

CITA A CIEGAS CON LA escuela luján pérez

Un proyecto de María de los Reyes Hernández Socorro

CAAM-SAN ANTONIO ABAD
CASA DE COLÓN
CENTRO DE ARTES PLÁSTICAS
BIBLIOTECA INSULAR
GALERÍA DE ARTE DE LA ULPGC

Las Palmas de Gran Canaria
21.11.2019 - 26.01.2020





005	Orlando Britto Jinorio <i>Presentación</i>
007	María de los Reyes Hernández Socorro <i>Cita a Ciegas con la Escuela Luján Pérez</i>
037	Juan Manuel Monterroso Montero <i>Todo es menester crearlo de nuevo... Sobre la enseñanza de las Bellas Artes en España.</i>
045	Lía de Luxán Hernández <i>La educación a través del turismo. Revolución pedagógica en Schülerfahrt nach den Kanarischen Inseln vom 2. April bis 2 Mai 1908.</i>
065	M.ª Ángeles Ramírez Rodríguez y Pablo Atoche Peña <i>La Arqueología canaria de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX y el 'indigenismo' de la Escuela Luján Pérez.</i>
085	Lázaro Santana <i>Arte indigenista canario.</i>
105	Francisco Javier Pueyo Abril <i>La Exposición de 1929-1930. Los alumnos de vanguardia no han dejado de ser aprendices.</i>
117	Fernando Betancor Pérez <i>La Escuela Luján Pérez. Bajo un signo de absoluta libertad.</i>
131	Daniel Montesdeoca <i>Néstor y la Escuela Luján Pérez.</i>
141	Estefanía Arencibia Cancio y María de los Reyes Hernández Socorro <i>Alonso Quesada y la Escuela Luján Pérez.</i>
159	Belén González Morales <i>Tomás Morales y la Escuela Luján Pérez. Cien años de relación artística</i>
173	Franck González <i>Pepe Hurtado de Mendoza y la Escuela Luján Pérez</i>
183	Cristina Maya <i>Oramas: miradas oblicuas</i>
193	Berbel <i>Blanco y Negro, Negro y Blanco</i>
201	Ángeles Alemán Gómez <i>Las redes invisibles: La Escuela Luján Pérez y Tenerife. Desde la exposición de 1930 hasta el grupo Espacio.</i>
211	Jonathan Allen <i>Perspectivas críticas, perspectivas históricas. La Escuela Luján Pérez: un siglo de transformación, influencia y conciencia.</i>
216	Itinerarios expositivos
387	Anexo: Franck González <i>Breve relación de presidentes, directores, profesores y sedes de la Escuela Luján Pérez (1918-2018).</i>
398	Créditos y agradecimientos
400	Colofón



*Exposición de la Escuela Luján Pérez.
Teodoro Maisch, 1929-1930.
Fotografías en blanco y negro.
El Museo Canario*

LA ARQUEOLOGÍA CANARIA DE FINALES DEL SIGLO XIX Y COMIENZOS DEL SIGLO XX Y EL *INDIGENISMO* DE LA ESCUELA LUJÁN PÉREZ

M.^a Ángeles Ramírez Rodríguez y Pablo Atoche Peña

Grupo de Investigación «G9. Historia, Economía y Sociedad».

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Departamento de Ciencias Históricas.

0. INTRODUCCIÓN

La Escuela Luján Pérez nace en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria con una orientación en sus enseñanzas y en la producción artística de sus alumnos marcada por un notable interés hacia la actividad que desarrollaba por entonces la joven disciplina arqueológica en el archipiélago canario y por las colecciones de artefactos protohistóricos que conformaban los fondos de El Museo Canario, una de las instituciones científicas surgidas en las islas al calor del espíritu ilustrado del siglo XIX.

En las páginas que siguen mostramos una rápida visión del desarrollo que tuvo la práctica arqueológica en Canarias durante el intervalo cronológico comprendido entre las tres últimas décadas del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX, espacio temporal durante el cual algunos de los hitos más destacables de la investigación y la historiografía arqueológica parecen haber ejercido una cierta influencia en el *indigenismo* que subyace en dos hechos que acontecen por entonces en el ámbito artístico, por un lado el nacimiento de la Escuela Luján Pérez y por otro la definición de la vanguardia regional artística. En la obra científica de carácter arqueológico que se publicó durante ese lapso de tiempo, la investigación en Antropología, Arqueología y Etnografía se entremezcla y confunde debido al interés que investigadores y eruditos mostraban por equiparar y/o identificar fenómenos culturales contemporáneos con otros que se desarrollaron durante la etapa protohistórica. En ese contexto intelectual la creación de la Escuela Luján Pérez y la estrecha relación que esa institución mantuvo con El Museo Canario, favoreció la aparición de una obra artística en la que son apreciables influjos de la cultura material que caracterizó a las poblaciones protohistóricas del archipiélago y muy especialmente a la que se desarrolló en la isla de Gran Canaria.

1. LA ARQUEOLOGÍA CANARIA ENTRE EL ROMANTICISMO DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX Y EL POSITIVISMO DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

A semejanza de lo que sucedió en algunos países europeos y americanos, en Canarias la Arqueología como disciplina científica arrancó en el siglo XIX a partir de la actividad desarrollada por ilustrados coleccionistas de rarezas y antigüedades, los cuales dieron comienzo a la etapa romántica que en el último tercio de ese siglo vio cómo se transformaba la búsqueda y el coleccionismo indiscriminado de objetos y restos humanos por un interés científico real en indagar los orígenes más remotos de la población insular.

La Ilustración¹, el creciente interés por la naturaleza, el mito del buen salvaje, entre otros aspectos, conformaron un ambiente intelectual propicio para que la burguesía ilustrada canaria del siglo XVIII manifestara curiosidad por los orígenes de los primeros pobladores de las islas y sintiera admiración por los guanches, habitantes venturosos de las Islas Afortunadas. Sobre la base de esa mentalidad, hacia la mitad del siglo XIX se inicia una incipiente actividad arqueológica que impulsará el interés científico por el pasado indígena de la mano de Sabin Berthelot, precursor romántico de los estudios etnográficos y arqueológicos en las islas (Berthelot, 1978 [1842]), y defensor desde una postura raciológica de la existencia de hasta cuatro tipos humanos entre los canarios protohistóricos, a los que relacionó en origen con poblaciones libio-númidas norteafricanas (Berthelot, 1980 [1879]: 37). La década comprendida entre 1860 y 1870 supuso “... el arranque de la Arqueología Canaria. En Gran Canaria, Tenerife y, en menor medida, en La Palma, grupos de intelectuales volcaron su interés hacia vestigios materiales de nuestro pasado más remoto, deseosos de conocer en detalle a través de ellos el modo de vida de los antiguos canarios” (Arco *et alii*, 1992: 22), una situación que a finales del siglo XIX culminó con la creación de tres sociedades científicas con análogos objetivos intelectuales y el propósito de fundar museos donde exponer la historia natural y humana de las islas “... como una forma de concreción de la identidad de lo propio” (Galván, 1987: 14); en concreto se crean el Gabinete Científico en Santa Cruz de Tenerife (1877), el Museo de Antigüedades Canarias y de Historia Natural en Gran Canaria (1879)² y la Sociedad La Cosmológica en La Palma (1881).

