

CATHARUM

REVISTA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES DEL IEHC • NÚMERO 12 • 2012



CATHARUM

Revista de Ciencias y Humanidades
del Instituto de Estudios Hispánicos de
Canarias
Nº 12 / 2012

Edición:
Instituto de Estudios Hispánicos de
Canarias

Dirección:
Miguel Machado Bonde

Consejo de Redacción:
Nicolás Rodríguez Münzenmaier,
Antonio Galindo Brito, Manuel
Hernández González, Celestino
Hernández Sánchez, Ana Luisa
González Reimers, Julio Afonso
Carrillo, Alberto Sebastián Bedoya,
Ignacio Torrents González, Margarita
Rodríguez Espinosa y Darío Hernández
Hernández.

Consejo Asesor:
Iris Barbuzano Delgado, Pedro Bellido
Camacho, Juan Manuel Bello León,
José Cruz Torres, Jerónimo de Francisco
Navarro, Miguel Fernández Hernández,
Rafael Fernández Hernández, Braulio
Manuel Fraga González, Ernesto
Gil López, Nicolás González Lemus,
Estefanía González Pérez, Adolfo
Pastor Jordán Pérez, Magdalena Luz
Cullen, M^a Cristina Pérez Villar, Carmen
Rosa Torrents González, Luis Gómez
Santacreu.

Asesores lingüísticos y
correctores de estilo:
Margarita Rodríguez Espinosa y
Luis Gómez Santacreu

Diseño y maquetación:
:rec estudio creativo

Imprime:
Producciones Gráficas.

Distribución: 400 ejemplares
Depósito Legal: TF 2231/2000
ISSN: 1576-5822
Precio: 6 euros

INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS DE CANARIAS

CATHARUM

REVISTA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES DEL IEHC

Catharum es la Revista de Ciencias Sociales y Humanidades que
anualmente edita el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias.
En ella se abordan principalmente contenidos de índole insular,
regional y local, incidiendo de manera especial en aquellos que
abundan en la investigación de los flujos sociales, ideológicos,
artísticos, económicos, etc., que históricamente han vinculado
las Islas con América, Europa y África.

La revista se considera asimismo un órgano difusor de la propia actividad
del IEHC, y como tal, publica muchas de las conferencias impartidas
en la sede del mismo a lo largo del año.

Sumario

- 5 El pintor nicaragüense Alejandro Alonso Rochi. Obras en Tenerife**
Carmen Fraga González
- 17 El turismo de masas en Puerto de la Cruz. Agentes implicados en su fase iniciática**
José Manuel González Rodríguez
- 29 El pintor alemán Gustav Gulde (1906–1953). Itinerario vital con escala en Tenerife**
Eduardo Zalba González
- 37 La restauración de bienes culturales como testimonio de un procedimiento multidisciplinar. Un ejemplo en el retablo del Gran Poder de Dios, Puerto de la Cruz (Tenerife)**
Juan Alejandro Lorenzo Lima, Lucía Irma Pérez González, María Fátima Hernández Díaz y Raquel Aránzazu Mallorquín Rocha
- 53 Aproximación al Patrimonio Arqueológico, Etnográfico y Arquitectónico de la Comarca de Agache–Fasnia. Primera caracterización y valoración patrimonial**
Javier Soler Segura, José Padrino Barrera, David Prieto Rodríguez, Miguel Machado Bonde y Laura Bencomo Fernández

El pintor nicararagüense Alejandro Alonso Rochi. Obras en Tenerife

Carmen Fraga González

Este archipiélago ha visto partir para tierras americanas a múltiples artistas: han regresado unos, mas otros quedaron allí para siempre. Resulta menos habitual pero no desconocido el periplo a la inversa, quienes han venido de aquellos países a éste y cuyas obras se atesoran en Canarias. Estas dos últimas premisas se hallan en el caso del pintor y diplomático Alejandro Alonso Rochi, cuyo nombre figura en la relación de artistas contemporáneos destacados de Hispanoamérica.

Rasgos biográficos

Nació Alejandro Alonso Rochi en 1898, fecha significativa pues pone fin a la historia del imperio español en el continente americano con la independencia de Cuba. Vio la primera luz en Nicaragua, concretamente en la ciudad de León, hijo del militar Rubén Alonso Jerez y Margarita Rochi Flores. Su padre fue el general que encabezó la revolución liberal de 1893 y su madre –nacida en San Miguel, El Salvador– era hija del médico florentino Alejandro Rochi y la nicaragüense Francisca Flores, de padres españoles. Fruto del matrimonio nacieron sus hijos Rubén, que sería médico; Rogelio, empresario; Alejandro, nuestro biografiado, y Margarita¹.

En ese hogar que acogió hasta su muerte al compositor José de la Cruz Mena –el llamado “divino leproso”–, el futuro pintor desde su tierna infancia estuvo rodeado por las Bellas Artes, pues su madre fue pianista y arpista, pero también practicó la pintura. Luego, en el colegio de la Asunción otra fémina, la “madre Leticia”, incide en su formación artística, que proseguirá más tarde por otros cauces.

Sus buenas dotes para el dibujo las manifiesta ya hacia 1914, cuando realiza el cuadro «*Cupido raptando una ninfa*», atesorado durante mucho tiempo en el Club Social de León, aunque ahora pertenece al Dr. Jorge Eduardo Arellano². Se trata sin duda de una obra marcada por el clasicismo de la propia mitología, con el sello conservador que ello implica, aunque desde el punto de vista iconográfico debe señalarse que el protagonista no aparece cual deidad infantil, como es habitual, sino como un joven. Tiene el interés de probar las buenas aptitudes de su autor para la traza, es decir, para el dibujo del desnudo y la composición de una escena.

En 1915 con miembros de la Academia del Arte participa en la organización del Primer Certamen de Pinturas. No ha llegado a la mayoría de edad y se le adjudica una Medalla de Oro en los Juegos Florales de León (Nicaragua) por un cuadro de rosas al natural, iconografía que caracterizará su carrera. No restringe su pincel a la mitología o a las naturalezas muertas, también asume otras manifestaciones; por ejemplo retrató al poeta Rubén Darío en 1916 durante su velatorio. Años después otro vate, Azarías H. Pallais, le elogiará en un artículo periodístico en el *Eco Nacional* –día 2 de junio de 1922–, cuando ya había conseguido otra Medalla de Oro en los primeros Juegos Florales de Managua por un «*Paisaje nicaragüense*»,

⁽¹⁾ Edgar BARBERENA: “En Estados Unidos recuerdan a José de la Cruz Mena”. *El Nuevo Diario*, Managua, 6 de junio de 2011.

⁽²⁾ René GONZÁLEZ MEJÍA: “Al desnudo”. *El Nuevo Diario*, Managua, 7 de junio de 1999.

género pictórico al que dedicará buena parte de su producción artística, con óleos como los que muestran el paisaje del lago Xolotlán. Así va forjándose un buen nombre y el Estado le concede una beca para trasladarse a Roma.

Su formación proseguirá luego en Europa. La impronta definitiva la recibirá en Italia, donde contacta con el pintor Giulio Aristide Sartorio (Roma, 1860-1932), cofundador del grupo *I Venticinque Della Campagna Romana*, el cual se especializó en escenas de paisajes y animales³. Asimismo aprendió mucho en la romana Academia de Bellas Artes con el catalán Antonio Fabrés, pintor y escultor nacido en 1854 en Barcelona y pensionado en 1875 en Roma, donde se instaló hasta su muerte, salvo los años entre 1904 y 1908, en que permaneció en Méjico ocupando por designación presidencial el cargo de Inspector General de Bellas Artes. El trabajo del antedicho incluye óleos y acuarelas, conservados no sólo en colecciones particulares sino también en museos como el Prado en Madrid y el de Arte Moderno en la Ciudad Condal. Su magisterio se advierte en la firmeza del contorno y el color que se percibe en la producción artística de su discípulo nicaragüense, quien plasmará con su pincel vistas como las «*Termas de la Roma antigua*», «*Columnata de Capri*»...

Su avance es obvio, pues en 1933 París le da la oportunidad de incluir su obra en el *Salon des Artistes Français*⁴. Dos hechos afectarán a la marcha de Alejandro Alonso Rochi: el particular es la muerte de su maestro Fabrés en Roma (1936), el histórico viene marcado por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Ante esa crucial situación opta por instalarse en España. Durante un tiempo no vivió en la capital madrileña, sino que residió en Granada, concretamente en una casa ya desaparecida de la calle Cuadro de San Vicente Ferrer. Entre las vicisitudes personales de esa época hemos constatado que en septiembre de 1946 se hallaba entre los heridos por el descarrilamiento del tren que comunicaba Madrid con Granada y Almería⁵.

Desde bien pronto la prensa comenta su participación en las muestras pictóricas. A comienzos de 1941 figura con Vicente Gaytán de Ayala en el Salón Arte de Bilbao⁶, llamándonos la atención el hecho de que ambos hayan plasmado paisajes de la villa burgalesa de «*Pancorbo*». Uno de dicho artista vasco ostenta ese título en el catálogo del Museo de San Telmo en San Sebastián. Tres de Alonso Rochi pasaron al nicaragüense Banco de América, datando de 1941 el tercero. Ya en el mes de noviembre de ese año lleva a cabo una exposición individual en Barcelona, concretamente en las Galerías Pallarés⁷, apareciendo en el catálogo un prolijo «*Bodegón*», donde se capta la delicadeza de las frutas y la variedad de la cerámica, aunando así la naturaleza vegetal y la artesanía manual.

Posteriormente intervendría en la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1943. En la sala XIII se colgó un «*Bodegón*» suyo, que según el crítico Cecilio Barberán estaba “como pintado un poco de espaldas de la realidad”⁸, términos que no aclaran suficientemente el estilo de la obra, pues desde muy pronto se verifica su maestría en naturalezas muertas, aunque no integran toda su producción. El 6 de marzo de ese mismo año presentó una muestra individual en las Galerías Pallarés de Barcelona⁹ y en agosto lo hizo con Menchu Gal, Ignacio Zuloaga, Ricardo Baroja y otros artífices en la llamada *Exposición de Artistas Vascos* en la Galería Hernández de San Sebastián. Se fue abriendo camino en los estrechos circuitos culturales del país en aquella época y el 20 de noviembre de 1944 se inauguró otra en la sala Dardo, Gran Vía nº 16, en Madrid¹⁰.

En noviembre de 1947, Manuel Olmedo analiza en la edición andaluza del ABC su primera exposición en Sevilla, concretamente en la Galería Velázquez. Señala el crítico que su autor «dibuja correctamente, compone de manera clásica y posee una paleta limpia, brillante», obteniendo un realismo no diluido en artimañas con el que mostrar cálidos bodegones de caza, con perdices, patos y conejos,

⁽³⁾ *Arte Liberty in Italia*. Índice de artistas.

⁽⁴⁾ E. BENEZIT: *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. Nueva edición bajo la dirección de Jacques Busse. Ednes. Gründ, París, 1999, tomo I, p. 231.

⁽⁵⁾ “Detalles del accidente”. Diario ABC. Edición de Andalucía, Sevilla, 21 de septiembre de 1946, p. 18.

⁽⁶⁾ *El Diario Vasco*, Bilbao, 1 de marzo de 1941.

⁽⁷⁾ “Exposición de Pintura de Alejandro Alonso Rochi. Galerías Pallarés. Consejo de Ciento, 345 – Del 29 noviembre al 12 diciembre de 1941”

⁽⁸⁾ Cecilio BARBERÁN: “La Exposición Nacional de Bellas Artes”. Diario ABC, Madrid, 7 de julio de 1943, p. 10.

⁽⁹⁾ Periódico *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de marzo de 1943, p. 4.

⁽¹⁰⁾ Se anunció la inauguración en el Diario ABC, Madrid, 18 de noviembre de 1944, p. 11.

frutas y recipientes metálicos; hay también bellos floreros, compuestos con evidente soltura, y marinas de San Sebastián, Vigo y Mallorca, caracterizadas por la sobriedad. Pondera de A. Rochi «sus excelentes dotes técnicas al servicio de una gran sensibilidad».

A un lado de la página impresa figura una caricatura del artista dibujada por Vicente Flores¹¹. Su cabeza aparece de perfil, de modo que destacan en su rostro enjuto una larga nariz y una amable sonrisa. Incide en su caballerosidad mediante la camisa impoluta surcada por la corbata a rayas, pero forma contraste con el mechón de cabello movido por una ráfaga de viento, cual simbólica referencia al *numen* o inspiración artística. Contamos con fotografías suyas fechadas en 1968 y podemos describir su porte como caracterizado por una mediana altura que estilizaba aún más su delgadez.

Dos años más tarde A. Alonso Rochi vuelve a la mencionada galería de la capital hispalense, lo que entraña haber obtenido éxito con anterioridad, pues como el mismo crítico indica sus óleos «no sólo llegan al público, sino al técnico», sobresaliendo particularmente sus flores, que llenan de optimismo cromático a los espíritus de quienes las contemplan¹².

Ahora bien, no restringió su ámbito artístico a Europa, era hispanoamericano y conocía la importancia cultural de Méjico, donde en 1951 tuvo la oportunidad de colgar sus cuadros. Entonces fue cuando su compatriota el escritor Salomón de la Selva (León, Nicaragua, 1893-París, 1959), considerado hoy el máximo representante del posmodernismo en su país, dedicó “Tres poesías a la manera de Rubén Darío. En elogio de las rosas que ha pintado Alejandro Alonso Rochi nicaragüense”¹³, incluyéndose en su edición las fotografías de dos composiciones florales y el «*Jardín de la Casa de Eugenia de Montijo, en Granada*». Precisamente la más compleja figura como perteneciente a la “Colección particular de la Excelentísima señora doña Beatriz Velasco de Alemán” y precede al poema de “Las rosas para la primera dama de México”, el cual se inicia de este modo:

Rosadas, rojas, blancas, amarillas
en botón, medio abiertas, deshojadas,
tus rosas, Alejandro, de sencillas
se vuelven en la mente complicadas.

Y finaliza con los versos:

Señora: el pintor dice que de España
trajo estas rosas, pero o yo estoy ciego
o mi cariño a México me engaña:
porque estas son las rosas de Juan Diego.

Coincidieron ambos con posterioridad en París cuando el literato, tras una larga estancia en Méjico y al iniciarse una nueva etapa en la vida política de su patria, fue nombrado embajador en Francia, mientras que el pintor se hallaba adscrito a la legación diplomática de Nicaragua, donde en 1959 realizaría otra muestra artística.

Alonso Rochi durante las décadas de mediados del siglo XX presentó a menudo sus obras en Madrid. El día 18 de febrero de 1950 abrió una exposición en el Salón Dardo, en pleno centro de la urbe¹⁴; entre el 3 y el 16 de noviembre de 1952 colgaría otra en la misma galería¹⁵. Pero no siempre acudió a las mismas empresas, pues en octubre de 1954 inauguró una en los Salones Macarrón, instalados en el número 2 de la calle Jovellanos¹⁶, lo cual no fue obstáculo para volver a ofrecer de nuevo otra en el otoño de 1956 en el Salón Dardo¹⁷. Expuso en diciembre del año 1958 en la galería Toisón, ubicada en el nº 5 de la calle Arenal¹⁸, comentando el crítico Santiago Arbos Ballester que el artista había incluido «gran número de

⁽¹¹⁾ M.O.: “Arte y Artistas. El pintor Alonso Rochi, en Galería Velázquez”. *ABC*. Edición de Andalucía, Sevilla, 19 de noviembre de 1947, p. 4.

⁽¹²⁾ M.O.: “Arte y Artistas. Flores y bodegones de Alonso Rochi”. *ABC*. Edición de Andalucía, Sevilla, 2 de marzo de 1949, p. 5.

⁽¹⁴⁾ “Exposición Alonso Rochi”. *Diario ABC*, Madrid, 18 de febrero de 1950, p. 18.

⁽¹⁵⁾ “Arte y artistas. Exposición Alonso Rochi”. *Diario ABC*, Madrid, 2 (p. 56) y 16 de noviembre de 1952.

⁽¹⁶⁾ “Exposición Alejandro Alonso Rochi”. *Diario ABC*, Madrid, 15 de octubre de 1954, p. 34.

⁽¹⁷⁾ “Salón Dardo”. *Diario ABC*, Madrid, 14 de noviembre de 1956, p. 44.

⁽¹⁸⁾ “A. Alonso Rochi”. *Diario ABC*, Madrid, 9 de diciembre de 1958, p. 66.

⁽¹⁹⁾ Santiago ARBOS BALLESTER: "Arte y Artistas". Diario *ABC*, Madrid, 12 de diciembre de 1958, p. 69.

⁽²⁰⁾ "El pintor de las flores". Diario *ABC*, Madrid, 25 de octubre de 1961, p. 68.

⁽²¹⁾ "Alejandro Alonso Rochi". Diario *ABC*, Madrid, 14 de febrero, p. 54, y 23 de febrero de 1963, p. 54.

⁽²²⁾ "Alonso Rochi". Diario *ABC*, Madrid, 17 de noviembre de 1964, p. 62.

⁽²³⁾ Catálogo del 6º Concurso-Exposición de Pintura y Fotografía "Granada: La ciudad y su paisaje". Fundación Rodríguez Acosta, Granada junio-julio 1962, s.p. Se incluye una breve reseña biográfica, pero no figura ninguna fotografía de su cuadro.



Lámina 1- Alejandro Alonso Rochi.

⁽²⁴⁾ "Próximo Congreso Iberoamericano de Promoción Profesional de la Mano de Obra". Diario *ABC*, Madrid, 8 de abril de 1967, p. 63.

⁽²⁵⁾ "Fallece el pintor y diplomático nicaragüense Alonso Rochi". Diario *ABC*, Madrid, 14 de enero de 1973, p. 53.

bodegones y floreros y media docena de paisajes. De éstos los más notables son los titulados "Cuevas"¹⁹.

"El pintor de las flores" fue el título escogido para anunciar en octubre de 1961 su muestra en la galería Eureka, instalada en el nº 21 de la calle madrileña Caballero de Gracia²⁰. Dos años más tarde haría otra que clausuró el 23 de febrero de 1963 en el Salón Cano, nº 38 de la carrera de San Jerónimo²¹, pero retornaría en noviembre de 1964 a la Sala Eureka²². Cuarenta y siete exposiciones individuales y ocho colectivas es el balance que publican cuando en junio-julio de 1962 se presenta al concurso-exposición de pintura y fotografía patrocinado por la Fundación Rodríguez Acosta bajo el título *Granada: La ciudad y su paisaje*. En esa ocasión él incorpora una vista del «Patio de Lindaraja»²³, en la Alhambra. Dicho lienzo se conserva ahora en Tenerife.

Plasmó con sus pinceles otros enclaves de la bella ciudad del Darro, como la «Capilla Real», aunque su Ayuntamiento lo que posee es un característico cuadro, «Flores», cuyos 61,1 x 50,3 centímetros responden al característico enfoque de una composición en la que se percibe ante un cortinaje de color crudo y sobre una oscura mesa de madera la presencia de un búcaro verdoso, el cual resplandece con los claveles blancos, sin que falten los toques rosas y malvas de otras variedades florales.

Debía atender Alonso Rochi no sólo su actividad artística, sino cuestiones relativas a la representación oficial de su país. Fue designado para distintos puestos del servicio diplomático primero en París y Praga, mas luego estuvo adscrito a la embajada de Nicaragua en España como Encargado de Negocios, de modo que la prensa en abril de 1967 publicaba la noticia de la reunión que habían tenido los embajadores de Hispanoamérica con el Ministro de Trabajo para preparar un congreso sobre "Promoción profesional de la Mano de Obra", citándose su nombre entre los asistentes²⁴. Allí en Madrid, a finales de 1967, residía en la calle Vallehermoso número 97, y fue entonces cuando atendiendo las indicaciones del cardiólogo preparó un viaje a Tenerife, que sería el preámbulo del que haría en julio de 1968 (lámina 1) a Italia con dos matrimonios residentes en esta isla, a los que vendría a visitar en Tenerife en alguna otra ocasión, como explicaremos en páginas posteriores.

Con nombramiento oficial se mantuvo activo en Madrid hasta el 23 de diciembre de 1971, es decir hasta los 73 años de edad, pero luego no tendría mucho tiempo para seguir trabajando, pues falleció apenas dos años después en una clínica madrileña. El diario *ABC* el 14 de enero de 1973 anunciaba su muerte mediante una reseña necrológica, publicando que desde hacía cuatro décadas vivía en Europa y que había compartido su labor en la embajada "con su vocación, la pintura, que le dio fama internacional"²⁵.

Póstumo recuerdo

La actividad diplomática refleja que mantenía un estrecho contacto con su país y ello explica bien el aprecio que allí ha existido por su labor incluso después de su muerte, cual prueba el hecho de que en el año 1993 se eligiera un «Bodegón» suyo para imprimir en un sello de correo de 10 córdobas, formando parte de una serie dedicada a la "Pintura Nicaragüense Contemporánea". Un lustro más tarde, en 1998, se decretó la prohibición de exportar muchos cuadros suyos conservados en tres entidades bancarias, al ser incluidos en el "Patrimonio Artístico y Cultural de Nicaragua", según el inventario hecho bajo la dirección del arquitecto Jaime Serrano Mena, entonces director de Patrimonio Cultural del Instituto Nicaragüense de Cultura.

La relación numerada de esa orden incluye los lienzos que citamos a continuación. En el Banco Central, con el nº 146, «*Jardines de Aranjuez*». En el Banco de América: nº 02, «*Pancorbo I*»; 04, «*Capri*»; 20, «*Pancorbo II*»; 21, «*Pancorbo III*»; 50, «*Wadarrama*» (debe entenderse Guadarrama); 51, «*San Sebastián*»; 52, otro lienzo de «*San Sebastián*»; 64, una segunda vista de «*Capri*». En el Banco Nicaragüense el número 041 cita el «*Jardín en la ciudad*», tela de “40 x 44 pulgadas” y del año 1955 según esa lista gubernamental²⁶.

Pero algunas de esas entidades financieras quebraron y el Banco Central de Nicaragua organizó la subasta de 900 obras de arte, distribuidas en 504 lotes, que formaban parte de sus activos. La puja tuvo lugar a cargo de la firma mejicana Galerías Louis C. Morton durante los días 12 y 13 de junio en el Salón de los Cristales ubicado en el Teatro Nacional Rubén Darío en la capital nicaragüense²⁷. De las 840 pinturas se vendieron 664 por más de un millón de dólares, seis de ellas compradas por extranjeros²⁸, y días después se publicó: “Las obras más cotizadas fueron las de Armando Morales, Rodrigo Peñalba, Alejandro Alonso Rochi, Federico Norldam y Alejandro Arostegui”²⁹. El «*Jardín en la ciudad*» fue vendido por 9.000 dólares y se prohibió exportarlo, dado que era una de las 64 piezas consideradas patrimonio nacional.

La arquitecta Flor de María Rivera, en calidad de directora de Patrimonio Cultural del Instituto Nicaragüense de Cultura, dictó una advertencia a los administradores de aduana para evitar la salida, entre otras piezas, de «OBRAS ARTÍSTICAS ESPECÍFICAS (Subasta de obras de arte, Banco Central de Nicaragua, 12 y 13 de junio de 2003)», incluyendo los siguientes cuadros de Alejandro Alonso Rochi: «*Jardín en la ciudad*», «*Pan Corbo I*», «*Pan Corbo II*», «*Pan Corbo III*» (debe entenderse Pancorbo), «*Capricho N° 1*» y «*Capricho N° 2*»³⁰.

Tal cantidad de piezas en recintos de esa índole se debe a que han podido ir formando buenas colecciones artísticas, que redundan en la vida cultural del país. Ello explica dos actuaciones del Banco Central de Nicaragua en fechas recientes. La primera tuvo lugar en diciembre del año 2001 cuando se llevó a cabo la inauguración de su Pinacoteca³¹, donde se han colgado obras del impresionista Juan Bautista Cuadra, paisajes de Ernesto Brown y “bodegones decorativos” de Alejandro Alonso Rochi, entre otros³². La segunda corrobora la anterior, pues se trata de la organización del Certamen Nacional de Pintura entre jóvenes artistas, cuya segunda convocatoria fue en el año 2003 en homenaje a Alonso Rochi³³, de modo que en las reseñas periodísticas se incluyeron biografías suyas y alguna fotografía del mencionado cuadro «*Jardín en la ciudad*».

El recuerdo que le ha mantenido su ciudad natal ha sido también fructífero, de modo que el festival “Viva León 2000”, inaugurado por el Vicepresidente del Gobierno nicaragüense, incorporó a los actos una exposición de los mejores pintores nacidos allí, presentándose cuadros de Ramón y Toribio de Santelices, Juan Bautista Cuadra, Pastor Peñalba, Alejandro Alonso Rochi... La obra de éste se atesora en domicilios particulares e instituciones, de modo que se la puede contemplar en el Paraninfo de la UNAN- León, donde se ha constituido “una muestra excelsa de la pintura nacional, con proyección universal”, enriqueciendo aún más a esa población definida como “una ciudad-galería”³⁴.

No debe soslayarse el hecho de que sus cuadros se encuentran en distintos países de Hispanoamérica, pues los presentó en Méjico, Buenos Aires, Lima... También los hay en Estados Unidos –expuso en Washington–, Inglaterra, etcétera; no obstante, gran parte de ellos se encuentra en España. La prensa nicaragüense se ha hecho eco de todas esas manifestaciones artísticas, pero también se ha evocado el nombre del artista en libros como el titulado *Héroes sin fusil* que ha escrito Jorge Eduardo Arellano, donde relata las gestas y rasgos biográficos del cacique Nicaragua, próceres civilizadores, gobernantes, poetas, narradores, periodistas...

⁽²⁶⁾ Gobierno de Nicaragua, Acuerdo Administrativo número 03-98, fecha 8 de junio de 1998.

⁽²⁷⁾ Auxiliadora ROSALES: “Obras al martillo”. *La Prensa*, Nicaragua, 6 de junio de 2003.

⁽²⁸⁾ Arnulfo AGÜERO: “Más de US dólares 1 millón por venta de arte”. *El Nuevo Diario*, Managua, domingo 22 de junio de 2003.

⁽²⁹⁾ Marta Leonor GONZÁLEZ: “Subasta de arte mejoró precios”. *La Prensa*, Nicaragua, 16 de junio del 2003. Cita como vendido por 9.000 dólares el cuadro «*Jardín*», refiriéndose al titulado «*Jardín en la ciudad*».

⁽³⁰⁾ Gobierno de Nicaragua, referencia CT/120/2003, fecha 15 de agosto del año 2003.

⁽³¹⁾ “Inaugurada Pinacoteca del Banco Central”. *El Nuevo Diario*, Nicaragua, 19 de diciembre de 2001.

⁽³²⁾ Alvaro URTECHO: “Editan libro sobre la Pinacoteca del Banco Central de Nicaragua”. Periódico *Bolsa de Noticias*, Nicaragua, 11 de diciembre de 2001.

⁽³³⁾ Auxiliadora ROSALES: “Trazos y colorido en homenaje a Alejandro Alonso Rochi”. *La Prensa*, Nicaragua, 23 de junio de 2003. Sección “Revista”.

⁽³⁴⁾ Mercedes PERALTA: “Proyectan la restauración de edificios monumentales en León”. *La Prensa*, Nicaragua, 8 de noviembre de 2002, Sección de “Regionales”.

⁽³⁵⁾ Jorge Eduardo ARELLANO: *Héroes sin fusil*. Editorial Hispamer. Managua (Nicaragua), 1998, nº 59, pp. 151-4.

Entre ellos figura “Alejandro Alonso Rochi y sus flores pulcras y eternas”, al que dedica varias páginas³⁵.

Discípulos

Su proyección artística se refleja mediante los cuadros esparcidos por multitud de puntos del globo terráqueo, pero también se verifica merced a quienes siguieron sus enseñanzas prácticas en el área de la pintura, es decir sus discípulos. Citaremos dos de ellos.

Sería en la época que Rochi pasó en París cuando impartiría sus conocimientos a Georges Langlais Rodríguez, que utilizaba el seudónimo “Gal” para sus trabajos como ilustrador de *comics* en Francia, por ejemplo algunos de los publicados en el «*Journal de Spirou*»³⁶. Hijo de un diplomático francés y una bogotana, nació en 1915 en Larache (Marruecos) y casó en 1974 con la colombiana Ofelia Acosta Osorio, Licenciada en Arte y Decoración –especialidad de Escultura– por la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, lo cual explica que terminaran instalándose definitivamente en Colombia, en cuya capital impartió él enseñanza en la Facultad de Arte adscrita a la Universidad Nacional y falleció en 1995³⁷. Dejó tras de sí una extensa relación de cuadros, cuya impronta estilística se comprende mejor teniendo en cuenta la personalidad de quien recibiera la pertinente enseñanza.

En su juventud Langlais participó en colectivas parisinas como el *Salon d’Hiver* (1936, 1937 y 1938), *Salon des Independants* (1939 a 1952) y el *Salon de l’Ecole Française* (1945), mas también llevó a cabo tres muestras individuales en Saint Cloud (Francia) en 1954-56. Después lo hará en Hispanoamérica, tras asentarse en Bogotá, donde ofrecerá exposiciones individuales entre 1967 y 1993. Su versatilidad le permite afrontar con buenas editoriales los encargos de ilustraciones, además de realizar cuadros y composiciones murales, caso del «*Homenaje al Salvador*» en la iglesia de Puerto Rico (Departamento del Meta, Colombia) o la «*Visión de la Gesta Bolivariana*» (colección particular, Bogotá)³⁸.

Más huella dejó Alejandro Alonso Rochi en su discípulo José Rosales Arostegui, quien vio la luz hacia 1924 en Ogíjares (Granada). En esa provincia comenzó su formación con Rafael Latorre, mas luego se trasladaría a Madrid para proseguir sus estudios artísticos; allí en 1954 participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

El sello del magisterio del nicaragüense lo verificamos simplemente en la referencia de algunas exposiciones del granadino en Madrid; por ejemplo a finales de octubre de 1966 se anunciaba una suya de “Floreros y Bodegones” en Alcón –calle Infantas nº 27–; otras con igual título se inauguraban en octubre de 1973, noviembre de 1978 y 1982 en la misma sala³⁹. A comienzos de 1984 en Toison –Calle Arenal nº 5– se hallaba una muestra conjunta de óleos de José Rosales y Pablo Cuesta, y esa galería organizaba en enero de 1989 otra de “miniaturas a la acuarela” por Perachio y óleos de J. Rosales⁴⁰.

Siguió la senda abierta por su maestro y expuso asimismo en Sevilla, concretamente en marzo de 1977 y 1979, y mayo de 1980 y 1981 en el Círculo Mercantil⁴¹. En 1977 el hispalense diario ABC incorporaba una fotografía de un «*Florero*» suyo y el comentario de Manuel Lorente: “Una pintura hecha con oficio y hasta con encomiable virtuosismo en no pocos de los cuadros que componen la muestra”⁴². Cuatro años después el mismo crítico, bajo la fotografía de un bodegón de Rosales, alababa “la ya reiterada lección de honestidad de quien, habiendo encontrado su propio camino, permanece ajeno a todas las modas y también a todos los modos que no son aquellos que comulgan con sus propios conceptos”⁴³. Esas últimas palabras podrían haber sido aplicadas también a su maestro.

⁽³⁶⁾ En el *comic* francés «*Spirou*» realizó con Joly episodios de la serie “Oncle Paul” en 1954-56 y 1959.

⁽³⁷⁾ En ese año se organizó un “Homenaje y retrospectiva” George Langlais, en el Taller Luz y Sombra, Bogotá.

⁽³⁸⁾ Escribió George LANGLAIS RODRÍGUEZ unas *Notas autobiográficas*, publicadas en Bogotá, s.f.

⁽³⁹⁾ Diario ABC, Madrid, edición de la mañana, 28 de octubre de 1966, p. 84; 19 de octubre de 1973, p. 57, y 25 de octubre de 1973, p. 60; 21 de noviembre de 1978, p. 76, y 18 de noviembre de 1982, p. 71.

⁽⁴⁰⁾ Ibidem, 9 de enero de 1984, p. 60; 10 de enero de 1989, p. 85.

⁽⁴¹⁾ Diario ABC, Sevilla, 13 de marzo de 1977, p. 30; 28 de marzo de 1979, p. 73; 10 mayo de 1980, p. 54.; 13 de mayo de 1981, p. 73.

⁽⁴²⁾ Manuel LORENTE: “Noticias y exposiciones”. Diario ABC, Sevilla, 28 de marzo de 1979, p. 73.

⁽⁴³⁾ Ibidem, 13 de mayo de 1981, p. 73.

Pautas estilísticas y géneros pictóricos

El estilo de Alonso Rochi en modo alguno elige la vía de la abstracción o el expresionismo, no le atrae la vanguardia y opta francamente por un realismo tradicional, con un dibujo bien hecho y una pincelada compacta. Ello lo hace con evidente virtuosismo en las naturalezas muertas, es decir en los bodegones de caza y floreros, pero también plasmó a menudo los paisajes, constando asimismo que abordó el retrato, la mitología, el género costumbrista, etc. En los años 40 emplea a menudo la técnica del óleo sobre cartón, por ejemplo en sus tres vistas de «Pancorbo», en algunas de «San Sebastián», o en sus composiciones «Capricho nº 1» y «Capricho nº 2» sin fechar, pero luego utilizaría generalmente el lienzo. El formato suele ser mediano para los floreros, ampliándolo en el caso de bodegones y paisajes.

Respecto a su producción artística, en un diario de Managua ha publicado Auxiliadora Rosales que el artista sobresalió “como pintor de naturalezas muertas, la mayoría de sus temas fueron bellos bodegones, pero también cultiva el tema floral con gran maestría, especialmente las lumínicas rosas. Su obra se caracteriza por su detallismo y acuciosidad”⁽⁴⁴⁾. La representación de los floreros fue sobresaliente en su carrera. Eligió a menudo las rosas prefiriendo presentarlas blancas o de un solo tono, aunque no evita el combinarlas con algunas otras de distinto color. Ahora bien, no soslayó el incluir otro tipo de plantas con diferente cromatismo, caso de un «Bodegón de flores» existente en Illinois⁽⁴⁵⁾, donde una jarra de cerámica clara está llena de claveles rosados y rojos, recortándose sobre un fondo blanco, mientras que una pléyade floral aparece volcada sobre el oscuro tapete de la mesa. En una tela perteneciente a su familia⁽⁴⁶⁾ incorporó dos búcaros con «Rosas y claveles» –80 x 70 cm–, en una composición frecuente en su trabajo: situar no uno sino dos recipientes de diferente altura para eludir la simetría clásica e imprimir una vitalidad barroca que rompa el concepto de “naturaleza muerta”. Tampoco faltaron, en composición diagonal, las «Peonías», título de un cuadro suyo –81,28 x 66,04 cm– presentado en Segre Subastas, Madrid, en febrero del 2003, o el «Bodegón de gladiolos y margaritas» puesto a la venta por la madrileña Galería Durán en 1992.

⁽⁴⁴⁾ A. Rosales, op. cit.

⁽⁴⁵⁾ *Dictionary of Art Narod.* Rusia.

El aprecio por tal género de obras se capta en el mercado artístico de muchas partes del mundo y hasta fechas muy recientes. Un «Bodegón de rosas» –72 x 59 cm– y un «Centro de flores» –54 x 65 cm– ha puesto a la venta la Galería de Arte Alpide en Vigo. Ambos lienzos ofrecen la característica luminosidad del pincel de este maestro, de manera que la cascada floral brilla con una opulencia que apenas deja espacio visual al fondo de la composición. En el primero de ellos el búcaro de tonalidad azul-verdosa está lleno de rosas, que resaltan sobre una figurada tela de brocado turquesa, de modo que el cromatismo gira sobre las matizaciones del azul en contraste con los claros pétalos. En la segunda obra se contempla un recipiente de cobre lleno, hasta derramarse, de flores rosadas. En esa misma ciudad, entre los bienes del Casino de Vigo salió a subasta en 1992 una pintura de “tema floral” –50 x 60cm–⁽⁴⁷⁾.

⁽⁴⁷⁾ Boletín Oficial de Estado, Madrid, nº 219, viernes 11 de septiembre de 1992.

La Galería Yelmo de Cartagena en el año 2009 ha incorporado a su oferta un «Bodegón de flores», con marco tallado, donde el búcaro bicolor no está centrado sobre la tela, sino posado ligeramente hacia un lado y apenas se capta el material con el cual está hecho, pues al pie de él ha trazado un ramillete de tonos rosa y violeta como si hubiera tratado de contraponer la esplendidez de las grandes rosas con la humildad de estas florecillas, destacando el conjunto sobre el fondo azul grisáceo.

Suele utilizar un recurso óptico en esas obras: el característico *horror vacui*, horror al vacío, lo lleva a cabo mediante el procedimiento de enmarcar el lienzo sin apenas dejar a la vista el presunto fondo, a menudo neutro o simulando textiles; obtiene

así el efecto de una vegetación cuya propia vida parece romper la opresión del contorno lignario del marco. Un ejemplo de ese tipo de composición se advierte en la «Naturaleza muerta con flores» –81 x 64 cm– que en el verano del año 2009 han incluido en sus lotes las Galerías Louis C. Morton en Lomas de Chapultepec. El resultado es atractivo al coaligar la claridad de los pétalos de las rosas centrales de un búcaro azul con el punto de fuga levemente alzado de la composición visual, situando al pie otro ramo, menor pero más compacto, de rosas blancas.

En el caso de las frutas cambia su enfoque, pues da protagonismo a éstas pero también a los recipientes y canastas que las guardan. La mencionada Galería de Arte Alpide, en Vigo, ha incorporado a su oferta un «Bodegón de cerezas» –52 x 65 cm– y un «Bodegón de frutas» –54 x 69 cm–. Ambos permiten captar la precisión del dibujo, por ejemplo en las verdes hojas o en la cesta de donde han vertido las cerezas, utilizando un fondo claro sin temor a disponer ante él una sopera de porcelana blanca, lo que denota pulso para fijar los contornos y seguridad al dar las pinceladas del color. En la segunda naturaleza muerta está muy bien trazada la vasija bicolor de barro rodeada por uvas claras y negras, un cesto de manzanas, hojas de vid... A menudo eligió el fruto de esta última para ese género de obras: en el «Bodegón» –85 x 100 cm– que su familia en el año 2010 remitió a Madrid para su venta combina la presencia de las uvas y una jarra.



Lámina 3.- Sello de correo de Nicaragua con «Bodegón» de A. Alonso Rochi.

Ese mismo pulso manejando el pincel se verifica en el «Bodegón» que se reproduce en el ya comentado sello de correo nicaragüense (lámina 3), donde la calabaza comparte espacio sobre la mesa de madera con un saco blanco, un plato de barro con decoración humana, un jarro grande y otro menor de barro vidriado, uvas negras, melocotones, etcétera. En esta obra dividió visualmente la superficie rectangular en dos triángulos, opuestos por la tonalidad oscura predominante en la parte inferior y lado derecho frente a la más clara para la parte superior y costado izquierdo.

Su maestría también se admira en las naturalezas muertas donde figuran las presas abatidas en las cacerías. Tal afirmación se comprueba en el «Bodegón de caza» –81 x 100 cm– que Fernando Durán Subastas de Arte, en Madrid, ofertó en marzo de 1999. Sobre una mesa con mantel blanco están las aves y a un lado una liebre, con las patas posteriores apoyadas en la pared y las anteriores sobre una cesta llena de castañas, pero también hay racimos de uvas blancas y negras, rojas manzanas, así como una jarra de cerámica pintada centrando la composición. Tras ella aparece un decorativo plato de cerámica, situado en vertical entre las hojas de la parra y una tela de rico brocado en azul y negro, como fondo en diagonal contraponiéndose a la horizontalidad de la mesa. El resultado es un óleo de gran calidad.

Cuando afronta los paisajes utiliza con frecuencia los tonos ocre y los verdes, algo ineludible si debía representar lugares de Castilla la Vieja como «Pancorbo», en sus tres versiones –47 x 39 cm– del año 1941, o la Sierra del Guadarrama. El sur de la Península Ibérica pudo también captarlo con sus pinceles, pues no ha de olvidarse que durante un tiempo residió en Granada («Cuevas del Sacromonte»). En la vecina Málaga supo reflejar el encanto de «Ronda», y una fotografía de esa obra la incluyó como felicitación navideña en 1966-67. En la provincia gaditana sucedió igual con las cuevas de «Arcos de la Frontera» y en la almeriense con «Tabernas». Esa relación de lugares se alarga con obras relativas a Vigo, Mallorca, etc.

Solía pasar sus vacaciones en San Sebastián, pudiendo percibir su belleza con tranquilidad, de modo que dos óleos con ese título, uno de ellos sobre cartón de 47 x 39 cm, se incluían en 1998 entre los fondos artísticos del Banco de América, en Managua. Otros puntos del País Vasco centraron su atención, cual fue el Puerto Viejo en Guecho (Vizcaya). Conoció bien la geografía hispana, mas no deben

olvidarse las pinturas realizadas fuera de la Península Ibérica, por ejemplo las alusivas a las «*Termas romanas*» en la Ciudad Eterna, Capri...

A menudo trazó vistas de jardines como el de Aranjuez, punto de atracción para paisajistas como el bien conocido Benjamín Palencia y otros artífices de la misma época. Entre éstos se incluye el manchego Bautista Fernández (Valdepeñas, Ciudad Real, 1907-1980, Aranjuez), el cual residía allí y entabló amistad con A. Alonso Rochi al igual que con otros pintores, caso del madrileño Cubas y el catalán Sixto Alberti⁴⁸.

Mas en muchos casos no se ha concretado su adscripción exacta. Esto último acontece con el ya citado «*Jardín en la ciudad*» –98 x 110 cm–, donde un gran parterre aparece flanqueado a uno y otro lado por árboles de muchas variedades botánicas y recortados sobre el cielo azul con blancas nubes. El punto de fuga de la composición visual está marcado por el parterre, en cuya traza los jardineros han preferido las formas circulares o curvilíneas, resguardadas por las líneas rectas de los setos laterales. La luz refulge sobre él y sobre los árboles de un lado, contrapuestos por el tono más oscuro de los del otro costado y el fondo. El resultado final es una pintura donde el verde y el ocre-amarillo no parecen expresar la alegría exultante de los floreros, sino visualizar el raciocinio de la traza vegetal.

En otro «*Jardín*» –55 x 46 cm– el formato no es alargado sino vertical para mostrar mejor el estrecho paso entre los parterres situados a uno y otro lado, así como la verticalidad de los arcos vegetales alzados simétricamente sobre ese paseo de tierra que conduce a una pequeña fuente. En algunas ocasiones fijó su atención en espacios más pequeños, cual sucede con un doméstico «*Paisaje*» –90 x 80 cm– propiedad de la familia del pintor, que muestra la esquina de un patio con una sencilla puerta y una ventana sobre ella, así como un ventanuco a un lado además de algunos elementos peculiares como unas macetas; prevalecen los tonos ocres salvo en el oscuro hueco del vano de entrada, donde la mirada del espectador parece frenarse.

La relación pictórica descrita no ha de soslayar el hecho de que Alejandro Alonso Rochi supo representar bien la figura humana en retratos, mitología o escenas costumbristas. Respecto a la pintura de género es muy conocida la del «*Niño fumando*», pues la revista *El Bibliófilo* editada en Madrid a comienzos del año 1948 la reprodujo en una fotografía a plena página, complementando el comentario del crítico Cecilio Barberán sobre tal cualificado “pintor de flores y jardines españoles”⁴⁹. En ella se contempla a un sonriente mozalbete. Su pobre condición la denota su atuendo, además está sentado al pie de una tinaja de barro, que quizás aluda al vino en el que terminará enviciado. Toda esa iconografía prueba que el autor sabía hacer una pintura social con mensaje. Respecto a esto último no ha de soslayarse la mención del realismo vertida en una reciente crítica sobre otro artífice en un diario nicaragüense, para resaltar la influencia ejercida en su ámbito nacional por él y por artistas como Ernesto Brown, Leonel Cerrato o Carlos Montenegro⁵⁰.

Obra también de esas pautas es la del «*Niño con naranjas*» –70 x 53,5 cm– (lámina 2), que en Madrid puso a la venta Fernando Durán Subastas de Arte en julio del 2007. Aparece en dicha tela un mocito de humilde aspecto, como denotan las lonas blancas que calza y su atuendo: pantalón gris, camisa de tono canelo y chaqueta marrón oscura. Está sentado sobre el suelo y con su espalda apoyada en una pared; a su lado se contempla una estilizada vasija de barro y varias naranjas, precisamente una de ellas coge con su mano el jovencuelo. Tiene cómodamente sus piernas cruzadas, una en horizontal y otra en vertical para imprimir vitalidad al sedente cuerpo; el candor de su rostro pensativo atrae la mirada del espectador, mientras que el citado recipiente y las refulgentes naranjas constituyen todo un «cuadro dentro del cuadro».

(48) Cecilio FERNÁNDEZ BUSTOS: “La mirada de Bautista Fernández. Un manchego en Aranjuez”. *WordPress.com*, 21 de marzo de 2010.



Lámina 2.- «*Niño con naranjas*». Madrid.

(49) Índice de las Artes. Suplemento de la revista *El Bibliófilo*. Director, Federico Velilla. Ednes. Biblis, Madrid, nº 17 (enero de 1948).

(50) Arnulfo AGÜERO: ¿Beteta pintor o una gran estafa? *El Nuevo Diario*, Managua, 8 de mayo de 2002.

El incluir en una pintura dos tipos de representación se capta algunas veces en la producción artística de Rochi. Se comprueba en el antedicho lienzo pero también se verifica en el comentado «Bodegón» reproducido en el sello de correo nicaragüense. En este último caso, al detener la mirada sobre el plato que aparece tras las jarras de barro, se reconocen dos personas de pie que entablan una conversación, debiendo de identificarse quizás con una alusión simbólica o literaria.

En alguna ocasión se le ha citado como retratista. Muy joven todavía plasmó los rasgos de Rubén Darío en dos ocasiones: la primera como un simple ejercicio docente, pues copia una fotografía hecha en Washington en 1915; la segunda vez fue en febrero de 1916 durante el velatorio en la Universidad tras el fallecimiento del poeta. En relación con esa temática queda asimismo la anécdota relatada por el literato José Coronel Urtecho (Granada, Nicaragua, 1906-Managua, 1994), quien destacó que un retrato es el reflejo de la apariencia real de un ser humano y una fotografía de su vida, contando que Rochi había querido hacerle uno, cuando residían ambos en Madrid, pero después de tres o cuatro intentos dejó sin finalizar el boceto⁵¹. Tal comentario lo hacía para señalar con sencillez lo prolijo de su temperamento, pues dicho escritor estuvo afectado por una crisis mental que logró superar, pudiendo desempeñar cargos diplomáticos en Estados Unidos y España, donde coincidiría con el pintor.

⁽⁵¹⁾ José CORONEL URTECHO: "José Coronel Urtecho siendo pintado por Dieter Masuhr o autorretrato con pintor". En *Prosa reunida*. Nueva Nicaragua, Managua, 1985, pp. 243-275.



Lámina 4.- «Florero con rosas blancas». Col. particular, Santa Cruz de Tenerife.

Obras en Tenerife

La amistad con el Dr. D. Antonio Rodríguez López y señora, granadinos domiciliados en Santa Cruz de Tenerife, ofrecería al artista la oportunidad de venir a esta ciudad en varias ocasiones, siendo muy bien acogido por ellos. Incluso en julio de 1968 los tres tuvieron la oportunidad de llevar a cabo un viaje de recreo por Italia junto con el matrimonio F. Mederos-I. González, vecinos asimismo de la capital tinerfeña. Ésa es la razón de que haya cuadros suyos en viviendas canarias. La mayoría representa composiciones florales pero se incluyen asimismo bodegones y un paisaje.

Seis lienzos pertenecen a un mismo propietario. Uno representa «Bouganvilles» de tono naranja y otro un «Florero de rosas blancas» (lámina 4), muy bello y elegante, pues el artista ha sabido conjuntar los elementos de la composición y la paleta fría del color: ante un etéreo cortinaje gris claro destaca el tupido ramo de blancas rosas que hunden sus tallos en un cristalino jarrón verde; la base radica en el tablero marrón sobre el que aparecen también más flores y pétalos caídos. Obtiene así un sutil equilibrio, pues la impavidez del búcaro y la mesa se contraponen a los pliegues textiles de la cortina y a las flores sueltas, cual símbolo visual de la floreciente Naturaleza con su efímera temporalidad.

El propio pintor le regaló una *veduta*, óleo de 60 x 73 cm, donde se aprecia una vista del «Patio de Lindaraja» en la Alhambra de Granada, caracterizado por su cantarina fuente entre los árboles y parterres, vegetación que el turista puede contraponer a la alineada arquitectura con arcos de medio punto sobre esbeltas columnas. Se trata del cuadro que había presentado en 1962 en la Fundación Rodríguez Acosta, al cual habíamos aludido en páginas anteriores.

Tiene asimismo tres naturalezas muertas. Un «Bodegón» en el que, siguiendo una presunta línea diagonal, hay una verde calabaza y unas manzanas amarillas, además de una frondosa planta, situadas junto a una tinaja de barro, sin que falten unas hojas secas cual símbolo de la fugacidad de la vida vegetal ante la presunta perdurabilidad del recipiente, cuyo contenido puede ser agua o vino. El blanco del tejido infunde una claridad expositiva al conjunto que descansa sobre él.

El segundo «Bodegón» destaca por la vivacidad cromática, pues muestra una olla metálica cuyo brillo áureo se contraponen a las rojas cerezas que hay en su interior

y alrededor. Además a su lado aparece un cesto lleno de encarnados melocotones. Es toda una sinfonía de tonos que inducen a captar mejor el presunto movimiento de las frutas que han vertido fuera del recipiente. El tercer cuadro de este género sigue las directrices de los ya descritos, aunque incorpora a un lado una cesta de frescas uvas que atraen la mirada hacia el fondo.

Asimismo nos consta por su anterior propietaria que se conserva en la capital tinerfeña otro «Bodegón» firmado por A. Alonso Rochi, tratándose del mismo formato, técnica y estilo de los ya comentados, todo lo cual corrobora la pericia adquirida en su representación y la buena acogida recibida del público.

En un tercer domicilio particular de la capital tinerfeña está un óleo –70 x 58 cm– con dos «Floreros». Sobre un fondo gris claro se recortan los perfiles de los búcaros: el mayor, alargado y con rosas blancas, centra la composición, mientras que el esférico es menor y sostiene rosas de esa tonalidad homónima. Varias flores blancas aparecen caídas sobre el presunto soporte lignario de ambos. La paleta es fría, pues al mencionado cromatismo de las plantas se añade el azul en distintos matices de las dos vasijas, siendo iluminado el conjunto por una luz clara de arriba hacia abajo en diagonal.

En la antigua residencia de unos conocidos del artista se conservan cuatro lienzos, tres de tema floral así como una naturaleza muerta. Uno con el protagonismo de las «Bouganvilles» (lámina 5) mide 80 x 64 cm y está formado por un jarrón de cerámica estampada en azul con flores de esa especie en tono anaranjado. El fondo es gris claro sobre una base más oscura, de manera que la alegría cromática de las plantas imprime optimismo al espectador, sin que ello sustraiga la primordial búsqueda de la estética. Otro «Florero con rosas blancas» (lámina 6), de igual medida que el anterior, recorta sus perfiles sobre un fondo textil de brocado azul, mas algunas flores están esparcidas sobre la mesa, procedimiento éste habitual en el artista, que parece sugerir así la libertad de la Naturaleza, expandiendo el rojo y el azul del búcaro un aura vital.

Se encuentra allí otro «Jarrón con rosas» menor –70 x 58 cm–, cuyas flores blancas y rosadas contrastan con el dúo cromático del recipiente, todo ello sobre un fondo azul. En el mismo domicilio que los anteriores se halla un «Bodegón» (lámina 7) de 70 x 58 centímetros. Figura una cesta de mimbre oscuro, volcada de manera que vierte las rojas ciruelas puestas en su interior; a su lado se alza un botijo



Lámina 5.- «Bouganvilles». Col. particular, Santa Cruz de Tenerife.



Lámina 6.- «Florero con rosas». Col. particular, Santa Cruz de Tenerife.



Lámina 7.- «Bodegón». Col. particular, Santa Cruz de Tenerife.

de agua, tras el que se vislumbran las verdes hojas de la vid, todo ello sobre un fondo marrón oscuro que se va haciendo más claro al confundirse con la base de la composición. Es una naturaleza muerta muy bien dibujada. Además las pinceladas están dadas con firmeza, lo que permite apreciar la seguridad de la mano del artista, sin que ello impida a su ojo matizar con suavidad los efectos de luces y sombras. El resultado es una obra bella y a la vez cercana al espectador por la cotidianeidad de los elementos representados.

En realidad las visitas a Tenerife de Alejandro Alonso Rochi fueron motivadas por el descanso, a la búsqueda de recuperar la salud. Estaba aquejado por problemas cardíacos pero ello no le impidió seguir realizando hermosas composiciones, las cuales hoy son atesoradas en esta isla tan lejana de su patria natal. Las distancias se acortan cuando se admira el Arte en su genuina belleza.

El turismo de masas en Puerto de la Cruz. Agentes implicados en su fase iniciática

José Manuel González Rodríguez



Los primeros establecimientos hoteleros en los Llanos de Martiánez.

Todos los residentes en el Archipiélago conocemos que Canarias, una comunidad alejada de los centros de decisión de Europa, angostada por una economía dependiente, y estrangulada por la inestabilidad de un medio físico muy frágil, sólo pudo enfrentar un desarrollo económico estable en las últimas décadas del siglo pasado. Por el contrario el extraordinario atractivo que su singular **renta de situación** concitó entre los países implicados en el dominio y control del Atlántico Oriental permitió desde tiempos remotos un modelo de desarrollo que caracterizó todas y cada una de las épocas en nuestra relación comercial, política y cultural con el continente europeo.

Así, desde los primeros lustros tras la conquista la minoría gobernante se planteó el aprovechamiento de las condiciones térmicas subtropicales de las zonas costeras de las Islas, para crear una estructura económica sustentada en la agricultura de regadío, básicamente de exportación, conformando un modelo muy sensible a los vaivenes de las coyunturas exógenas, ajenas a las expectativas de los canarios.

En palabras de J. F. Martín, 2001, p. 199¹:

“Sus estrategias de control [las de los comerciantes extranjeros] y de obtención de beneficios se basaban en un modelo económico comercial, de exportación de los productos locales agrícolas e importación de mercancías del exterior. Así, convirtieron a las islas en un mercado cuya demanda interna se preparaba para recibir y cubrir la avalancha externa, en perjuicio de la producción doméstica y de la formación de un sector productivo industrial que posibilitara...un desarrollo de lo que se consideraba, hasta bien avanzada esta centuria, una colonia, con todos los matices que se precise introducir...”

⁽¹⁾ J. F. MARTÍN RUIZ, *Geografía de Canarias: Sociedad y Medio Natural*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

⁽²⁾ E. L. BURRIEL DE ORUETA, *Canarias: Población y Agricultura en una sociedad dependiente*, OIKOS-TAU, S. A. Ediciones, Barcelona, 1981.

Tal modelo de estrategia comercial mantuvo su vigencia hasta la llegada de la década de los sesenta del siglo pasado. Entonces, de acuerdo con los comentarios de Burriel de Orueta, 1981², p. 121:

“... este esquema de la agricultura tradicional se (vio) afectado por condiciones nuevas, planteadas por las exigencias de desarrollo del capitalismo.

Por una parte, y por primera vez en la historia de Canarias, la demanda exterior no va a ser de productos agrícolas, sino de algo muy diferente: las instalaciones necesarias para gozar de sus peculiares condiciones climáticas, sobre todo en invierno; es decir, el turismo”.

Como corolario, la llegada del turismo a Canarias implementa un nuevo modelo económico, que, en esencia, no se diferenció de aquel reconocible en periodos históricos. Con todo, el fenómeno ha incidido notablemente en numerosos factores dinamizadores de la estructura económica de las Islas; mas, como reconoce J. A. Rodríguez Martín, 2004³, p. 71:

“La hipótesis de trabajo, que a nuestro entender define estructuralmente al desenvolvimiento económico canario y a la existencia de esos condicionantes, tiene por referencia medular un hecho explicativo: los cambios que se han ido registrando, han sido efectivamente capaces de alterar ciertas pautas de funcionamiento, las cuales han acentuado y desarrollado nuevas fuerzas productivas, pero no han supuesto transformaciones de “naturaleza” en la formación del excedente, ni relevos sustanciales en el bloque de fuerzas protagonistas que, históricamente, han capitalizado el proceso económico canario. Es en base a ello, y a la sistemática reproducción de problemas, por lo que insistimos en calificar al modelo con la adscripción de Gunder Frank de “continuidad en el cambio”.

⁽³⁾ J. A. RODRÍGUEZ MARTÍN, “Tres aspectos en el Modelo de Crecimiento Reciente de la Economía Canaria. Condiciones Estructurales, Configuración Estructural y Salida de la Crisis”, en *Canarias ante el Cambio*, Ediciones IDEA, S/C de Tenerife, 2004, pp. 69-116.



Martíáñez.

Por consiguiente, nos encontramos ante un modelo que, en cierta manera, podría desligarse del clásico asociado con la expansión atlántica de los países europeos; pero que, sin embargo, ha redundado en reproducir el denominado negocio de explotación de los “mercados cautivos”. Sin que podamos confirmar la certeza de tal aseveración, intentemos desvelar algunos indicios sobre tal cuestión deteniéndonos en primer lugar en los antecedentes históricos que determinan el desarrollo y expansión de esta nueva industria en el entorno del Valle de La Orotava.

Apuntes sobre la historia del turismo de masas en Canarias

Como ya hemos comentado, las relaciones comerciales y culturales del Archipiélago con distintos países del viejo continente (principalmente Gran Bretaña) conformaron una dilatada actividad de intercambio que, en particular, propició una continua visita de numerosos viajeros ilustrados al Archipiélago. De este modo, ya en las centurias pasadas Canarias se convirtió en una de las estaciones privilegiadas donde los turistas continentales demoraban su estancia cuando realizaban pesados y costosos viajes transcontinentales.

La bondad del clima y el aprovechamiento de las condiciones inmejorables para la cura de enfermedades originaron un considerable desarrollo de la oferta turística, localizada sobre todo en lugares de renombre paradisíaco, el Puerto de la Cruz en Tenerife o los municipios de Las Palmas y de Santa Brígida en la isla de Gran Canaria. Sin embargo, este turismo incipiente nada tuvo que ver con el posterior *boom* de la demanda terciaria de ocio, por cuanto en el primero de los casos contó con visitantes “privilegiados”, de reconocida solvencia económica y pertenecientes a los estratos más adinerados de la sociedad europea; de tal modo que la oferta turística de las Islas a finales del diecinueve

se reconoce aún hoy en día en la prestancia arquitectónica de los edificios o en la calidad de servicios cubiertos por éstos.

Por contra, el turismo de masas que explotó en torno a los años sesenta surgió de igual forma a como lo hiciera en el resto del Estado español; y este *boom* de consumidores de ocio se caracterizó por:

- La búsqueda de mar y sol; esto es, de un tipo de ocio exclusivamente heliotalasotrópico.
- El desarrollo abusivo y desmesurado de la especulación inmobiliaria, que, a través de una urbanización hacinada, ha transformado el litoral de las islas en mero soporte de alojamiento.
- El crecimiento intensivo de la oferta, que, surgido de modo espontáneo, ha desconocido todo principio de planificación.
- La implicación selectiva de los municipios isleños en la evolución del sector, lo que ha provocado un claro diferencial de renta entre municipios turísticos y no turísticos.



Construcción del Lago Martiánez.

Como bien reconocen los expertos (Libro Blanco del Turismo, 1995⁴, M. J. Millares, 2006⁵; A. González Morales, 2004), tras el auge del turismo británico de comienzos del siglo XX, se produce un periodo de recesión del desarrollo del sector, agudizado por la Guerra Civil Española y la consiguiente etapa autárquica. Las condiciones de distanciamiento de la dictadura franquista del resto de países de Europa y la propia crisis del continente, fruto de las secuelas de la II Guerra Mundial, alejaron a las Islas de un recurso históricamente consolidado. De los lujosos hoteles que fueran bandera emblemática de nuestro atractivo turístico, pocos se hallaban en funcionamiento a finales de la década de los años cuarenta: Marquesa, Monopol, Taoro y Martiánez en el Puerto de la Cruz, y Metropole, Santa Brígida, Parque y Santa Catalina en Gran Canaria, entre otros.

Por ello, cuando el Régimen comenzó a sobrepasar los límites de encorsetamiento que provenían de su política de aislamiento, las autoridades nacionales y locales se plantearon impulsar un nuevo renacimiento de la industria del ocio, que sólo se alcanzó contando con la inyección de incentivos fruto del esfuerzo decidido de algunas figuras emblemáticas en la historia de nuestra industria más representativa. Tales esfuerzos concitaron la conjunción de voluntades con miras a iniciar un nuevo ciclo de vida de los destinos canarios, que desglosados de acuerdo a sus etapas o fases nos permitirán apuntalar las referencias personales e institucionales que conformaron la situación actual.

En definitiva, para establecer premisas sólidas sobre la evolución histórica del turismo especializado casi en exclusiva en la explotación de los recursos vinculados con el sol, el mar y el ocio, en primer lugar habremos de establecer un intervalo temporal y las condiciones dimanantes de esa etapa histórica que nos aporten los antecedentes precisos. Así, podemos destacar como factores determinantes de esta etapa inicial los siguientes:

Declaración de Puerto de la Cruz como ciudad de interés turístico, en 1955.

Resolución de primero de enero de 1963, por la cual el Ministerio de Información y Turismo recién creado (con fecha de 10 de julio de 1962 y presidido por Manuel Fraga, adalid de la expansión turística, con su decidido apoyo a la edificación de los Paradores Nacionales) concibe el Archipiélago como Zona de Interés Turístico.

Orden Ministerial de 1964 que establece el funcionamiento del Registro de Empresas y Actividades Turísticas.

⁽⁴⁾ GOBIERNO DE CANARIAS: *Libro Blanco del Turismo*, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.

⁽⁵⁾ M. J. MILLARES, *Isla: El Turismo en la Provincia de Las Palmas (1946-1969), entre Néstor y el Desarrollismo*, Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, 2006.

⁽⁶⁾ V. HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, *El Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria*, Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

⁽⁷⁾ CABILDO INSULAR DE TENERIFE: *Plan de Desarrollo económico para la Provincia de Santa Cruz de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 1963.

⁽⁸⁾ R. BUTLER, "The concept of a Tourist Area Cycle of Evolution", *Canadian Geographer* 24, pp. 5-12, 1980.

Creación de los diferentes CIT, Centros de Iniciativas y Turismo; el de Gran Canaria funcionaba desde el 12 de noviembre de 1959⁶.

Formulación en 1964 de la "Ley Strauss", en la que el entonces ministro alemán permitía incentivos de inversión en regiones y países de ultramar, léase Canarias.

Inicio de la navegación aérea con Europa, contando con vuelos chárter desde 1957, de compañías inglesas, alemanas, finlandesas, suecas, francesas e italianas⁷.

Es entonces, en los últimos años de la década de los años cincuenta del pasado siglo y los primeros de los sesenta, cuando podemos retomar el devenir de una industria, prácticamente inexistente durante la etapa autárquica; y, entonces, con miras a desbrozar las diferentes facetas que han determinado esta historia nos ayudaremos de la conocida teoría de los Ciclos de Vida de los Destinos Turísticos, tal como fuera acuñada por Butler⁸ en 1980.

Los ciclos de vida de los destinos tinerfeños y la implicación de los agentes locales

Dicho autor reconoce en la expansión de dichos destinos las siguientes fases, que habremos de remozar con comentarios relativos a las peculiaridades insulares.



Esquema gráfico de la evolución de los Destinos Turísticos según Butler.

En la fase de **exploración**:

1. La demanda aglutina grupos incipientes de visitantes. Comprende sectores aislados de turistas "accidentales" o viajeros aventureros, que se interesan por el destino por sus bellezas naturales o por las cualidades que éste dimana en una perspectiva exótica.

2. En Canarias nos encontramos con viajeros ilustres, entre los que destacan: Wiston Churchill, Agatha Christie, Ernesto Lecuona, Dulce María Loinaz, María Callas y Los Beatles, entre otros⁹.

3. La oferta alojativa se reduce a los hoteles clásicos y a unos pocos hostales o residencias explotados por residentes de la zona, que comparten esta actividad con otras faenas productivas. Así, encontramos en 1950 los siguientes locales de hospedaje: Gran Hotel Taoro, con 70 habitaciones; Hotel Martíáñez, con 32; Hotel Monopol, 87; Hotel

⁽⁹⁾ N. GONZÁLEZ LEMUS, *Viajeros por sol, playa... y descanso*, Puerto de la Cruz, 2011.

Marquesa, con 25; y el Marquesita Anexo, con 16¹⁰, todos en Puerto de la Cruz. En el sur de la Isla operaba el Hostal Reverón, en la playa de Los Cristianos, regentado por D. Juan Reverón Sierra, donde se alojaron en una primera etapa los enfermos suecos afectados por la enfermedad de la esclerosis múltiple¹¹. Por lo demás, exceptuando la oferta alojativa operativa en Santa Cruz de Tenerife y algunos hoteles sitos en Güímar, La Orotava o Tacoronte, en esta etapa del ciclo la mayor parte de los destinos abocados a la explotación de los recursos de sol y mar estaban aún en un estadio iniciático.

4. Aún no se han implicado las autoridades locales ni la Administración en concretar las infraestructuras precisas para la consolidación de un destino turístico.

5. Los caseríos y pequeños pueblecitos marinerros, atractivo urbano del visitante, los pueblan núcleos familiares con vinculaciones generacionales notorias.

Cuando se produce la **implicación**:

1. Acuden grupos de turistas, que han venido siendo alertados por medio del proceso de difusión conocido como efecto “boca a boca”. Los visitantes se acompañan de sus familias y organizan sus vacaciones contando con la ayuda y consejo de ciertas compañías especializadas en origen.

2. En Canarias, el número de turistas que nos visitan llega a aproximarse en 1960 a los 150.000 viajeros, en la culminación de una primera fase de expansión atemperada.

3. La oferta se ha ido expandiendo. Se construyen nuevos hoteles y se abren algunos negocios de restauración y de ocio. En particular, cabe reconocer los siguientes complejos:

a. El Hotel Marquesa, que fuera vendido por los herederos de la IV Marquesa de la Candia, D^a Laura de Cologan-Franchi y Heredia, a Miguel Caparó y Busquets, propietario y vecino de Puerto de la Cruz, quien se encargaría de regentarlo hasta comienzos de los sesenta.

b. En cuanto al Hotel Taoro se sabe que los gerentes del Cabildo Insular negociaron con Enrique Talg (a la sazón administrador de dicha entidad propiedad del Gobierno, por la que pagaba una renta anual de 17.325 pesetas durante el bienio 1944-1945), tras una visita realizada por la Junta Insular de Turismo en agosto de 1944, la compra del complejo, o, al menos, su participación en la explotación. Tal iniciativa estaba “avalada” tanto por el Capitán General García Escámez como por el Gobernador Civil, quienes deseaban dotar a la isla de referentes alojativos de calidad, preparados para la recepción de ese “turismo perdido” cuando finalizara la contienda mundial.

c. Tras complicadas y procelosas negociaciones se acuerda el pago del 70% de las acciones de la comunidad Taoro, bajo la condición de que el Cabildo adquiriera el resto y se comprometiera a reconstruir el ala poniente del edificio (afectada tras el incendio que asoló el hotel en la madrugada del 9 de mayo de 1929) y a modernizar el resto de sus instalaciones. D. Antonio Lecuona

⁽¹⁰⁾ CABILDO INSULAR DE TENERIFE, *Ordenación Turística, Plan de Desarrollo Económico*, 1963.

⁽¹¹⁾ N. DÍAZ FRÍAS, *Historia de la Playa de Los Cristianos*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1996, pp. 157-158.



Avenida de Colón. Puerto de la Cruz.



Lido de San Telmo. Puerto de la Cruz.

Hardison, presidente de la entidad insular, acepta formalmente las condiciones negociadas con fecha 19 de julio de 1945, iniciando las reparaciones más urgentes y la mejora de la carretera de acceso y de los jardines. A Enrique Talg se le concedió la prórroga del arrendamiento, rebajando la renta hasta las 10.000 pesetas anuales. Mas, con todo, los pobres resultados económicos que devengó la explotación del hotel en años posteriores (a pesar del convenio suscrito con la compañía de Thomas Cook and Sons, que reportó una media de 40 visitantes alojados durante un periodo de diez días en cada arribada del buque Venus, que utilizaba la Compañía Marítima de Bergen, recalando en Tenerife y en Madeira) concitaron la ruptura con el empresario suizo en el año 1952¹² y el previo arrendamiento del Taoro a la compañía HUSA en 1950.

⁽¹²⁾ Quien se ofreciera a asumir la concesión del hotel, informando de ello al general por carta remitida el 26 de marzo de 1945.

d. El Hotel Martíáñez, cerrado desde el año 1939 afectado por la contienda de la Segunda Guerra Mundial, comienza a ser administrado en 1953 por Enrique Talg Schulz.

e. El Hotel Monopol, sito en la vivienda donde naciera el insigne canario Agustín de Betancourt y Molina, fue transformado en hotel en el año 1888 con la denominación de Hotel Senador, bajo la dirección del hotelero suizo Sol Solidiche, siendo propietaria D^a Celia Zamora Gramperra, hija y heredera de D. Tomás Zamora Gorrín, quien fuera alcalde durante el periodo 1877-1881. En 1905 tomaría su denominación actual, al pasar a propiedad del alemán J. M. Knörnschild y su esposa británica. Fue en 1928 cuando cambió de propiedad, siendo el matrimonio formado por Erna y Carlos Gleixner quienes representan el origen de una saga familiar que, aún en la actualidad, lo sigue regentando con esmerado cuidado.

f. Sabemos que la Pensión Marquesita se encontraba aún operativa en esa fecha con domicilio en la calle San Felipe, nº 1, según consta en la guía del Valle de La Orotava editada por D. Vicente Miranda en el año 1965¹³; mas, como quiera que no comparece en la relación recogida en la Guía Dietario publicada por Litografía Romero en el año 1979¹⁴, podemos barruntar que fue absorbido por el Marquesa tras la remodelación emprendida en los años sesenta.

⁽¹³⁾ V. MIRANDA, *Valle de La Orotava*, Ediciones Drago, La Orotava, 1965.

⁽¹⁴⁾ GUÍA DIETARIO DE SANTA CRUZ DE TENERIFE, 1979, Litografía Romero, S. A., 1979.

⁽¹⁵⁾ Resulta emblemático el “maridaje” que se produjo en la fase de esplendor del turismo en Puerto de la Cruz: los comerciantes anglosajones contaron con el decidido apoyo de la aristocracia de el Valle de La Orotava, quienes aportaron terrenos y asumieron responsabilidades al contar con su dominio del poder político. Dicha vinculación se mantuvo en buena parte en la fase seminal de la expansión de la nueva tipología de la industria turística. Así, entre aquellos que hemos mencionado podemos encontrar representantes de las casas Cologan-Franchi y Ponte, titulares de los marquesados del Sauzal y de la Candia, como fueran los herederos de D. Tomás Fidel Cologan.