En sus comienzos la investigación científica del más remoto pasado insular estuvo en manos de profesionales de la medicina relacionados con círculos académicos franceses, como la École d'Anthropologie de París, cuya formación los hacía interesarse más por el estudio de los restos humanos (Antropología física) que por el de los artefactos protohistóricos (Arqueología), de ahí que en los inicios prevalecieron los estudios de carácter antropológico frente a los arqueológicos o históricos y que determinados elementos, como los cadáveres momificados³, fueran objeto de mayor atención que cualquier otra manifestación del pasado insular. En esa particular situación influyó el descubrimiento en 1868 del

Hombre de Cro-Magnon⁴ ya que propició la presencia en el archipiélago de científicos europeos interesados por esclarecer el origen de la nueva especie humana desde una perspectiva raciológica y evolucionista; ese fue el caso de los franceses Sabin Berthelot o René Verneau, cuyos estudios estuvieron secundados en Gran Canaria por los efectuados por miembros de El Museo Canario, como Gregorio Chil y Naranjo o Agustín Millares Torres, eruditos que destacaron por sus propuestas en el marco del Positivismo naturalista y el Evolucionismo unilineal para explicar el origen de las poblaciones protohistóricas canarias, ocasionando que durante años no se mostrara interés por aspectos sociales, ecológicos o bioculturales⁵. G. Chil consiguió que, en el ámbito de la ciencia antropológica y arqueológica, el estudio de los indígenas canarios adquiriera interés para algunos investigadores europeos que los relacionaron con los primeros pobladores del continente⁶. En Gran Canaria fueron tiempos de búsqueda y re-búsqueda de restos y de excavaciones sin método, centradas sobre todo en espacios funerarios, destacando las frecuentes expediciones efectuadas por El Museo Canario al Barranco de Guayadeque o las excavaciones llevadas a cabo en la necrópolis tumular de La Isleta, en el sitio de Arguineguín, etc..., actividad que permitió recopilar un gran número de elementos materiales arqueológicos que engrosaron las colecciones de El Museo Canario pero también las de otros museos europeos⁷. En esas labores destacó el trabajo desarrollado por Víctor Grau-Bassas, conservador de El Museo Canario, quien a partir de 1885 llevó a cabo visitas exploratorias a las localidades de Mogán, Tirajana, Artenara, Tejeda, la Aldea de San Nicolás y la isla de Fuerteventura, durante las cuales documentó diferentes tipos de yacimientos y registró numerosos artefactos arqueológicos (Grau-Bassas,1980).

Sin duda el desarrollo de la Arqueología y de la Antropología física en Europa terminó por influir en la visión que se conjeturaba sobre las antiguas poblaciones indígenas canarias y su relación con la Prehistoria europea de la mano de la raza de Cro-Magnon, hipótesis que mantendrán G. Chil y Naranjo, A. Millares Torres o J. Bethencourt Alfonso frente a la postura defendida por los tradicionalistas católicos representados por M. de Ossuna, A. M.^a Manrique o E. Martínez, fundamento de acaloradas pugnas científicas y religiosas.

Tras el grupo anterior de eruditos y estudiosos del pasado insular, influidos por la visión antropológica y evolucionista de Paul P. Broca, con una orientación en sus trabajos casi exclusivamente antropológica, concebida desde una perspectiva físico-biológica en el marco de la raciológica, el arranque del siglo XX trajo consigo nuevas aportaciones al conocimiento, debidas en muchos casos otra vez a investigadores foráneos que defenderán planteamientos teóricos similares a los estudiosos que les precedieron. De esa manera, el raciológico seguirá siendo el principal enfoque interpretativo y el interés de la investigación se mantendrá focalizado en el aspecto físico de los guanches, en su procedencia geográfica y en la identificación de la permanencia de sus caracteres físicos y culturales en la sociedad canaria contemporánea⁸.

Frente al modelo interpretativo raciológico, con el norteamericano Earnest A. Hooton (1970 [1925] y 2005; Rodríguez, 1989) adquirió importancia la interpretación difusionista⁹, la influencia de la escuela anglosajona en los estudios arqueológicos en Canarias y el interés por obtener el mayor número de datos sobre el terreno de cara a la elaboración de síntesis históricas. De esa manera, frente a los tópicos de la etapa anterior, comienzan a valorarse los artefactos arqueológicos como elementos que permiten la reconstrucción de las formas de vida, los patrones económicos o las creencias. No obstante, las excavaciones fueron escasas, destacando las promovidas en 1935 por El Museo Canario y dirigidas por José Naranjo en la necrópolis tumular de La Guancha (Gáldar); aún así los museos dependientes de las instituciones científicas incrementaron notablemente sus colecciones de vestigios arqueológicos en base a la integración de colecciones privadas, que habían surgido con un mero sentido fetichista "... ligado a veces a sentimientos 'patriotas' y nacionalistas tan loables como mal encauzados." (Arco *et alii*, 1992: 25). Como ha señalado C. Rodríguez (2005: 15) "... solamente parecía interesar cómo era el guanche, con quién se le podía comparar y si sus rasgos pervivían en la sociedad canaria del presente".

En definitiva, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX la Arqueología proporcionó algunos de los elementos fundamentales que contribuirán a desarrollar varias de las propuestas que caracterizarán la mentalidad de los canarios del siglo XX, en especial aquellas que marcaron inicialmente los objetivos perseguidos con la creación de la Escuela Luján Pérez.

2. ¿QUÉ PUDIERON OBSERVAR LOS ALUMNOS DE LA ESCUELA LUJÁN PÉREZ EN LAS SALAS DE EL MUSEO CANARIO?

Para los alumnos de la Escuela Luján Pérez "La visita a las salas del Museo Canario fue peregrinación obligatoria (...)" durante la primera mitad del siglo XX (Castro, 2001: 459)¹⁰, un espacio donde podían observar y analizar artefactos extraídos de yacimientos arqueológicos de Gran Canaria y otras islas del archipiélago: (Figura 1). El centro museístico atesoraba colecciones de materiales que poseían un indudable valor patrimonial a la vez que un considerable interés estético para unos jóvenes artistas deseosos de conocimientos acerca del más remoto pasado insular. Entre la amplia variedad de objetos arqueológicos que se mostraban en El Museo Canario les llamaron la atención sobre todo los restos antropológicos, especialmente



FIGURA 1.- Sala René Verneau. El Museo Canario. (Fot. Ramírez-Atoche)

los momificados¹¹, los recipientes cerámicos con motivos decorativos pintados¹², los pequeños "sellos-pintaderas" y las representaciones modeladas en arcilla denominadas "ídolos". El resultado más evidente de la relación que se estableció entre alumnos de la Escuela Luján Pérez y El Museo Canario será el rescate de formas e imágenes del pasado utilizadas como inspiración en el marco de las vanguardias artísticas imperantes (Mesa, 2006: 9)¹³.

2.1. LA MOMIFICACIÓN O *MIRLADO* ENTRE LOS CANARIOS PROTOHISTÓRICOS

El tipo de momificación practicado por los pobladores protohistóricos¹⁴ de Canarias se ha venido considerando por la historiografía científica como un curioso fenómeno cultural que presenta notables incógnitas en relación con su origen, si bien la más reciente investigación arqueológica la califica como una práctica funeraria resultado de un préstamo religioso, cuyo origen cultural cercano se hallaría en los procedimientos destinados al tratamiento de los cadáveres practicados por la cultura fenicio-púnica en el norte de África y su origen lejano estaría en las técnicas de momificación efectuadas en el Egipto faraónico durante la Baja Época (Atoche *et alii*, 2008: 143-144). Tanto la práctica egipcia como la canaria perseguían conservar artificialmente el cadáver por medio de la aplicación de determinadas técnicas y sustancias desecantes y conservantes, aunque no siempre se consiguieron los resultados que se pretendían, de ahí que la actividad arqueológica haya ido recuperando tanto restos momificados como restos cadavéricos.

Sólo en las islas de Tenerife, Gran Canaria y La Palma¹⁵ se han registrado ejemplos de *mirlado*¹⁶, siempre vinculados a un tipo específico de ritual que utilizaba las cuevas como espacio funerario y al que se ha considerado condicionado por desigualdades sociales y étnicas (Arco, 1976: 22). Investigadores como E.A. Hooton o I. Schwidetzky aseguraron que entre los guanches se dieron dos formas diferentes de momificación, distinguiéndose por haberse practicado o no la disección abdominal; esa diferenciación se explicaría por la existencia de desigualdades sociales en la población insular, de tal manera que la evisceración se aplicaría sólo a los cadáveres de aquellos individuos que pertenecían a los niveles sociales más altos. Los modernos estudios bioantropológicos no han podido atestiguar en el mirlado la evisceración ni la extracción del cerebro, circunstancia que marca diferencias con respecto a la momificación egipcia más antigua pero que la acerca a la que se practicaba durante la Baja Época o a la que efectuaban los fenicios del Levante proximoriental influidos por Egipto tras varios milenios de contactos culturales y comerciales¹⁸. En la actualidad resulta evidente que entre los fenicios las prácticas tendentes a la conservación del cadáver, además de otros elementos del ritual funerario de origen egipcio, se hallan presentes a lo largo de un amplio espacio de tiempo de su desarrollo histórico aunque no parecen haber tenido la misma trascendencia que poseían en el Egipto de los faraones.