4. Como podemos comprobar, en el inicio de la expansión del turismo de masas en el municipio de Puerto de la Cruz, el remanente histórico aportó los pilares necesarios con miras a proyectar una imagen del destino acorde con su esplendor decimonónico. Mas, singularmente, los agentes imbricados en la explotación residencial ya no se vinculaban con aquellos terratenientes locales¹⁵ y los mercaderes anglosajones de dicha centuria; pues se reconoce la presencia en la gestión de todos los complejos señeros de una nueva clase empresarial, predominantemente de procedencia germano parlante.

5. Justamente finalizando esa década se consolida el Puerto de la Cruz como destino emblemático de los turistas europeos, con la remodelación de los ya mencionados hoteles señeros y la apertura de algunos nuevos. En concreto podemos hablar de los siguientes: Hotel Valle Mar, construido en 1958 y con una capacidad de 68 habitaciones; Hotel Tenerife Playa, inaugurado en 1958, con 132 habitaciones tras su segunda ampliación en 1962; Hotel Oro Negro, cuya fecha de construcción data de 1961,

con 42 habitaciones; Hotel Bélgica, de 1958, con 39 habitaciones; Hotel Las Vegas, ampliado en 1962, que incrementa su capacidad alojativa hasta las 132 habitaciones, y el Hotel Tigaiga, promovido y dirigido por la familia Talg, con 48 habitaciones.

6. Por lo demás se reconoce en esta fase la acción decidida de las autoridades; en particular de aquellas que presidieron el Mando Económico: generales García Escámez, Serrador y Duque de la Torre en conjunción con la iniciativa innovadora de autoridades señeras: Melchor Luz y Cándido García Sanjuán, en Puerto de la Cruz; Galván Bello, Casiano Feo, la familia Tavío, el propio García San Juan..., en el Sur de Tenerife.

7. Para encauzar estas iniciativas los generales contaron con el apoyo financiero del Estado y con la anuencia de prestigiosos arquitectos locales: Tomás Machado y Méndez Fernández de Lugo, José Enrique Marrero Regalado, Domingo Pisaca y Burgada, Enrique Rumeu de Armas, entre otros⁽¹⁶⁾. Con todo, tras la culminación de su gestión, es el Cabildo Insular quien asume la labor de gestión y promoción de la industria. Mas, como quiera que en esos años los consejeros se alineaban mayoritariamente con las propuestas falangistas, la gestión de dicha entidad resultó impregnada de la ideología española con evidentes proximidades ideológicas y económicas con los agentes comerciales alemanes⁽¹⁷⁾.

8. En esta situación de “transición” ideológica y económica, la implicación de las administraciones supramunicipales fue alentada y “benedicida” por la iniciativa local. En particular, resulta emblemática la labor realizada por el alcalde Isidoro Luz Cárpenter durante el periodo comprendido entre los años 1944 y 1963. Su empeinado empeño en miras a dotar a su municipio de las infraestructuras y reglamentaciones imprescindibles para adecuarlo a la expansión del nuevo turismo europeo no cabe reducirlo sólo a su gestión local, pues abanderó otras intervenciones más notorias. En particular:

a. Como consejero del Cabildo Insular desde el año 1945 y presidente entre los años 1962 y 1964 supo impulsar diferentes obras de gran trascendencia para la consolidación del negocio turístico en Tenerife.

b. Habiendo solicitado en acuerdo del 30 de mayo de 1955 la declaración de Puerto de la Cruz como Zona de Interés Turístico, la propuesta es rubricada formalmente por el ministro Gabriel Arias Salgado con fecha 13 de octubre del mismo año y publicada como Orden en el BOE de 26 de octubre.

c. El 17 de octubre de 1958 la Comisión de Urbanismo de Santa Cruz de Tenerife aprueba dos acuerdos imprescindibles para consolidar las iniciativas de don Isidoro: la aprobación del Plan General de Ordenación Urbana del Puerto de la Cruz y del Proyecto de Urbanización de la Avenida de Colón y de la Plaza Triangular.

9. De igual manera son reconocibles los primeros esfuerzos inversores dimanantes de la iniciativa privada, reconocibles en la autoría de la edificación de estos primeros complejos. Así, en esta armonía de intereses podemos enumerar las siguientes actuaciones:

a. La zona de Martiánez va a acumular la mayor parte de iniciativas urbanísticas de tipología turística. Buena parte del terreno



Vista aérea. San Telmo, plaza de los Reyes Católicos y Avda. Colón.

⁽¹⁶⁾ M. ISABEL NAVARRO SEGURA, *Arquitectura del Mando Económico en Canarias, la Posguerra en el Archipiélago*, Aula de Cultura de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, 1982.

⁽¹⁷⁾ J. J. DÍAZ BENÍTEZ, *Anglofilia y autarquía en Canarias durante la II Guerra Mundial*, Ediciones IDEA, Las Palmas de Gran Canaria, 2008; A. CIORANESCU, *Historia del Cabildo Insular de Tenerife*, Aula de Cultura de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, 1988.



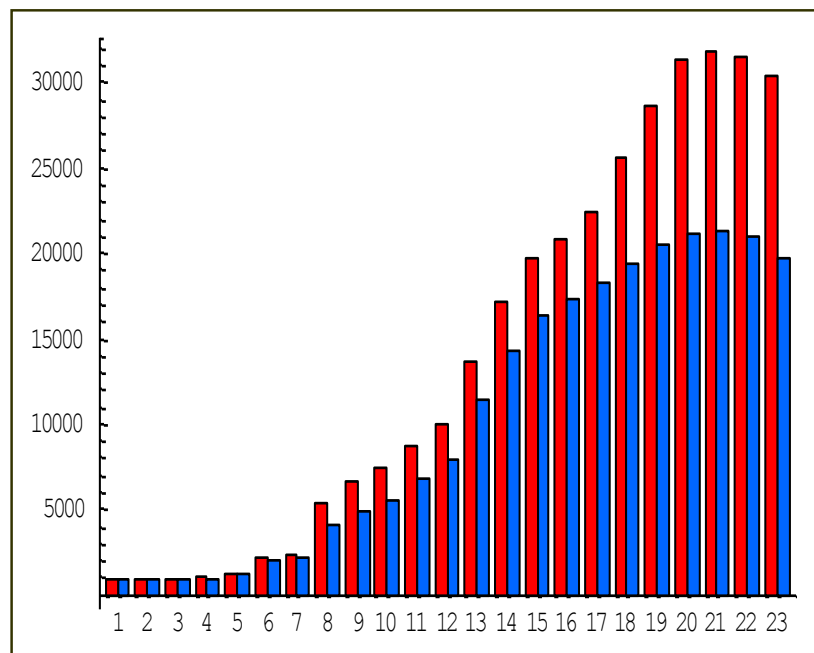
Disco promocional del Día del Turista (portada). Noviembre de 1967.

⁽¹⁸⁾ Estos propietarios compartían la explotación de los terrenos de Puerto de la Cruz dedicados al cultivo de la platanera con otros grandes hacendados, entre quienes destacan: M. Asal Smith, con 13,6302 hectáreas; M. Ascanio Méndez, dueño de 15,9066 hectáreas; D. Codesido Hernández, con 10,3463 hectáreas de terreno productivo; C. García Feo, con 12,8439 hectáreas; F. Machado Pérez, contabilizando 15,0030 hectáreas; N. Pérez Ascanio Ventoso, con 31,989 hectáreas; R. Richard Bernard, propietario de 37.945 metros cuadrados, o L. Salazar y Benítez de Lugo, con 13,3173 hectáreas, (A. ÁLVAREZ, *Tesis Doctoral*, 1983, Cuadro VII.32).

⁽¹⁹⁾ En el año 1960 la superficie censada en Puerto de la Cruz y dedicada al cultivo platanero suponía el 13,6 % del total de la isla de Tenerife (520 hectáreas), porcentaje sólo superado por la ocupada en el municipio de La Orotava (W. RODRÍGUEZ BRITO, *La Agricultura de Exportación en Canarias, (1940-1980)*, Consejería de Agricultura, Ganadería y Pesca, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1986, p. 165).

⁽²⁰⁾ Político y hombre de negocios que, entre otros cargos, ejerció la Presidencia de la Junta de Obras del Puerto de Santa Cruz de Tenerife; fue fundador de empresas mercantiles, entre ellas GARSAN y Sociedad Agrícola C. L. García Sanjuán, S. A. Estrechamente vinculado con Blas Pérez González, ministro de la Gobernación entre los años 1942 y 1957, se involucra en el despegue del turismo en la vertiente sur de la Isla, promocionando la apertura del Hotel El Médano, que construyera en 1963 la familia de D. Casiano García Feo y construyendo en 1972 el hotel Gran Tínerfe, tras haber fracasado en el intento de expansionar la dimensión de su inversión en el Puerto con la construcción de piscinas en el frente de playa sito delante de su hotel.

Evolución del número de plazas total y hoteleras en Puerto de la Cruz, 1958-1980.



afectado por el PGOU pertenecía por herencia a los hermanos Fernández Perdígón, quienes contaban con una superficie de 51,7840 hectáreas en todo el entorno del Valle de La Orotava, 25,5166 sitas en el municipio de Puerto de la Cruz¹⁸, mayoritariamente en el denominado Llano de Martíánez.

b. Inicialmente, y acorde con la reglamentación del PGOU, al menos 184,7437 hectáreas de terreno fueron clasificadas con la categoría de suelo urbano (A. Álvarez, 1983). En consecuencia, cabe extrapolar de tal medida el notorio interés de los municipios en modificar el uso del suelo (que en buena parte correspondía a plantaciones de platanera, cuya producción abastecía los mercados continentales)¹⁹. Es entonces cuando comparecen los nuevos agentes dinamizadores de la industria vinculada con la explotación de los recursos heliotalsotrópicos:

La sociedad formada por Albert Verburgh y Walter Vandeputte asume construir en 1957 el Hotel Bélgica, que comenzó a operar en la temporada 1958-59.

Cándido García Sanjuán²⁰ solicitó el 9 de julio de 1957 licencia de obras para la construcción del Hotel Gran Tenerife Playa según proyecto de Luis Cabrera Sánchez-Real, autorizada el 6 de mayo de 1958.

De nuevo es el arquitecto Luis Cabrera y Sánchez-Real quien en 1959 realiza el proyecto del Hotel Las Vegas, encargado por una sociedad compuesta por siete accionistas ("Los Siete Magníficos"), entre quienes sobresale la figura de Luis Díaz de Losada y García. Este empresario lagunero se encargó de la parcelación de la Avenida de Colón en 1958 y la construcción de las piscinas del complejo Martíánez, inaugurado en el verano de 1971 por Felipe Machado González de Chaves.

El 26 de febrero de 1958, María Angustias Ybarra y Jiménez de la Serna inicia el procedimiento de formalización para la construcción del Hotel Valle Mar, sito en terrenos pertenecientes a los hermanos

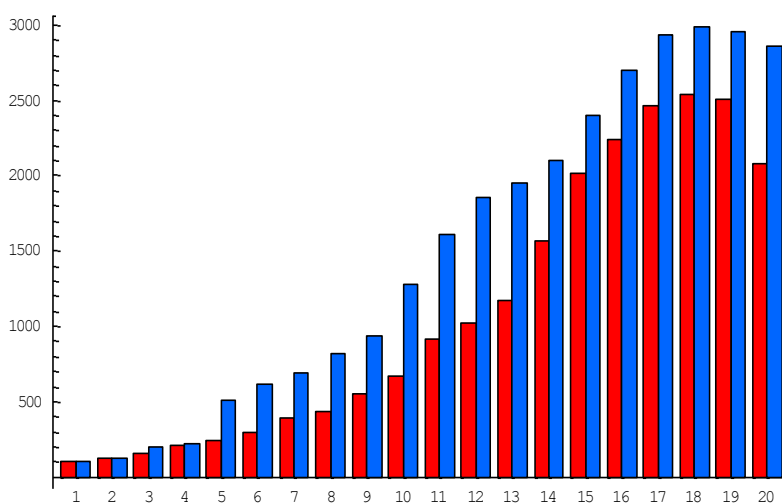
Perdigón, que inició su actividad en 1959, proponiendo a Enrique Talg Wyss como director. Sin embargo, el hijo del entonces director del Hotel Tígaiga declina la oferta ante la responsabilidad que asume al arrendarle a su padre dicha empresa.

10. Contando, entonces, con estos primeros datos, podemos intuir que en torno a los años 1968-1969 algunos destinos isleños (en particular, Puerto de la Cruz y Las Palmas de Gran Canaria) habían alcanzado la fase de **desarrollo** de sus ciclos de vida, tal como se puede advertir en el gráfico 2.

Ciclo de vida o competencia por acaparar recursos escasos

Con miras a afrontar tal contingencia debemos partir del análisis de indicadores que nos posibiliten valorar con enjundia la afirmación postulada en el párrafo previo. Elijamos, entonces, aquellos de mayor uso entre los expertos (Haywood, 1986; Cooper and Jackson, 1989):

1. Correlación entre las expectativas de la demanda y la evolución de la oferta. Siguiendo la teoría de Butler, en las dos primeras fases de los ciclos de vida de los destinos, la planta alojativa “se adapta” a las necesidades que según las proyecciones de la demanda en años previos permiten garantizar la rentabilidad de la industria. En otras palabras, los agentes promotores de complejos hoteleros sólo arriesgarán su inversión contando con la anuencia del arribo tendencial contemplado en la sucesión próxima de los flujos de demanda. Partiendo, entonces, de esta premisa, la figura 3 nos aporta datos relevantes sobre el argumento que deseamos validar. Así, en dicho gráfico es perceptible un claro desfase en las tasas de crecimiento de ambas variables, donde la evolución de llegada de turistas no justifica la sobredimensión de la planta alojativa expectante, al menos en el intervalo temporal comprendido entre los años 1962 y 1974.

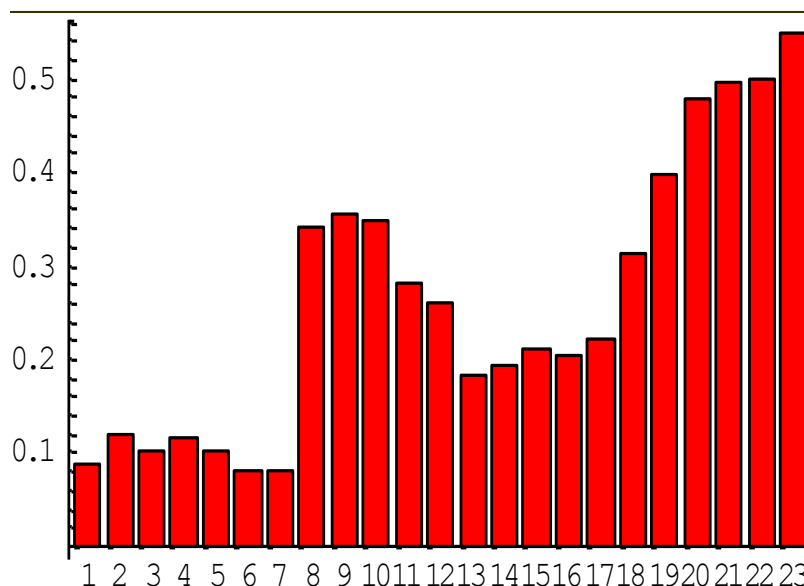


Evolución de los flujos de demanda y la oferta en Puerto de la Cruz en números índice entre los años 1960 y 1979.

2. Relación porcentual entre las plazas hoteleras y extrahoteleras, que en los destinos ya desarrollados muestra una evolución descendente hasta decaer por debajo de la unidad. Entonces, un sencillo cómputo realizado contando con los datos recopilados en la figura 1 nos ofrece una poligonal que muestra cuatro etapas bien diferenciadas, con puntos de inflexión localizados en los años 1964, 1968 y 1973 (ver figura 4).

3. Concentración de los flujos de demanda en pocos focos emisores. La especialización de los destinos en mercados fidelizados conlleva una ventaja comercial, pero predispone a los agentes del sector a negociar

Ratio entre plazas hoteleras y extrahoteleras en Puerto de la Cruz, 1958-1980.



a la baja la “repetición” continuada de las estancias de sus clientes. Por ello, la diversidad seminal que se puede constatar entre los turistas que pernoctaron en Puerto de la Cruz en el año 1958, un total de 17.033 efectivos (de los cuales 2.103 eran de nacionalidad inglesa; 4.358, germanos; 1.363, nacionales; 2.162, naturales de Francia; 1.739, suecos, y 1.105, suizos), que se reduce en el año 1962 (contando con un total de 41.396 turistas: 8.432 ingleses, 7.718 alemanes, 5.318 franceses, 3.693 suecos y 2.452 suizos)²¹ y prácticamente desaparece en el año 1973 (concentrando el 79,24 % de los visitantes procedían sólo de cuatro zonas de remisión: Alemania con un porcentaje del 26,25 %; Inglaterra con el 23,39 %, Escandinavia contabilizando un número de recursos evaluados en el 12,19% y el turismo nacional que representó el 17,42%²²) nos informa de una evolución muy rápida que deriva en la especialización selectiva del Puerto de la Cruz en la captación de flujos de demanda provenientes de escasamente sólo cuatro mercados.

⁽²¹⁾ Anexos de la Edición del CABILDO INSULAR DE TENERIFE, *Ordenación Turística*,...

⁽²²⁾ CES, *Economía Canaria 76, Anexo Estadístico*, Confederación Española de Cajas de Ahorros, Las Palmas de Gran Canaria, 1978, p. 105.

4. Implicación de agentes “ajenos” a la dinámica endógena de la producción hostelera. En este indicador se incluye tanto la inversión especulativa de comerciantes y “mercaderes” nacionales y extranjeros como la subordinación de la burguesía local a sus intereses en miras a valorizar su patrimonio con la venta de terrenos y la imbricación en la promoción de la industria del ocio. Cuando ambos sectores “acuerdan” ordenar desde sus perspectivas de incrementos de plusvalías el natural desenvolvimiento de la dinámica de los destinos, estos resultan desprotegidos ante la competencia con otros emergentes, conllevando un desplazamiento de la actividad en entornos próximos y colmatando la urbanización de sus litorales siguiendo un proceso que caracteriza el modelo de desarrollo del turismo en todas las zonas nacionales especializadas en el ocio de sol y mar. En consecuencia, los datos aportados en párrafos previos abundan en especificidades particulares del ciclo de vida de Puerto de la Cruz en que se advierte ya desde el segundo quinquenio de la década de los sesenta la actividad de estos agentes, que, en particular, desviaron parte de los beneficios generados por el binomio construcción-industria hostelera en Puerto de la Cruz a

destinos vírgenes, donde el precio del suelo no encarecía en demasía los costes de promoción y edificación. Tales presupuestos, avalados por los trabajos de V. Martín Martín, 1991, 1999 y 2005, y M^a del Carmen Santana, 1992, fueron analizados con técnicas propias de la simulación dinámica en varios estudios realizados por miembros del Departamento de Economía Aplicada de la Universidad de La Laguna (ver M. Carrillo, 2002; J. M. González Rodríguez, 1998, 1999, 2005 e I. Cruz Báez, 2009).

Conclusiones

En este trabajo hemos deseado reflejar algunos rasgos que han configurado la implementación y posterior despegue de la industria turística en Puerto de la Cruz durante la etapa comprendida entre los últimos años de la década de los cincuenta y los correspondientes al decenio posterior del siglo pasado. Contando con las reminiscencias históricas del destino, zona de atracción de turistas de elite a finales del siglo XIX y comienzos del XX, la singular vinculación de las compañías anglosajonas con dicho sector se vio reducida considerablemente entre los años de entreguerras y durante los primeros quinquenios de la dictadura franquista. Sus estrategias comerciales sólo conservaron su vigor en la comercialización de los productos agropecuarios asociados con la denominada Agricultura Intensiva de Exportación, negocio en el que mantuvieron un modelo de intercambio basado en la explotación de recursos en régimen de explotación en exclusiva.

Sin embargo, la nueva burguesía afín al régimen dictatorial se movilizó con miras a contextualizar la economía insular (y la de la comarca limitada por el Valle de La Orotava) como genuinamente nacional. En consecuencia se implicaron en transacciones e inversiones, en las que el sector turístico ofertaba buenas perspectivas de ganancias desprovistas de riesgo aparente, dada la aquiescencia de las autoridades. Por todo ello, prosiguieron la labor que emprendieran los generales que gobernaron durante el periodo del Mando Económico, aunque especialmente interesados en dinamizar la industria en diversas localizaciones insulares.

Como consecuencia, creemos que hemos podido reunir algunos indicadores que nos advierten de la temprana madurez del ciclo de vida del producto Puerto de la Cruz, que hubo de competir en desiguales condiciones con las zonas áridas, pero cálidas y poco valoradas económicamente, del Sur de la Isla en donde se “refugiaban” en gran medida las nuevas iniciativas de los promotores. Sin embargo, la labor de estos empresarios ligados al comercio y la explotación agropecuaria no alcanzaría a acaparar por entero la actividad turística, concitando el arribo de grandes multinacionales que, en este caso, sí han podido reproducir las singularidades del denominado Modelo Económico de Centro y Periferia.

En consecuencia, el poder económico anglosajón, aún apreciable en la actividad de las casas comerciales Yeoward, Fyffes, Miller y Hamilton, entre otras, determinó una nueva fase de expansión del turismo en el Puerto, contando con la apoyatura de la renovación del PGOU en 1974 y la aportación de recursos británicos situados geográficamente en la zona de La Paz. El estudio de este renacer nos propone un nuevo reto que no nos negamos a afrontar.

BILIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- Álvarez, A. (1983): *Agricultura y Turismo en el Valle de La Orotava*, Tesis Doctoral, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de La Laguna.
- Butler, R (1980): "The Concept of a Tourist Area Cycle of Evolution" *Canadian Geographer*, 24, pp. 5-12.
- Callizo Soneiro, J. (1991): *Aproximación a la Geografía del Turismo*, Editorial Síntesis, Madrid.
- Carrillo, M. and González, J.M. (2002): "A new approach to modelling sigmoid curves", *Technological Forecasting and Social Change*, Vol. 69, pp.233-241.
- Cooper, Ch. & Jackson, S. (1989): "Destination life cycle: the Isle of man case study", *Annals of Tourism Research*, 16, pp. 377-398.
- Cruz, D. I. – González, J. M. (2009): "Simulation of touristic sector in a destination into a decline phase", enviado al Journal of forecasting and technological change.
- Cuadrado, J. R. (1981): *El Turismo y la Economía de Tenerife, Economía y Turismo en Tenerife*, Cabildo Insular de Tenerife, S/C de Tenerife.
- Figueroa, M. (1985): *Teoría Económica del Turismo*. Alianza Universidad Textos.
- GOBIERNO DE CANARIAS (1997): *Libro Blanco del Turismo*, Las Palmas de Gran Canaria.
- González Lemus, N. (1997): *Comunidad Británica y Sociedad en Canarias*, Edén ediciones, Güímar.
- González Rodríguez, J. M. (1998): "Simulation of Economic Evolution of two Areas in Tenerife Island which compete for the European Touristic Demand", en *Atelier sur l'analyse des séries chronologiques*, Universidad de Montreal, Marzo de 1998.
- González Rodríguez, J. M. (1999): "A system of logistic type equations which model visitors demand in two areas of Tenerife island", *Nonlinear Analysis*, 35, pp. 111-123.
- González Rodríguez, J. M. (2005): *Turismo de Sol y Playa: ¿Crisis coyuntural o agotamiento del Modelo?*, GENETO: Ediciones y Distribución, La Laguna.
- González Rodríguez, J. M. (2006): *Modelización de Sistemas en Economía*, GENETO: Ediciones y Distribución, La Laguna.
- Haywood, K. M. (1986): "Can the tourist-area life cycle be made operational?", *Tourism Management*, pp. 154-167.
- Labeau, G. (1972): "Estadísticas del Turismo en España. Análisis econométrico del turismo", *Revista de Estudios Turísticos*, 3.
- Martín Martín, V. (1991): *Agua y agricultura en Canarias: el Sur de Tenerife*, Editorial Benchomo, La Laguna.
- Martín Martín, V. O. (1999): *El Turismo en el Sur de Tenerife: de la Renta Agraria a la Renta del Ocio*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Arafo.
- Martín Martín, V. O. (2005): "Alojamiento turístico, gran propiedad y renta de la tierra", *Documento de Trabajo, Departamento de Geografía, Universidad de La Laguna*.
- Martín Ruiz, J. F. (2001): *Geografía de Canarias: Sociedad y Medio Natural*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- Revoreda, R. (2004): *Sobre Turismo: Tendencias Empresariales en una industria en unificación*, S/C de Tenerife.
- Rodríguez Martín, J. A. (1985): "El turismo en la economía canaria: delimitación e impacto económico", en *IV Jornadas de estudios económicos canarios, Gobierno de Canarias*.
- Santana, M. C. (1992): *La Producción del Espacio Turístico en Canarias*, Ediciones de Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid.
- Vera, J. F. coordinador (1997), *Análisis Territorial del Turismo*, Alianza Geografía, Madrid.

El pintor alemán Gustav Gulde (1906-1953). Itinerario vital con escala en Tenerife

Eduardo Zalba González



Franz Frank: El pintor Gustav Gulde enfermo. 1953. © Bildarchiv Foto Marburg / fm 448.500

Durante la primera mitad del siglo XX Canarias fue un destino atractivo para numerosos artistas europeos que veían en la bonanza de su clima, en su paisaje o en su enclave periférico un lugar propicio para trasladar hasta aquí su residencia, ya fuera de modo temporal o permanentemente. En este contexto, el Puerto de la Cruz se convirtió en un crisol de personalidades con marcado rasgo creativo, algo que, a diferencia de lo acontecido en otros municipios de la isla, favorecía su condición de ciudad consolidada en el sector turístico desde pleno siglo XIX. Ello motivó que muchos creadores eligieran este núcleo poblacional como destino de un viaje que en ocasiones se justificaba por motivos de salud o simplemente de recreo.

Los numerosos hoteles, fondas y pensiones daban cobijo a quienes se veían atraídos por sus recoletas calles y su privilegiada situación marítima. Así, a conocidos autores centroeuropeos como Karl Drerup (1904-2000), Hans Tombrock (1895-1966) o Bruno Brandt (1893-1962), se suman ahora otros menos destacados pero de vital importancia para el panorama artístico y cultural de la isla de Tenerife. Uno de ellos fue el pintor alemán Gustav Gulde (1906-1953), conocido gracias a diversas aportaciones historiográficas debidas a la investigadora González Reimers,

⁽¹⁾ GONZÁLEZ REIMERS / CASTRO MORALES [1984]; pp. 56-57; VV.AA. [2005], pp. 343-344 y GONZÁLEZ REIMERS [2010], pp. 97-98.

⁽²⁾ ZALBA GONZÁLEZ [2009].

⁽³⁾ KREUTER [1983].

⁽⁴⁾ El 24 de marzo de 1930. Cfr. Archivo Municipal del Puerto de la Cruz (AMPC): Leg. 152, Policía, Orden y Seguridad, Año 1933, exp. 6 *Registro de extranjeros 1931-1950*, núm 52.

⁽⁵⁾ WAHL [1979], pp. 340 y 348.

quien ha tratado su biografía y producción artística local en varias ocasiones¹. Otro trabajo, presentado hace tan sólo unos años, desveló algunos rasgos inéditos sobre el artífice con los que se complementaba un estudio del que aún queda mucho por exponer². De estos antecedentes parte el presente trabajo que, unido a referencias inéditas de Canarias y Alemania, pretende sumar nuevas aportaciones sobre un autor de reconocida valía y calidad artística.

Artista y viajero incansable. 1906-1936

Gustav Gulde nació en la localidad alemana de Ludwigshafen el 12 de agosto de 1906. Aunque se desconocen aún muchos datos sobre sus ascendientes, sabemos que era hijo de Gustav Gulde y Carolina Guethner. Lástima que no podamos precisar aún si su familia guardaba relación con la empresa “Gulde”, una conocida fábrica de combustibles fundada en 1885 en Ludwigshafen y regentada por un personaje llamado también Gustav Gulde³.

Los primeros datos que conocemos de su juventud son los breves estudios de medicina que cursó en diferentes ciudades de Alemania y Austria como Heidelberg, Innsbruck o Viena. Sin embargo, durante el invierno de 1927 viajó a París con idea de obtener una formación en el mundo artístico, algo que continuó por Gran Bretaña (verano de 1928), Berlín (invierno de 1928), Sudáfrica (verano de 1929) y nuevamente París (una segunda residencia coincidiendo con el invierno de 1929). En uno de estos viajes debió conocer a la que luego sería su esposa, Gerda Schöning, puesto que en abril de 1929 vendría al mundo su primogénita. Gerda nació el 21 de enero de 1906 en la ciudad de Hamburgo y era hija de Lüppo Schöning y Anna Gäteke, ambos naturales de Alemania. Desconocemos la ciudad del enlace matrimonial entre Gulde y Gerda, así como la del nacimiento de su hija. No obstante, a juzgar por las fechas y las residencias del joven estudiante, sobreentendiendo que este segundo acontecimiento debió producirse en la capital de Alemania.

Tras la segunda estancia parisina, Gerda expide el visado en Bad Sulza⁴ y la familia Gulde traslada su residencia a la ciudad alemana de Jena, a unos dieciocho kilómetros al sur de la anterior. Allí permanecieron desde el verano de 1930 hasta la primavera de 1931, por lo que no es de extrañar que acabara siendo un lugar donde dejó claras muestras de su arte. Recibió el primer encargo de un ciclo de pinturas alusivas a la vida de San Juan Bautista para la parroquia del lugar y, más tarde, la confección de las catorce estaciones del nuevo *Vía Crucis* en bronce. Tras su estancia en Jena, los Gulde marcharon de nuevo a Italia, visitando Florencia y Roma inicialmente (primavera de 1931) y Sicilia luego (verano del mismo año).

A los pocos meses de finalizar el periplo italiano, Gustav se instala de nuevo en Jena. Era una ciudad que recordaba con agrado, pues en ella había recibido uno de sus primeros encargos, el de la comunidad parroquial de San Juan Bautista. Sin embargo, el regreso a Jena marcaría aún más la vida del pintor, ya que una exposición monográfica le dio la oportunidad de consagrarse en el panorama artístico regional. Gulde habrá cumplido la aspiración de todo joven artista al exhibir un testimonio de su arte en la galería Kunstverein Prinzessinnenschlösschen, lugar que acogió durante la década de los veinte relevantes muestras de arte contemporáneo. Tal es así que allí se dieron cita Peter Behrens, Walter Gropius, Adolph Meyer, Eric Mendelsohn y Mies van der Rohe, entre otros, en una colectiva (1924), o Wassily Kandinsky (1925) y Laszlo Moholy-Nagy (1928) en sendas monográficas. De ahí que el expresionista Gerhard Marcks haya definido a Jena como “un centro cultural”, pues rápidamente se convirtió en el punto de encuentro de numerosos artistas del panorama europeo⁵.

La muestra de Gulde tuvo lugar entre el 20 de diciembre de 1931 y el 15 de enero de 1932, y en ella se pudo contemplar un total de ochenta y una obras, todas

ellas realizadas en las ciudades nombradas durante las estancias de estudio. Entre los paisajes de Gran Bretaña, Sudáfrica y Sicilia destacaban ejemplos de su obra plástica de temática religiosa y los veintidós dibujos que realizó de las momias de los capuchinos de Palermo, sin duda lo que más llamó la atención por su verismo y plasticidad. La exposición se completaba con la edición de un catálogo donde era recogido el índice de obras expuestas, fotografías de algunas de ellas y comentarios críticos sobre su producción⁶. En un centro como la Kunstverein de Jena, consagrado por importantes personalidades del mundo artístico, no es de extrañar que la apuesta hecha con el joven pintor haya supuesto un referente para su trayectoria profesional, pues no debemos olvidar que Gustav contaba en ese momento con tan sólo veinticinco años de edad.

⁽⁶⁾ Cfr. VV.AA. [1931].

Tras finalizar la muestra de Jena, el pintor se embarca en una nueva aventura vital junto a su mujer y a su hija; en este caso el destino elegido fue Lisboa. Desconocemos el motivo del viaje, aunque sí es sabido que no duró más de dos meses porque el 9 de marzo Gerda expide el permiso de renovación de su visado, necesario para seguir desarrollando su actividad itinerante; y unos días más tarde de esta solicitud, la familia Gulde llega a Canarias. Dicho acontecimiento no pasó desapercibido para la prensa local, que anunciaba la llegada *del pintor alemán don Gustavo Gulde* en el vapor inglés “Highland Brigade”, *acompañado de su señora esposa doña Gerda Schoning e hijo* [sic]⁷.

⁽⁷⁾ *La Prensa*, 15/III/1932, p. 5.

Al igual que ocurrió en otros muchos viajes, el motivo de la venida al Archipiélago es aún desconocido⁸. Es probable que el pintor se haya sentido atraído por las referencias positivas que se tenía de las Islas en esta época. Además, otros muchos artistas –alemanes en su mayoría– ya habían elegido Tenerife como destino de un viaje que en muchas ocasiones finalizaba con una permanencia definitiva, por lo que no es de extrañar que los Gulde quisieran probar la *aventura* de vivir en Canarias. Algunos documentos conservados en el archivo municipal del Puerto de la Cruz especifican las profesiones de Gustav y Gerda, pues en una ocasión se refieren a ellos como “pintor” y “labores de su casa” respectivamente, mientras que en otra se les asignan las profesiones de “pintor” y “profesora”. Esto último puede resultar clave a la hora de exponer las ocupaciones desarrolladas por el matrimonio tras su llegada a la isla, pues la que luego sería su casa en propiedad en el Puerto de la Cruz es recordada por algunas personas como un colegio alemán. Encuentro probable que desde su instalación en el norte de la isla Gerda haya elegido la docencia como medio de vida, lo que explica el por qué una vez alojados en el Hotel Victoria de La Orotava requirieran una vivienda en alquiler de entre cuatro y seis habitaciones, así como una criada para su hija. Lo solicitaron durante el mes de agosto a través de la prensa local, poniendo como fecha límite el 1 de septiembre y dentro del mismo término municipal. Además, gratificaban con cien pesetas el día de la entrada en la nueva casa a quien le pudiera ofrecer información sobre lo requerido. Los anuncios en el periódico aparecieron sólo durante una semana, por lo que su retirada pudo deberse a la premura en conseguir lo que aspiraban⁹.

⁽⁸⁾ Un padrón de habitantes se limita a especificar como “recreo” el motivo del mismo.

Se desconocen los lugares de residencia de los Gulde entre agosto de 1932 y enero de 1934. La última fecha viene marcada por el bautismo de su hija María Cristina, quien, según su partida sacramental, nació en la calle Doctor Pisaca del Puerto de la Cruz. En efecto, otros documentos sitúan a la familia Gulde domiciliados en el número 11 de la citada calle, en un inmueble donde también se alojaban otras familias extranjeras, por lo que debía tratarse de una fonda o pensión¹⁰. Sin embargo, los Gulde requerirían de un lugar más amplio donde acoger cómodamente a sus dos hijas y contar con un espacio propicio para la actividad del joven Gustav. Por ese motivo acudieron al estudio del arquitecto José Enrique Marrero Regalado (1897-t.1925-1956) con la idea de apostar por una vivienda en propiedad donde hacer realidad sus anhelos. En un trabajo ya mencionado tuve oportunidad de analizar la documentación conservada sobre el proyecto y

⁽⁹⁾ Cfr. HOY: 11, 13, 14, 16, 17 y 18 de agosto de 1932, pp. 2, 3 y 6.

⁽¹⁰⁾ AMPC: Leg. 152, Policía, Orden y Seguridad, Año 1933, exp. 6 *Registro de extranjeros 1931-1950*, núm. 53.

⁽¹¹⁾ ZALBA GONZÁLEZ [2009].



José Enrique Marrero Regalado:
Proyecto de casa para D. Gustavo Gulde.
1934. AMPC: Leg. 616, exp. s/n.

⁽¹²⁾ Cfr. Gaceta de Tenerife, 12/XI/1932, p. 8.

⁽¹³⁾ “...y de dicha exposición hemos oído hacer de críticos de arte y otras personas autorizadas grandes elogios”. Cfr. *Hoy*, 1/I/1934, p. 254.

⁽¹⁴⁾ GONZÁLEZ COSSÍO [1993], p. 50.

⁽¹⁵⁾ GONZÁLEZ COSSÍO [1993], p. 63.

⁽¹⁶⁾ *La Prensa*, 30/XI/1932, p. 1.

⁽¹⁷⁾ Cfr. *La Prensa*, 18/I/1934, pp. 1-2; VV.AA. [2005], p. 344.

⁽¹⁸⁾ *La Prensa*, 23/V/1935, p. 5; Gaceta de Tenerife, 28/V/1935, p. 3.

la construcción de esta vivienda, una fábrica de alto interés arquitectónico con la que se amplía el catálogo racionalista del técnico granadillero¹¹. En ella permanecieron hasta al menos el mes de mayo de 1936, momento en que se pierde el rastro de la familia en Tenerife.

La permanencia de Gustav Gulde en el archipiélago no pasó desapercibida para la sociedad de la época, pues varias actividades en las que participó y su relación con personajes claves como Eduardo Westerdahl favorecieron su integración en la sociedad isleña. No es de extrañar que un pintor que había tenido éxito en la muestra de Jena quisiera probar suerte con una nueva exposición que mostrara a otro tipo de público su calidad artística y el lenguaje estético recurrido. Así lo hizo en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, coincidiendo con la apertura del curso 1932-1933¹². La muestra fue inaugurada el 11 de noviembre y en ella compiló un total aproximado de cuarenta obras, entre las que se encontraban paisajes de la isla y dibujos de las momias halladas en las catacumbas de los capuchinos de Palermo. El entonces presidente, Francisco Bonnín, y la prensa periódica elogiaron la obra del joven alemán, funcionando todo ello como una fructífera carta de presentación de Gustav en la isla¹³. Tal es así que en enero de 1934 Gulde vuelve a ocupar las salas de la entidad capitalina con una segunda exposición, al igual que hizo Bruno Brandt en 1930 y 1931, quien también se había ganado la amistad del célebre acuarelista. Bonnín no dejaba pasar la oportunidad de invitar a los artistas foráneos para que expusieran en la institución que dirigía, pues así lo dejó escrito entre sus papeles: *di orden a todos los hoteles de turismo que tan pronto llegara algún artista extranjero me lo avisaran con el fin de visitarlos y solicitar de ellos expusieran en el Círculo*¹⁴. La inquietud expresionista que pintores como Brandt o Gulde dejaron en Bonnín se hace palpable en las obras realizadas durante esta época, a las que no les faltaron consideraciones negativas en cuanto a crítica¹⁵.

Después de estas exposiciones en la entidad santacrucera, el aval definitivo de la producción artística de Gulde llegaría con los redactores de *gaceta de arte*, en el momento en que deciden ilustrar su edición número veintitrés con un paisaje del *Puerto de la Orotava*. Afianzan así la apuesta por la vanguardia del momento en contraposición a la actividad desarrollada por el cercano museo municipal, que –según Westerdahl– *llena sus salas con cuadros más o menos ridículos*¹⁶. Sin embargo, no todos fueron capaces de entender la pintura de tintes expresionistas del alemán, y ello llevó a que algunos críticos alzaran la voz en contra de lo que Gulde exponía bajo un punto de vista meramente subjetivo. Así sucedió con José Rial y su análisis del trabajo expuesto en la segunda muestra del Círculo de Bellas Artes, considerando que en los retratos Juana y Ramona el pintor debía *cuidar sus líneas, dibujar antes de pintar. Y atender a defectos que, como los de las manos, son tan importantes para el juicio de un retrato*. Sin embargo, Rial es consciente de las cualidades intrínsecas del joven intérprete, pues en lo relativo al género de paisaje argumenta que *el tono que aplica es algo tan personal, tan nacido de su “yo”, que cualquier consejo sería impertinente*¹⁷. Ello evidencia que la sociedad isleña no estaba capacitada para entender la visión más vanguardista que traían los creadores alemanes, algo que Westerdahl y otros autores sí defendieron a través de postulados vertidos en diferentes medios escritos del momento.

La obra plástica de Gulde no fue el único motivo de elogio por parte de la sociedad capitalina, ya que su faceta de músico también tuvo buena acogida por parte de los directivos del Círculo. Así, en reunión de junta de gobierno acordaron clausurar el curso académico 1934-1935 con un recital en el que contarían con la participación del ya conocido pintor. Por ese motivo organizaron un concierto desarrollado el 27 de mayo en el que participó la violinista Cecilia Koenekamp acompañada al piano por Gustav Gulde, interpretando un programa con obras de Beethoven, Bach o Manuel de Falla, entre otros¹⁸. La importancia de esta actuación musical no sólo tiene interés para la biografía del pintor por el hecho de dar a conocer

su faceta como pianista, sino porque es el último acto público conocido hasta el momento en el que participó en Tenerife.

El rastro de Gulde se pierde momentáneamente hasta que en el verano reaparece en su Alemania natal para inaugurar una exposición en el Städtische Kunsthalle de la ciudad de Baden, vinculada con la participación de jóvenes artistas, precisamente en la víspera del día en que cumplía veintinueve años de edad¹⁹. Aunque se conocen pocos aspectos sobre la misma, sabemos al menos que tuvo lugar entre el 11 de agosto y el 8 de septiembre de 1935. Dos motivos justifican que por esas fechas Gustav seguía residiendo en el archipiélago. Uno de ellos se vincula con el anuario del lugar donde tuvo lugar la muestra, al referirlo explícitamente como “Gustav Gulde, Tenerife”. El otro, más preciso, es el diario de un pintor norteamericano afincado en el Puerto de la Cruz, que registró los encuentros que mantuvieron en esta localidad²⁰. Cadwallader Washburn y Gustav Gulde se conocieron el 9 de enero de 1936, cuando el alemán lo visita en su alojamiento temporal del Hotel Marquesa. El interés se debió a que ambos aprendieron sus respectivas técnicas a través de una relación que debió ser fructífera, ya que el 30 de marzo Washburn promueve un nuevo encuentro. Así lo anotó en su libreta personal: *hice una larga visita a Mr. Gulde, joven pintor alemán. Ha hecho una excelente pintura de paisaje*. Hay constancia de que los días 10, 25 y 28 de abril, y 26 y 27 de mayo ambos mantuvieron contacto, como así quedó reflejado en el mismo diario, un documento clave para conocer la trayectoria de Gulde en los primeros meses de 1936. Sin embargo, a partir de esta fecha se pierde su rastro en Tenerife, así como el de Gerda y sus hijas Angelika Ana y María Cristina. En los padrones de habitantes de la década de los cuarenta en adelante su vivienda aparece habitada por ciudadanos de naturaleza germana y de apellido Feigel²¹, quienes vivieron con Gulde y su familia cuando residían en el inmueble de la calle Doctor Pisaca del Puerto de la Cruz. Debemos advertir que Hans Feigel y María Reinhardt fueron los padrinos de su hija María Cristina, bautizada en el Puerto de la Cruz, por lo que no es de extrañar su vinculación con el inmueble tras la marcha de los Gulde de la isla.

Retorno a Alemania. 1936-1953

Aunque el objetivo de este trabajo se centra en la etapa insular del pintor, mi intención ahora es aportar algunos datos inéditos que aluden al periodo comprendido entre 1936 –cuando desaparece su rastro del archipiélago– y 1953 –fecha de su fallecimiento–. De su análisis se deducen referencias claves para recomponer su trayectoria vital en futuras investigaciones.

Como he expuesto anteriormente, los motivos de la marcha de la familia Gulde del Puerto de la Cruz no están del todo claros. En un documento localizado en el archivo municipal de Lindau Gustav afirma que entre 1932 y 1936 estuvo en Canarias en una fase de estudio, hizo una breve visita a África Occidental y realizó un viaje a Inglaterra²². Ello impide precisar si los dos últimos destinos se produjeron como escapadas durante su permanencia en el domicilio portuense o fueron ciudades a las que acudió tras su marcha definitiva. Sí sabemos con certeza gracias a la prensa escrita que realizó al menos dos desplazamientos mientras estuvo afincado en Tenerife, uno del 7 de marzo al 16 de abril de 1934 y otro en abril de 1935²³. Aunque se desconocen los lugares de destino y los motivos de ambos viajes, cabe apuntar que en el primer caso tomaron un barco rumbo a Las Palmas de Gran Canaria, mientras que en el de 1935 regresaron en el vapor “Isla de Tenerife” procedentes de Barcelona. A falta de nuevos datos que certifiquen estos traslados, cabe la posibilidad de que ambos viajes se correspondan con las visitas a las que alude el documento ya referido.

La primera noticia de Gulde tras abandonar el Archipiélago la proporciona un retrato ejecutado en 1937 por su amigo el expresionista Franz Frank (1897-1986),



Aunque con evidentes modificaciones, la vivienda de los Gulde se conserva en la zona de La Paz. Foto: E. Zalba

⁽¹⁹⁾ Cfr. VV.AA. [1987], p. 222. Debo el envío de esta referencia a la gentileza de doña Isabel Mehl (Press Badischer Kunstverein).

⁽²⁰⁾ GONZÁLEZ REIMERS [1985], pp. 179-180.

⁽²¹⁾ Esto ocurre hasta la década de los setenta, en que ya se referencia unos nuevos propietarios, cuyos herederos poseen el inmueble hoy día.

⁽²²⁾ “Studienaufenthalt auf den kanarischen Inseln. Kurzer Besuch West-Afrikas. Aufenthalt in England”. Cfr. Stadtarchiv Lindau. BV/1.423.

⁽²³⁾ Además del ya referido a Baden en el verano de 1935. Cfr. *La Prensa*, 8/III/1934, p. 3; *La Prensa*, 17/IV/1934, p. 3; y *Gaceta de Tenerife*, 23/IV/1935, p. 2.



Franz Frank: El pintor Gulde. 1937.
Foto: franz-frank.de

⁽²⁴⁾ Cfr. VV.AA. [2011].

⁽²⁵⁾ Stadtarchiv Lindau. BV/1.423; y KETTER [2002], pp. 116-117.

que hasta el momento se configura como la primera imagen conocida que desvela la fisonomía del pintor. En él aparece Gustav bajo un encuadre frontal, de medio cuerpo, posando con las manos en los bolsillos del pantalón y ataviado con americana. Una pincelada suelta que configuran amplias manchas de color recuerda la producción de quienes, como Gulde, seguían los derroteros de la corriente expresionista de la vanguardia alemana. Los destinos de Gustav y Franz encuentran concomitancias en diversos momentos, por lo que no es de extrañar que ambos artistas hayan tenido la oportunidad de conocerse y de interesarse por su respectiva visión del arte. Así, Frank expuso en Jena en 1925, estuvo en Sicilia en 1939, y entre 1940 y 1945 hizo el servicio militar destinado en el norte de Francia, al igual que le ocurrió a nuestro pintor, como ahora veremos²⁴. El retrato de 1937 no será el único donde Franz efigie a Gustav, pues en enero de 1953 lo vuelve a representar en un lienzo de mayor emotividad, al estar enfermo en cama. Ello indica que ambos mantuvieron una amistad que duró hasta el final de sus días.

Como ya adelanté, durante la primavera de 1939 Gulde estuvo de nuevo en Sicilia, lugar que ya había visitado y que fue motivo para una producción plástica con la que obtuvo interesantes éxitos en diversos países. Sin embargo, los años siguientes vendrán marcados por el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. De ahí que, al igual que muchos otros, Gulde se alistara como soldado del ejército alemán entre 1940 y 1945, interviniendo en diferentes frentes. Estuvo en Wuzburgo, participó en la guerra de Francia y se sabe también que fue herido en Italia, aunque en los documentos no se explicita la gravedad del percance²⁵. Tampoco sabemos en qué momento de ese periodo tuvo lugar el suceso, ya que ejerció su producción artística durante y después de la contienda. Prueba de ello es el hecho de que en 1943 –y aún con el conflicto bélico en desarrollo– participe en una exposición colectiva titulada “Deutscher Künstler sehen das Generalgouvernement”, en la que consiguió alzarse ganador del primer premio con su obra titulada “Altar des Ostens”.

Una referencia de archivo sitúa al pintor y a su familia en la localidad alemana de Dresde durante 1945, por lo que se encontraban allí cuando la ciudad fue cruelmente bombardeada entre el 13 y el 15 de febrero de ese año. Según expone el documento en cuestión, Gerda *apenas pudo rescatar a su hijo de cinco semanas* y atrás debieron quedar documentos, muchos enseres y obras del artista. Se evidencia así el horror que vivió la ciudad tras el ataque de las tropas norteamericanas, al igual que el éxodo a que muchas familias se vieron obligadas por tan complejo panorama. De este modo lo declaró el propio Gulde en febrero de 1946, cuando dirige una carta al ayuntamiento de Lindau solicitando autorización para continuar la práctica de la profesión. En ella adjuntó algunos datos para explicar cuál había sido su trayectoria hasta el momento, pues carecía de cualquier otra certificación debido a la celeridad con que huyeron de Dresde. El artista aparecía domiciliado en la vivienda número 140 de la calle Kemptener, donde recibió la aprobación para continuar con su práctica pictórica, según notificó el ayuntamiento en octubre de 1946 tras consultar con el gobierno militar y el área de cultura. También solicitó empleo en el departamento de cultura del referido ayuntamiento, aunque sobre este particular desconocemos otros datos esclarecedores. Es posible que no haya conseguido el empleo que tanto anhelaba, puesto que en 1947 su mujer aparece domiciliada en Wuzburgo, en el número 19 de la calle Mittlerer Dallenbergweg²⁶. De momento no se puede precisar si Gustav también residió allí, puesto que en 1949 reaparece nuevamente como vecino de Lindau a raíz de una exposición colectiva que ahora detallaré. Sea como fuere, queda de manifiesto que las circunstancias vitales de la familia generaron continuamente un traslado entre localidades y países, unas veces motivado por estancias de aprendizaje artístico y otras por necesidades imperiosas.

Su estancia en Lindau permitió que Gulde entrara en contacto con el escultor Willi Veit (Überlingen 1904 - Lindau 1980), conocido por su obra religiosa y por haber participado en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 representando

⁽²⁶⁾ VV.AA. [1947], p. 30.

a su país natal. Su relación personal dio evidentes frutos en lo artístico, ya que ambos decidieron realizar una exposición en la que Veit aportaría su producción escultórica –que ya gozaba de cierta fama– y Gulde una selección de sus últimas obras. La muestra se inauguró el 21 de agosto de 1949 en el “Rungesaal” del Ayuntamiento de Lindau, localidad donde residían ambos artistas, y se complementó con una disertación prevista para el día 23 en la que participarían los autores para debatir acerca del material expuesto²⁷. La producción de temática religiosa de Veit debió interesar profundamente a Gustav, pues no debemos olvidar que él había aceptado encargos de obras de arte sacro desde sus inicios en Jena, tanto en pintura como escultura. Ejemplos tempranos como la *Piedad* o las catorce estaciones del *Via Crucis* de Jena, el ciclo pictórico de la vida de San Juan Bautista ya citado, una *Virgen de la Misericordia* que pintó para la parroquia de Santa María de Sontra y otras muchas obras aún desconocidas completan un ciclo de alto interés plástico y estético.

A los pocos días de montar la colectiva con Veit, Gulde abrió una nueva muestra en la ciudad de Tettngang, a unos veinte kilómetros de Lindau. La exposición llevaba por título *Schwäbisches Land, Schwäbisches Meer* y en ella se pretendía una original interacción entre el visitante y los cuadros. Así, todo aquél que estuviera interesado en el material expuesto podía optar a ellos escribiendo un poema acerca de lo que la pintura le sugería. La muestra permaneció abierta durante una semana, del 30 de agosto al 7 de septiembre de 1949²⁸.

Gulde abandonó Lindau en fecha indeterminada, mudándose a la que sería la última ciudad de su periplo biográfico: Bebra. Como señalé más arriba, en 1953 Franz Frank retrató nuevamente a Gustav, aunque esta vez enfermo en cama. Las secuelas de la guerra o alguna enfermedad que hasta el momento se desconoce acabaron con la energía vital de un artista viajero. Ya sabemos que lo esbozó en cama, intentando esbozar una sonrisa, muy distante de la expresión perceptible en el primer retrato que hizo de su amigo. La firma en la parte superior del cuadro deja entrever la fecha de realización: “F Jan. 53” (Franz Frank. Enero de 1953), por lo que se trata de uno de los últimos testigos que muestran la fisonomía del pintor al final de su vida. Sin embargo, y a pesar de la apariencia decrepita que se muestra del artista, se cree que fue en 1953 cuando realizó la decoración del testero de la iglesia de Santa María de Bebra, la que sin duda debe ser uno de los últimos encargos. El tema elegido fue la muerte de Jesús en el Gólgota, acompañado de María y un ángel que le sostiene la túnica. Ella aparece a los pies de la cruz con rostro sereno, como si la esperanza de la resurrección le otorgara una fuerza sobrenatural, algo que refuerza la leyenda que la acompaña. La pintura mural fue restaurada en los años ochenta y entonces perdió el fondo que servía de telón a la escena del Calvario, aunque se respetaron los caracteres que completan la iconografía representada: *Salve Crux spes unica*”.

El 15 de octubre de 1953 concluye la vida de Gustav, con tan sólo 47 años de edad. Atrás dejaba a sus hijos, a su esposa y una vida entregada al aprendizaje y a la producción artística. Así lo hizo en todos aquellos lugares que visitó desde que, siendo muy joven, comenzó su periplo a través de ciudades de Europa y África. Las muestras de su arte se hallan repartidas por diversos museos y colecciones particulares, en los que es palpable el pulso y la vitalidad de un joven dispuesto a todo, entregado a su misión y fiel defensor de su estilo. El 18 de octubre tuvo lugar el último adiós al pintor, con el funeral celebrado en el cementerio de Bebra donde reposan sus restos mortales²⁹.

⁽²⁷⁾ Cfr. *Schwäbische Zeitung*, 20/VIII/1949, p. 15.

⁽²⁸⁾ Cfr. *Schwäbische Zeitung*, 30/VIII/1949, p. 7.



La tumba de Gustav Gulde en el cementerio de Bebra.

Foto: Martina Sauer

⁽²⁹⁾ Quisiera agradecer el interés y la ayuda mostrada por Ana Luisa González Reimers, Leticia Fumero Rodríguez, Iris Barbuzano Delgado, Juan Alejandro Lorenzo Lima, Tomás Díaz Mielenhausen, Isabel Mehl, Karina Vögele, Yvonne Fomferra, Martina Sauer y los reverendos Ansgar Paul Pohlmann y Joachim Hartel.

BIBLIOGRAFÍA

KETTER [2002] Helena KETTER: *Zum Bild der Frau in der Malerei des Nationalsozialismus. Eine Analyse von Kunstzeitschriften aus der Zeit des Nationalsozialismus*. Berlin-Hamburg-Münster: Lit-Verlag, 2002.

KREUTER [1983] Karl KREUTER: *Aus der Chronic von Oggersheim*. Ludwigshafen: Stad-tarchiv, 1983.

GONZÁLEZ COSSÍO [1993] Carmen GONZÁLEZ COSSÍO: *Francisco Bonín*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993. (Biblioteca de Artistas Canarios; 17).

GONZÁLEZ REIMERS / CASTRO MORALES [1984] Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS / Federico CASTRO MORALES: *Fondos pictóricos del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Catálogo histórico (1953-1984)*. Puerto de la Cruz: IEHC, 1984.

GONZÁLEZ REIMERS [1985] Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *El pintor y grabador Cadwallader Washburn: estancia en Canarias* (tesina inédita, Universidad de La Laguna). 1985.

GONZÁLEZ REIMERS [2010] Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *El pintor y grabador Cadwallader Washburn: estancia en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2010.

VV.AA. [1931] VV.AA.: *Gustav Gulde. Malerei und Graphik* (Catálogo de la exposición celebrada en la Kunstverein Jena Prinzessinnenschlösschen). Jena: Der Kunstverein, 1931.

VV.AA. [1947] VV.AA.: *Würzburger Adressbuch 1947. 46 Jahrgang*. Würzburg: Ferdinand Schöningh, 1947.

VV.AA. [1987] VV.AA.: *Stilstreit und Führerprinzip: Künstler und Werk in Baden, 1930-1945*. Baden: Badischer Kunstverein, 1987.

VV.AA. [2005] VV.AA.: *Islas Raíces: visiones insulares en la vanguardia de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Fundación Pedro García Cabrera, 2005.

VV.AA. [2011] VV.AA.: *Franz Frank. Maler der verschollenen Generation*. (Folleto de la exposición homónima). Giessen: Oberhessisches Museum, 2011

WAHL [1979] Volker WAHL: "Jena und das Bauhaus", en *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*. Weimar: HAB Weimar, 1979, pp. 340-350.

ZALBA GONZÁLEZ [2009] Eduardo ZALBA GONZÁLEZ: "Tradición y modernidad en el Puerto de la Cruz: dos ejemplos en la arquitectura de los años 30", en *Revista de Historia Canaria*. Departamentos de Historia e Historia del Arte, Universidad de La Laguna, núm. 191, 2009, pp. 229-256.

La restauración de bienes culturales como testimonio de un procedimiento multidisciplinar. Un ejemplo en el retablo del Gran Poder de Dios, Puerto de la Cruz (Tenerife)

Juan Alejandro Lorenzo Lima, Lucía Irma Pérez González,
María Fátima Hernández Díaz y Raquel Aránzazu Mallorquín Rocha

La intervención responsable sobre obras de arte constituye un momento irrepetible para profundizar en su estudio y análisis científico, ya que los procesos de restauración o los tratamientos de conservación a que suelen someterse aportan datos indispensables de cara a su conocimiento, puesta en valor y difusión con un criterio cambiante por la falta de consenso en los principios a seguir para ello. La multidisciplinaridad a que deben aspirar dichos procesos es un asunto que se establece como norma no reglada e interfiere en cualquier valoración de los propios bienes, de modo que resulta indispensable contar con un criterio lo más objetivo posible a la hora de definir los fundamentos de actuación más correctos¹. Afortunadamente, el mundo de la restauración no es ya un ámbito exclusivo de las Bellas Artes, sino que, por el contrario, integra a profesionales en diversas materias que compartimos inquietudes comunes, visiones a veces contrapuestas y, sobre todo, un interés latente por desentrañar la clave histórica y material de aquellas obras que son manipuladas con una metodología convincente. Por ese motivo, historiadores del arte y restauradores con formación específica solemos cooperar a la hora de afrontar un proyecto tan notable como el que se presenta ahora: la restauración integral del retablo que preside la imagen del Gran Poder en la parroquia matriz del Puerto de la Cruz, cuyo arduo proceso de rehabilitación comenzó el verano pasado y permite abordar su análisis con un punto de vista distinto al incidir por igual en su sustantividad histórica, los procedimientos constructivos y un exquisito tratamiento policromo en que se reproduce el «gusto moderno» que tanto ansiaban los clérigos y artistas de la Ilustración.

Lo expuesto aquí es una síntesis del trabajo desarrollado durante los últimos meses y surge con la aspiración de poner al día los estudios sobre una obra importante, ya que, como plantearemos más adelante, se trata de un ejemplo único en el Archipiélago al testimoniar las transformaciones estéticas en que se desenvolvió la retabística local durante los siglos XVIII y XIX. Podría decirse que en la obra actual perviven componentes de hasta tres retablos diferentes, si bien ello no impide que cada uno de sus elementos constitutivos responda a un contexto concreto y a una etapa de esplendor para el culto que recibió la efigie titular, porque, al fin y al cabo, el retablo sintetiza la trayectoria devocional del Cristo que aún le da sentido con

⁽¹⁾ Así lo puso de relieve en Canarias un esclarecedor texto de AMADOR MARRERO, Pablo F.: «Principios y diferenciación en la intervención sobre obra sacra. El ejemplo de la Catedral de La Laguna», *Imágenes de fe* [catálogo de la exposición homónima]. La Laguna, Cabildo Catedral, 2000, pp. 25-28.

⁽²⁾ AMADOR MARRERO, Pablo F.: *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*. Telde, Ayuntamiento de Telde/Gobierno de Canarias, 2002.

⁽³⁾ AA VV: *Intervención en el Patrimonio Histórico de Garachico. Tres esculturas de la parroquia matriz de Santa Ana*. Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, 2011.

⁽⁴⁾ *Recomendación sobre la protección de los Bienes Culturales Muebles*, 28/XI/1978. Cfr. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13137&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

enorme aceptación popular. Así pues, historia, arte y cuestiones materiales se unen en este modesto artículo, cuya pretensión no es otra que ampliar la bibliografía que existe al respecto en Canarias desde 2002, año en que Amador Marrero publicó un documentadísimo estudio sobre el *Cristo de Telde* y su revelador proceso de restauración². A éste le han seguido otros títulos que explican pormenorizadamente la intervención sobre toda clase de bienes y un sinfín de capítulos en monografías o publicaciones específicas, aunque una última contribución libraria recogió nuestro proceder sobre obras importantes del patrimonio de Garachico³. Aún es pronto para establecer un balance de este bagaje historiográfico, pero resulta lógico que la fría exposición de datos y procedimientos técnicos esconda la dinámica de una actuación tan notoria sobre referentes de nuestro acervo cultural.

Con el paso del tiempo la restauración de bienes muebles ha dejado de ser una preocupación exclusiva de los organismos públicos, de forma que colectivos de toda naturaleza, particulares y responsables de parroquias e iglesias titulares se han esforzado por salvaguardar sus principales testigos artísticos. No cabe duda de que ello fortalece el vínculo existente entre la ciudadanía y su rico legado patrimonial, enfatizando a la vez una idea que primeras propuestas teóricas englobaron ya bajo presupuestos donde se aunaban por igual la universalidad metodológica y un localismo bien entendido. De hecho, tal y como previene normativa genérica de la UNESCO, su conservación debe efectuarse «con arreglo a las técnicas tradicionales mejor adaptadas a cada bien cultural, según los métodos y tecnología científicos y avanzados»⁴. En este sentido, la parroquia del Puerto de la Cruz constituye un ejemplo referencial para la isla de Tenerife y el resto del Archipiélago. En apenas una década sus feligreses han promovido la restauración de cuatro grandes retablos y un elevado número de obras de arte que guardan relación con el inmueble, además de alentar la rehabilitación de toda su estructura arquitectónica y dependencias anexas bajo presupuestos que a veces pueden resultar más o menos acordes con la normativa vigente, al juicio de los técnicos de patrimonio y –en un plano más cercano– a la opinión de cuantos sienten un interés variable por estas cuestiones.

Al margen de ello, lo acontecido en el templo portuense debe servir de incentivo para otros que han iniciado una política similar años antes. Recogiendo el testigo de una política impulsada por el Cabildo insular y el Gobierno de Canarias durante la década de 1990, sucesivas campañas y todo tipo de actividades permitieron recaudar los fondos suficientes para intervenir sobre los amplios retablos de Mareantes –con proyecto coordinado por Marcos Hernández Moreno, 2008– y de la Virgen del Carmen, trabajo del siglo XVIII que contrató el tallista francés Guillermo Veraud y fue restaurado por Luma Canarias Restauración a lo largo de 2008. La gestión del párroco Ángel Castro Martínez ha posibilitado que en los últimos años no decayera la aspiración de intervenir otras piezas señeras del recinto, al tiempo, eso sí, que se daba curso legal a nuevos proyectos de Greco, Gabinete de Restauración y Conservación sobre el *Vía Crucis* cerámico, el retablo del Gran Poder que nos ocupa ahora y el retablo de la Inmaculada o de los irlandeses con la actuación de un pequeño equipo que han dirigido Candelaria García y Raquel Trujillo. Para los meses venideros resta la restauración del púlpito neoclásico, de las andas del Corpus y de obras menores como la *Virgen de las Nieves* o la efigie genovesa de *San Patricio*, las últimas felizmente rescatadas del olvido. El «milagro» del Puerto de la Cruz reside en que buena parte de estas actuaciones se ha afrontado sin respaldo institucional en el plano económico, algo que resulta más extraño si atendemos a la difícil coyuntura en que nos encontramos inmersos y a las sumas que se manejan con el fin de atender proyectos de un costo excesivo por las dimensiones de los bienes a intervenir. Obviamente, este tipo de trabajos y la información que deriva de ellos han replanteado nuestro conocimiento sobre la parroquia y su rico legado patrimonial, una tarea en la que venimos trabajando desde hace tiempo y de la que esperamos ofrecer nuevos trabajos de investigación en breve. No obstante, tal y como se ha sugerido al principio, en este caso estudiaremos el retablo que preside la nave del Evangelio recurriendo a un punto

de vista multidisciplinar o –mejor aún– para nada excluyente ni contrario a sus sugestivas fluctuaciones estéticas.

PARTE I: Valoración histórico-artística

Al margen de otras interpretaciones posibles, el retablo del Gran Poder es primordial por su lectura histórica, estilística y representativa. Pocos ejemplares canarios de los siglos XVIII y XIX cuentan con la valía que pormenorizaremos a continuación, hasta el punto de que lo sucedido a su alrededor cobra tanta importancia como la obra en sí misma. La atención de los investigadores previos se ha centrado exclusivamente en la cualidad estética o formal, descuidando sin querer el contexto que posibilitó su ensamblaje y las reformas de todo tipo que ha padecido con el paso del tiempo⁵. Podría decirse que en esta ocasión la obra es tan importante como lo que subyace tras ella, de forma que dicha intrahistoria o discurso cultural no debe eludirse para alcanzar una interpretación más completa de su existencia. Este hecho explica que lo planteado ahora sea una lectura novedosa de la trayectoria estética y devocional en que se inscribe, porque –no olvidemos– todos los retablos cumplían una función litúrgica y de ella derivaron aspectos tan importantes como su tipología, uso y ornato⁶.

La forma de exponer dicha evolución varía si concedemos un protagonismo mayor o menor a ciertos aspectos, pero finalmente hemos optado por enumerar sus tres grandes intervenciones en relación con el contexto que les dio sentido. Es cierto que ello no supone una novedad metodológica si atendemos a lo publicado en la Península desde la década de 1980⁷, pero al menos resulta clarificador para el contexto insular porque los principales referentes para su análisis inciden sólo en el aspecto material. Debemos concienciarnos de que el retablo es algo más que una necesidad temporal o una expresión plástica de diversos artistas que se unen con un fin creativo y cultural. Precisamente, a ese principio o premisa nos acogemos en los próximos epígrafes para demostrar la valía del ejemplar que se estudia aquí de modo detallado.

Al inicio: El Cristo del Gran Poder y un Retablo Salomónico

Los orígenes del retablo que tratamos están vinculados con la efigie que lo preside aún y con el auge devocional que alcanzó en los primeros años del siglo XVIII, es decir, al tiempo de producirse su entronización o llegada al templo en circunstancias que todavía resultan desconocidas. A pesar de la importancia alcanzada por su culto en los últimos siglos y las múltiples interpretaciones que se han publicado sobre ese hecho⁸, no sabemos nada en firme acerca de los motivos que incitaron a que el capitán Pedro Martínez Francisco, su supuesto donante, hiciera entrega de ella antes de 1708. Álvarez Rixo plantea que de ese año databa la primera noticia sobre el Cristo en un libro de fábrica ya perdido o desaparecido⁹, aunque otros investigadores que tuvieron acceso a él con posterioridad adelantan tal referencia hasta 1706¹⁰. Esta disparidad de criterios no debe tomarse como algo contradictorio, porque, como sentenció el autor decimonónico, el dato no es concluyente e incita a múltiples interpretaciones. De hecho, el mismo Rixo se aventuraba a señalar que «existía desde principios del siglo [...], o quizá antes»¹¹.

Resulta imposible esclarecer algo más este acontecimiento al no haber noticias claras sobre él en la mucha documentación que hemos revisado hasta ahora, pero si aceptamos como válida la mediación del capitán Martínez cabe pensar que la entronización del Señor debió efectuarse con posterioridad a 1702. Para ello resulta indispensable una memoria que el propio donante elevó al Obispado en junio de ese año requiriendo la cesión de una sepultura para sí mismo y sus descendientes, que se situaba junto al arco de la capilla de Ánimas, y un altar ya desaparecido de San Vicente Ferrer en la nave del Evangelio. Declaraba entonces sus atenciones hacia el templo y no aludió en ningún momento a la donación de la efigie, algo

⁽⁵⁾ En esta línea deben inscribirse los juicios de cuantos investigadores y cronistas se han referido a él, aunque conviene resaltar las aportaciones más notables de TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: «Manuel Antonio de la Cruz, pintor del siglo XVIII. Retablo del Gran Poder de Dios», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 23/1/1958; TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1977, t. I, pp. 111-113; y CALERO RUIZ, Clementina: *Manuel Antonio de la Cruz, pintor portuense (1750-1809)*. Puerto de la Cruz, Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, 1982, pp. 58-59.

⁽⁶⁾ Cuestión sobre la que existe una amplia bibliografía, aunque para su conocimiento debemos recordar el trabajo compilador de RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: «El retablo en el marco de la litúrgica, del culto y de la ideología religiosa», *Retablos de la Comunidad de Madrid*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2002, pp. 13-27.

⁽⁷⁾ Cuyos avances sintetizó MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El retablo barroco español*. Madrid, ed. Alpuerto, 1992.

⁽⁸⁾ No vamos a profundizar en ellas porque han sido recogidas por VIALE ACOSTA, Fernando: *El Puerto de la Cruz y el culto a San Telmo, al Gran Poder de Dios y a la Virgen del Carmen: análisis para su historia*. Puerto de la Cruz, Asociación de vecinos de la Peña, 2003. Sin embargo, no debe obviarse que éste y estudios anteriores manifiestan pocos adelantos en la investigación de archivo. Por lo general se limitan a exponer lo ya publicado sobre el tema y los apuntes que autores como Álvarez Rixo o Ruiz Álvarez dejaron escritos al respecto. De ahí que convenga analizar estas cuestiones recurriendo a fuentes primarias, ya que así evitaremos contradicciones y la reinención de noticias que carecen por ahora de respaldo documental.

⁽⁹⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales del Puerto de la Cruz de La Orotava. 1701-1872*. Puerto de la Cruz, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz/ACT, 1994, p. 14.

⁽¹⁰⁾ TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: *Riqueza artística de los templos de Tenerife, su historia y fiestas*. Santa Cruz de Tenerife, s. n., 1966, pp. 31-34.

⁽¹¹⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción histórica del Puerto de la Cruz de La Orotava*. Arrecife, Ayuntamiento de Arrecife/Cabildo de Lanzarote, 2003, p. 86

⁽¹²⁾ AHDLL: Fondo histórico diocesano. Documentación organizada por pueblos. Legajo 37, expediente sin clasificar.

⁽¹³⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales...*, pp. 36, 527.

⁽¹⁴⁾ APPBA: *Libro II de bautismos*, f. 71v.

⁽¹⁵⁾ FPPF: *Libro III de entierros*, f. 209r.

⁽¹⁶⁾ FPPF: *Libro IV de entierros*, f. 58v.

⁽¹⁷⁾ Omittimos su exposición circunstanciada al pie porque serán incluidas en un trabajo en preparación, donde se reconstruye con abundante material inédito la biografía del capitán Martínez Francisco y de otros patrocinadores del templo.