En la Protohistoria canaria a los cuerpos que se mirlaban se les aplicaban determinados elementos caracterizados por sus propiedades conservativas o desecantes, tales como manteca de ganado, piedra tosca, piedra pómez, lapilli, arena, brezo, pino, hierbas aromáticas como la orijama y astringentes como el mocán y otras especies endémicas que distan mucho de las materias utilizadas por los embalsamadores del Egipto faraónico. También variaba la envoltura mortuoria, elaborada mayoritariamente con pieles de ovicaprinos por los canarios, mientras que el ritual no presentaba un contexto en lo que a la noción de lo divino se refiere tan depurado como el que se dio en el antiguo Egipto. Esas diferencias son, de por sí, suficientes para mantener una distinta denominación para la práctica canaria y continuar aplicándole el término *mirlado* tal y como aparece en algunas fuentes etnohistóricas.

La relación de origen que parece existir entre la momificación egipcia y el mirlado canario debió tener como escenario de contacto el norte de África y como protagonistas a las poblaciones libiofenicias¹⁸. Se trataría de un proceso de préstamo religioso que, atendiendo a la intencionalidad y a la actitud, parece muy cercano a lo que J. Alvar (1993: 5) calificó de “préstamo espontáneo”, proceso en el que la adopción de los elementos extraños se produce a medida que resultan necesarios para la reestructuración del sistema religioso. En consecuencia, el *mirlado* canario constituiría una reinterpretación del rito fenicio-púnico norteafricano, el resultado de un proceso de adaptación y pérdida de los significados originales egipcios y fenicios. Sería además un ritual interpretable en clave de prestigio, explicación a la que apuntan tanto la información recopilada por los cronistas de la conquista bajomedieval como la elevada calidad de los elementos utilizados en el ritual en algunos de los ejemplares que se han conservado en Gran Canaria, con sudarios elaborados a base de pieles de ovicaprino y ocasionalmente de cerdo, bien curtidas y cosidas con tendones o tiras de piel, excepcionalmente pintadas con diversas tonalidades del rojo, marrones, ocre, amarillos¹⁹ y ocasionalmente blanco en una de las envolturas procedente de Arguineguín (Galván, 1998: 67). Los motivos pueden ser geométricos de color rojo, perforaciones circulares y, en ocasiones, una combinación del teñido del anverso de la piel en color rojo con trazos paralelos incisos y descamaciones en el reverso. De Acusa procede un cadáver cuyo amotajamiento se efectuó con una envoltura doble, primero con una estera tejida con fibras vegetales²⁰ que fue ceñida con una segunda capa de pieles de ovicaprino



FIGURA 2.- Momias de Gran Canaria. El Museo Canario. (Fot. Ramírez-Atoche).



FIGURA 3.- Recipiente cerámico con motivos pintados soliformes. El Museo Canario. (Fot. El Museo Canario).

cosidas (Torres y Atoche, 2008a: 44) (Figura 2).

2.2. RECIPIENTES CERÁMICOS, "SELLOS PINTADERAS" E "ÍDOLOS"

Los recipientes cerámicos protohistóricos de Gran Canaria se caracterizan por su variedad formal y decorativa, aspectos que diferencian las producciones de esta isla de las que se conocen en el resto del archipiélago canario. Además de tipos morfológicos presentes en otras islas (esféricos, ovoides, elipsoidales, cilíndricos...) en Gran Canaria aparecen vasos cerámicos con formas complejas, en la mayor parte de los casos con carena (bitruncónicos...), destacando también la amplia variedad formal de los apéndices y el empleo de tapaderas. Los vasos decorados lo han sido con motivos efectuados con técnicas conocidas en el resto del archipiélago (incisión, impresión...) pero también con pintura de colores rojo, blanco o negro, con la que se han diseñado motivos generalmente lineales o geométricos (círculos, triángulos, cuadrados...), organizados en bandas que ocasionalmente cubren la totalidad de la superficie exterior del recipiente, la base y zonas de la superficie interior, repitiendo una misma morfología geométrica o combinando varias formas que a veces pueden identificarse con un elemento figurativo (soliforme...) (Figura 3). Esos motivos decorativos además de en las producciones cerámicas también se los encuentra en otros tipos de objetos, como los sellos-pintaderas, las pieles o las paredes y techos de las cuevas pintadas.



FIGURA 4 (A y B).- Sellos-pintaderas con motivos de círculos concéntricos y triángulos.
El Museo Canario.
(Fot. El Museo Canario).



FIGURA 4 (A y B).- Sellos-pintaderas con motivos de círculos concéntricos y triángulos.
El Museo Canario.
(Fot. El Museo Canario).

En arcilla cocida también se manufacturaron en Gran Canaria las denominadas *pintaderas*, artefactos de variada tipología formal e incierta funcionalidad. Interpretadas como sellos, formalmente se componen de un mango macizo, a veces perforado, el cual se adosa a un elemento de morfología variable que contiene un motivo o imagen grabada (triángulos, cuadrados, círculos inscritos...), en relieve o excisa, que por impresión en seco o con pintura quedaría reflejada en una superficie más o menos regular. (Figura 4 A y B).

Otro de los elementos que la actividad arqueológica desarrollada en Gran Canaria ha proporcionado con cierta frecuencia son las figuras de bulto redondo modeladas en arcilla cocida²¹, o talladas en roca, por lo general de pequeñas dimensiones, lo que las convierte en objetos de fácil transporte, las cuales han sido recuperadas sobre todo en espacios domésticos aunque también en espacios sepulcrales (El Taibaibai, Arucas). Suelen presentar formas antropomorfas o zoomorfas (aves, perros,

cerdos, *tibicenas*...), las primeras generalmente en postura sedente, presentando en común un marcado esquematismo y el resalte de determinados elementos anatómicos, sobre todo aquellos relacionados con los caracteres sexuales femeninos y en menor medida los masculinos, realizados tanto en relieve como pintados o incisos; también se ha destacado el cabello o la superficie del cuerpo mediante la realización de variados motivos geométricos. (Figura 5).

2.3. MANIFESTACIONES RUPESTRES

Aunque debieron ser muy escasos los ejemplos de grafías rupestres que los alumnos de la Escuela Luján Pérez habrían podido observar en las salas de El Museo Canario, al constituir un tipo de manifestación cultural que suele encontrarse en la mayor parte de los casos sobre soportes inmuebles de difícil traslado hasta las salas de un museo, éstos debieron conocer su existencia a través de calcos, reproducciones o visitas a estaciones rupestres como las del Barranco de Balos.

Gran Canaria es la única isla del archipiélago donde se ha atestiguado la presencia de representaciones rupestres pintadas protohistóricas, frente a las grafías grabadas que se han localizado en la totalidad del archipiélago. Con pintura se elaboraron distintos tipos de motivos en paredes y techos, tanto de estructuras habitacionales al aire libre²² como en cuevas naturales o artificiales (Beltrán y Alzola, 1974)²³. Son representaciones que aparecen aisladas o constituyendo frisos integrados por motivos que se repiten, obtenidos utilizando pintura de colores uniformes con la que se han cubierto amplias superficies, zócalos o el contorno de puertas y ventanas (Figura 6); también se efectuaron trazos lineales, puntos, elementos geométricos, alfabéticos, figurativos y figuraciones humanas (Figura 7). En conjunto las “... manifestaciones pictóricas llevadas a cabo por el aborigen de Gran Canaria en el interior de las cuevas, y sobre todo las que presentan tipologías de motivos minoritarios, nos muestran una gran variedad de recursos expresivos...” (Hernández, 1999: 107).