⁽¹⁸⁾ AHPT: Protocolos notariales. Legajo 3.822 [e. p. Gabriel del Álamo y Viera, 2/V/1734], f. 85r.

⁽¹⁹⁾ Cuestión bastante reveladora al saber que, entre otros temas, dichas pinturas representaban a un elevado número de santos, escenas bíblicas, figuras de Cristo, Vírgenes como la de Guadalupe debido a sus contactos con América o asuntos de gran interés iconográfico al efígar «la muerte hiriendo a una dama». Cfr. AHPT: Protocolos notariales. Legajo 3827 [e. p. Gabriel del Álamo y Viera, 19/II/1748], ff. 203r-216v.

⁽²⁰⁾ AHPT: Protocolos notariales. Legajo 3.822 [e. p. Gabriel del Álamo y Viera, 2/V/1734], f. 82r.

⁽²¹⁾ FPPF: *Libro IV de entierros*, f. 58v.

⁽²²⁾ FPPF: *Libro III en entierros*, f. 209r.

extraño si atendemos a su temprano éxito devocional y al protagonismo que ello le concedería de cara a obtener el derecho sobre tal propiedad. Abunda en esta hipótesis la circunstancia de que en su petición sí mencionara otras dádivas a la parroquia, refiriendo explícitamente una limosna de 100 reales y textiles como «un terno acabado de damasco carmesí con galón de oro y un vestido de lampazo blanco asimismo con encajes finos a la imagen de Nuestra Señora de la Peña»¹². Aunque resta documentar la participación efectiva de Martínez, la fecha del encargo o el origen de la talla, lo interesante ahora es que tal cesión fue indispensable para que presidiera cultos de diversa naturaleza y un retablo notable, acorde en todo con los modelos de tipo salomónico que tanta fama habían alcanzado en la isla desde la década de 1680.

Álvarez Rixo previene que la imagen fue colocada de inmediato en la nave del Evangelio y que su patronazgo era «del pueblo», por lo que debemos limitar la capacidad de actuación que tanto su posible comitente como otros fieles tuvieron de cara a un patrocinio sobre la talla, su altar y los oficios que empezaría a centrar durante Semana Santa. Por ello conviene investigar en profundidad la biografía del capitán de artillería Pedro Martínez, de quien sí conocemos el vínculo que sostuvo con individuos notables de la sociedad portuense y una dedicación abnegada a toda clase de responsabilidades públicas¹³. Originario de La Palma, nació en Breña Alta cuando mediaba el año 1684¹⁴ y casó luego con la joven María de Flores. De dicho enlace nacieron varios hijos –entre ellos el franciscano fray Pedro Martínez–, y falleció en el Puerto de la Cruz en mayo de 1734¹⁵, de modo que su viuda pudo sobrevivirle nueve años más¹⁶. Tal vez la información contenida en los protocolos notariales ofrezca algún dato nuevo sobre su intermitente actividad de patrocinio, pero muchas escrituras consultadas refieren sólo la protección dispensada a sus hijos, la compraventa de propiedades en varias localidades del norte de Tenerife y asuntos derivados de viajes a Nueva España, la elaboración de vino y su venta posterior¹⁷. En cualquier caso, sorprende que Rixo no le mencione como comitente en sus documentadísimos ensayos sobre la localidad o que el testamento mancomunado de Martínez y su esposa tampoco refiera la donación que pudieron efectuar a la parroquia años antes, algo insólito si atendemos al cúmulo de imposiciones piadosas que solía completar una cesión de tal calibre en esos momentos. El único documento donde ambos citan al Gran Poder es la declaración testamentaria ya citada, puesto que en ella designaron a su cofradía y a otra radicada en el convento franciscano del mismo Puerto de la Cruz como últimas beneficiarias de un vínculo instituido con bienes de su propiedad¹⁸.

Igual de extraño es que no se hiciera mención al Señor ni a sus enseres de culto cuando en 1748 tuvo lugar la partición de los bienes que dejaron a sus hijas Luisa Elena y María Josefa Martínez Flores, de forma que entre las muchas pinturas y láminas que José Tomás Pablo evaluó en el domicilio familiar no se encontraba una vera efigie suya ni otra representación análoga¹⁹. Lo que sí sabemos, en cambio, es que los intereses piadosos del matrimonio Martínez Flores se centraron en el convento ya citado de San Juan Bautista, donde ambos fueron sepultados finalmente y donde –aquí radica lo importante– por vía testamentaria impusieron la celebración de misas coincidiendo con la festividad estival de San Lorenzo. No conocemos más alusiones ni al Gran Poder ni a su cofradía, aunque sí a la de la Inmaculada porque María de Flores fue camarera de dicha efigie y pidió ser enterrada en las sepulturas disponibles para sus integrantes junto al retablo mayor²⁰. Al final de su vida estuvieron vinculados a diversas hermandades de la parroquia y de la misma iglesia franciscana, ya que en el caso de María de Flores las del Santísimo, la Virgen de la Peña y la Inmaculada celebraron oficios por su alma en los días siguientes al entierro²¹. Más sorprendente es que los cofrades del Gran Poder no dedicaran una misa o responso de difuntos a quien pudo hacerles entrega de su escultura titular, pues consta que en la parroquia sólo sufragaron tales oficios las corporaciones del Santísimo y de la Virgen de la Peña²². Como es lógico, todo ello invita a replantear el papel de Martínez Francisco como donante

de la imagen e impulsor de su culto en un periodo de muchos cambios para la religiosidad local, un hecho del que, por otra parte, no existen más noticias que una hipótesis sugerida en la prensa periódica desde 1938²³. Quizá a partir de ella surgiera el mito historiográfico que tanto ha distorsionado tal acontecimiento, pues, como quedó dicho más arriba, en los muchos documentos del siglo XVIII que hemos revisado no se hace alusión a ese suceso ni a los prodigios que evitarían entonces un más que improbable envío hasta La Palma.

En este ambiente de efervescencia devocional debió gestarse la construcción del retablo salomónico donde la escultura fue colocada en un primer momento, ya que, siguiendo de nuevo a Álvarez Rixo, en enero de 1708 el visitador y beneficiado de La Orotava Martín Bucaylle Manrique de Lara reconoció por vez primera «el altar e imagen del Poder de Dios»²⁴. Esta cita es del mayor interés y refiere igualmente que «al tiempo de la fundación de la iglesia no consta que tal hubiese»²⁵, de modo que su construcción podría enmarcarse en los años que siguieron a la consagración del nuevo inmueble parroquial en 1697. Se inscribe, por tanto, en un periodo de intensa actividad artística que coordinó el párroco Mateo de Sosa, cuyo objetivo no era otro que aunar iniciativas privadas y colectivas de cara al ornato de un edificio amplísimo con tres naves y pocas dotaciones económicas. La identificación entre ese altar de 1708 y el primer retablo de orden salomónico resulta probable, porque, precisamente, en los primeros años del siglo XVIII pudo ultimarse el montaje de los tres grandes conjuntos del mismo canon que la parroquia conserva aún.

Es posible que el primero en construirse fuera el existente en la capilla de los irlandeses que Bernardo Valois remató con ayuda de sus hermanos Patricio y Nicolás, ya que hay noticias sobre su dotación al tiempo que dicho comitente tomó posesión del recinto en septiembre de 1700²⁶. Algo posteriores serían el de Mareantes o San Pedro que preside la nave de la Epístola, cuya inscripción en el banco aclara que fue construido al tiempo que Juan Francisco Ferrara ostentó la mayordomía de dicho gremio entre al menos 1699 y 1723²⁷; y en 1707 los vecinos decidieron erigir el que preside la capilla mayor con sus propios caudales, si bien desde el año anterior habían reunido un total de 7.690 reales antiguos para ello²⁸. Algo similar sucedió con el «retablito» de la capilla de Ánimas que el capitán Juan Rodríguez Lindo había erigido previamente, pero cabe la posibilidad de que ciertos elementos de él, como la predela y el frontón partido, se hayan reutilizado para habilitar la hornacina que exhibe imagería de escaso mérito artístico en el baptisterio. Álvarez Rixo planteaba ya que era un altar antiguo –algo que podrían confirmar sus decoraciones de estética manierista, previa a los recursos de tradición salomónica que comentamos– y que hasta el desmonte lo presidió un cuadrito «que habían descolgado por viejo», aunque su instalación en la capilla sacramental está perfectamente documentada en 1864²⁹. Este panorama debe extrapolarse a otros retablos de origen seiscentista presididos por el Cristo de la cofradía de la Misericordia y San Vicente Ferrer, que existían como tal antes de 1724 y fueron retirados a finales de siglo por mandato del obispo Antonio Tavira³⁰.

No existen muchas noticias sobre las cualidades de este primer altar del Gran Poder, pero pueden plantearse nuevas hipótesis sobre él si nos atenemos a la estructuración del retablo actual y, sobre todo, a la diferenciación tan clara de materiales entre la «obra antigua» y lo añadido a raíz de la reforma neoclásica. Su análisis nos lleva a pensar que en términos generales no perdió la volumetría y estructuración originaria, de forma que, como el ejemplar coetáneo de Mareantes o San Pedro, presentaba un mayor desarrollo de la componente vertical con igual distribución en tres calles, dos cuerpos y ático, además de contar con un potente banco y la mesa de altar donde se ubicó permanentemente un sagrario de menor tamaño que el actual. De él sí existen algunas noticias porque los visitantes reconocieron su estado al frecuentar el templo³¹ y los mayordomos del Señor se encargaron de

(23) Es probable que no fuera la primera vez que se publicó tal idea, pero, como transmitía entonces el cronista local, «cuenta la tradición portuense que el capitán de artillería Pedro Martín Francisco fue quien encargó a Sevilla esta milagrosa escultura, allá por los primeros años del siglo XVIII». Cfr. MONTES DE OCA GARCÍA, F[rancisco] P[edro]: «La imagen del Gran Poder (su origen, milagros y un recuerdo)», *Amanecer*, Santa Cruz de Tenerife, 14/IV/1938.

(24) Al parecer con apunte incluido en el ya desaparecido *Libro I de mayordomía de fabrica*, f. 96.

(25) ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales...*, p. 14.

(26) LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «Burguesía británico-irlandesa y patrocinio artístico en Canarias durante el siglo XVIII. Nuevos comentarios sobre Bernardo Valois [1663-1727] y su entorno», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 108 (2011), pp. 132-135.

(27) Agradecemos este dato al investigador Eduardo Zalba González.

(28) ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales...*, p. 14.

(29) ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales...*, p. 464; y ZALBA GONZÁLEZ, Eduardo: «Las andas del Corpus del Puerto de la Cruz (siglos XVIII-XIX). Platería, mecenazgo y significación histórica», *Revista de Historia Canaria*, núm. 189 (2007), pp. 178-179.

(30) ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción...*, p. 85.

(31) Cfr. FPPF: *Libro de mandatos (1727-1844)*, s/f.

⁽³²⁾ AHDLP: *Libro de cuentas de la cofradía del Gran Poder de Dios (1765-1778)*, s/f.

su aseo con el paso del tiempo, así como de sustituir periódicamente bisagras, cerraduras y toda clase de visos³².

Del armazón de orden salomónico perviven los elementos estructurales de mayor entidad, ya que sus piezas lignarias podrían corresponderse con las que presentaban mejor estado de conservación al estar constituidas con incorruptible madera de tea. No en vano, partes de él pueden localizarse aún en el basamento, en el banco, en el frontal interior, en los tablones que posibilitan la distribución de buena parte de las columnas, en los cornisamentos de todos los cuerpos y en el remate, si bien no siempre con la apariencia primitiva. Asimismo, el análisis circunstanciado del retablo y la visualización de su parte posterior han permitido calibrar el alcance de la reforma de Manuel Antonio de la Cruz, ya que, por ejemplo, en la cara trasera varias columnas presentan todavía el ornato en relieve con las habituales hojas de parra; y en este sentido, ha sido una verdadera sorpresa comprobar que en ciertas partes –y sobre todo en los flancos de las hornacinas del primer cuerpo– los listones de madera que ahora sustentan molduras presentan en el lado posterior antiguos motivos de talla, sin duda con recursos de sesgo seiscentista. Ello deja entrever que la actuación de 1809 reutilizó el antiguo esquema organizativo y todo tipo de materiales, obviando, eso sí, los paneles o listones de talla para obtener superficies lisas donde recrear marmolados que eran acordes con el «gusto moderno».

Lo que también queda claro es que el retablo permaneció sin policromar en buena parte de su superficie, pues a la hora de citar la reforma neoclásica Álvarez Rixo recordaba la «oscura madera» con que fue ensamblado. Ello permite diferenciar su apariencia de la perceptible en el resto de obras salomónicas de la parroquia, porque, entre otros, el de la capilla Valois reproduce motivos acordes con el tiempo en que era construido con tonos vivos y un marmolizado multicolor para el fondo de las hornacinas³³, el de Mareantes ya era sabido que lo doró y pintó José Antonio de Acevedo [...1699-1716] durante 1714³⁴, y el mayor no recibiría recubrimiento pictórico en toda su superficie hasta 1765³⁵. Además, a diferencia de los últimos y como sucede en la actualidad, el ornato de la parte superior se solventó con pinturas de diversa iconografía y no con relieves de alto volumen, tal y como sucede en otro ejemplar del mismo tipo que subsiste en la parroquia matriz de La Orotava. Lamentablemente, no conocemos la identidad de los maestros que atendieron dichas labores pictóricas y el motivo de un número indeterminado de cuadros que resguardaba en lo alto la hornacina central, a buen seguro sin describir un programa ideado para dicho emplazamiento.

La única noticia de que disponemos al respecto se limita nuevamente a un apunte de Álvarez Rixo, quien aclaró a mediados del Ochocientos que en el lugar ocupado ahora por el lienzo de la *Resurrección de Lázaro* se emplazaba otro «de un crucifijo regularmente pintado, a cuyos pies estaban de medio cuerpo de tamaño natural un jesuita con su libro en las manos, y de otro un peregrino». Ambos personajes eran «de las cosas más bien pintadas y naturales que se pueden ver», ya que «la vista la tienen inclinada hacia arriba, a la efigie. Y estoy cierto –continúa el mismo autor– que puestos en lugar conveniente donde se cubriese el Cristo cualquiera les oíría hablar». Lástima que después de su retirada en 1809 no hubiese interés por conservar dicha pintura en la parroquia, porque gracias a Rixo sabemos que entonces fue entregado al clérigo Nicolás Valentín Hernández. Tras su fallecimiento Julián Delgado lo adquirió con el propósito de decorar el domicilio familiar y allí se pierde su rastro a finales del siglo XIX³⁶, por lo que resulta difícil obtener una pista fiable para conocer su paradero actual si es que realmente existe. Al margen de ello, en relación con esta obra ya desaparecida se antojan interesantes dos cuestiones. Una tiene que ver con los calificativos tan elogiosos que le dedicó un personaje de sensibilidad clasicista como Álvarez Rixo, siempre parco en las descripciones de obras que no mostraran alta calidad; y la otra con su propia iconografía, puesto que los personajes referidos podrían identificarse con San Francisco Javier en calidad de evangelizador de la India y San Ignacio de Loyola

⁽³³⁾ LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «*Burguesía...*», p. 134.

⁽³⁴⁾ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo insular de Gran Canaria, 1986, pp. 94-95.

⁽³⁵⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción...*, p. 85.

⁽³⁶⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción...*, p. 86.

como autor de los famosos *Ejercicios Espirituales*, texto de referencia para el clero insular durante los siglos del Barroco.

Lo extraño es la notoriedad alcanzada por dichos santos en el contexto de un retablo parroquial, presidido por un Cristo y –no olvidemos– con patronato popular, algo más complejo si atendemos al hecho de que las devociones jesuitas no alcanzaron un predicamento notable en los templos del Puerto de la Cruz. No en vano, el único testimonio que hemos documentado al respecto guarda relación con la voluntad que ciertos vecinos de La Ranilla expresaron de dedicar misas a San Francisco Javier en la ermita de la Peñita. Sin embargo, a diferencia de lo que planteamos en principio³⁷, la pequeña imagen de ese santo que conserva la parroquia del barrio debe arrojar una cronología posterior a dichas imposiciones. Así lo avala su acabado y la circunstancia de que el atuendo polícromo da cabida a elementos de estética rococó, popular sobre todo durante la década de 1760. Todo ello y la ausencia de noticias sobre este tipo de devociones en los muchos testamentos de la época deja entrever que la colocación de dicho cuadro en la parroquia matriz obedeció a razones excepcionales, quizá a una donación o inquietud particular que desconocemos por ahora.

Igual de difícil resulta precisar si este primer retablo contaba con tres hornacinas en el primer cuerpo, aunque las cuentas de 1768 refieren el pago de «hierros y vergas para los nichos». Sin embargo, tal suposición parece probable porque la iglesia contó desde el siglo XVII con una efigie de la *Dolorosa* o *Soledad* en diversos emplazamientos; y en lo referente a *San Pedro penitente* el protagonismo es mucho más significativo, ya que un inventario parroquial podría confirmar la existencia de tal efigie en 1724³⁸. Lo interesante es constatar que esta representación pasionista y otra de *San Pedro* papa que presidió un tiempo el retablo de Mareantes quedaron integradas en los cultos de la cofradía del Gran Poder, hasta el punto de que sus cuentas pormenorizan gastos relativos a los sermones de su fiesta en junio, el atuendo de ambas, los atributos que poseyeron en un momento dado y el resto de objetos procesionales³⁹. A propósito de este hecho tampoco podemos obviar que el obispo Dávila y Cárdenas certificaba ya en 1733 que la hermandad del Cristo «está agregada a la de San Pedro y cuidan de ella los venerables sacerdotes»⁴⁰. En cualquier caso, al amparo de estos acontecimientos y de muchas celebraciones religiosas se produjeron modificaciones en la estructura del primer retablo salomónico que tratamos.

Añadidos del Siglo XVIII: ¿Un trabajo más de José Tomás Pablo?

La popularidad que el Señor del Gran Poder adquirió en la feligresía portuense y en localidades cercanas resulta perceptible en todo lo que rodeó al propio Cristo, a su cofradía y a los espacios de culto que vino presidiendo desde principios de siglo. Existe toda clase de referencias sobre este tipo de iniciativas durante las décadas de 1730 y 1740, cuando los responsables de su cuidado compraron velos, manteles y enseres de diverso origen para adornar el retablo. Buena parte de estas adquisiciones se debieron al clérigo José Antonio de Vera y Cardo, quien además hizo donación de ciertos bienes para el ornato de la efigie. Lo interesante es que al testar en agosto de 1746 declaró haber costeado la «vidriera» del nicho, el acabado de un sagrario nuevo, un copón de plata, jarras y diversos ramos de flores⁴¹. En efecto, sus disposiciones testamentarias describen los proyectos que emprendió como mayordomo y confirman que antes de firmarlas contrató unas andas para el uso del Señor y de la Virgen de la Peña, de forma que no dudaría al señalar entonces que el maestro Guillermo Veraud había recibido ya todo su importe y estaba obligado a concluirlos en breve⁴². Cabe la posibilidad de que este tallista fuera quien efectuó las primeras reformas sobre el retablo salomónico, puesto que se conocen otros trabajos suyos en la localidad⁴³ y el sagrario «nuevo» pudo platearse al tiempo que Vera ajustaba en 1739 la hechura de un copón «para el [...] altar de la santísima imagen del Gran Poder de Dios»⁴⁴. Si hemos constatado

⁽³⁷⁾ Véase al respecto LORENZO LIMA, Juan Alejandro: «Arte y espiritualidad jesuita en Canarias. Un ejemplo a través del colegio de San Luis Gonzaga, La Orotava», *XVIII coloquio de Historia Canario-Americana* (2008). Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2010, pp. 439-469.

⁽³⁸⁾ Así lo deducimos de referencias extraídas del primer y ya desaparecido libro de fábrica, donde constaba en 1724 la existencia de una efigie de San Pedro sin citar su cualidad de pontífice o penitente. Cfr. RUIZ ALVAREZ, Antonio: «Estampas históricas del Puerto de la Cruz. La Semana Santa en 1751», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 22/III/1967.

⁽³⁹⁾ AHDLP: *Libro de cuentas de la cofradía del Gran Poder de Dios (1765-1778)*, s/f.

⁽⁴⁰⁾ FPPF: *Libro de mandatos (1727-1844)*, s/f.

⁽⁴¹⁾ HERNÁNDEZ DÍAZ, Patricio: «La iglesia matriz del Puerto de la Cruz y sus benefactores» *V coloquio de Historia Canario-Americana* (1982). Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1986, t. II, pp. 366-367.

⁽⁴²⁾ AHPT: Protocolos notariales. Legajo 3.826 [e. p. Gabriel del Álamo y Viera,], f. 167r. Dio noticia de ello RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: «Los maestros retablistas de principios del siglo XVIII en Tenerife», *V coloquio...*, t. II, p. 712.

⁽⁴³⁾ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: «Los maestros retablistas...», pp. 711-719.

⁽⁴⁴⁾ Así lo especifica una inscripción grabada al pie. Cfr. PÉREZ MORERA, Jesús: «Cristo Altar. Vaso Sagrado y Sol Radiante», *Sacra Memoria. Arte religioso en el Puerto de la Cruz* [catálogo de la exposición homónima]. Puerto de la Cruz, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, 2001, p. 166.

que la instalación de los vidrios requirió de un dispositivo líneo para colgar los velos que resguardaban a la efigie en su hornacina, aunque se antoja temprana la datación de cristales europeos con el fin de garantizar su conservación. De hecho, esta novedad no resultaría extensible a otros retablos de la parroquia y permitió que las exposiciones de la imagen tuvieran un mayor boato. Tal fue así que asientos contables refieren la necesidad que existió de contar con al menos dos velos diferentes: uno de damasco al exterior y otro de clarín para el interior⁴⁵.

Al margen de estas actuaciones menores, ahora sabemos que los trabajos de mayor consideración sobre la estructura salomónica no se produjeron hasta la década de 1760. Esta tardanza queda justificada porque con anterioridad los mayordomos de la cofradía centraron su interés en renovar los principales enseres del culto. De hecho, en 1748 el pintor José Tomás Pablo [...1718-1778] diseñó un nuevo trono que fue dorado por él mismo en los años siguientes, en 1753 el platero Alonso de Sosa [1693-1766] cubrió con plancha de plata la peana o asiento de la imagen, y dos años más tarde el imaginero Sebastián Fernández Méndez [1700-1772] esculpiría en Santa Cruz los angelotes cordoneros que aún flanquean su representación, aunque el policromado de ambos corrió a cargo del propio Pablo⁴⁶. No cabe duda de que este adecentamiento del aparato procesional es coetáneo de medidas que garantizaron el éxito del Cristo entre los fieles, ya que, por ejemplo, a mediados de siglo creció el volumen de imposiciones piadosas que se servían en su altar y los ingresos de una cofradía cada vez más influyente.

Varios acontecimientos otorgaron preeminencia al retablo del Gran Poder en su primera apariencia salomónica, de modo que durante la década de 1740 fue elegido para albergar el sagrario auxiliar y servir de comulgatorio. De ahí que, al encontrarse de visita en la localidad durante las navidades de 1750, el obispo Juan Francisco Guillén ordenara la construcción de una lámpara de plata que iluminase permanentemente al Santísimo y al Señor. Ofreció diversas alternativas para ello y con el fin de no gravar los ingresos de la hermandad permitió que su mayordomo nombrase a la persona idónea para recabar el suministro de aceite, a la vez que para pedir limosnas «en todas estas islas y en las de Fuerteventura y Lanzarote»⁴⁷. No es casual, por tanto, que algunos documentos empezasen a tildarlo de «milagrosa y devotísima imagen», que se incrementaran sus reproducciones a través de la estampa o la vera efigie pintada⁴⁸, y que en 1768 un grupo de vecinos decidieran organizarse para costear perpetuamente su festividad estival el segundo domingo de julio⁴⁹. Comienza así un periodo de esplendor para la devoción del Gran Poder y su vinculación con el vecindario de la localidad.

El último año marca un antes y un después en el adecentamiento del retablo salomónico, ya que la designación de Cristóbal Blanco como mayordomo de la cofradía permitió intervenir en él de un modo notable. Solventado ya lo relativo a los usos procesionales y el atuendo textil de la efigie, su interés se centró en renovar la hornacina donde el Cristo se situaba permanentemente y el espacio que quedaría habilitado tras ella a modo de camarín. Los descargos de Blanco dan cuenta circunstanciada de lo que implicó la reconstrucción de dicha dependencia como segunda sacristía entre 1768 y 1769, hasta el punto de que sus asientos contables describen con detalle el pago de salarios a oficiales de confianza y los materiales requeridos para su labor: maderas traídas desde la Villa, cal, piedra, tejas y hasta «papel violado con ramos levantados» para forrar todas las paredes⁵⁰. La conclusión de esta dependencia después de las tareas iniciales de desentullo permitieron que el retablo tuviera un acceso de mayor comodidad por la parte trasera, así como la obtención de un salón amplio donde depositar las alhajas y el trono del Señor. Desde entonces el camarín empezó a ser objeto de atención preferente para los cofrades y como tal fue amueblado con toda clase de bienes porque, entre otros documentos, las cuentas de mayordomía describen su compra en un momento dado⁵¹.

⁽⁴⁵⁾ AHDLP: *Libro de cuentas de la cofradía del Gran Poder de Dios (1765-1778)*, s/f.

⁽⁴⁶⁾ Existe mucha bibliografía sobre estas piezas, aunque conviene recordar las primeras noticias publicadas al respecto por RUIZ ÁLVAREZ, Antonio: «Estampas históricas. En torno a la imagen del Gran Poder de Dios: los angelotes, el trono y la peana», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11/VI/1956; y «Estampas históricas del Puerto de la Cruz. Los tronos de nuestro Señor del Gran Poder los trazó, doró y pintó José Tomás Pablo», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9/IV/1966.

⁽⁴⁷⁾ Cita tomada de RUIZ ÁLVAREZ, Antonio: «Estampas históricas del Puerto de la Cruz. En torno a la imagen del Gran Poder de Dios», *El Museo Canario*, vol. XXI (1960), p. 74.

⁽⁴⁸⁾ LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo: «La pintura como medio de difusión devocional. La imagen del Gran Poder de Dios de Puerto de la Cruz (Tenerife) y sus veras efigies», *El Museo Canario*, vol. LXI (2006), pp. 237-263.

⁽⁴⁹⁾ AMPC: Documentos fotocopados del siglo XVIII, sin clasificar.

⁽⁵⁰⁾ AHDLP: *Libro de cuentas de la cofradía del Gran Poder de Dios (1765-1778)*, s/f.

⁽⁵¹⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f.

Lo que nos interesa ahora es constatar que el remate de dicha dependencia es coetáneo de la renovación de la hornacina principal y los enseres que ornamataban de modo permanente al retablo y al Cristo, es decir, toda clase de velos, esteras, manteles, un frontal forrado con papel, el cojín de los pies, la cubierta del «banquillo» donde colocaban la imagen y bujías de plata contratadas en la ciudad de La Laguna⁵². Los trabajos de reforma no afectaron sólo a la hornacina en sí, sino que implicarían también a «un marco para el nicho del Señor» porque su alto coste de 140 reales fue sufragado en 1768. A ello cabe sumar los 5 reales que un oficial anónimo llevó por «hacer un dibujo para la orla del nicho» y otros 20 reales que tuvieron de costo «dos niños de madera para el altar», quizá ángeles que complementaban el ornato previo. Es más, a lo largo de ese año se compró una elevada porción de madera de castaño en La Orotava, cajones de cedro, tablas de pinabete, palos de tea y madera de fábrica como largas tijeras, bigotes y tablones de solladío para iniciar reformas en la trasera del retablo⁵³.

⁽⁵¹⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f.

⁽⁵²⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f.

⁽⁵³⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f.

Dicha intervención estuvo bien meditada desde un principio y surgió con la aspiración de infundir un mayor boato a la imagen, por lo que la nueva hornacina dio cabida al Señor junto a los ángeles cordoneros de Fernández Méndez. Lástima que las cuentas no sean más precisas y desvelen la identidad de sus ejecutores, ya que, por ejemplo, durante los primeros meses de 1768 tuvo que alquilarse una bestia «para llevar a La Laguna a un oficial que fue a tomar el dibujo de la vuelta del nicho de la Virgen del Rosario». Aunque no esté avalado documentalmente, sospechamos que dicho oficial podría identificarse con el maestro José Tomás Pablo, quien ya había diseñado el trono de la imagen en 1748 y policromado los nuevos angelotes en 1755. Es más, en años sucesivos emprendió iniciativas muy diversas para la cofradía como dorar y pintar enseres menores, grabar la efigie para su reproducción en estampas devocionales, componer la talla de San Pedro y pintar diversas obras, por lo que parece justificado el alto pago de 1.089 reales que recibió por ello en 1769⁵⁴.

⁽⁵⁴⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f. Dio noticia de ello con anterioridad LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo: «La pintura...», p. 240.

Si nos atenemos a estos precedentes, no resulta extraño que dicho maestro efectuara la redecoración de buena parte del retablo y de toda la capilla. Es sabido que entonces hubo que remodelar parte del enladrillado y hasta sustituir algunos «vidrios de cristal» que componían «la vidriera del nicho». En cualquier caso, de lo que no hay duda es de su dedicación a las labores policromas e incluso cabe la posibilidad de que varios cuadros, como un «Padre Eterno» y «seis ángeles» que fueron pagados en 1769, se colgaran en la vieja estructura salomónica. A lo largo de 1768 el mayordomo Cristóbal Blanco compró todo tipo de materiales para facilitar el desempeño de las tareas pictóricas, ya que hay noticias precisas sobre casi un centenar de libros de oro y otros materiales que conviene enumerar por lo detallado del apunte. No en vano, un primer descargo describe la entrega de 310 reales para comprar varias libras de bermellón, cardenillo estilado, bol, ocre, azarcón, ancorca, azul, añil, carmín y aguarrás, así como albayalde molido y en piedra⁵⁵.

⁽⁵⁵⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f.

La hornacina como tal fue construida y decorada a lo largo de 1769, ya que en ese año Blanco abonó diversos pagos a los carpinteros, pedreros y pintores que intervinieron en ella y en el camarín. De los casi 5.000 reales que importaría la mano de obra, un total de 830 se destinó a pagar los 175 jornales de los pintores con unas sumas que oscilaban entre los 5 y 3 reales al día. La cita continuada de «pintores» deja entrever que fue un trabajo colectivo y no limitado con exclusividad a José Tomás Pablo, quien sí pudo coordinar la adquisición de materiales cotidianos como gánigos, ollas, braseros, leña y sacas de garra para hacer engrudo⁵⁶. El resultado de tanto gasto no pudo ser más positivo y devolvió al retablo del Gran Poder una modernidad que se había perdido con el paso del tiempo, hasta el punto de que buena parte de los elementos intervenidos entonces resultan perceptibles en la obra actual. La hornacina de perfil trilobulado y planta semicircular debe identificarse con ésta de 1769, al igual que todo el sistema de raíles metálicos que

⁽⁵⁶⁾ AHDLP: *Libro de cuentas...*, s/f.

permite rodarla y garantizar su vuelta para manipular la imagen con comodidad desde el camarín.

Esta «ingeniería» del siglo XVIII se mantiene al uso sin cambios aparentes, aunque, como citábamos más arriba, su modelo debe situarse en el nicho que exhibe todavía a la Virgen del Rosario en el convento dominico de La Laguna. Su construcción no fue tarea fácil e implicó un esfuerzo notable, ya que a buen seguro en ella se emplearon «veinte duelas de madera de Hamburgo» para conformar la estructura de cuerpo absidal. Resta, pues, conocer la relación que existió entre la obra final y su antecedente, algo difícil de precisar si atendemos a las muchas transformaciones a que se ha sometido la obra lagunera, pese a mostrar, eso sí, grandísimas afinidades por su planteamiento y una apariencia setecentista con elegante talla sobredorada. Otro tanto cabría decir de la peana que exhibe al Señor junto a pequeños jarrones y cartelas, puesto que en ellos parecen vislumbrarse restos de una policromía original con corlas y barnices bronceados que no cambió –o por lo menos no pareció alterar– la actuación del siglo XIX.

El Retablo de «Gusto Moderno»: Manuel Antonio De La Cruz

Los añadidos de Cristóbal Blanco no fueron modificados con la reforma que Manuel Antonio de la Cruz [1750-1809] emprendió sobre el conjunto salomónico a principios del Ochocientos. Es más, en esa circunstancia habría que situar una primera cualidad de su trabajo, ya que en todo momento se mantuvo respetuoso con la infraestructura no visible y con la dualidad de espacios que mediaban en la obra resultante, es decir, con la capilla y el camarín. Las actuaciones se centraron sólo en la fachada o cara visible del retablo, aunque, como quedó dicho más arriba, ello tampoco implicaría excesivas alteraciones en su esquema organizativo de tres calles, dos cuerpos y mesa de altar con sagrario. Fue, ante todo, la modernización de una obra ya desfasada en el plano estético y como tal sujeta a los repertorios formales que tanto denostó el movimiento de la Ilustración⁵⁷. En esa premisa podría resumirse el trabajo de De la Cruz, pero, al igual que sucedió antes, resulta de mayor interés si atendemos al contexto específico en que se inscribe. El boato que rodeaba al Gran Poder derivó pronto en un culto de mayor sofisticación, aunque ello no estuvo reñido con la religiosidad de las Luces ni con un fervor popular bien conducido porque, por ejemplo, durante este periodo el Señor presidió rogativas motivadas por la falta de agua (marzo de 1790), la liberación de Fernando VII tras funestos acontecimientos bélicos (julio de 1808) y unas temidas fiebres amarillas que asolaban al norte de la isla (octubre de 1810)⁵⁸.

Las reformas del retablo fueron coetáneas de las últimas celebraciones religiosas y para su desarrollo resultó indispensable la contribución generosa de los muchos devotos y cofrades, aunque se significaría de forma especial en dos donativos importantes. Uno implicó a la dama francesa Margarita Bellier, quien en 1796 hizo donación de varias alhajas de plata que el párroco José Dávila recogería como depositario años más tarde y llevó consigo a Las Palmas en 1808. La reclamación de tan importante legado se dilató en el tiempo y obligaría a iniciar un pleito que no concluye hasta que tuvo lugar la devolución de parte de las piezas en 1811, por lo que la efectividad de los cerca de 1.000 pesos en que se tasaron fue nula durante esos momentos⁵⁹. De ahí que, puestos a elegir, convenga resaltar la dádiva del indiano Francisco Antonio Jorge como verdadero aliciente de un proyecto ideado con anterioridad. Tal y como previene Álvarez Rixo, en junio de 1805 los vecinos tuvieron noticias sobre una generosa dotación de misas que dicho pilongo impuso en la parroquia y –lo que más nos importa ahora– sobre «alguna cantidad de dinero para la renovación del oscuro e incorrecto retablo del Poder de Dios»⁶⁰. A ello le siguió una gestión ejemplar de Nicolás Valentín Hernández, quien como mayordomo y sustituto de Dávila al frente del templo «salió a pedir por el pueblo» recaudando un total de 655 pesos, 3 reales de plata y 10 cuartos. Cabe pensar, pues, que tales limosnas fueron el punto de partida para unos tra-

⁽⁵⁷⁾ CALERO RUIZ, Clementina: *Manuel Antonio...*, pp. 58-59.

⁽⁵⁸⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales...*, pp. 125, 202, 214.

⁽⁵⁹⁾ Cfr. RUIZ ÁLVAREZ, Antonio: «Estampas históricas...», pp. 235-253.