Los principales colores que se utilizaron fueron el rojo, el blanco y, en menor medida, el negro, el gris claro y diversas tonalidades terrosas (Hernández, 1999: 106), obtenidos de sustancias minerales aparentemente sin mezclar con algún tipo de aglutinante de origen animal o vegetal, disueltas en agua, elemento que serviría para unir temporalmente los pigmentos facilitando su traslado y fijación al soporte



FIGURA 5.- Fragmento de figura cerámica antropomorfa con motivos geométricos pintados. El Museo Canario. (Fot. El Museo Canario).



FIGURA 6.- Cueva excavada con paredes pintadas. Morros de Ávila (Agüimes). (Fot. Ramírez-Atoche).

(*Op. cit.*: 101). Técnicamente se ha apuntado el empleo del abocetado previo para delimitar con líneas el motivo o la superficie que se pretendía colorear (*Op. cit.*: 109).



FIGURA 7.- Antropomorfos pintados.
Majada Alta (Tejeda).
(Fot. Ramírez-Atoche).

La técnica del grabado se empleó para realizar tanto líneas simples como formas geométricas complejas, figuras humanas o zoomorfas, epigrafías alfabéticas de tipo líbico-bereber, etc... En Gran Canaria entre las estaciones con grabados rupestres destaca el conjunto de cuevas constituido por Caballeros, Cagarrutal y Los Candiles en Tejeda, un núcleo original en el que la última cueva muestra las paredes y techo cubiertos con motivos de tendencia triangular grabados o excavados. Por el contrario, el Barranco de Balos o de Los Letreros constituye el espacio al aire libre donde es posible encontrar las estaciones con grabados rupestres que presentan una mayor variedad de técnicas de realización (picado, frotado e incisión fina) y motivos (figuras antropomorfas²⁴ y zoomorfas²⁵ esquematizadas, epigrafías en alfabeto líbico-bereber, círculos, espirales, ramiformes, armas y otros artefactos...) (Beltrán, (Beltrán, 1971: 15-16 y 122) (Figura 8).

3. EL INDIGENISMO DE LA ESCUELA LUJÁN PÉREZ

Desde su fundación en 1918 por Domingo Doreste (*Fray Lesco*), la Escuela Luján Pérez favoreció las artes decorativas y la artesanía, orientando su actividad docente hacia la formación de artesanos-decoradores²⁶, animando a sus alumnos a valorar el entorno insular, sus paisajes y su pasada historia e investigar en lo autóctono²⁷, desarrollando un tipo de expresión tanto en la temática como en el color que hizo que, en la década de los años 70' del pasado siglo XX, algunos teóricos de la Historia del Arte la definieran como la “vanguardia indigenista canaria”²⁸, una corriente indigenista insular en cierta manera análoga a la que desarrollaban las escuelas de pintura al aire libre de Méjico²⁹ o la Escuela de Acción Artística en España (Quesada, 1998: 331)³⁰. La institución surgió en un momento en el que “Las Palmas (...) no ofrecía, desde el punto de vista artístico, otras sugerencias interesantes que las de la propia Escuela y las del solitario Museo Canario” (Santana, 1973: 13), transformándose de una “... escuela de artes y oficios...” a “... una institución de enseñanza no reglada y libre, hasta que, años después, se tornará un consorcio artístico” (Darias y García, 1999: 326).



FIGURA 8.- Antropomorfos grabados.
Lomo de los Letreros (Barranco de Balos. Agüimes).
(Fot. Ramírez-Atoche).

La primera exposición colectiva de los alumnos de la Escuela Luján Pérez se desa-

rrolló entre los años 1929-1930, suponiendo una manera diferente de concebir la isla además de “la irrupción de la modernidad plástica en el archipiélago” (Abad, 1992: 19)³¹. Se considera así la existencia de aspectos que marcan la diferencia de lo canario, buscándose para ello apoyos en el estudio de la cultura material de las poblaciones indígenas canarias y en el desarrollo de creaciones artísticas propias³².

En opinión de L. Santana (1976: 52-53) existió por parte de los artistas canarios un interés real por el arte aborigen, influyendo en sus obras a la manera de lo que ocurrió en algunos movimientos vanguardistas europeos a comienzos del siglo XX con el arte primitivo. Pintores y escultores vinculados a la Escuela Luján Pérez (Eduardo Gregorio, Juan Márquez, Miguel Márquez, Juan Jaén, Felo Monzón, Plácido Fleitas, Jorge Oramas, Santiago Santana, Juan Ismael, Jesús Arencibia...), despliegan su producción artística incluyendo tanto paisajes y modelos humanos del campo canario como elementos materiales del pasado protohistórico de las islas, constituyendo una tendencia artística que se ha dado en calificar de *indigenista* y que tendrá su continuidad posterior en la obra de otros creadores canarios como Óscar Domínguez, Manolo Millares, Martín Chirino o José Dámaso, los cuales, en opinión de Lázaro Santana (1980: 9), “... ampliaron la significación plástica de ese universo dándole una dimensión mágica, proyectando recuerdos ancestrales en un contexto de signo contemporáneo”.

En artistas como Fleitas³³, Millares o Chirino se aprecia claramente la influencia de la cultura material indígena, sobre todo de las producciones cerámicas (recipientes y sus motivos decorativos geométricos, pintaderas, figuras femeninas...), llegándose en algún caso como el de A. Padrón a una identificación plena con el pasado protohistórico, al considerarse el artista descendiente directo de los guanches (Santana, 1980: 37-38). Para L. Santana (1977) este último culminaría la corriente indigenista canaria. "Es sorprendente la influencia que la cultura guanche ha tenido sobre los artistas canarios contemporáneos. A éstos, les llamó primeramente la atención los dibujos geométricos de las pintaderas (sellos realizados en barro). Fleitas los utiliza, desde 1930, en sentido ornamental. Millares, en 1950, en un contexto mágico. Padrón, desde 1954, en lo que tenían de supervivencia en algunos utensilios de uso campesino. El rostro triangular de los idolillos reencarna en los rostros de los personajes de Padrón. Millares recibe de la envoltura de piel, agujereada y ennegrecida, que cubre el cadáver momificado de los guanches, las ideas previas para realizar las arpilleras (Santana, 1974: 31-32), también se inspira en las grafías del Barranco de Balos, trasladando a su obra el geometrismo primario de sus representaciones". (Santana, 1977).

Plácido Fleitas se vio atraído por las producciones cerámicas expuestas en las vitrinas de El Museo Canario, llamándole la atención la gran capacidad plástica de unos objetos que la investigación ar-

queológica adjudicaba a una cultura primitiva (Santana, 1973: 14). Inicialmente su obra escultórica estuvo muy vinculada "... al modelo racial que le proporcionaba el campesino isleño" creando un "... arquetipo reconocible y fundamental" que rehuía el folclorismo (*Op. cit.*: 24-26). De manera similar, la obra de Manolo Millares refleja sus fuertes vínculos con el pasado protohistórico de las islas derivados de su interés por la arqueología, lo que le llevó a ser un asiduo visitante de El Museo Canario y sus colecciones, sobre todo de los restos humanos momificados y envueltos en tejidos vegetales y pieles curtidas³⁴ y de las producciones cerámicas con motivos decorativos geométricos... (Areal, 1972: 10). Dos de sus series pictóricas se relacionan con las grafías existentes en las estaciones rupestres del Barranco de Balos, en concreto las denominadas "Pictografías Canarias" y "Aborígenes de Balos" (Areal, 1972: 13)³⁵.

Las esculturas en espiral de M. Chirino, inspiradas en las grafías indígenas, pretenden convertirse en signos identitarios de la canariedad. En definitiva, como señalara F. Castro Borrego (2001: 459), los alumnos de la Escuela Luján Pérez "... llevaron hasta sus últimas consecuencias estéticas la reivindicación del arte prehispánico, tanto de las formas elementales de su alfarería como de los signos geométricos de sus pintaderas", en un momento, los años 30 del pasado siglo XX, en que se estaba produciendo el apogeo del arte de vanguardia, el cual se manifestaba a través del surrealismo y del indigenismo, este último precisamente auspiciado por la Escuela Luján Pérez.