⁽⁶⁰⁾ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Anales...*, pp. 186-187.

bajos de modernización que comenzarían de inmediato y no concluyeron hasta los primeros meses de 1809, ya que el 21 de julio de ese año, al poco tiempo de finalizar su intervención sobre el altar y el púlpito neoclásico, el pintor fue enterrado en la misma capilla del Gran Poder⁶¹. De ahí que cobre sentido la hipótesis previa de Trujillo Rodríguez, quien optaba por datar dichas reformas entre 1806 y los primeros meses de 1809⁶².

Las actuaciones previstas entonces brindaron a De la Cruz la posibilidad de demostrar su competencia en el campo de la retablística, manifestación creativa a la que no era ajeno por una dedicación previa junto a su suegro Juan de los Ríos. Consta que ambos afrontaron la ejecución de diversas piezas de carpintería en Lanzarote y Fuerteventura durante la década de 1780, al tiempo, eso sí, que denunciaban la incompetencia de ciertos oficiales que construían retablos y altares de madera «sin atender al noble arte de la arquitectura»⁶³. De todas formas, después de retornar a Tenerife tuvo oportunidad de dorar el retablo mayor de la parroquia de Tejina en 1802⁶⁴ y de reinterpretar el retablo que nos ocupa años más tarde. En este caso sí hizo gala de sus amplios conocimientos sobre la teoría arquitectónica y algunos tratados impresos, porque en ciertos detalles de la obra se advierten ecos del padre Andrea Pozzo (gran frontón semicircular que corona la hornacina central) y de Andrea Palladio (estructuración del sagrario bajo y ciertas molduras con amplio denticulado), cuyos ejemplares conservó consigo hasta el mismo momento de su muerte⁶⁵. Además, todo ello permitió que su hijo Luis de la Cruz y Ríos [1776-1853] decorara los cuerpos altos del retablo con un conjunto de cuatro lienzos que representan escenas de la vida de Jesús: *El encuentro con la Samaritana*, *La resurrección de Lázaro*, *La incredulidad de San Pedro* y *La Transfiguración*, otorgándole un sentido cristológico del que antes carecía⁶⁶.

El valor de la actuación de Manuel Antonio de la Cruz radica en haberse valido de la estructura previa para construir un retablo de «gusto moderno», que evitó a posta las superficies excesivamente sobredoradas, los motivos de hojarasca en volumen y, sobre todo, recursos salomónicos que patentizaban un ya censurable «estilo antiguo». Por ese motivo reinventó el viejo armazón de tea y reutilizaría los materiales previos haciendo gala de una asombrosa economía de medios. Eliminó la decoración que mostraban todas las columnas torsas a base de parras enredadas, cambiaría la estructuración de buena parte de las molduras y –como hábil tracista– alteró un frontal que recupera ahora su emplazamiento originario, los cuerpos bajos y todo el ático, donde, por cierto, dispuso remates esféricos y jarrones flameantes en los laterales. Además, garantizó la fijación de su estructura a la pared gracias a elementos metálicos, cuya efectividad no ha variado ni un ápice después de dos siglos de uso. En cualquier caso, se antojan como un elemento inusual en la retablística insular del momento por su configuración y por los extraños sistemas de enganche que presentan tanto en el muro de mampuesto como en la estructura lúnea. Los añadidos se limitaron a la reinvención del cuerpo central para dar cabida a la amplia hornacina de 1769 y el sagrario bajo, ya citado por ser una creación de innegable espíritu palladiano. Asimismo, como quedó dicho más arriba, el análisis detenido de las maderas permite distinguir entre la vieja estructura de tea y las incorporaciones decimonónicas en madera de pino junto a otras sucedáneas, dañadas en exceso por el ataque de los xilófagos.

Conviene replantear algunos juicios que interpretan la reforma del retablo como un producto improvisado, por lo que –al decir de Álvarez Rixo– «se resiente siempre de sus defectos primitivos»⁶⁷. Con el paso del tiempo diversos autores han emitido un sinnúmero de calificativos que inciden circunstancialmente en la misma idea, cuando, en realidad, sucede todo lo contrario. Nuestra apreciación sobre la pieza es radicalmente opuesta y confirma que el trabajo acometido fue mucho más dificultoso que el ensamblaje de un retablo nuevo. Los añadidos de la «obra neoclásica» se integran sin problemas en la estructura seiscentista, de la que, curiosamente, ya sólo resultan visibles varios cornisamentos y las diez columnas torsas

(61) ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción...*, p. 165.

(62) TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *El retablo...*, t. I, p. 112.

(63) CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José: «Manuel Antonio de la Cruz en Fuerteventura y Lanzarote», *VI jornadas de estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote*. Arrecife, Cabildo de Lanzarote, 1995, pp. 363-380.

(64) CALERO RUIZ, Clementina: *Manuel Antonio...*, p. 57.

(65) PADRÓN ACOSTA, Sebastián: *Don Luis de la Cruz. Pintor de cámara de Fernando VII*. La Laguna, J. Régulo editor, 1952, p. 18.

(66) La bibliografía sobre estas obras es amplísima y no coincidente en juicios de valor, pero cabe citar el estudio de ZALBA GONZÁLEZ, Eduardo: «Luis de la Cruz en la Peña de Francia. El Monumento del Jueves Santo», *Semana Santa 2003*. Puerto de la Cruz, Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, 2003, pp. 17-22.

(67) ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción histórica...*, p. 85.

con sus capiteles corintios después del correspondiente proceso de devastado, estucado y repolicromado con apariencia marmórea. Ello invita a pensar que la labor acometida por De la Cruz y sus oficiales constituyó un trabajo meticuloso y concienzudo, puesto que la adecuación de varios elementos sustentantes, de toda clase de molduras, de las simulaciones pétreas y de las hornacinas parece correcta en todo. Es más, tal circunstancia demuestra que el conjunto fue concebido con el fin de acoger una decoración pictórica como la que exhibe aún porque, al fin y al cabo, las superficies lisas forman parte del nuevo discurso compositivo. De ahí que fuera una intervención a todas luces meditada, acorde, eso sí, con los rigores que exigía la disciplina arquitectónica del momento. Por ello no es de extrañar la correcta secuenciación de todo tipo de molduras en los entablamentos, lo bien resueltas que se encuentran las hornacinas laterales, la disposición casi obsesiva de un denticulado de raigambre palladiana en el remate del sagrario o la solvenencia compositiva del ático con frontón semicircular, remate cruciforme y aletones terminados en vistosas volutas sobredoradas.

Pero si algo sorprende del trabajo emprendido entonces es el revestimiento policromo de la estructura rehabilitada. Manuel de la Cruz hizo gala en este retablo de un trabajo exquisito con los pinceles, al dar cabida hasta un total de diez marmolados diferentes que configuran los sempiternos blancos, grises, azules, marrones, ocre, rosados, negros y rojos. Una auténtica sinfonía de color que contrasta abiertamente con el paramento blanco en que se asienta la obra, las excelentes pinturas de Luis de la Cruz y los dorados que han sobrevivido al paso del tiempo para recuperar un brillo fulgurante en los cuerpos altos. En todo ello radica la notoriedad del trabajo afrontado y de la reforma estética correspondiente, puesto que el resultado obtenido no contradice los rigores de la época y consigue una unidad visual sugestiva, no lograda, en cambio, por retablos que sí fueron ensamblados a principios del siglo XIX. Tal y como afirmó Trujillo Rodríguez, la labor de Manuel Antonio de la Cruz revela «la maestría de un verdadero experto»⁶⁸.

⁽⁶⁸⁾ TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *El retablo...*, t. I, p. 112.

Parte II: La Restauración

Los trabajos acometidos sobre el retablo del Gran Poder implicaron la intervención integral de la obra, englobando en ella el retablo propiamente dicho y el conjunto de esculturas que decoran sus cuatro hornacinas: *San Pedro penitente* junto al gallo de las negaciones sobre pilar ochavado, *Virgen de los Dolores*, *Niño Jesús* y el *Gran Poder de Dios* con dos *ángeles cordoneros* que completan su representación, aunque las tareas de mayor entidad recayeron en las tres primeras. Al resto se aplicaron tratamientos de conservación o retoques en su acabado policromo, pues todas habían sido intervenidas con anterioridad. El Señor fue recompuesto por Ezequiel de León en 1988, momento en que debieron practicarse modificaciones a los pocos elementos visibles de talla; el *Niño Jesús* tuvo que ser restaurado por Silvano Acosta Jordán ante el deterioro que manifestó hace pocos años, y los ángeles llegaron a ser intervenidos por Pablo Amador con motivo de la exposición *Sacra Memoria* al tiempo que formaban parte de ella en 2001⁶⁹. Lo mismo podría decirse de los cuatro lienzos que Luis de la Cruz pintó sobre pasajes de la vida de Cristo y decoran desde 1809 los cuerpos altos del retablo, ya que participaron de un programa de restauraciones que el Cabildo de Tenerife programó con éxito. La responsable de dicha actuación fue Mónica Pérez Fernández, quien los intervino en 1999-2000 con el fin de paliar los graves deterioros que manifestaban⁷⁰. En este caso nuestra labor se ha limitado a su limpieza y a garantizar un sistema adecuado de exhibición, respetando en todo momento los criterios previos de reintegración, los bastidores confeccionados con madera de pino y el reentelado procurado en aquella ocasión.

⁽⁶⁹⁾ PETER FOURMY, Luisa: «Ángeles», *Sacra Memoria...*, pp. 116-117.

⁽⁷⁰⁾ Cfr. *Conservación y restauración de los bienes muebles de Tenerife. 1996-2000*. Santa Cruz de Tenerife, Área de Cultura del Cabildo de Tenerife, 2001, p. 89.

Al margen de estas acciones previas, la conservación del retablo se nos presentó desde el primer momento como un reto considerable. Afrontamos un proceso con la metodología adecuada para no alterar sus valores estéticos, el sentido primigenio, ni

la función que venía desempeñando desde principios del siglo XVIII. Consideramos oportuno definir posturas acordes con la conservación de una pieza tan peculiar y –lo que es más importante aún– conocer a fondo sus técnicas y materiales constitutivos, ya que era el único medio de no alterar la forma constructiva, sus técnicas policromas y los usos recibidos desde la última reforma de 1809. De ahí que como tarea previa impulsáramos un estudio extenso y detallado de todo el retablo y sus imágenes, en el que participaron por igual profesionales de diversas materias, como restauradores, historiadores del arte, químicos y ebanistas.

Estado de conservación. Deterioros

El estado de conservación se evaluó empleando una metodología basada en la inspección visual con luz directa, rasante y transmitida. Su estado era muy grave, al detectar fácilmente alteraciones que provocaron un ataque de insectos xilófagos, hongos, deformaciones, pérdidas importantes de soporte y la inexistencia de película pictórica en algunos elementos constitutivos, así como daños causados por humedades, la suciedad medioambiental y una manipulación indebida en los cuerpos bajos del retablo. A ello cabe sumar la oxidación y el oscurecimiento del barniz junto a otras alteraciones que fueron provocadas por el envejecimiento natural de los materiales, advirtiendo igualmente pérdidas de adhesión entre capas, presencia de clavos estructurales, etc. Asimismo, el análisis de los excrementos localizados, del serrín caído al interior y de los agujeros de salida preexistentes en toda clase de madera evidenció un ataque continuo de *Anóbium* (de Geer), si bien la especie no se encontraba activa porque la obra fue fumigada por la empresa Tecma durante el año 2007.

El retablo presentaba también la pérdida de importantes componentes arquitectónicos debido a las causas señaladas y a la presencia de elementos metálicos no originales. Las alteraciones restantes eran la consabida oxidación de los barnices antiguos y su reflejo en estratos visibles de la capa pictórica, además de una acumulación generalizada de depósitos superficiales, debida principalmente al polvo, a los efectos de la combustión de velas y a múltiples deyecciones de insectos. Asimismo, en el reverso del retablo encontramos una antigua instalación eléctrica formada con cables revestidos de amianto altamente tóxico y piezas de porcelana que fueron retiradas luego. El estudio realizado a la estructura del retablo reveló que los anclajes de madera de tea en la zona del banco predela y las barras metálicas que sustentan los cuerpos superiores presentaban un buen estado de conservación, por lo que quedó garantizada la estabilidad de un conjunto sorprendente por sus dimensiones. En este sentido, no conviene obviar que el retablo presenta como medidas extremas 10,50 x 5,70 m, es decir, casi el doble de alto que de ancho.

En lo relativo al banco y predela encontramos inicialmente una grave afección de insectos xilófagos, la oxidación de los barnices y pigmentos, la acumulación de polvo, desgastes, roces, manchas, arañazos y una preocupante pérdida de soporte. Los laterales de la mesa de altar revestían graves problemas de estabilidad, ya que su último volumen respondía a un añadido posterior de mampuesto que no garantizaba la correcta sujeción del frontal. De ahí que dicho aditamento fuera retirado a lo largo del proceso restaurador, por lo que el altar recuperaba así su antigua disposición y nos permitió conocer detalles del primitivo aspecto del templo. No en vano, debajo de la mesa de fábrica aparecieron losas de cantería que ahora resultan visibles –quizá parte de las «gradas de piedra» sobre las que se asentaban todos los retablos antes de 1835–, y dentro del amasijo de entullo que conformó la citada ampliación localizamos fragmentos de los antiguos ladrillos verdes y amarillos con que Bernardo Cologan Valois pavimentó el inmueble a finales del siglo XVIII⁷¹. En los cuerpos superiores y el ático advertimos los perjuicios ya señalados para la totalidad de la obra, además de notar el lógico desplazamiento que el paso del tiempo procura a cualquier estructura lignaria y a sus ensambles. Los daños en el ático y remate también eran consecuencia de las antiguas coladas



Vista general del retablo durante la intervención

Foto: LUMA.



Desarrollo de las obras de restauración

Foto: LUMA.



Estucados

Foto: LUMA.



Estado de conservación de algunas piezas lignarias

Foto: LUMA.

⁽⁷¹⁾ Así lo deducimos de apuntes contenidos en ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Descripción...*, p. 85.

⁽⁷²⁾ Agradecemos esta indicación al investigador Eduardo Zalba González.



Motivos de talla del antiguo retablo
(reverso de la obra actual)

Foto: LUMA.



Frontón y molduras del ático

Foto: LUMA.

y filtraciones del agua de lluvia, solventadas con motivo de las reformas aplicadas por el padre Saturnino a las techumbres de la parroquia en 1970⁷².

Obviando las que fueron intervenidas con anterioridad, las esculturas de la *Dolorosa* y *San Pedro penitente* que restauramos a fondo manifestaban daños provocados por el ataque de xilófagos, pérdidas de policromía y alteraciones puntuales en la materia de soporte. Todo ello provocó en ocasiones la falta de estabilidad y la formación de algunas grietas que fueron subsanadas con los criterios adecuados, además de procurar su reintegración cromática y el barnizado final con una apariencia no demasiado estridente por el nivel de brillo. La imagen del Gran Poder y sus angelotes se encontraban en muy buenas condiciones, de modo que en este caso sólo hubo que atajar escasas pérdidas de policromía y pequeñas grietas halladas en las extremidades.

Intervención

El proceso de restauración acometido sobre el retablo se ajusta en todo a la normativa internacional, por lo que en él primó siempre un respeto máximo a la obra original. De ahí que el criterio adoptado fuese el de conservación-restauración, consistente en la aplicación de una serie de medidas encaminadas a preservar la obra en buen estado de conservación. No es casual, por tanto, que las actuaciones restauradoras se encaminaran a recuperar las zonas perdidas de soporte, a devolverle su antigua preparación y a restituir la policromía original con procedimientos de fácil lectura e identificación. Ello explica también que los materiales utilizados fuesen inocuos, reversibles, inalterables, diferenciables y de máxima calidad.

La intervención se desarrolló entre junio de 2010 y enero de 2011, sin alteraciones notables en el plan previsto de antemano. De forma resumida exponemos a continuación el tratamiento que se ha efectuado en los diferentes elementos del retablo.

Los análisis previos consistieron en:

1. Estudio fotográfico y análisis visual con luz directa, rasante y transmitida de la obra.
2. Análisis estratigráfico. Se extrajeron un total de cuatro muestras de decoración polícroma en los estratos originales para obtener información necesaria sobre las técnicas de ejecución. Sus resultados confirmaron que la capa de preparación de la arquitectura y las esculturas fue realizada a base de sulfato cálcico dihidratado con restos de sílice e impurezas, aglutinado a la cola animal y aplicado sobre la madera en un único estrato o a lo máximo dos. Los pigmentos recorridos revelan gran limitación por sus componentes esenciales: azul de Prusia, tierras pardas, albayalde, negro de humo de huesos y tierra roja. Además, confirmamos que a la hora de sobredorar los elementos elegidos para ello sus ejecutores recurrieron a dos calidades de pan de oro, algo que se apreciaba ya a simple vista.
3. Test de solubilidad. Antes de intervenir de un modo sistemático llevamos a cabo diferentes disoluciones con disolventes en forma líquida y en gel. En ambos casos se emplearon los materiales más idóneos dadas las características de la policromía y los dorados.
4. Examen ocular y con luz UV del retablo. Gracias a él pudimos verificar que en la construcción del retablo se utilizó madera de pino, común en elementos decorativos de ambos cuerpos y el ático. Por su parte, la madera de tea se reservó para los anclajes y

riostres, la hornacina central y la estructura del banco o predela. Tal y como se ha expuesto en los epígrafes introductorios, esta circunstancia nos permitió distinguir entre la obra primitiva y los aditamentos del siglo XIX.

La primera medida que afrontamos fue la restauración-conservación de las pinturas y esculturas del retablo, lo que implicó su análisis siguiendo los criterios descritos con anterioridad. Acto seguido iniciamos los trabajos preestablecidos en la estructura o soporte del armazón lignario, siguiendo el procedimiento habitual en este tipo de actuaciones:

1. Limpieza mecánica de toda la suciedad medioambiental del retablo.
2. Eliminación de elementos metálicos añadidos, perjudiciales en todo para la correcta conservación de la obra.
3. Aplicación de un tratamiento preventivo contra el ataque de xilófagos.
4. Fijación y consolidación de los estratos de la policromía, empleándose para ello los adhesivos más adecuados en función de la técnica de ejecución.
5. Fijación y consolidación de los sobredorados.
6. Reparación de grietas.
7. Tratamiento de consolidación de la madera.
8. Reintegración de soporte en madera de cedro y morera.

Una vez solventada la estructura del retablo, nuestra labor se centró en los estratos policromos sin contradecir para ello principios de actuación genéricos:

1. Fijación y consolidación de los estratos policromos.
2. Limpieza de la policromía.
3. Limpieza de dorados.
4. Reintegración volumétrica.
5. Aplicación de una capa protectora de intervención.
6. Reintegración cromática.
7. Aplicación de un estrato de protección final de un material compatible a la naturaleza de la policromía, reversible y resistente.

Conclusiones y resultados

Después de valorar los trabajos y estudios realizados constatamos que la reforma llevada a cabo por Manuel Antonio de la Cruz y sus colaboradores en torno a 1809 no fue algo improvisado, sino que, por el contrario, tuvo una ejecución meticulosa y delicada. Así lo apreciamos en diversos detalles, siendo una prueba palpable de ello las espigas recurridas en los ensamblajes de toda clase de maderas y en las aristas y proporciones que el retablo manifiesta en sus principales elementos



Parte inferior del retablo al concluir la intervención

Foto: LUMA.



Reintegraciones cromáticas

Foto: LUMA.

constitutivos. A ello cabe unir el virtuosismo policromo recurrido en los diez tipos de marmolizados que otorgan al conjunto una sugerente apariencia neoclásica, no muy común en piezas de principios del siglo XIX. Tal es así que bajo el lienzo de la *Transfiguración* detectamos un arrepentimiento en el marmolado central, a buen seguro fruto de un estudio que procuraba equilibrio a la lectura final de la obra. Asimismo, como quedó dicho al enumerar antes las actuaciones de De la Cruz, la fijación realizada a través de tirantes metálicos con todo tipo de anclajes resulta atípica para el conjunto de la retabística insular de ese periodo.

A raíz de este proceso somos conscientes de que se ha devuelto «vida» a la obra de arte intervenida, ya que si limitamos el trabajo de restauración a un procedimiento mecánico permanecerá «muda». No en vano, el balance del método y la actuación acometida es tremendamente positivo, al tiempo que deja abierta la posibilidad de emprender nuevas investigaciones en el marco de la Historia del Arte.

Equipo Técnico

Restauración: Lucía Irma Pérez González, restauradora-conservadora; Raquel Aranzazu Mallorquín Rocha, restauradora-conservadora; y María Fátima Hernández Díaz, licenciada en Bellas Artes (especialidad pintura).

Estudio histórico: Juan Alejandro Lorenzo Lima, doctor en Historia del Arte.

Estudio químico: Laboratorio I & R. Rafael Romero Asenjo y Adelina Illán Gutiérrez.

Tratamiento de la madera: Luis González Rodríguez, carpintero-ebanista.

Fotografía: Luma Canarias Restauración S. C.

Aproximación al Patrimonio Arqueológico, Etnográfico y Arquitectónico de la Comarca de Agache-Fasnia. Primera caracterización y valoración patrimonial

Javier Soler Segura, José Padrino Barrera, David Prieto Rodríguez, Miguel Machado Bonde y Laura Bencomo Fernández¹

Durante 2009, varios equipos integrados por profesionales con experiencia en la gestión del patrimonio histórico (arqueólogos, antropólogos, historiadores, etc.) llevaron a cabo una serie de prospecciones en diversos municipios de la isla de Tenerife. Estos trabajos de campo formaban parte de un ambicioso plan que la Unidad de Patrimonio Histórico del Cabildo venía desarrollando desde enero de 2008, y que tenía como objetivo fundamental la creación de un catálogo informatizado de todos los bienes arqueológicos, etnográficos y arquitectónicos de la Isla. De este modo, se acometió el reconocimiento y registro de los elementos patrimoniales existentes en determinados ámbitos territoriales, definiendo su estado de conservación, sus afecciones actuales y potenciales, su documentación gráfica, etc. Se pretendía establecer una primera valoración de conjunto de todos los factores que influyen, directa e indirectamente, en la preservación o desprotección de aquellos elementos patrimoniales ubicados en zonas de Tenerife seriamente afectadas por procesos antrópicos.

Aunque los recientes recortes económicos han impedido continuar con esta línea de trabajo, lo cierto es que el esfuerzo realizado ha generado un volumen de información que dota a la administración de un diagnóstico actualizado del estado patrimonial de los diferentes elementos inventariados en las zonas prospectadas. Las líneas que siguen ofrecen una breve síntesis de la variedad de bienes culturales inventariados en la Comarca de Agache-Fasnia².

1. Marco territorial

Este territorio del sur de Tenerife se configura como una gran unidad geomorfológica que se extiende desde el veril de la ladera sur del valle de Güímar hasta el municipio de Arico en el que es posible apreciar una serie de características tanto geológicas como antrópicas que la han singularizado históricamente, por cuanto es posible acreditar una serie de prácticas tradicionales que han adquirido peculiaridad propia. Sin embargo, y pese a poseer similares características orográficas, en la Comarca se pueden distinguir dos ámbitos bien contrastados morfológicamente: El primero de ellos se corresponde con el espacio que delimita

⁽¹⁾ Integrantes del equipo de trabajo del Proyecto *Evaluación y Diagnóstico del Patrimonio Cultural del Sur de Tenerife* correspondiente al ámbito territorial localizado entre el veril de la Ladera de Güímar y el Barranco de La Linde (Fasnia).

⁽²⁾ Dada la amplitud y las características del área a prospectar, durante los ocho meses de trabajo de campo quedaron amplias zonas sin documentar entre la carretera general TF-28 y la corona forestal, a excepción de los núcleos urbanos y sus entornos inmediatos.



Material pumítico.



Montaña de Fasnía.



Acantilado de la Hondura.



Barranco.



Carretera General del Sur.



Autopista del Sur.

la ladera occidental del valle de Güímar hasta el Barranco de Herques (marco territorial que tradicionalmente se ha conocido como la Comarca de Agache), mientras que el segundo se corresponde con los actuales límites del municipio de Fasnía. La Comarca de Agache presenta un relieve escarpado, con escasas vías de comunicación entre la costa y las zonas de medianías, traduciéndose esto en una mayor dispersión de los bienes etnográficos, mientras que el predominio de pendientes más suaves e interfluvios amplios del municipio de Fasnía ha favorecido la confección de un trazado viario más solvente, con una mayor parcelación y explotación del entorno.

No obstante, y a excepción de las zonas de mayor altitud, la superficie de la Comarca de Agache-Fasnía se caracteriza por presentar una extensa zona de materiales pumíticos muy erosionables, así como por ofrecer una irregular topografía, fruto de la gran pendiente que la recorre y de la existencia de numerosos barrancos. Los elementos más sobresalientes son, por un lado, el cono de lapilli conocido como Montaña de Fasnía (403 m de altitud), desde el cual es posible distinguir toda la zona, y, por otro, el Barranco de Herques, gran depresión que constituye el límite entre los municipios de Güímar y Fasnía. Del resto de unidades del relieve es necesario destacar la presencia de barrancos de mediano y pequeño tamaño, muchos de ellos encajados y con fuerte pendiente, que se distribuyen perpendicularmente a la costa y que van reduciéndose en número al acercarse al término municipal de Arico.

La costa, abrupta y rocosa, queda ocupada por un pequeño cantil interrumpido por las desembocaduras de los distintos barrancos, lo que genera la presencia de pocas y pequeñas playas, comúnmente de callaos.

Las grandes extensiones de pumitas han favorecido la existencia de una serie de prácticas antrópicas muy particulares, entre las que destacan la abundancia de zonas abancaladas o aterrazadas con fines agrícolas, así como el aprovechamiento intensivo de las numerosas cuevas artificiales que se localizan desde la costa hasta la linde del actual pinar. Esta intensa acción sobre el medio ha producido una progresiva deforestación en las formaciones vegetales originales de la comarca. En las zonas medias y bajas, el bosque termófilo y el tabaibal-cardonal han sido sustituidos por un tabaibal amargo secundario que tiende a ocupar las parcelas abandonadas, mientras que el cardonal queda relegado a los lugares más inaccesibles. No obstante, la riqueza natural sigue siendo relevante, tal y como lo ejemplifica la inclusión del Barranco de Herques (Monumento Natural) y el

Acantilado de la Hondura (Sitio de Interés Científico), dentro de la Red Canaria de Espacios Naturales Protegidos.

La población actual se distribuye en torno a dos espacios bien diferenciados: los núcleos tradicionales y de mayor importancia, situados en las medianías (El Escobonal, Lomo de Mena, La Medida, Pájara o La Zarza y Fasnía), y los de la franja costera (El Tablado, Chimaje, Los Barrancos, Punta Prieta, La Caleta o Los Roques y Las Eras), surgidos en las últimas décadas como lugares de descanso de los habitantes de la periferia capitalina y de la propia comarca. Para el resto del territorio (espacio comprendido entre la carretera general TF-28 y la autopista sur TF-1), los enclaves urbanos son inexistentes, destacando tan sólo algunas viviendas aisladas de factura reciente y orientadas a labores agrícolas.

Finalmente, es necesario destacar, dado el gran impacto antrópico y natural que implican para la zona, la presencia de numerosas granjas porcinas y avícolas, ubicadas en zonas alejadas de los núcleos de población, pero próximas a las principales vías de conexión, fundamentalmente la autopista sur TF-1.

2. Fuentes de información para el estudio patrimonial de la Comarca de Agache-Fasnía

Pese al énfasis divulgador realizado por la Asociación Cultural Sureste durante las décadas de los 80 y 90 del siglo pasado, iniciativa pionera en el sur de Tenerife³, lo cierto es que actualmente existe una carencia importante de estudios sobre el patrimonio de la Comarca. Además, el grado de conocimiento de los distintos bienes patrimoniales y, por supuesto, de cada uno de los municipios que lo integran, presenta una gran disparidad. En este sentido, sólo se cuenta con algunas investigaciones y trabajos que recopilan aspectos patrimoniales muy concretos, por cuanto la historiografía sobre la zona ha tendido al rescate de tradiciones y anécdotas históricas puntuales, dejando pendiente un análisis más pormenorizado de la realidad histórica de la Comarca. Las únicas referencias disponibles hacen alusión a aspectos muy genéricos del territorio, pero que poca información aportaron para la caracterización del patrimonio arqueológico, etnográfico y arquitectónico de la zona.

Similares deficiencias y disparidades pueden atestigüarse en los distintos documentos, bases de datos e inventarios que poseen las administraciones públicas. Tanto el “Catálogo de Patrimonio Histórico de la Comunidad Autónoma de Canarias”, los distintos Inventarios de Hornos y Eras de Fasnía (elaborados por la Oficina de Desarrollo local de dicho ayuntamiento), como el de Hornos de Agache (realizado por José Antonio García de Ara para el Ayuntamiento de Güímar), carecen en algunos casos de referentes cartográficos adecuados, o no contienen información específica del bien, sino una escueta referencia acerca de su tipología. Es decir, pese a los esfuerzos acometidos en dichos trabajos, la falta de localización invalida su utilidad en la medida en que resulta casi imposible ubicar esos bienes, dadas las transformaciones sufridas por el medio en los últimos años. La ausencia de coordenadas de referencia fiables y adecuadas ha impedido, salvo en contadas ocasiones, un uso operativo de estos recursos en las labores de prospección.

La utilidad del Inventario Arqueológico de Güímar, realizado por el Museo Arqueológico de Tenerife en el año 2005, ha sido bien diferente, y ya desde el primer momento se convirtió en una herramienta muy práctica, pues permitía una localización rápida de los elementos inventariados⁴. Sin embargo, estas facilidades de identificación no han quedado exentas de otros problemas. En varias ocasiones la información ofrecida no reproducía el registro localizado, ya fuese por la evidente ausencia de materiales en superficie como por la falta de correspondencia entre lo descrito y lo observado. Igualmente, se detectaron importantes lagunas, por cuanto no se documentaba un tipo de yacimiento muy

⁽³⁾ Ver, por ejemplo, *Guía de Recursos Patrimoniales del Sureste de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, Asociación Cultural Sureste de Tenerife, 1996.

⁽⁴⁾ Previamente a este trabajo se había desarrollado en el municipio de Güímar, y entre los años 1989 y 1991, el Inventario del Patrimonio Arqueológico de las Canarias Occidentales (IPACO), pero los problemas derivados de su adaptación cartográfica a un nuevo sistema de referencia impidieron su utilización.

común en el conjunto de evidencias arqueológicas asociadas a los aborígenes, como son las dispersiones o concentraciones de materiales sin asociación directa a estructuras habitacionales. Algo que debe relacionarse exclusivamente con una elección de criterios inadecuada para las características del registro arqueológico de la zona, ya que dichas evidencias sí eran mencionadas cuando se realizaban descripciones de otros elementos arqueológicos, como por ejemplo cuevas sepulcrales o manifestaciones rupestres pero, siempre, sin la relevancia adecuada.

Cabe indicar, además, el uso de otras documentaciones de carácter más específico, como los catálogos arquitectónicos de ambos municipios, o el Catálogo etnográfico y arquitectónico del Proyecto Cauce Sur, llevado a cabo por el Área de Desarrollo Rural y el Servicio Técnico de Agricultura del Cabildo de Tenerife. Desgraciadamente, la amplitud y alcance de la información contenida en estos trabajos permitió tan sólo contrastar los elementos ya registrados, siendo escasa por tanto su utilidad.

3. Elementos que vertebran el patrimonio cultural de la Comarca Agache-Fasnia

Con el fin de plantear una aproximación al patrimonio cultural de la Comarca, y antes de abordar pormenorizadamente los resultados de las labores de prospección, es posible analizar los 1.672 bienes inventariados a partir de su vinculación con una serie de elementos antrópicos y naturales que han vertebrado la historia reciente de la Comarca.



Arquitectura doméstica.



Cueva.



Aljibe.

3.1. Zona vinculada a la carretera general TF-28 y a los núcleos urbanos de medianía

La carretera General del Sur supuso, desde los inicios de su construcción a finales del siglo XIX, un vector de desarrollo, tanto urbano como económico, para todas las comarcas del sur de Tenerife. Los numerosos núcleos de población distribuidos en sus cercanías presentan una alta densidad de edificaciones, caracterizándose su urbanismo por una distribución longitudinal a lo largo de su trazado, y con algunas ramificaciones transversales de sur a norte, muchas de las cuales guardan relación con antiguos caminos de costa a cumbre. Sólo en algunos núcleos urbanos –como los de Fasnia, El Escobonal, La Zarza o La Medida– el reciente incremento poblacional ha traído consigo la proliferación de nuevas construcciones alejadas de las principales vías de comunicación, lo que ha provocado un mayor desarrollo de su trama urbana.



Área de actividad.



Horno.



Pesadora.

Los bienes más frecuentes en este ámbito de prospección son, evidentemente, los de tipo arquitectónico, con viviendas que suelen responder a la tipología de una altura, con cubierta plana en azotea y planta rectangular o en “L”, normalmente alineadas con la vía. En muchas de estas viviendas aparecen módulos anexos de construcción más o menos reciente, y la mayoría cuentan con patios traseros en los que identificamos elementos de carácter etnográfico tales como aljibes, cuevas, corrales, pilas de lavar, etc. Sólo en contadas ocasiones es posible localizar antiguas edificaciones de teja con techumbre a dos o más aguas que, normalmente, presentan importantes desperfectos estructurales.

Las áreas de actividad agrícola, con sucesión de bancales que en su día se dedicaron mayoritariamente al cultivo de la papa, constituyen otro de los bienes más abundantes en la zona de medianías. La inmensa mayoría de estos bancales han sido contruidos con tosca de la zona, y la tierra cultivable (en gran parte abandonada) suele aparecer cubierta de jable, muy apreciado en la agricultura porque tiene la propiedad de preservar la humedad ambiental; ambas particularidades imprimen un sello característico al paisaje de la zona, amarillento y escalonado, en el que los bancales pueden ascender hasta una cota superior a los 1.200 m.

Vinculadas a estos bancales, conformando viviendas estacionales y almacenes agrícolas, hallamos multitud de cuevas artificiales (muchas de ellas distribuidas también a ambos márgenes de la antigua carretera Provincial). Las conocidas como “casas-cueva” suelen contar con elementos asociados, entiéndase aljibes, eras, hornos de pan o de secar higos, corrales, etc. Igualmente, relacionadas con estas



Dispersión.



Acueducto.



Puente.



Grabados.

áreas de producción agrícola, aunque cronológicamente posteriores, se pueden identificar estanques, atarjeas, canales, tanquillas y demás infraestructuras de tipo hidráulico.

Otro tipo de bienes, no tan frecuentes aunque muy representativos por estar relacionados con la carretera, son los puentes, las casetas de camineros, e incluso los restos de un fielato.

En relación a los elementos que integran el patrimonio arqueológico en el ámbito de la carretera, cabe apuntar que son más bien escasos con respecto a los demás bienes patrimoniales, limitándose básicamente a algunas estaciones de grabados, conjunto de cuevas y dispersión de material. Como no podía ser de otra manera, el motivo de esta carencia responde a la intensa antropización de la zona.

3.2. Zona delimitada entre la carretera general TF-28 y la autopista TF-1

Un rasgo característico que puede hacerse extensivo a toda la franja de prospección delimitada entre la carretera General del Sur y la TF-1 es la escasa densidad de población presente en este ámbito, en el que las viviendas se hallan muy dispersadas y son fundamentalmente de nueva construcción. Asimismo, las vías de comunicación entre las dos arterias principales que unen los núcleos costeros y las entidades de población de las medianías son escasas (cinco) y de poca entidad.



Área de actividad.



Bancal de tosca.



Bancal de basalto.



Abrigo.

Menos importancia revisten aún las vías transversales, de norte a sur, dado que en este ámbito tan sólo comunican fincas o viviendas aisladas entre sí o con otras carreteras y pistas sin asfaltar. Con todo, es ésta un área con un alto grado de antropización histórica, donde la mayoría de los terrenos entre barrancos –y aun los que se hallan en cauces no muy encajados– se han abancalado.

Así, entre los bienes que pueden localizarse abundan las áreas de actividad agrícola con bancales y nateros, además de elementos complementarios de las mismas: abrigos (bien excavados en la tosca, en cuevas naturales acondicionadas o incluso contruidos en piedra seca), cuevas de habitación temporales, cuartos de aperos, estanques, atarjeas, aljibes, pocetas, etc.

Quizá estas obras de captación y distribución hidráulicas merezcan mención aparte dada su abundancia, sobre todo en el municipio de Fasnia, donde a lo largo del siglo XX se excavaron importantes galerías que permitieron introducir el regadío en las zonas bajas, dedicándolas principalmente al tomate y, en menor medida, al cultivo de flores ornamentales. En este sentido, las fincas con bancales de



Nateros.



Cueva.



Horno.

tosca, los estanques semiexcavados y los canales labrados en el mismo soporte pétreo son elementos recurrentes en este paisaje agrario.

En la zona de Agache, sin embargo, hallamos mayor cantidad de bancales antiguos, de secano, con menor altura, contruidos con piedras basálticas y dedicados en su día, presumiblemente, al cultivo de algunos cereales resistentes a los rigores climáticos, como la cebada o el trigo morisco.

En lo que respecta al patrimonio arqueológico, habida cuenta del alto índice de utilización del suelo agrícola en época histórica, los yacimientos localizados suelen emplazarse en los barrancos (fundamentalmente cuevas) y en las crestas o afloramientos basálticos. No obstante, también se han registrado dispersiones de material aborigen en áreas abancaladas, fruto de remociones del terreno o de escorrentías que han arrastrado los restos arqueológicos desde lugares próximos. Los posibles restos de estructuras han sido también alterados, al emplearse los bloques basálticos en la construcción de los muros de los bancales.



Estanque.



Canalización.

Las condiciones orográficas, con abundancia de barrancos y cuevas naturales próximas a recursos hídricos, favorecen el asentamiento aborigen en este entorno. Así, es posible localizar numerosas cuevas de habitación y sepulcrales, siendo mucho más abundante el número de yacimientos registrados en Güimar que en Fasnia. Igualmente, pueden identificarse abrigo, estaciones de grabados y áreas de procesamiento lítico.



Cueva en ladera de barranco.



Dispersión de material arqueológico.

3.3. Zona costera

El ámbito costero se caracteriza por la escasa pluviosidad y por el bajo rendimiento agrícola de la tierra, además de por ser históricamente una zona con baja densidad de población.

En la franja más próxima al litoral abundan los caseríos de autoconstrucción reciente, muchos de ellos surgidos a partir de un núcleo más o menos reducido de cuevas artificiales o naturales, generalmente habilitadas en un lugar próximo a



Núcleo poblacional.



Capilla.



Yacimiento paleontológico.



Canalización.



Tanquilla.



Bancal de Tosca.



Cueva con restos arqueológicos.

alguno de los embarcaderos tradicionales o a una playa. Los charcos, que se llenan con la pleamar, acondicionados con cerramientos de fábrica, así como las cruces y capillas conmemorativas, son elementos que se repiten en estos barrios costeros.

Igualmente, es en determinados emplazamientos de la costa donde se ha podido constatar la presencia de yacimientos paleontológicos, generalmente compuestos por restos de malacofauna fosilizada, ubicada en las coladas que se adentran en el mar.

La zona se complementa con la presencia de numerosos nateros, algunas áreas de cultivo abancaladas con infraestructura hidráulica asociada (estanques, tanquillas y atarjeas para su riego), y pequeñas construcciones de tosca. Asimismo, han aparecido cuevas artificiales vinculadas a estas áreas, generalmente utilizadas como vivienda ocasional por el propio agricultor. Por otra parte, también se han registrado bienes relacionados con la actividad pastoril, tales como abrigos,

cabriteros y corrales, ya sea en campo abierto, en laderas de barrancos, o aprovechando cuevas naturales a las que se provee de un cerramiento de piedra seca.

Los yacimientos arqueológicos en esta zona son más bien escasos debido, en parte, tanto a la intensa antropización de este espacio como a que la unidad de los mismos (barrancos, cuevas, lomas, etc.) ha sido alterada por la construcción de infraestructuras, bancales, etc. Paralelamente, cabe reseñar la aparición de algunos concheros, cuevas de habitación, grabados rupestres, dispersiones de materiales, abrigos, etc.

4. Patrimonio arqueológico

La distribución y localización de bienes inventariados procedentes del período aborigen documentados en Agache-Fasnia ofrece particularidades similares a las del resto de municipios del sur de Tenerife. Tanto en su tipología como en sus características generales es posible identificar similares patrones territoriales y tipológicos en zonas limítrofes, con la única salvedad de una proporción, un tanto singular, en su ubicación. Así, y de la misma manera que se observa en otros contextos, la mayoría de yacimientos arqueológicos inventariados se emplazan en zonas cercanas a barrancos, ya sea en cuevas naturales o en llanos colindantes que ofrecen unas buenas condiciones de visibilidad, y siempre con un acceso fácil y rápido a lomos de gran recorrido costa-cumbre. A grandes rasgos, es posible localizar dispersiones de material en superficie con o sin asociación directa a estructuras habitacionales, oquedades naturales utilizadas como hábitat permanente o como entorno sepulcral, manifestaciones rupestres de diversa tipología y morfología, así como un número mucho menor de concheros, escondrijos, etc. No obstante, y pese a este registro común, es posible constatar un comportamiento peculiar en cuanto a la distribución territorial de los elementos inventariados. La proporción de evidencias materiales localizadas presenta un porcentaje siempre menor si se compara con otras zonas del sur insular, por cuanto se atestiguan grandes vacíos en los que, pese a la intensidad de la prospección, no se localizaron yacimientos arqueológicos. Cierto que la degradación antrópica en la zona es muy intensa, y que las diversas transformaciones históricas han dejado una huella imborrable en el paisaje pero ni la acción humana ni las condiciones de conservación observadas, similares a otras zonas de la Isla, pueden explicar esta escasez en la proporción de elementos inventariados. Descartados estos agentes alteradores del registro arqueológico, podría atribuirse este relativo vacío al uso social que los guanches de Güímar y Fasnia otorgaron a este territorio, algo que únicamente un proyecto de investigación sería capaz de concretar y explicar.

La labor de recopilación de información preexistente al desarrollo de la campaña de prospección evidenció la presencia de 102 yacimientos arqueológicos, distribuidos por los dos municipios objeto de estudio. De estos elementos inventariados, 101 pertenecían al término municipal de Güímar, de los cuales sólo 90 de ellos afectaban al ámbito de prospección de este trabajo. Por otra parte, tan sólo uno del total de yacimientos conocidos se hallaba en el municipio de Fasnia, algo que sólo podía vincularse a la falta de trabajos en la zona. De tal forma, y una vez finalizado el trabajo de campo, los resultados de la prospección han equilibrado la presencia en ambos municipios, casi duplicando la cifra original. Así, de un total de 208 bienes inventariados —de los cuales 150 son de adscripción exclusivamente aborigen, mientras que 58 presentan reutilizaciones posteriores— se ha constatado un incremento sustancial de yacimientos arqueológicos para el ámbito territorial de Agache y Fasnia, claramente evidenciado para este último, pues de uno pasa a contar con 69.

En cuanto a la tipología específica de los yacimientos registrados, y como ya se apuntó anteriormente, pueden distinguirse la ocupación de cuevas, tanto de carácter habitacional como sepulcral; la existencia de yacimientos en superficie



Material en superficie.

vinculados a fondos de cabaña o a dispersiones de material; manifestaciones rupestres (tanto estaciones de cazoletas y canales como grabados rupestres); o bien, en menor proporción, escondrijos y concheros.

4.1. Yacimientos en cueva

Atendiendo a su propia naturaleza, suelen ubicarse en márgenes, cauces y laderas de los distintos barrancos, aunque también es posible localizarlos en otros contextos geográficos como afloramientos rocosos o acantilados costeros. A este tipo de yacimientos se le suele adscribir una función habitacional, fundamentado en la presencia de un variado repertorio ergológico superficial, caracterizado básicamente por la aparición de restos cerámicos, industria lítica tanto en obsidiana como sobre rocas de grano grueso, así como evidencias vinculadas a actividades subsistenciales, destacando la presencia de restos de fauna ovicaprina y malacofauna y, en menor medida, de ictiofauna.



Cueva.



Cueva (restos funerarios).



Cueva (material malacológico, lítico, cerámico...)

En general, muchos de estos yacimientos suelen contar con estructuras de piedra seca (por lo general desmanteladas), cuya funcionalidad debe ponerse en relación con la división interna del espacio de la cavidad y con su cerramiento.

En la mayoría de las ocasiones, la presencia en superficie del material arqueológico suele ir acompañado de paquetes sedimentarios; sin embargo, también se ha constatado la existencia de estos materiales en cuevas donde aflora directamente el sustrato natural.



Cazoletas y canales.

Otra de las funciones a las que fueron destinadas algunas de las cuevas inventariadas está directamente relacionada con el mundo funerario. Este uso sepulcral se localiza preferentemente en oquedades que no presentan buenas condiciones de habitabilidad, bien por su orientación, o por sus dimensiones, buzamiento, presencia de desprendimientos, tamaño, etc. Finalmente, y pese a que son pocos los casos registrados, cabe reseñar la utilización de algunas cavidades como escondrijos, en cuyo interior ha sido posible localizar grandes fragmentos de cerámica.

Es necesario indicar, además, que algunas de las cuevas inventariadas poseen una doble funcionalidad, es decir, se constata su empleo como cavidades sepulcrales al tiempo que se documenta un registro material propio de asentamientos permanentes. Algo que, como se ha constatado en otros contextos insulares, no tiene por qué implicar un uso simultáneo.

4.2. Manifestaciones rupestres

Son básicamente de dos tipos: grabados rupestres y estaciones de cazoletas y canales. Los primeros suelen ubicarse en afloramientos basálticos (diques), principalmente en las márgenes de los barrancos y zonas escarpadas, aunque también los localizamos en contextos profundamente antropizados como en pequeños roquedos residuales en zonas abancaladas, o en bloques y lajas movidas de su posición original. La técnica de ejecución consiste, básicamente, en la incisión continua, con o sin acondicionamiento previo de la superficie (pulidos). También se ha constatado la realización de abrasiones de la superficie principal del panel.

En cuanto a los motivos representados, se documenta un amplio espectro de formas lineales, geométricas e incluso antropomórficas, destacando algunos motivos frecuentes en este tipo de manifestaciones como la sucesión de incisiones horizontales y verticales, dameros, barquiformes, figurativos, etc. Resulta bastante frecuente encontrar superposición de motivos en buena parte de los paneles localizados, siendo habitual la realización de trazos recientes sobre otros más antiguos, generalmente cubiertos de una fina pátina natural. Evidentemente, resulta complejo determinar la correcta autoría de los grabados, máxime en un entorno tan transformado y en el que son frecuentes las representaciones realizadas en época histórica.

El otro tipo de manifestación rupestre está definido por las estaciones de canales y cazoletas, a las que por lo general se les atribuye una vinculación simbólica. Estas se realizan básicamente sobre soportes blandos (pumitas), aunque también es posible localizarlas sobre basalto. Su ubicación suele responder a emplazamientos donde existe una relación de visibilidad con el entorno en condiciones de dominancia visual, aunque también suelen asociarse a entornos húmedos o próximos al agua (fuentes, cauces de barranco, etc.).

4.3. Concheros

Otra tipología de yacimientos muy representativos en otras partes de la Isla, pero poco abundantes en el área de prospección, son los concheros. Estos se localizan próximos a la costa, y se caracterizan por una más que notable concentración de malacofauna, si bien, habitualmente, se le asocian restos de cerámica, industria lítica y fauna mastológica. Al igual que lo observado para otros contextos, estos depósitos suelen ubicarse al amparo de pequeñas oquedades o protegidos por algún roquedo o parapeto natural que los protege de los vientos dominantes. Del mismo modo, también se han localizado concentraciones de restos malacológicos en zonas de malpaís, aunque sin estar asociadas a estructuras o roquedos.

4.4. Dispersiones de material en superficie

Esta última tipología de yacimientos inventariados es la más numerosa desde el punto de vista cuantitativo, y está en estrecha relación con el hábitat al aire libre, tanto de forma temporal como permanente. Se caracteriza por la presencia de material arqueológico diseminado en superficie, bien formando dispersiones de dimensiones variables como concentraciones asociadas a determinados espacios, roquedos o restos de estructuras. Suele definirse por la presencia de restos cerámicos, de industria lítica (tanto sobre obsidiana como sobre rocas de grano grueso), así como por evidencias vinculadas a distintas actividades subsistenciales, entre las que destaca la explotación marina (malacofauna). Sin embargo, su delimitación precisa se encuentra muy vinculada a los procesos postdeposicionales y antrópicos de la zona, ya que, normalmente, se localizan en áreas fuertemente abancaladas, susceptibles de sufrir remociones del terreno o afectadas por las escorrentías naturales. Igualmente, los posibles restos de estructuras vinculados a



Grabados rupestres.



Grabados rupestres.



Dispersión de materiales en superficie.

estas dispersiones de material suelen estar también muy alterados, al emplearse los bloques basálticos en la construcción de las paredes de los bancales.

5. Patrimonio etnográfico

A grandes rasgos, nos encontramos con un entorno muy antropizado y con predominio del sector agrícola, basado en la explotación de los recursos edáficos del territorio, ya sea construyendo infraestructuras con base primordial en la piedra (paisaje abancalado), como extrayendo materiales para crear habitáculos (cuevas artificiales) y terreno cultivable (jable) que, finalmente, es nutrido por los aportes hídricos que le dispensa una intrincada red de infraestructuras de captación y riego.

En líneas generales, la rica diversidad de elementos etnográficos que han sido localizados en la Comarca de Agache-Fasnia puede organizarse a partir de:



Granero.



Bodega.



Horno.



Chozo.



Bancal.

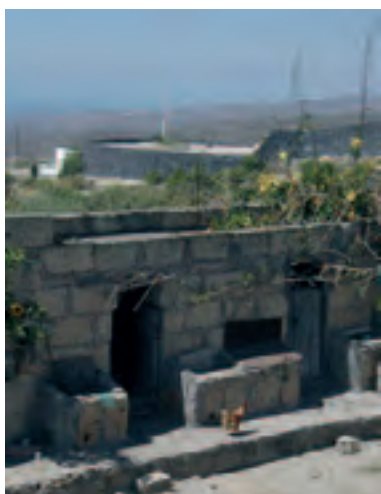


Natero.



Cuartería.

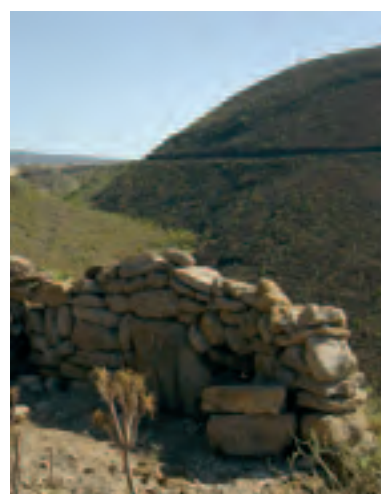
a) Bienes vinculados a la agricultura: inmuebles o infraestructuras destinadas a almacenamiento (granero, bodega, almacén de cooperativa), inmuebles e infraestructuras destinadas a la elaboración (lagar, era, horno), infraestructuras singulares (choza, cuartería, muro lindero), o terrenos de producción (bancal, natero).



Corral.



Conejera.



Abrigo pastoril.

b) Bienes vinculados a la ganadería: inmuebles o infraestructuras destinados al almacenamiento (alpendre/corral, cuadra, goro, conejera) e infraestructuras singulares (abrigo pastoril).

c) Bienes vinculados a la actividad pesquera (embarcadero, cueva-refugio).

d) Bienes vinculados a la apicultura (colmenar).



Embarcadero.



Colmenas.



Galería.



Pozo.



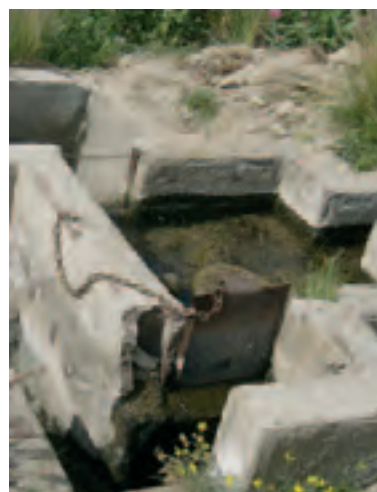
Atarjea.



Acueducto.



Pesadora.



Tanquilla.



Capilla conmemorativa.



Cruz doméstica.



Cruz conmemorativa.



Área de actividad.

e) Bienes vinculados a la actividad hidráulica: infraestructuras de extracción (galería, pozo), infraestructuras de distribución (atarjea, acueducto, pesadora, decantadora, tanquilla de distribución) o de almacenamiento (estanque, aljibe).

f) Bienes de carácter simbólico/religioso: elementos vinculados a prácticas religiosas (calvarios), infraestructuras conmemorativas (capillas y cruces), imágenes devocionales en puertas y dinteles, etc.

g) Grandes áreas de actividad y conjuntos.

h) Vías de comunicación (camino reales, caminos de herradura, caminos de serventía, caminos arrastraderos, sendas y veredas) y otros elementos singulares (puentes y muros de contención viaria).

i) Ajuar: mobiliario (integrado en el inmueble o exento) y aperos.

Ante esta gran diversidad de elementos etnográficos localizados, se ha optado por abordar su análisis a partir de los tres ámbitos antrópicos y naturales apuntados anteriormente.

5.1. La Costa y la Autopista del Sur TF-1

Es una franja del litoral donde puntualmente se desarrolla la actividad pesquera (de bajura), radicada en torno a dos núcleos con cierta entidad como El Tablado y Los Roques, con sus correspondientes embarcaderos y desde donde antaño salían los géneros de la comarca (madera, pez, etc.). Alrededor de estos enclaves encontramos infraestructuras complementarias: pescantes, cuevas habilitadas como refugios para barcas o para guardar las artes y aparejos, así como cuevas-vivienda, entendidas éstas como las oquedades naturales o artificiales que se han preparado con fines domésticos. De igual manera, cabe destacar la presencia de áreas abancaladas y relacionadas, en muchos casos, con unidades más extensas desvinculadas por el trazado de la TF-1. Así, junto a los consabidos bancales se localizan muros linderos de piedra seca, tanquillas, estanques, pozos, cuartos y atarjeas. Igualmente, hay que destacar la presencia de elementos asociados a la religiosidad popular local, singularizados a través de un rico repertorio de estructuras devocionales de carácter particular (pequeñas capillas y oratorios), erigidos por la muerte de un ser querido (capillas-recordatorio y cruces) o ejecutados como medida profiláctica (cruces grabadas sobre la boca de acceso en las cuevas de uso agrícola).



Camino arrastradero.

5.2. La Autopista del Sur TF-1 y la Carretera General TF-28

Se trata de un espacio muy contrastado desde el punto de vista morfológico y variado en cuanto a la diversidad de bienes etnográficos. Destacamos dos ámbitos bien definidos:

a. El perteneciente a la Comarca de Agache. Caracterizado por tratarse de un espacio delimitado de manera natural por dos unidades singulares del relieve (Ladera de Güímar y Barranco de Herques) y por dos importantes vías de comunicación (TF-1 y TF-28). Presenta una morfología relativamente pendiente hasta el sector de costa, el cual se encuentra, a su vez, surcado por barrancos con cierta entidad (sector más nororiental). Del mismo modo, es atravesado por una red de comunicaciones exigua –dos carreteras y varios “caminos arrastraderos”– que conectan la cumbre con el litoral.



Camino Real.

b. El vinculado al Municipio de Fasnia. Jalonado por los Barrancos de Herques y La Linde, y con otras unidades morfológicas destacables como la Montaña de Fasnia y el Barranco de San Joaquín. Este sector evidencia una mejor red de comunicación con la costa –debido a la existencia de una red viaria interior más solvente–, así como con los municipios colindantes.

A ellos les añadimos la existencia del Camino Real que atraviesa los dos ámbitos mencionados de SW a NE y la presencia de una intrincada trama de caminos de herradura, sendas y veredas que se disponen como una retícula alrededor de la cual se ubican los principales bienes localizados.

Característica destacable de este escenario eminentemente rural son las explotaciones agrícolas, tan generalizadas en este ámbito insular, pasándose de un espacio adyacente a la Autopista del Sur TF-1 y en el cual se desarrollaron las grandes plantaciones destinadas al monocultivo de exportación (tomate), a otro de carácter relicto y senil (debido a la avanzada edad del labrador medio), emplazado a una cota superior y que convive junto con el laboreo de fin de semana. Predomina, en este caso, el policultivo de subsistencia (papa, viña, millo, bubango y calabaza), junto a los frutales (higos, ciruelas, albaricoques, duraznos) y se complementa, cuando las circunstancias lo permiten, con la cría de animales domésticos y la apicultura.



Serventía.

La práctica ganadera es igualmente testimonial. El pastoreo tradicional de ovicápridos ha dado paso a explotaciones de carácter intensivo, localizadas en granjas de ganado porcino y aviar que, por cuestiones de salubridad, se disponen lejos de los núcleos urbanos pero colindantes a las principales arterias de comunicación.

Entre los elementos singulares de este espacio prospectado destacan:

- El paisaje abancalado. Distribuido por todo el territorio, ya sea ocupando grandes interfluvios como, en muchos casos, desbordándose por las laderas colindantes y vaguadas anejas. Su morfología es heterogénea y depende, en muchos casos, de condicionantes físicos (peculiaridades del relieve y la materia prima), económicos (disponibilidad de terreno y la solvencia para acometer la obra) y humanos (pericia del maestro pedrero o labrante y el hecho de contar con el personal necesario para realizar la sorriba).

- Las cuevas artificiales. Cavidades que, por lo general, disponen de una sección abovedada, con la boca abierta o cegada con obra de albañilería y en la cual se ha abierto un vano de acceso. Están sujetas a explotaciones agrícolas y su funcionalidad es variada: vivienda primigenia que generalmente evoluciona a una edificación (exenta o adosada), granero, cuarto de aperos, lagar, aljibe, manadero de estanque. En la Comarca de Agache es muy común encontrarlas jalonando la Carretera General TF-28.

- Las infraestructuras hidráulicas de captación y riego. Son ejecutadas tanto con labor de albañilería como excavadas en el terreno. Es imposible desvincularlas de la arquitectura rural, pues ésta, por cuestiones de subsistencia, se ha convertido también en una compleja infraestructura de captación hídrica y con una funcionalidad complementaria, cuya morfología ha sido concebida para recoger toda el agua posible, ya sea de lluvia o de esorrentía. Además, por lo general, las viviendas presentan un leve desnivel del piso en las azoteas, así como la inclinación de los parapetos que las circundan para facilitar el desagüe a través de gárgolas y conducciones adosadas a la fachada. Desde aquí, el líquido es drenado por canalizaciones o tanquillas emplazadas junto a los cimientos del inmueble para, finalmente, ser derivado hacia un aljibe.

- Los hornos. Comúnmente utilizados para “pasar” fruta (higos de leche) y relacionados, por lo general, con viviendas unifamiliares o conjuntos. Tan pronto se emplazan junto a un inmueble como se localizan en un bancal.

- Las eras. Testigos mudos de pasadas explotaciones cerealistas, son de uso comunitario, ubicándose principalmente en los interfluvios de barrancos y predominando las que presentan el suelo sin empedrar. Su distribución sobre el territorio se realiza a partir de una cota determinada, generalmente en el entorno de la Carretera General TF-28, aunque también se emplazan en la zona previa al pinar.

- Los lagares. Más frecuentes por encima y en las inmediaciones de la Carretera General del Sur, donde la explotación vitícola está más arraigada.

- Conjuntos. Priman los arquitectónicos, como las haciendas de San Ildefonso o de la Familia Delgado Mejías, en Fasnía (de portada almenada, casa principal, bodegas, establos y almacén) o constituidos por viviendas unifamiliares reunidas en torno a elementos comunes (era, horno, lagar, etc.).

- Áreas de actividad. Grandes explotaciones abancaladas provistas de estructuras complementarias (estanques, cuevas, almacenes, cuarterías, etc.) que se suelen localizar, por lo general, en ámbitos próximos a la autopista.

- Religiosidad popular. Este amplio y complejo mundo se manifiesta a través de la generalización de motivos cruciformes de carácter profiláctico o conmemorativo –grabados en la piedra o realizados en madera– dispuestos en los accesos a cuevas-granero, bocas de hornos o en viviendas, así como capillas-recordatorio (localizadas junto a vías de comunicación o estanques).

5.3. La Carretera General TF-28 y la Corona Forestal⁵

De una orografía más pronunciada, se articula a partir de la prolongación de los caminos que conectan con la costa, en donde los bienes etnográficos presentan una disposición funcional similar a los del sector anterior, con excepción aplicable a las grandes áreas de actividad. Destaca la presencia de dos núcleos singulares (La Zarza y La Sombra), pertenecientes al municipio de Fasnia, con un desarrollo urbano relevante y donde se emplazan algunos de los exponentes más singulares de la arquitectura con tejado del municipio.

⁽⁵⁾ Como se indicó anteriormente, y a excepción de todos los núcleos urbanos y su entorno inmediato, quedaron sin prospectar numerosos sectores de esta zona de la Comarca.

6. Patrimonio arquitectónico

Las tipologías edificatorias inventariadas en la Comarca de Agache-Fasnia son resultado tanto de la interacción del hombre con el medio circundante como de unos condicionantes culturales heredados. Se trata de una arquitectura elemental y de escasos recursos, caracterizada por unos sistemas edificatorios sencillos que, sin embargo, permiten modelar conjuntos armónicos perfectamente integrados en su medio.

6.1. Arquitectura doméstica

La vivienda rural ha ido creciendo con el tiempo según lo imponían las necesidades familiares o laborales, y lo ha hecho, hasta hace poco, con los materiales extraídos del propio lugar, formando parte de un mismo cuerpo orgánico que crece y se expande junto con la unidad familiar a un ritmo pausado, vital, minimizando los efectos perturbadores que inevitablemente provoca cualquier obra nueva.

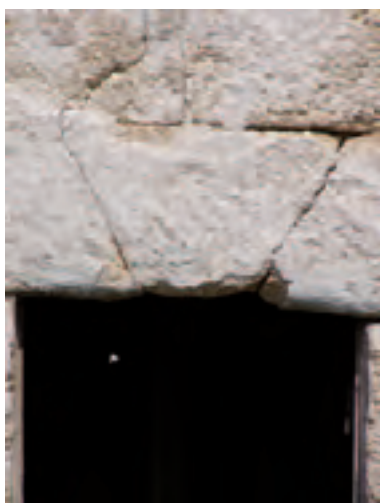
La abundancia de la tosca blanca en Agache-Fasnia indujo al agricultor a utilizarla como material para levantar viviendas, muros de bancales, abrigos, etc. La magnitud de la intervención del campesino en el paisaje ha sido muy alta, y dada la escasez de territorio, aprovechó al máximo el suelo productivo disponible transformándolo y acondicionándolo para ponerlo en explotación. Ocurre, sin embargo, que este alto grado de antropización –que ha producido una importante alteración en el medio–, no resulta agresivo, ya que los muros y bancales, contruidos con los materiales vernáculos, imitan los modulados del paisaje armonizando con las estructuras geológicas, participando del entorno y ayudando a conformarlo.

La casa rural aislada en esta comarca responde generalmente a la tipología de una sola planta o “casa terrera”, con cubierta plana y una o dos crujías articuladas a escuadra y con patio delantero. El patio se suele orientar hacia el sur, protegido de los vientos dominantes, y lo más habitual es hallar en éste un pequeño módulo exento con una sola puerta de entrada y chimenea: la cocina. En el patio se invertía una gran parte del tiempo de la vida doméstica, siendo también un lugar de socialización. Quizá por ello, en la mayoría de estas viviendas no faltan bancos de fábrica adosados a los muros de la fachada.

Los muros de carga solían fabricarse de mampostería de tosca, utilizando las grandes piedras o cabezas para la parte exterior y más baja de los muros –algunos llegan a alcanzar más de 80 cm de grosor–, dispuestos en dos hileras paralelas en cuya holgura se utilizaba relleno de piedras más pequeñas y argamasa de barro. Las piedras talladas se reservaban para el aparejo de las esquinas y



Material pumítico.



Arco adintelado.

para los vanos, y dada la facilidad con que se trabajaba la tosca, es frecuente la utilización de arcos de descarga e incluso arcos dintelados de cantería en la culminación de los huecos.

El enfoscado se reduce en muchos casos a la fachada principal; en las laterales y la posterior se solía dejar parte de la piedra al descubierto, tapando con torta las llagas, o bien se levantaba el muro a piedra seca, utilizando rajuelas o ripio en los intersticios.

Es habitual encontrar viviendas sin ventanas, con una, dos o tres puertas hacia el patio (dependiendo del tamaño) como únicos vanos. Las que disponen de ventanas cuentan, las más antiguas, con batientes ciegos de tablero o con bastidores de sencillos cuarterones hacia el exterior. No obstante, en la actualidad, muchas de ellas han sido sustituidas por ventanas de doble hoja provistas de bastidores de guillotina y contraventanas interiores, una tipología introducida hacia mediados del XIX que alcanzó una extraordinaria difusión estilística –y cronológica– en el ámbito insular.



Tejado.

La cubierta plana poseía también un importante valor funcional. Se accede a ella mediante una escalerilla de madera, a través de un rebaje practicado en el parapeto. Además de secadero de millo e higos, podía utilizarse para madurar verduras como calabazas y pantanas, como almacén ocasional y, sobre todo, desempeñaba una provechosa labor de recogida de las aguas pluviales.

En los edificios que disponen de cubierta de teja árabe, la tradicional estructura de par e hilera apeando sobre durmientes se presenta, en el caso de que la crujía cuente con una extensión considerable, con tirantes intermedios y cuadrantes en las esquinas, o bien con un esteo que descarga los empujes laterales de la cubierta sobre el piso. Se ha identificado una característica peculiar en los cerramientos de ciertas construcciones: quizá para combatir la acción del viento, las tejas no descansan directamente sobre listones de madera o sobre cañizo, sino que asientan encima de una base o lechada de torta.

La teja plana, más resistente a la acción del viento, no es, empero, una solución que haya gozado de demasiado predicamento en el medio rural de Agache-Fasnia, localizándose un mayor número de ellas en núcleos urbanos.

Muchas dependencias auxiliares de estas viviendas suelen fabricarse, aprovechando las condiciones favorables del suelo, en cuevas excavadas. Estas cavidades han sido tradicionalmente acondicionadas como cuartos de aperos, almacenes agrícolas, lagares, estanques en cueva, aljibes e incluso corrales. De esta guisa, no resulta aleatorio el emplazamiento de la mayoría de estas viviendas en la parte superior de una loma, donde, además de no consumir una tierra más apta para el cultivo, de rechazo, suelen disponer de un buen frente o dique de tosca en el que practicar cuevas artificiales.

En la excavación de cuevas se obtienen materiales pumíticos o jables que se aprovechan para las huertas de las inmediaciones, especialmente como colchón higrómetro que recubre la tierra vegetal. De este modo se reduce al mínimo la generación de escombros y la inutilización de espacio por éstos.

Dada la abundancia de afloramientos de tosca y la facilidad con que ésta se excavaba, la casa-cueva se convirtió en un recurso habitacional al que se recurrió con frecuencia. La cantidad de elementos que suelen integrar las mejor conservadas (pilas de lavar, aljibes, tanquillas, lagares, almacenes, cocinas con chimenea, etc.), y la singularidad de muchos de ellos, labrados en la misma tosca ahuecando o modelando volúmenes (alacenas, repisas, poyos), las convierten en un referente



Esteo.

etnográfico de primer orden, máxime cuando la mayoría de ellas se hallan amenazadas por su pérdida de funcionalidad, por el abandono, el cambio de uso, etc.

Algunas cuevas menores, que no se tenían por cuevas de habitación, parece que han sido objeto de una ocupación temporal o estacional dentro de lo que se conoce como “estrategia campesina de aprovechamiento vertical y múltiple”⁶, basada en desplazamientos que abarcaban prácticamente desde la costa hasta la cumbre. La necesidad de optimizar esfuerzos y recursos, cuando la distancia o el trabajo a realizar no compensaban la vuelta a casa al final de cada jornada, indujo a excavar cuevas o construir una pequeña edificación de habitación temporal. Estos desplazamientos reciben el nombre de “mudadas”⁷.

En cuanto a la técnica de construcción, habida cuenta de que bajo una superficie dura de tosca suele hallarse una capa de pumitas o de jable, la cueva se solía acometer de arriba hacia abajo, atacando primero el dintel y descendiendo hasta el nivel del suelo de la cueva; luego se proseguía en horizontal evitando en lo posible desplomes del techo. La tradición mandaba marcar una cruz sobre la boca en el momento de iniciar la excavación y otra en el interior cuando ésta se terminaba.

La casa rural de dos plantas representa una tipología más bien escasa en la comarca. Vinculada con la burguesía agraria y con los sectores más influyentes de la sociedad local, casi todos los ejemplos (Casa de los Mena, Casa del Cura, Casas de Cano, Casa en Lomo Angosto, etc.) responden a unas características similares.

La importancia histórica del cultivo de cereales en la comarca tiene su correlato arquitectónico, en este caso, en la presencia de graneros en las plantas superiores, identificables a través de las típicas ventanas ciegas de tablazón y por las escaleras exteriores de acceso a los tradicionales balcones de granero. La presencia de la teja árabe, en estos casos, no solamente se asocia a un afán de distinción (en una zona donde la cubierta plana es dominante); también responde a una vertiente práctica relacionada con la ventilación del recinto. La suficiencia económica del propietario se pone de manifiesto, por otra parte, en las dependencias auxiliares: lagar, bodega, horno, era, cuadras, etc., y no en la utilización de recursos ornamentales como sucede en las ciudades.

Se ha registrado asimismo una hacienda –tipología que podríamos singularizar o integrar, indistintamente, como un subgrupo dentro de la anterior–, la de la familia Delgado Mejías en Fasnía, constituida por un núcleo habitacional de dos plantas con cubierta de teja árabe y por varias dependencias auxiliares: casa para medianeros, gañanía, corrales, bodega, almacén, depósitos de agua e incluso una era en las proximidades. Cuenta igualmente con un patio central empedrado y con portada almenada.

Dentro de las viviendas de tipo urbano distinguimos muchos de los inmuebles vinculados al trazado de la carretera General del Sur. En las márgenes de la carretera es recurrente una tipología arquitectónica caracterizada por una crujía principal alineada con la vía, racionalización, estrechamiento y estilización de los vanos y remate en parapeto ciego. Las ventanas suelen contar con peanas en la base de los marcos y con batientes provistos de sendas guillotinas y contraventanas interiores.

El origen de esta tipología, influenciada por el clasicismo tardío, se halla en el siglo XIX. En la actualidad se conservan numerosos ejemplos diseminados por toda la isla y, especialmente, a lo largo de la antigua carretera provincial. Se diría que esta modalidad constructiva se expandió por el ámbito insular desde el núcleo capitalino a medida que se ampliaba la carretera. No por casualidad, muchos de los edificios señeros y más representativos de las nuevas corrientes arquitectónicas –entiéndase eclecticismo–, se hallan al borde de esta vía, toda vez que desempeñó un importante papel como vector de difusión estilística y

⁽⁶⁾ Sabaté Bel, Fernando: “El territorio como encuentro entre la naturaleza y la cultura humana. Reflexiones sobre su construcción histórica y su crisis contemporánea”, *Arquitectura y Paisaje. La arquitectura en el medio rural de Canarias I*, Rincones del Atlántico, Santa Cruz de Tenerife, 2008, pp. 105-107.