4. DISCUSIÓN: INDIGENISMO ARQUEOLÓGICO-ETNOGRÁFICO DE LA ESCUELA LUJÁN PÉREZ

En Canarias la moderna Antropología cultural considera que en un acercamiento diacrónico a la Historia de las islas resulta necesario el análisis de las ideologías indigenistas y de aquellas otras que, como las folkloristas o las vanguardias artísticas (*La Rosa de los Vientos* -1927-, la primera exposición colectiva de la Escuela Luján Pérez -1929-, la *Gaceta de Arte* -1932- o el Grupo Nuestro Arte -1963-), se han utilizado en el proceso de búsqueda de identidad (Galván, 1987: 72 y 76). Para A. Abad (2001: 202): "... el indigenismo canario consistió fundamentalmente en la interpretación de la etnia local, del tipo canario, y dentro del amplio cuadro de mestizajes que se abría ante ellos eligieron el tipo más acusado de euroafricano que se encuentra entre el campesinado del sur de las islas, sobre todo Gran Canaria, aunque no responda unánimemente al tipo insular".

En ese sentido, la investigación arqueológica que se desarrolla en Canarias entre el último tercio del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX, caracterizada por su positivismo y evolucionismo, coincide con la creación de instituciones científicas que permitieron incrementar los fondos museísticos, sobre todo los de carácter antropológico, aunque también fue el punto de partida del coleccionismo privado

movido por un mal encauzado interés por las culturas indígenas canarias, que se sustancia en el deseo de atesorar objetos arqueológicos *per se* y en la sobrevaloración de los espacios funerarios, "... que hacía ver desde fuera a la Arqueología canaria, en sentido figurado, como tendente hacia la necrofilia, a los museos canarios como almacenes de huesos y al Archipiélago como una gran necrópolis". (Arco *et alii.*, 1992: 30).

A su vez, ese coleccionismo coincide en el tiempo, al menos entre 1898 y 1930 en opinión de F. Castro (1998: 426), con un intenso debate en torno al modelo cultural que se debía desarrollar en Canarias, frente a lo que opinan otros autores, más en la línea de considerar esa etapa vacía de cualquier contenido vanguardista. El citado investigador considera que fue un momento de toma de conciencia frente a Europa, la cual se plasmaría en la búsqueda de un "... arte expresivo de los valores regionales y en sintonía con la última hora europea" (*Op. cit.*: 426). En las islas la influencia de la vanguardia parisina pondría en marcha un modelo artístico basado en la "dualidad entre lo autóctono y lo internacional (...) que se vuelca sobre valores ignorados de la historia y el espacio propios" (*Op. cit.*: 426 y 428). En esencia, la innovación intentará mostrar una imagen de las islas alejada de la iconografía propia del siglo XIX que aún perduraba en las dos primeras décadas del siglo XX. "La 'vanguardia regional' fue su expresión más característica. Sin embargo, la crítica y la historiografía han silenciado su existencia y han preferido distorsionar su entidad, haciendo pasar sus manifestaciones plásticas como la expresión más genuina de una supuesta 'vanguardia indigenista canaria' surgida años después, recurriendo para ello más al mito que a la historia". (*Op. cit.*: 433-434).

En una línea similar, L. Santana (1977) asegura que los indigenistas canarios, "... no pretendieron en ningún momento crear un estilo formal propio y diferencial (...). Su propósito fue más realista y asequible: establecer una conexión con su medio ambiente, y con su pasado, sin dejar por eso de afrontar problemas estéticos comunes a los que se enfrentaban otros artistas de otras latitudes".

En suma, F. Castro (1998) pone en duda la existencia real del denominado "indigenismo canario", el cual aparecería como concepto crítico en los últimos años de la dictadura franquista en un contexto nacionalista, "... una interpretación ideológica que se ha hecho de la aportación de la Escuela Luján Pérez al proyecto de un arte regional nuevo..." (*Op. cit.*: 434). En su opinión en realidad se pretendía renovar el arte canario a través de una vía estética personificada por la "visión postexpresionista que alentó Franz Roh y, a la vez, diferenciado del regionalista –de estirpe académico- que seguiría cultivándose en el archipiélago" (*Op. cit.*: 434).

Para A. Darías y A. García (Darías y García, 1999: 326) en los artistas canarios el regeneracionismo post 98 supondrá, frente a lo que ocurre en el resto del país, volver la vista hacia el "... tipismo costumbrista y el paisajismo...", en un momento en que "... se estaban poniendo las bases de la conciencia nacional, y la revitalización de tradiciones y de la cultura prehispánica ..." (*Op. cit.*: 326). Como ha señalado F. Castro Borrego (2001: 12) "..., los indigenistas canarios se apartaron del territorio nebuloso de los mitos, e inspirados por la estética del Realismo Mágico centroeuropeo, fundieron en sus obras objetividad y lirismo."

En definitiva, la cuestión de la existencia de una corriente indigenista en el arte canario continúa siendo un punto de debate en el que no se pone en duda el desarrollo de una etapa en la que un notable número de creadores canarios mostraron un gran interés por el pasado arqueológico de las islas.

BIBLIOGRAFÍA

ABAD, Ángeles (1992): *Santiago Santana*. Biblioteca de Artistas Canarios, 15. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.

ABAD, Ángeles (2001): *La identidad canaria en el Arte*. Zamudio: Centro de la Cultura Popular Canaria.

ALVAR, Jaime (1993): "Problemas metodológicos sobre el préstamo religioso. Formas de difusión de las religiones antiguas". Segundo Encuentro-Coloquio de Arys (Jarandilla de la Vera, diciembre de 1990). *Arys*, 3, 1-33.

ARCO, M^a. Carmen del (1976): "El enterramiento canario prehispánico". *Anuario de Estudios Atlánti-*

cos, 22, 13-124. Madrid-Las Palmas.

ARCO, M^a. Carmen del; JIMÉNEZ, M^a. Cruz y NAVARRO, Juan F., (1992): *La arqueología en Canarias: del mito a la ciencia*. Santa Cruz de Tenerife: Interinsular/Ediciones Canarias.

AREAN, Carlos (1972): *Manolo Millares*. Artistas Españoles Contemporáneos, 31. Serie Pintores. Madrid: Dirección General de Bellas Artes. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

ATOCHE, Pablo y RAMÍREZ, M^a. Ángeles (2001): "Canarias en la etapa anterior a la conquista bajomedieval (circa s. VI a.C. al s. XV d.C.): Colonización y manifestaciones culturales". En: *Arte en*

Canarias: siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva. Madrid: Gobierno de Canarias. Dirección General de Cultura, I, 43-95; II, 475-479.

ATOCHE, Pablo (2008): “Las culturas protohistóricas canarias en el contexto del desarrollo cultural mediterráneo: Propuesta de fasificación”. En: R. González, F. López y V. Peña (eds.). *Los Fenicios y el Atlántico*. Madrid: Centro de Estudios Fenicios y Púnicos. IV Coloquio del CEFYP (Santa Cruz de Tenerife, 2004), 317-344.

ATOCHE, Pablo; RAMÍREZ, M^a. Ángeles y RODRÍGUEZ, Conrado (2008): “La momificación o ‘mirlado’ en la Protohistoria canaria: ¿un rito egipcizante asimilado?”. En: P. Atoche, C. Rodríguez y M^a.A. Ramírez (Editores): *Mummies and Science. World Mummies Research. Proceedings of the VI World Congress on Mummy Studies*, 143-158. Santa Cruz de Tenerife.

ATOCHE, Pablo (2013): “Consideraciones en relación con la colonización protohistórica de las Islas Canarias”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 59, 521-564. Las Palmas de Gran Canaria.

ATOCHE, Pablo y RAMÍREZ, M^a. Ángeles (2017): “C14 references and cultural sequence in the Proto-history of Lanzarote (Canary Island)”. En: *Juan A. Barceló, Igor Bogdanovic y Berta Morell (eds.), 2017, IberCrono. Cronometrías para la Historia de la Península Ibérica. Actas del Congreso de Cronometrías para la Historia de la Península Ibérica (IberCrono 2017). Barcelona, Spain, September 17-19, 2016. CEUR-WS, Vol-2024 (urn:nbn:de:0074-2024-4), pp. 272-285. <http://ceur-ws.org/Vol-2024/>*

BELTRÁN, Antonio (1971): *Los grabados del Barranco de Balos (Gran Canaria)*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario. Colección Arqueológica, 1.

BELTRÁN, Antonio y ALZOLA, José M. (1974): *La Cueva Pintada de Gáldar*. Monografías Arqueológicas, 17. Serie del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza.

BERTHELOT, Sabin (1978 [1842]): *Etnografía y anales de la conquista de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.

BERTHELOT, Sabin (1980 [1879]): *Antigüedades canarias*.

Anotaciones sobre el origen de los pueblos que ocuparon las Islas Afortunadas desde los primeros tiempos hasta la época de su conquista. Santa Cruz de Tenerife: Goya Ediciones.

BETANCOR, Fernando (2017): “El arte en El Museo Canario: arqueología de una colección artística”. *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana (2016)*, XXII-058, 1-16. <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10000>

BETHENCOURT ALFONSO, Juan (1991 [1912]): *Historia del pueblo guanche. Su origen, caracteres etnológicos, históricos y lingüísticos*. Tomo I. La Laguna (Tenerife): Francisco Lemus Editor.

BETHENCOURT ALFONSO, Juan (1994 [1911]): *Historia del pueblo guanche. Etnografía y organización socio-política*. Tomo II. La Laguna (Tenerife): Francisco Lemus Editor.

CASTRO, Federico y HERNÁNDEZ, A. Sebastián (1992): *Arte contemporáneo. La modernidad en Canarias*. Col. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria. El Arte en Canarias, 5. La Biblioteca Canaria.

CASTRO, Federico (1998): “Modernidad y Vanguardias”. *Gran Enciclopedia de el Arte en Canarias*, 425-483. Arafo (Tenerife): Centro de la Cultura Popular Canaria.

CASTRO, Fernando (2001): “El pasado en el presente: Tradición y modernidad en el arte canario del siglo XX”. En: *Arte en Canarias: siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*. Madrid: Gobierno de Canarias. Dirección General de Cultura, I, 453-461.

CASTRO, Fernando (2001): Prólogo a la obra de Ángeles ABAD, *La identidad canaria en el Arte*. Zamudio: Centro de la Cultura Popular Canaria.

CHIL Y NARANJO, Gregorio (1876): *Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*. Tomo I. Las Palmas de Gran Canaria: D. Isidro Miranda Impresor-Editor.

CHIL Y NARANJO, Gregorio (2006): *Los guanches. Estudios históricos, climatológicos y patológicos de las Islas Canarias*. La Laguna: Artemisa Ediciones.

DARIAS, Alberto y GARCÍA, Eugenio A. (1999): “Arqui-

ectura, Urbanismo y Plástica”. *La Enciclopedia Temática e Ilustrada de Canarias*, 278-329. Madrid: Centro de la Cultura Popular Canaria.

FERRER, Eduardo (2000): “Nam sunt feroces hoc libyphoenices loco: ¿libiofenicios en Iberia?”. *SPAL*, 9, 421-433.

GALVÁN, Alberto (1987): *Islas Canarias. Una aproximación antropológica*. Cuadernos de Antropología, 7. Barcelona: Editorial Anthropos.

GALVÁN, Bertila (1998): Pielés. *Patrimonio Histórico de Canarias*, III. Gran Canaria, 66-69. Madrid: Gobierno de Canarias. Dirección General de Patrimonio Histórico.

GARCÍA DEL ROSARIO, Cristóbal (2010): “La ‘Escuela Luján Pérez’: Integración del pasado en la modernidad cultural de Canarias”. Discurso leído en el acto de su recepción como *Académico Correspondiente en Gran Canaria* el 21 de enero de 2010. *Discursos Académicos*, 37.

GRAU-BASSAS, Víctor (1980): *Viajes de exploración a diversos sitios y localidades de la Gran Canaria*. Valencia: El Museo Canario. Colección Arqueológica, 2.

HERNÁNDEZ, Manuel (1998): “Giovanni Boccaccio. De Canaria y de las otras islas nuevamente halladas en el Océano allende España (1341)”. Pp. 31-39. La Orotava: Edición J.A.D.L.

HERNÁNDEZ, Narciso (1999): *Las cuevas pintadas por los antiguos canarios*. Estudios Prehispánicos, 9. Santa Cruz de Tenerife: Dirección General de Patrimonio Histórico. Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.

HOOTON, Earnest A. (1970 [1925]): *The Ancient Inhabitants of the Canary Islands*. Harvard African Studies, Vol. VII. New York: Peabody Museum of Harvard University. Kraus Reprint Co.

HOOTON, Earnest A. (2005): *Los primitivos habitantes de las Islas Canarias*. (Traducción y notas de Emilio Abad Ripoll). Santa Cruz de Tenerife: Rescate. Ediciones Idea.

JIMÉNEZ, Josefa A. (1991): *José Jorge Oramas*. Biblioteca de Artistas Canarios, 2. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.

LIPÍŃSKI, Edward (dir.) (1992): *Dictionnaire de la Civilisation Phénicienne et Punique*. Brepols. Turnhout.

MARTÍN DE GUZMÁN, Celso (1984): *Las Culturas Prehistóricas de Gran Canaria*. Madrid-Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria.

MESA, Teo (2006): “La inexistencia de escuelas de arte en canarias”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, 52, 407-449. Madrid-Las Palmas.

MILLARES TORRES, Agustín (1977 [1893]): *Historia General de las Islas Canarias*. Tomo I. Santa Cruz de Tenerife: Edirca.

ONRUBIA, Jorge; RODRÍGUEZ, Ángel; RODRÍGUEZ, Carmen G. y SÁENZ, José I. (2000): *Ídolos canarios. Catálogo de terracotas prehispánicas de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario.

PAIS, Jorge (1996): *La economía de producción en la Prehistoria de la isla de La Palma. La ganadería*. Estudios Prehispánicos, 3. Santa Cruz de Tenerife: DGPH.

QUESADA, Ana M^a. (1998): “La Escuela Luján Pérez”. *Patrimonio Histórico de Canarias*, III. Gran Canaria, 330-333. Madrid: Gobierno de Canarias. Dirección General de Patrimonio Histórico.

RODRÍGUEZ, Conrado (1989): “Earnest Albert Hooton y la Paleopatología canaria”. *Boletín de Historia de la Antropología*, nº 2, 16-21. Universidad de La Laguna.

RODRÍGUEZ, Conrado (2005): “Prólogo. Hooton y la bioantropología canaria”. En: Earnest A. Hooton: *Los primitivos habitantes de las Islas Canarias*. (Traducción y notas de Emilio Abad Ripoll), 9-22. Santa Cruz de Tenerife: Rescate. Ediciones Idea.

RODRÍGUEZ, Conrado y MARTÍN, Mercedes (2009): *Guanches. Una historia bioantropológica*. Santa Cruz de Tenerife: Canarias Arqueológica. Monografías, 4. OAMC.

SANTANA, Lázaro (1973): *Plácido Fleitas*. Artistas Españoles Contemporáneos, 41. Serie Escultores. Madrid: Dirección General de Bellas Artes. Ed. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

SANTANA, Lázaro (1974): *Antonio Padrón*. Artistas Españoles Contemporáneos, 77. Serie Pintores. Madrid: Dirección General de Bellas Artes. Ed. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

SANTANA, Lázaro (1976): Influencia de la cultura guanche en los artistas canarios contemporáneos. *Fablas*. Las Palmas de Gran Canaria.

SANTANA, Lázaro (1977): *Arte Indigenista Canario*. Exposición “Arte Indigenista Canario”. El Corte Inglés. Las Palmas de Gran Canaria.

SANTANA, Lázaro (1980): *Pintura de Antonio Padrón*. Colección “Guagua”, 24. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y Museo Canario.

SANTANA, Lázaro (2018): *Plácido Fleitas. Un escultor permanente*. Fundación Canaria Cristino de Vera. Espacio Cultural CajaCanarias.