⁽⁷⁾ *Ibidem*.



Viviendas de diferentes tipologías.



Fonda.



Iglesia de San Joaquín.

como escaparate de los nuevos lenguajes que irradiaban desde la capital. Algunos ejemplos significativos los tenemos en la casa llamada Fonda El Escobonal, de la década de 1920, o en el n.º 40 de la carretera General, en Pájara (Güímar), ambos de clara influencia ecléctica; ctra. General, nº 70, en El Escobonal, etc. En lo que hace a la representación de aquel otro tipo que podríamos denominar “clasicismo popular”, se conservan numerosos y acabados ejemplos a lo largo de todo el trazado: Ctra. General, nº 9 (Fasnia), Ctra. General, nº 2 y nº 4, en San Joaquín (Fasnia), Carretera General, nº 44 (Pájara), etc.

Sin embargo, en una comarca donde la influencia del medio agrícola en la vida cotidiana a principios del XX era aún indiscutible, es muy común encontrar una yuxtaposición de elementos rurales y urbanos en una misma vivienda. Es más, en la mayoría de los casos estas veleidades estilísticas no llegaban a traspasar el mero ámbito de la fachada. Así, es habitual hallar viviendas alineadas, e incluso entre medianeras, que cuentan con cuevas, aljibes y corrales en la zona posterior. El estilo clásico llegó a alcanzar, de forma algo más tardía, algunas zonas bastante alejadas, ya en pleno ámbito rural, donde se adoptaron las tipologías urbanas en la fachada principal, bien que la funcionalidad del conjunto se mantenía inequívocamente agrícola. Digno ejemplo de ello es la Casa de La Hoya, en el Lomo del Calvario, con fachada del más puro neoclásico tardío de una planta, y patio interior con bodega y cuartos agrícolas.

6.2. Arquitectura religiosa

Es importante precisar que hasta finales del siglo XVIII Agache no contó con una parroquia propia: la de San Joaquín de Fasnia. Tanto la ermita de San José, en El Escobonal, como la de San Joaquín dependían del beneficio de San Pedro de Güímar, si bien aquella última, por litigios de delimitación, se halló desde 1639 hasta 1723 bajo la jurisdicción compartida de San Pedro de Güímar y San Juan Bautista de Arico.

Toda vez que la relevancia demográfica de ambas feligresías ha sido más bien escasa, no es extraño que tras la segregación de San Joaquín, en 1796, no se erigiese otra parroquia en la comarca hasta el siglo XX, cuando en 1929 fue elevada a tal categoría la ermita de San José. La escasez de población y la relativa pobreza de la comarca han condicionado la naturaleza de los templos, que fueron evolucionando desde una sencilla y pequeña ermita.

El patrimonio arquitectónico religioso de la comarca se halla bajo el signo de la adversidad de sus dos templos más significativos, San José y San Joaquín, reducidos a ruinas. El primero de ellos, para colmo, después de cambiar de ubicación en 1862, quedó totalmente destruido por un incendio en 1942. Con todo, en la actualidad se conservan dichas ruinas, que se han puesto en valor con el fin de preservarlas como hitos en la memoria colectiva de ambos lugares.

- Ruinas de la Iglesia de San Joaquín: Ya en el siglo XVII se erigió una ermita bajo la advocación de San Joaquín, si bien su primitivo emplazamiento aún suscita dudas. En 1796 se crea la jurisdicción parroquial de Fasnia, segregándose del beneficio de Güímar, y comienza la construcción de la nueva iglesia, concluida en 1800, y que desde la segunda mitad del XIX amenazaba ruina. En la primera década del XX se vendió su techumbre y se ordenó su cierre. Al igual que la ermita de San José, en El Escobonal, se edificó con mampostería de tosca, utilizando la cantería sólo en lugares señalados: esquinas y arcos. Contaba con nave y presbiterio. Aún es posible apreciar el arco mayor, labrado en cantería de tosca y apeando en pilastras toscanas.

- Ruinas de la ermita de San José (El Escobonal): Construida entre 1745 y 1754. En torno a esta ermita comenzó a crecer el pueblo, denominado entonces “San José de Agache” o simplemente “San José”. En 1862 se trasladó la imagen del santo al nuevo templo, abandonándose esta fábrica. Se desplomó a causa de un temporal en 1927. De esta ermita se conservan dos fragmentos de muro lateral y parte de la cabecera.

- Ermita de San Antonio de Padua (La Medida): Comenzó a edificarse en la década de 1940. En 1977 se constituyó en parroquia independiente. Cuenta con nave y presbiterio abovedados. La fachada, con arco de medio punto y óculo superior, remata en arco rebajado acusando la cubierta, con albardilla y tres pináculos. Los cuerpos superiores de la torre y el remate en chapitel son añadidos posteriores.

- Otras ermitas: Otras ermitas que merecen distinción son la de los Dolores, en la Montaña de Fasnía, edificada en el siglo XIX (rehabilitada), la ermita del Carmen, con su calvario anejo, en La Zarza, y la de Los Roques (1952).

- Cementerio de San José (El Escobonal): Construido en su mayor parte con prestaciones personales de los vecinos, la obra finalizó en 1919. En 1953 se construyó el cementerio nuevo anexo al antiguo. Presenta una portada con arco de medio punto entre tapias de mampostería, con remate en dos pináculos con cruz de madera, y calle central con capilla al fondo.



Iglesia de San Antonio.

6.3. Arquitectura industrial y de servicios. Obras de ingeniería

Reunimos bajo este epígrafe obras tan dispares debido al escaso número o variedad (según el caso) de elementos representativos.

Bajo este encabezamiento cabe destacar los almacenes y empaquetados de tomates que surgen en las márgenes de la carretera General del Sur desde principios del siglo XX.

El alumbramiento de galerías por esta época permitió la expansión del regadío y la implantación de cultivos hortofrutícolas como el tomate, alcanzando este último tal difusión que llegó a atraer mano de obra asalariada. La mayoría de los empaquetados inventariados presentan una tipología similar a las viviendas de la zona; únicamente la ausencia de ventanas podría servir como elemento diferenciador externo. Así, se caracterizan por ser inmuebles de una planta y cubierta plana o de teja francesa oculta tras el parapeto; se suelen hallar alineados con la vía y disponen de varias puertas con montante abierto, de rejas, para facilitar la aireación. Dos buenos ejemplos los encontramos en la carretera General del Sur, nº 66, La Medida, y, también en Güímar y en la misma carretera, en Lomo de Mena, nº 36. Se ha registrado asimismo otro interesante almacén adosado a una vivienda, en Lomo de Mena, con cubierta a dos aguas, portón de garaje y óculo en el hastial. Pero quizá el más singular de todos ellos se halla en el casco urbano de Fasnía: un almacén con cubierta abovedada de hormigón y fachada con gran puerta de garaje y aletones en la parte superior.

Vinculadas al cultivo del tomate se hallan igualmente las cuarterías para el alojamiento de los temporeros. Suelen ser de construcción sencilla, con una habitación que ocupa prácticamente la totalidad de la crujía y con un baño y un hogar como espacios adicionales; su emplazamiento suele hallarse próximo al lugar de trabajo, junto a las mismas huertas o bancales. Valga como ejemplo la registrada sobre la TF-1 a la altura de El Tablado, compuesta por una simple crujía rectangular de bloques de toba blanca.



Vivienda alineada a la carretera.

⁽⁸⁾ No incluimos aquí otras más antiguas porque se habilitaban en viviendas y no es posible disociarlas de aquella categoría.



Puente.

En el ámbito de la arquitectura de servicios hay pocos elementos que descuelen: el cine de Fasnía, obra de Marrero Regalado; la antigua Casa del Peón Caminero, en la calle Lomo Caseta de Arriba, sobre la carretera General del Sur; los restos de un fielato en Güímar, antes del túnel de Fasnía, y dos escuelas de mediados del siglo XX, una en Güímar y otra en Fasnía⁸.

En el apartado de la arquitectura militar, consignamos tan sólo un búnker de la primera mitad del siglo XX, en el Puertito de Güímar.

Finalmente, entre las obras de ingeniería cabe citar los puentes y acueductos. Los puentes que salvan la carretera General del Sur (Barranco de la Medida, del Calvario, Barranco de Corralete, etc.) han sido fabricados con cantería y mampostería de piedra basáltica, reservándose la cantería para las bóvedas y las pilas o pilares. Los terraplenes de acceso suelen contar con muros de piedra basáltica. Destaca el llamado puente de los Tres Ojos, en Fasnía, con tres bóvedas que descargan sobre estribos, en las paredes del barranco, y sobre pilas reforzadas por zapatas en el cauce.

Entre los acueductos destacan el de Fasnía y el de Lomo de Mena, en Güímar. Este último fue construido en la década de 1930, y su tramo elevado de mayor longitud discurre entre Lomo Blanco y Lomo de Mena apeando en grandes pilares de planta rectangular.

7. Estado de conservación

Desde el punto de vista de las condiciones de conservación patrimonial, lo primero que puede destacarse en la Comarca de Agache-Fasnía es que, a pesar de tratarse de un entorno con un alto grado de antropización, el territorio se encuentra inmerso en un proceso de “naturalización”, sobre todo en lo que respecta al paisaje agrícola preexistente. Es decir, el abandono de grandes extensiones de terreno antiguamente explotadas, así como la ausencia de limpiezas periódicas de caminos y veredas, ha generado un aumento considerable de la vegetación oportunista. Este fenómeno está siendo más acusado en los barrancos y cuencas de recepción colaterales, así como en algunas zonas del litoral. Especies como la tabaiba dulce (*Euphorbia balsamifera*), la tabaiba amarga (*Euphorbia obtusifolia*), el verode (*Klenia neriifolia*), el cornical (*Periploca angustifolia*), la aulaga (*Launea arborescens*) o la lechuga de mar (*Astydamia latifolia*) ocupan paulatinamente las tierras sin roturar, accesos tradicionales e infraestructuras abandonadas, siendo una muestra más que evidencia la desaparición del sector primario.

Desde el punto de vista arquitectónico, la mayor parte de los inmuebles identificados se emplazan en los cascos urbanos, y básicamente distribuidos a lo largo del trazado de la TF-28 y sus variantes, y de forma aislada, en lomos y terrenos improductivos, así como vinculados a los núcleos costeros. Actualmente estos bienes presentan un grado de conservación medio, predominando los que han sido objeto de transformación –ya sea mediante la modificación sustancial de una parte o la totalidad del bien, ya con la resultante adulteración de su lectura–, frente a aquellos que manifiestan un abandono absoluto, con el desmantelamiento estructural del edificio. Sin embargo, un aspecto destacable son las buenas condiciones en que se encuentran las obras de ingeniería (puentes y muros) resultantes del trazado de la carretera general del Sur.

En la zona de medianías, los elementos etnográficos que se incorporaron al Inventario están vinculados a una agricultura predominantemente autosuficiente, mostrándose en ocasiones como áreas de actividad separadas por terrenos baldíos. Junto a los muros de puzolana y cuevas excavadas en la tosca, que se presentan como elementos singulares de esta comarca, se observa un abandono sustancial de aquellos bienes de carácter hidráulico asociados a las infraestructuras de extracción

(galerías y pozos), de distribución (atarjeas, acueductos, tanquillas, decantadoras, etc.) o de almacenamiento (aljibes, estanques y represas). Los escasos inmuebles registrados en la zona comprendida entre ambas redes de comunicación están vinculados con la agricultura y presentan alteraciones importantes: las viviendas solariegas, los cuartos de aperos, las cuarterías, etc., sufren los estragos causados por el abandono de este sector, evidenciándose el derrumbe paulatino de los bancales caídos, estancias semiderruidas, cuevas artificiales destartalladas, depósitos en desuso, etc.

Por otro lado, en la zona de costa, las tierras de labor que antaño fueran roturadas llevan asociados numerosos elementos en delicado estado de conservación. Los espacios abancalados y los elementos que en ella se encuentran (muros de piedra seca, tanquillas, estanques, pozos, cuartos y atarjeas) manifiestan los efectos de la construcción de la Autopista TF-1, de la creación del oleoducto y del acueducto de aguas depuradas, de los vertidos incontrolados y del abandono del sector primario. No obstante, la práctica pesquera ha permitido la salvaguarda de ciertas estructuras vinculadas a esta actividad, como embarcaderos, refugios para barcas y enseres, etc.

Paralelamente, la religiosidad popular nos ha dejado un rico repertorio de elementos asociados a devociones particulares (pequeñas capillas y oratorios), erigidos por la muerte de un ser querido (capillas-recordatorio y cruces), o ejecutados como medida profiláctica (cruces horadadas sobre la boca de acceso en las cuevas de uso agrícola). Ya sea junto a las vías de comunicación, en cascos urbanos, lomos o cauces de barranco, estas prácticas se repiten en numerosos puntos de la geografía de Agache-Fasnia, presentando un estado de conservación relativamente óptimo.

Con respecto a los bienes arqueológicos, todos muestran un alto grado de deterioro, habida cuenta de su exposición a los agentes naturales y de su emplazamiento en las inmediaciones de tierras de labor, núcleos urbanos o zonas de tránsito (camino, veredas, cauce de barrancos, etc.). La identificación de áreas con dispersiones de material en superficie, fondos de cabaña, escondrijos, manifestaciones rupestres o cuevas sepulcrales y de habitación ha sido, en relación con otros elementos patrimoniales, siempre menor. Sin embargo, y dadas las condiciones de conservación observadas en el trabajo de campo, la causa que mejor puede explicar el vacío constatado es el uso social otorgado a este territorio por parte de los *guanches*. Pero, independientemente del patrón de distribución y ocupación de esta parte de la Isla en época aborigen, lo cierto es que ha sido posible localizar la misma tipología de yacimientos presentes en otras zonas del sur, pero con una proporción numérica inferior.

Tanto la zona de medianías como la costa, pese a ser entornos muy transformados, presentan áreas con materiales en superficie (malacológico, cerámico y lítico), así como cuevas naturales o manifestaciones rupestres. No obstante, nuevamente nos hallamos ante la presión ejercida por las labores agrícolas o la expansión urbanística de los barrios del litoral. Abancalamientos, movimientos de tierra, vertidos incontrolados de escombros, además de las consecuencias ejercidas por el trazado de las principales vías de comunicación y canalizaciones anejas, son algunas de las afecciones antrópicas identificadas.

Mención aparte merece la constatación del expolio en varios yacimientos arqueológicos. Junto a la ausencia generalizada de cuevas sepulcrales intactas, algo que tal vez pueda generalizarse a toda la arqueología canaria, destaca la presencia de varias oquedades con evidentes muestras de saqueo, que revelan una intensidad y sistematización poco común.

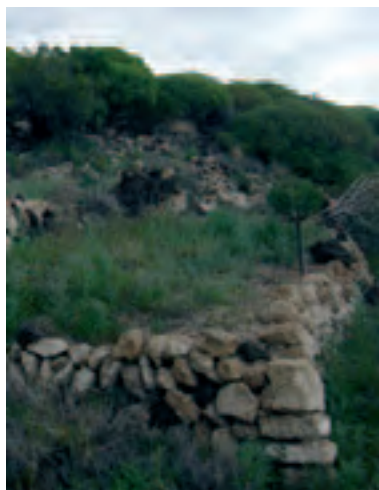
7.1. Patrimonio arqueológico



Rebuscas clandestinas.



Grabados.



Bancales.

En general, el estado de conservación de la mayoría, por no decir la práctica totalidad de los bienes arqueológicos inventariados, no es la deseable, mostrando un alto grado de deterioro. Este mal estado de conservación se debe a la interacción de una gran variedad de factores, cuyo alcance varía en función de la capacidad de respuesta y de absorción de cada yacimiento y a los principales elementos causantes del deterioro. Por lo general, el principal agente de deterioro de los yacimientos arqueológicos es el antrópico, ya sea de manera directa o indirecta.

En cuanto a las cuevas, la afección se materializa generalmente en las reutilizaciones posteriores de la cueva en época histórica (bien como vivienda o como cuarto de aperos, redil, almacén, etc.), lo que provoca la destrucción o el deterioro directo del propio potencial del yacimiento o, en el mejor de los casos, una colmatación del mismo bajo los desechos resultantes de esta posterior actividad. Igualmente, la exposición a los agentes naturales —aunque a través de dinámicas más progresivas— también provoca niveles de afección y deterioro irreparables. Finalmente, cabe citar la realización de excavaciones o rebuscas clandestinas como otro de los factores trascendentales a la hora de explicar el deterioro de estos yacimientos. El alcance de esta actividad va más allá de la mera recogida de piezas, puesto que en la mayoría de las ocasiones deja expuesto el registro sedimentario y los materiales asociados a las acciones de los agentes naturales.

Las manifestaciones rupestres son, asimismo, bienes muy sensibles, y acusan de forma especial el deterioro ocasionado por la acción antrópica. Esto es especialmente importante en el caso de los grabados, dado que en algunas ocasiones ya han sufrido importantes agresiones, bien mediante el deslascado de la superficie, la rotura de piedras, o la realización de nuevos grabados y grafitis. Este tipo de afección se manifiesta mayoritariamente en aquellas estaciones ubicadas en pequeños roquedos, frente a aquellos que se encuentran en soportes móviles o a ras de suelo, ya que estos suelen verse afectados por labores agrícolas de roturación, o bien de reubicación de los soportes pétreos en los que se emplean para la construcción de bancales, goros, muros, etc.

No obstante, los yacimientos arqueológicos más expuestos a los diversos tipos de degradación son, sin duda, los yacimientos de superficie, los cuales se ven afectados no sólo por labores agrícolas de roturación, sino por el desmantelamiento de sus estructuras de piedra asociadas con el despedregado del terreno y su posterior reutilización en los muros de los bancales y demás infraestructuras agrícolas. Por otro lado, es muy probable que gran parte de ese patrimonio arqueológico superficial se halle sepultado bajo la amplia superficie abancalada existente, y que ocupan las medianías de ambos municipios (principalmente de Fasnía), hecho que podría estar indicándolo la abundante presencia de material superficial a lo largo de los numerosos lomos. Con todo, también hay que barajar la opción de que estos repertorios ergológicos de las zonas agrícolas procedan de otros lugares, y que hayan sido depositados durante el proceso de relleno de los mismos.

Otro factor antrópico que incide en el estado de conservación, e incluso en la detección de nuevos yacimientos arqueológicos, es la existencia de vertidos incontrolados de basura y escombros. Igualmente, la realización de todo tipo de infraestructuras (apertura de pistas, conducciones, instalaciones eléctricas, etc.) incide negativamente en su preservación, bien de manera directa (durante su construcción), o a posteriori, facilitando el acceso al mismo, por la modificación de los patrones naturales de escorrentía, etc.

Igualmente, los agentes naturales son el otro elemento de degradación principal de estos registros. La exposición a la lluvia, la escorrentía, el viento, la insolación, o incluso la deposición de sedimentos, contribuyen notablemente al deterioro

de los yacimientos, con especial incidencia en los que se encuentran al aire libre. Asimismo, en las cuevas, la presencia de filtraciones (naturales o por la realización de atarjeas o canales) afecta no sólo al depósito arqueológico en sí mismo, sino que también contribuye a acelerar el deterioro del sustrato rocoso con nuevos aportes de minerales que terminan debilitando la estructura de la cavidad, provocando la caída de piedras y con ellas el arrastre del sedimento. Igualmente, la colonización por especies vegetales constituye otro elemento de degradación. Sus raíces se hunden en el sedimento arqueológico, generalmente rico en nutrientes naturales derivadas de la descomposición de materia orgánica. Por ello, el abandono de los cultivos ha acelerado notablemente la recolonización de estos enclaves por diferentes formaciones vegetales de sustitución.

7.2. Patrimonio etnográfico

Como ya se ha indicado, este es un patrimonio vinculado principalmente al sector agrícola y con fecha de caducidad a causa del languidecimiento de dicha actividad. A esto habría que añadir que los bienes que se han inventariado están constituidos por dos materiales definidos con peculiaridades físicas concretas: por un lado la piedra, principalmente toba y tosca, muy generalizadas en el territorio prospectado y mucho más deleznable y fáciles de trabajar que la de origen basáltico, al tiempo que precisa de una reposición periódica; y, por otro, la madera, un material con propiedades higroscópicas –capacidad de expandirse o contraerse en función de la humedad circundante– que requiere un mantenimiento más concienzudo. Con ello se quiere apuntar que, en primera instancia, la subsistencia de este patrimonio etnográfico está condicionada por dos tipos de agentes:

a) Naturales: Al tratarse de bienes que se encuentran a la intemperie, están expuestos a condiciones climatológicas extremas: 1. El agua puede acabar destrozando infraestructuras murales (las filtraciones provocan derrumbes o desplazamientos de tierra con el consiguiente colapso estructural, al tiempo que desgasta canalizaciones, deteriora revoques y elementos ligneos, etc.); 2. La radiación solar deseca la madera, desconcha los albeados y decolora las capas de pintura; 3. El viento afecta mecánicamente a los bienes, derrumbando paredes, destrozando tejados, erosionando la piedra al transportar partículas (minerales y vegetales), transfiriendo semillas que luego se desarrollan en las infraestructuras; y 4. La vegetación se encuentra estrechamente vinculada con los anteriores. Los bienes abandonados están expuestos a un proceso de actividad primicolonizadora (sobre todo en lo concerniente a espacios abancalados), que los degenera estructuralmente e incluso dificulta su identificación.

b) Antrópicos: 1. Abandono. Situación que propicia un paisaje donde cobran protagonismo las estructuras ruiformes (conjuntos y áreas de actividad baldías, estanques, tanquillas y redes de riego colmatadas de sedimentos, cuevas desplomadas, etc.); 2. Reutilización. Con una finalidad distinta para la que fue erigido el bien, debido, en muchos casos, a la desaparición de la actividad para la que fue creado (horno reconvertido en gallinero o era transformada en depósito de material de desguace); 3. Expolio. Con sustracción de elementos singulares (puertas, ventanas, vigas de tea, losa chasnera, etc.); 4. Intervenciones sin criterio estético. La causa principal se debe al desconocimiento por parte del ejecutor, lo que ha generado un rosario de despropósitos visuales (utilización de carpintería metálica para cubrir vanos, hornos enlucidos y albeados a semejanza de la arquitectura del Egeo, utilización de colores estridentes y poco contrastados en las fachadas, etc.). Paralelamente, es necesario indicar que, en el caso de la arquitectura doméstica rural, subyacen dos aspectos sociales y aparentemente arraigados en el contexto prospectado como la partición por herencia y, junto a ella, la proliferación de viviendas



Vertido de basura.



Reutilización.



Colonización.

de autoconstrucción. No es extraño ver una misma edificación que muestra tratamientos distintos a la hora de vestir muros y cubrir sus huecos. A los que añadiremos la incorporación de módulos habitacionales que dificultan la lectura del bien catalogado; y 5. Vandalismo. Con rotura de estructuras, garabateado de paramentos, destrucción de inmuebles (incendio), vertido de residuos (realizado sobre todo hacia las laderas de los barrancos), así como el desarrollo incontrolado de la autoconstrucción.

7.3. Patrimonio arquitectónico



Abandono.



Intervención.

En lo que toca a las viviendas, el grado de conservación de la gran mayoría de los inmuebles que integran el área de prospección es malo. La desaparición del modo de vida rural y el abandono del campo han incidido en el rápido deterioro de las casas con funcionalidad meramente agrícola, especialmente de las que se hallan alejadas de los núcleos de población y relativamente aisladas. Tal es así que la mayoría de ellas, de gran interés desde el punto de vista arquitectónico y etnográfico, han sido abandonadas y se hallan actualmente en un estado de deterioro estructural que pronto será irreversible.

La expansión del modo de vida urbano y los cambios funcionales en la vivienda afectan también a muchas casas que aún siguen en uso, sobre todo a aquellas otras de carácter rururbano a las que se les ha trastornado su utilidad. Estas alteraciones se traducen por lo común en reformas, añadidos, remontas, etc., apreciándose a menudo intervenciones que distorsionan conjuntos arquitectónicos, composiciones de fachada, volumetrías, etc.

La progresiva pérdida de los vínculos con el mundo agrario y, por extensión, con la naturaleza circundante, deriva en que poco a poco los elementos más condicionados por el medio físico vayan siendo suprimidos o sustituidos por módulos de bloques prefabricados de cemento con cubiertas de viguetas y bovedillas. Así, en los núcleos de población rural (La Sombrera, La Zarza, La Medida, Lomo de Mena, Lomo del Calvario, etc.) proliferan las viviendas de autoconstrucción, bien aisladas o bien en el contexto de otras casas tradicionales a las que van absorbiendo y suplantando paulatinamente.

Los añadidos y los excesos volumétricos se suelen perpetrar en viviendas originalmente provistas de una o dos crujías, desarrollándose longitudinalmente, añadiendo cuerpos hacia la parte posterior, los laterales o en altura. En no pocas casas es posible identificar en el patio trasero o lateral interesantes elementos vinculados al agro –cuevas, corrales con dinteles autoportantes de toba, etc.– totalmente abandonados.

Considerando lo expuesto, observamos, con carácter general, que existe un alto grado de amenaza para los inmuebles aislados que han sido abandonados: una amenaza física encarnada principalmente por los agentes naturales (vegetación invasiva, viento, precipitaciones, etc.). Por otra parte, las afecciones antrópicas se suelen constreñir a edificios que se hallan en pequeños núcleos de población rural y que corren el riesgo de ser deglutidos por construcciones recientes, así como a los edificios habitados –con estructuras consolidadas y sin riesgo de colapso, al contrario que los anteriores– emplazados en zonas urbanas y suburbanas. Estas afecciones se hallan más relacionadas con intervenciones extemporáneas como las que hemos comentado (añadidos, remontas, excesos volumétricos, etc.).

Cabe imputar cierto grado de responsabilidad a las administraciones locales, habida cuenta que los Catálogos Municipales de elementos protegidos, tanto de Güímar como de Fasnía⁹, no incluyen suficientes ejemplares de casas terreras –urbanas y rurales–, invariante arquitectónica en general poco considerada a pesar de su importancia a la hora de interpretar unos determinados modos de vida y de ocupación del territorio; y qué no decir de las construcciones de carácter etnográfico,

⁽⁹⁾ El Catálogo de Elementos Protegidos de Fasnía tiene fecha de 1997; el de Güímar, de 2000. En la actualidad se somete a la Aprobación Inicial el nuevo PGO de Güímar, a cuyo Catálogo no hemos tenido acceso, toda vez que en la Oficina Técnica del Ayuntamiento sólo se nos facilitó el que se halla vigente.

cuya presencia en estos documentos se limita prácticamente a los escasos bienes que disponen de expedientes de B.I.C.

La protección administrativa a través del Catálogo Municipal, con todo, se ha mostrado hasta ahora como un instrumento laxo e ineficaz, incapaz de impedir “restauraciones” agresivas que desvirtúan el carácter de estos bienes, toda vez que se constatan en muchos edificios catalogados las mismas afecciones que en otros que no lo están: división de la finca como consecuencia de herencias, particiones, ventas de propiedades e inmuebles, etc., con la consiguiente diferenciación de fachadas; alteraciones en la proporción, distribución y tipologías de los huecos de fachada; utilización de carpinterías metálicas; cerramiento de los patios anteriores o delanteros con muros de bloque calado, utilización indiscriminada de los “almendrados”, etc.

El deber de conservación, explícitamente recogido en ambos Catálogos, tampoco parece haber surtido efecto alguno sobre los propietarios de los bienes, dado que no se les exhorta a su mantenimiento. Llama poderosamente la atención que, en la parte de Güímar, algunas de las viviendas que constituyen un referente para la historia local –la Casa del Cura, la Casa de los Mena y la Casa de Cano– se hallen en tan mal estado de conservación.

Por otra parte, el patrimonio arquitectónico religioso, al igual que los puentes de la carretera General del Sur, presentan un estado de conservación mucho más aceptable. San Joaquín de Fasnía y San Juan de El Escobonal han sido rehabilitadas acertadamente, consolidando las ruinas y sin recurrir a reconstrucciones de tipo estilístico. La mayoría de los puentes presentan también un buen estado de conservación –debido seguramente a su grado de utilidad–, siendo reparados de forma periódica.

8. Conclusiones

Este trabajo de prospección intensiva viene a aportar un volumen muy significativo de información sobre bienes patrimoniales de los que hasta la fecha no se tenía constancia. Esto es especialmente relevante para el municipio de Fasnía, donde por primera vez se dispone de información sistemática de carácter arqueológico, o de



Intervención.



un registro de elementos etnográficos más allá de la simple recopilación de hornos y eras, tal y como ocurre también para Güímar.

La homogeneidad planteada en este estudio lo convierte en una herramienta útil y fiable, ya que no se vincula a ningún trabajo de evaluación o de selección específica (tipo catálogo), lo que le permite al Cabildo disponer de elementos e información objetiva con los que contrastar y valorar, con mayor precisión, la documentación reunida en los actuales Catálogos Municipales.

De la misma manera, este ingente volumen de información permite a las distintas administraciones locales de la Isla ejercer un mayor control y una labor de vigilancia directa sobre el territorio y los bienes patrimoniales, por cuanto la información se encuentra elaborada a partir de evidencias directamente constatadas en el trabajo de campo. Con ello se dota de elementos muy valiosos con los que valorar las estimaciones de los diferentes instrumentos de planeamiento y de desarrollo urbanístico, disponiendo con ello de una herramienta que evalúa el alcance real de las afecciones de los distintos proyectos y de las medidas correctoras que se incluyen en muchos planes urbanísticos.



Igualmente, se ofrece una documentación actualizada que permite cuantificar el número de yacimientos o de bienes patrimoniales existentes en cada zona, además de inferir en algunos casos los principales factores y amenazas, tanto naturales como antrópicas, presentes en dichos ámbitos. Por tanto, este trabajo resulta útil como elemento de juicio y diagnóstico en la definición de estrategias y líneas de actuación por parte de las diferentes administraciones respecto a los planes de actuación vinculados al patrimonio, es decir, permite actuar en aquellas zonas que lo requieren, valorar y remediar los principales elementos de deterioro, adoptar medidas de corrección y salvaguarda, etc. De la misma manera, este inventario aporta la información necesaria para establecer estrategias, no sólo de conservación, sino de difusión y explotación de aquellos bienes o conjuntos culturales que lo merezcan, tanto a nivel local como insular.

Sólo queda esperar que, para el bien del patrimonio cultural de la Isla, se retome lo antes posible el plan de catalogación iniciado por la Unidad de Patrimonio Histórico del Cabildo de Tenerife.

Recomendaciones técnicas para la presentación de artículos a Catharum

Trabajos originales

Formatos admitidos: Word, Open Office Writer y Google Doc.

Características: con una extensión de 6.000 a 10.000 palabras sin contar con las notas al pie. Deberán incluir: título; nombre y filiación profesional de los autores (institución a la que pertenecen, profesión o titulación de los mismos); breve currículo; direcciones de contacto (postal y electrónica); resumen del artículo, con una extensión aproximada entre 150 y 200 palabras, y al menos 4 descriptores o palabras clave extraídas de tesauros o clasificaciones propias de la especialidad.

Las imágenes deberán presentarse digitalizadas, con un formato mínimo de 300 dpi, y en ficheros independientes, no integrando un fichero de texto (.doc o similares) ni formando composiciones.

Los gráficos y mapas se enviarán igualmente en formato digital y acompañados de un pie de imagen descriptivo. Es indispensable recoger la autoría así como la fuente de procedencia de los datos. Los gráficos deberán acompañarse de su correspondiente tabla de valores para que no se altere el resultado en el caso de que fuese necesario rediseñarlos para adaptarlos a la maquetación de la revista. Los gráficos deberán respetar la anchura de la caja de texto, que es de 10,7 cm; los mapas observarán igualmente esta medida, aunque en casos especiales y para una mejor legibilidad, podrán alcanzar los 16,4 cm, anchura que incluye el margen para ilustraciones verticales y notas.

Los trabajos serán evaluados tanto por el Consejo de Redacción como por el Consejo Asesor, que desarrollará una función de arbitraje en la valoración de los originales. Al primero de ellos compete la facultad de decidir si finalmente serán publicados o no.

Los artículos se remitirán preferentemente por correo electrónico a la siguiente dirección: info@iehcan.com, si bien podrán ser enviados igualmente (en formato digital) al Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, con sede en la calle Quintana, 18, 38400 Puerto de la Cruz, Tenerife.

Tras la entrega del texto, el autor recibirá un acuse de recibo por el personal a cargo de la revista. La revisión y evaluación de los artículos se realizará dentro de un plazo de 45 días, tras lo cual le será comunicada al autor la aceptación o rechazo del mismo.

Las referencias bibliográficas se redactarán de acuerdo con el sistema tradicional de notas al pie y en este orden: apellidos del autor, título, editorial, fecha y página de la cita, tal como se muestra en el siguiente ejemplo:

GUERRA y PEÑA, Lope Antonio de la: *Memorias: Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII*, Cabildo de Gran Canaria, 2002, p. 201.

Para la cita de artículos de publicaciones periódicas se puede seguir el modelo que sigue:

FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis: "Tensiones y conflictos en la Iglesia de Canarias durante la segunda mitad del siglo XVII", *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 22, Madrid-Las Palmas, 1976, p. 22.

Las participaciones en una obra colectiva se citarán siguiendo este otro modelo:

RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: "Escultura en Canarias. Del Gótico a la Ilustración", en *Arte en Canarias (siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva, T I*, Gobierno de Canarias, 2001, p. 132.

En la relación bibliográfica final se deberán seguir las mismas pautas.

Correcciones de estilo: los autores recibirán el texto una vez corregido y deberán dar su aprobación definitiva al mismo.

En este número han intervenido:

Carmen Fraga González, catedrática de Historia del Arte,
Universidad de La Laguna.

José Manuel González Rodríguez, catedrático de Métodos
Cuantitativos para Economía y Empresa, Universidad de La
Laguna.

Eduardo Zalba González, licenciado en Historia del Arte.

Juan Alejandro Lorenzo Lima, doctor en Historia; Lucía
Irma Pérez González; M.^a Fátima Hernández Díaz, y Raquel
Aranzazu Mallorquín Rocha, restauradoras.

Javier Soler Segura, José Padrino Barrera, David Prieto
Rodríguez, Miguel Machado Bonde y M.^a Laura Bencomo
Fernández, licenciados en Historia.

Derechos de autor:

Salvo que se indique lo contrario, esta obra se halla bajo
licencia de Reconocimiento – No Comercial – SinObraDerivada
3.0 (by-nc-nd) España Creative Commons.



Usted puede copiar la obra y distribuirla públicamente siempre
bajo las siguientes condiciones:

No se permite un uso comercial de la obra original ni la
generación de obras derivadas alterando o transformando el
citado original para generar otras.

Deberá reconocer los créditos de la obra de la manera
especificada por el autor o el licenciador.

Al reutilizar la obra debe dejar bien claro los términos de la
licencia de esta obra.

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones
reconocidas por la ley no se ven afectados por lo anterior.

Términos de la licencia disponibles en:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>

Texto completo de la misma (en inglés):

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>

Cupón de suscripción:

Deseo suscribirme a CATHARUM por un año y recibir la revista en mi domicilio por 6 euros la unidad, incluidos los gastos de envío. (Rellenar con letra mayúscula y enviar a: INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS DE CANARIAS. C/Quintana, 18. 38400 Puerto de la Cruz. Santa Cruz de Tenerife. España.)

Nombre:

Domicilio:

Población: C.P.:

Provincia:

Teléfono/Fax:

Email:

Profesión:

Forma de pago: ☐ Cheque, adjunto a este boletín, nominativo a: Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias.

☐ Contrarrembolso.