TORRES, J. Domingo y ATOCHE, Pablo (2008a): “La momificación en la Protohistoria de Gran Canaria: una revisión historiográfica”. En: P. Atoche, C. Rodríguez y M^a.A. Ramírez (Editores): *Mummies and Science. World Mummies Research. Proceedings of the VI World Congress on Mummy Studies*, 37-48. Santa Cruz de Tenerife.

TORRES, J. Domingo y ATOCHE, Pablo (2008b): “Momias de Gran Canaria. Historia y conservación”. En: P. Atoche, C. Rodríguez y M^a.A. Ramírez (Editores): *Mummies and Science. World Mummies Research. Proceedings of the VI World Congress on Mummy Studies*, 629-631. Santa Cruz de Tenerife.

VERNEAU, René (1982 [1891]): *Cinco años de estancia en las Islas Canarias*. La Orotava-Tenerife: Ediciones J.A.D.L.

WESTERDAHL, Eduardo (1980): *Manolo Millares*. Colección “Guagua”, 20. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y Museo Canario.

ZAYA, Antonio (1992): *Manolo Millares*. Biblioteca de Artistas Canarios, 10. Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias.

FUENTES CLÁSICAS CITADAS

Diodorus Siculus, (1989 [1976]). Vols. I-XII. London: Oxford University Press. Cambridge (Mass.).

Plinio el Viejo (1995-1998): *Historia Natural*. I-VI. Madrid: Gredos.

Tito Livio (1993): *Historia de Roma desde su fundación*. Volumen IV: Libros XXI-XXV. Madrid: Gredos.

NOTAS

1 José de Viera y Clavijo es probablemente el mejor representante de la Ilustración canaria y del *indigenismo* del siglo XVIII. Fue el primero en proyectar una visión indigenista de la población protohistórica del archipiélago al identificar al guanche con el estereotipo del buen salvaje (Rodríguez y Martín, 2009: 27).

2 Esta institución, que se conocería algo más tarde como El Museo Canario, abre su Museo de Antigüedades en 1880 arrojando una amplia actividad exploratoria durante las dos décadas siguientes, tanto a cargo de algunos de sus miembros como de diversos investigadores europeos que efectuaron estancias científicas en el archipiélago.

3 La antigua población de las islas ha sido objeto en los últimos años de profundos estudios bioantropológicos que han sido compilados por C. Rodríguez y M. Martín (2009).

4 El geólogo-paleontólogo Louis Lartet localizó los primeros restos de la nueva especie humana en la Cueva de Cro-Magnon (Les Eyzies de Tayac-Sireuil, Dordogne, Francia), a los que Pierre Paul Broca encuentra similitudes con cráneos guanches enviados por Sabin Berthelot a París, para quien sus caracteres físicos podrían haber permanecido entre las poblaciones protohistóricas canarias (Berthelot, 1980 [1879]: 129). La posibilidad de que esos paralelos aclararan el origen del nuevo espécimen europeo movió el interés de los antropólogos franceses por los restos canarios y el traslado a las islas de René Verneau en 1876.

5 Para G. Chil “La población canaria del siglo XIX estaría constituida casi en su totalidad por el elemento aborígen. Con este punto, Chil y Naranjo se asegura de que la ‘raza’ no murió con la conquista europea” (Rodríguez, 2005: 12).

6 “Los aborígenes canarios se constituyeron, (...), en el objeto preferente de estudio del Museo, analizados siempre desde una metodología positivista. En estrecha colaboración con investigadores franceses...” (Galván, 1987: 14).

7 En Gran Canaria R. Verneau (1982 [1891]: 9) consiguió de D. Ripoché distintas piezas que remitió al Museo de Historia Natural de París. Del mismo modo, desde el Gabinete Científico de Tenerife se enviaron colecciones de materiales

arqueológicos al Museo Antropológico de París a través de S. Berthelot y R. Verneau (Galván, 1987: 6). El propio S. Berthelot (1980 [1879]: 129) reconoce haber remitido a A. de Quatrefages once cráneos y otros restos óseos y artefactos procedentes de yacimientos de Tenerife, Gran Canaria y El Hierro.

8 Esta es una cuestión sobre la que ya se había manifestado G. Chil (1882: 290) al señalar que “... es un hecho que la raza primitiva no desapareció totalmente e impera actualmente en las Canarias...”. De manera similar, J. Bethencourt desde una concepción romántica también “... veía en la vida de los indígenas de Canarias un estado idílico, a la vez que parte de su obra folklórica iba dirigida a establecer ‘las pervivencias culturales’ aborígenes en las expresiones actuales de los habitantes de las islas...”, lo que para A. Galván es indicativo de que “En Bethencourt y Alfonso se vislumbra ese idealismo cuya base parece esencialmente indigenista” (Galván, 1987: 8).

9 A este investigador se debe la propuesta de uno de los modelos interpretativos que con más reiteración se ha esgrimido para explicar el poblamiento humano de las Islas Canarias, el difusionista-raciológico basado en la existencia en las islas protohistóricas de hasta seis tipos humanos diferentes, resultado de sucesivas oleadas de poblamiento procedentes del norte de África y del sur de Marruecos (Rodríguez, 2005: 14).

10 F. Betancor (2016: 5) señala que la Escuela Luján Pérez mantuvo una estrecha relación con El Museo Canario desde sus comienzos, utilizando la cerámica indígena como referente para la producción artística de sus alumnos.

11 El Museo Canario guarda en sus fondos numerosos restos humanos que en algunos casos fueron sometidos a una práctica funeraria tendente a la conservación de los tejidos blandos. Hay casi 200 piezas, entre las que se contabilizan 31 cuerpos más o menos completos, más de 100 fragmentos correspondientes a distintas partes del cuerpo, unos 20 cráneos y restos de 2 sudarios. Aunque no se conoce la exacta procedencia de todos los hallazgos, en su mayor parte se recogieron en el Barranco de Guayadeque y en Acusa, si bien también los hay de Arguineguín, San Bartolomé, Tasarte... (Torres y Atoche, 2008b: 630).

12 “Los indigenistas de la Escuela Luján Pérez, en sus constantes visitas al Museo Canario de Las Palmas, se familiarizaron con ellas y en sus pinturas nos ofrecen un variado muestrario; alfareras y aguadoras son frecuentemente los soportes de este estudio tipológico” (Abad, 2001: 217).

13 La Escuela Luján Pérez y El Museo Canario mantuvieron contactos continuados que se sustanciaron en la participación de los alumnos de la primera en trabajos de limpieza y catalogación de las colecciones de artefactos de la segunda, tareas que permitieron a los jóvenes artistas entrar en contacto directo con el pasado protohistórico de las islas y valorar las posibilidades comunicativas de sus manifestaciones culturales y materiales, conectándose “... la influencia de las tendencias de vanguardia europeas y, (...) el injustamente olvidado pasado prehispanico de las islas” (Abad, 1992: 23), lo que ocurre en un momento en el que la arqueología canaria aún discurría por el ideal romántico que perseguía la búsqueda de los orígenes.

14 En el archipiélago canario la actividad arqueológica ha evidenciado la existencia de asentamientos humanos a partir del siglo X a.C. (Atoche y Ramírez, 2017), momento a partir del cual y hasta el siglo XV d.C. se desarrolla el periodo protohistórico (Atoche y Ramírez, 2001: 43).

15 En La Palma las evidencias conservadas de momificación son muy escasas, consistentes en algunos restos de piel adherida a elementos óseos (El Espigón, Puntallana) y una mano momificada (Pais, 1996, 69-70).

16 Las fuentes etnohistóricas de los siglos XV al XVII se refieren ocasionalmente con esa denominación a la práctica funeraria canaria destinada a la conservación de los cadáveres.

17 Los fenicios imitaron de los egipcios, si bien tardíamente, el uso de sarcófagos, atestiguándose a partir de finales del III milenio a.C. entre los miembros de su élite social. Los más antiguos, registrados en la necrópolis real de Biblos, estaban inspirados en sarcófagos de madera y roca egipcios, quienes los comenzaron a utilizar a partir del Imperio Antiguo.

18 Gentes que poseían una cultura heterogénea resultado de la suma de antiguas tradiciones mediterráneo-africanas

con elementos más tardíos de procedencia fenicio-púnica, mestizaje que en el Magreb dio como resultado étnico-cultural a los libiofenicios, etnónimo que Plinio el Viejo recoge en su *Historia Natural* (V, 24) y a los que Diodoro (XX, 55, 4) y Tito Livio (XXI, 22; XXV, 40) definen como una mezcla de púnicos y africanos, gentes que Cartago trasladó a diferentes áreas del Mediterráneo centro-occidental, entre ellas la Península Ibérica, motivada por distintas razones (Ferrer, 2000).

19 En las noticias que proporciona el genovés Niccoloso da Recco acerca de su viaje en 1341 a Canarias y que nos transmite G. Boccacio, asegura que en Gran Canaria la nobleza indígena vestía con pieles de cabra bien tratadas, cosidas y teñidas de colores amarillo y rojo (Hernández, 1998: 34).

20 Las fibras utilizadas se obtenían de tallos de juncos y aneas y de las hojas de palmera, tejiéndose con ellas objetos diversos tales como esteras, cestos, bolsas o *tehuetes*, cuerdas, redes, prendas destinadas a la vestimenta (faldellines, calzones cortos, toneletes o *tamarcos*) y fardos funerarios. Son numerosos los sitios de Gran Canaria que han proporcionado ese tipo de registros arqueológicos, constituyendo el Barranco de Guayadeque uno de los más destacados, espacio geográfico que fue objeto de las primeras expediciones de búsqueda arqueológica de finales del siglo XIX por El Museo Canario (Galván, 1998).

21 En los contextos arqueológicos protohistóricos canarios se conoce un importante conjunto de representaciones definidas como *ídolos*, figuraciones de la divinidad con un marcado carácter cultural y consideradas en la mayor parte de los casos vinculadas a creencias orientadas a conseguir la fecundidad y la reproducción de simientes y ganados.

22 Frente a lo que sucede en otras islas, en Gran Canaria se construyeron poblados de casas organizadas en torno a estrechos pasadizos o calles, con planta interior cruciforme y exterior circular, cuadrangular, circular-oval..., techumbre plana de lajas de piedra, barro, ramas, pieles...

23 Entre los sitios arqueológicos de Gran Canaria con pinturas rupestres, la Cueva Pintada de Gáldar adquirió notoriedad a partir de su accidental descubrimiento en 1873.

24 Destacan por su número las representaciones humanas, en general con atributos sexuales masculinos (Beltrán, 1971: 118).

25 A. Beltrán (1971: 124) identificó representaciones de cuadrúpedos y reptiles.

26 Para A. Darías y E. García (1999: 326) la Escuela Luján Pérez pretendía implantar "... una industria artesanal en el archipiélago que cree elementos decorativos de base regional".

27 "Los alumnos de la Escuela Luján Pérez indagan en el fenómeno autóctono y logran una especie de síntesis de la canariedad que tiene como base los rasgos diferenciales de las formas y los tipos isleños" (Abad, 1992: 19). "Fueron los alumnos de la Escuela Luján Pérez los primeros en esencializar el paisaje canario y en convertir la flora autóctona en protagonista de sus obras" (Abad, 2001: 176).

28 F. Castro y A.S. Hernández (1992: 18-20) consideran que el indigenismo era un mito surgido de la interpretación ideológica muchos años después de la contribución que la Escuela Luján P CCPCmodernidad en Canarias. Col.n: El Arte en Canariasy Pérez hizo a la innovación del arte canario en la década de los años 20' del siglo XX, mito vinculado a partir de la década de los años 70' al nacionalismo canario.

29 El indigenismo canario coincide con el autoctonismo que surge en Méjico tras la revolución de comienzos del siglo XX y que se manifiesta con la escuela de los muralistas mejicanos inspirados en la cultura prehispánica como signo de identidad (Jiménez, 1991: 23 y 28).

30 "... se proclama un arte regional nuevo, concebido con el ánimo de superar la iconografía decimonónica, pictórica y romántica que persistió en las primeras décadas del siglo XX. Esta versión diferente del regionalismo es lo que la crítica bautizó en los años setenta como 'indigenismo'. El término definía perfectamente la representación que los artífices hicieron de nuestros valores antropológicos. Tal estética no estuvo desprovista de connotaciones primitivas, estando en consonancia, por tanto, con la investigación de los movimientos artísticos europeos. El Museo Canario, con su abundante muestra de cultura aborigen, proporcionó en

gran medida la base de su lenguaje." (Quesada, 1998: 332).

31 La segunda exposición colectiva de la Escuela Luján Pérez se celebró en 1953 en El Museo Canario, ejemplo de la intensa relación que ambas instituciones mantuvieron durante décadas (Betancor, 2017: 5).

32 "La información aportada a los alumnos y el entusiasmo contagiado hizo que desde la primera generación de alumnos del centro surgiera un elevado número de artistas, preocupados por la recreación del legado aborigen, el arte popular y el paisaje árido del sur de las islas" (Castro, 1998: 444).

33 "Sabía –sigue recordando Fleitas- que los aborígenes de las islas habían trabajado en barro y fui al Museo Canario donde se guardan sus colecciones de cerámica y las famosas pintaderas. Estas pintaderas me atraían con la gracia de sus signos geométricos (...). Tal vez lo que más obraba en mí era que unos canarios en estado primitivo, desconocedores de la cultura del mundo, habían hallado una forma de ordenada gracia para expresar un pensamiento plástico". (Santana, 2018: 57).

34 La "... disposición arqueológica de Millares, de excavación en la memoria colectiva (...) no abandonará su obra, legitimando su carácter simbólico" (Zaya, 1992: 16).

35 Manolo Millares y Martín Chirino, inspirados en la arqueología insular, comprendieron que la plástica de los indígenas canarios "... era universal y radicalmente contemporáneo" (Abad, 1992: 24). M. Millares a través de sus arpilleras buscaba reflejar la compleja situación socio-política de la España de los años 50', al tiempo que con sus homúnculos pretende interpretar los fardos mortuorios de las momias guanches.



1900-1910

1910-1920



**CABILDO DE
GRAN CANARIA**

Presidente
Antonio Morales Méndez

Consejera de Cultura
Guacimara Medina Pérez

**CENTRO ATLÁNTICO DE
ARTE MODERNO**

Presidenta
Guacimara Medina Pérez

Director
Orlando Britto Jinorio

Gerente
Leticia Martín García

Departamento Artístico
Mari Carmen Rodríguez Quintana
Beatriz Sánchez Montesdeoca
Cristina Déniz Sosa
Marta Plasencia García-Checa
Luis Cuenca Sanabria
Mari Pino Amador Armas

**Laboratorio de Investigación,
Publicaciones y Debates**
Cristina R. Court
Eduvigis Hernández Cabrera
Alexis Lorenzo Santana
Tanausú Mena Rodríguez

Diseño y Montaje
Miguel Pons

Comunicación
Belinda Mireles
Carolina Rodríguez Bethencourt

**Departamento de Educación
y Acción Cultural**
Inmaculada Pérez Maza
Concepción Jiménez Ramos

**Biblioteca y Centro
de Documentación (BCD)**
Francisco Santana Macías
María Belén Rodríguez Medina
David Guerrero Gopar

Administración
Rafael Vernetta-Cominges González
Cecilia Luján Hernández

Secretaría
Alexandra Betancor Carballo
Alicia Ojeda Falcón

**Tienda del CAAM y Librería del
Cabildo de Gran Canaria**
Cristian Jorge Millares
Javier García Sánchez
Eduardo González Pérez

Miguel Ángel Ramos Morales
Gerardo Bosch Suárez

Mantenimiento y Servicios
Rafael González García
Víctor González Delgado
Tomás Santana Guerra
Manuel Suárez Casañas
Jacinto Pérez Suárez
José Manuel Armas Alemán
Sebastián Amador Gil
Patricia Rodríguez Henríquez
Juan Farías García
Sandra Auxiliadora Navarro Mayor

CASA DE COLÓN

Dirección
Elena Acosta Guerrero

Conservación
Ramón Gil Romero
Nieves Delisau Jorge
Francisco Javier Pueyo Abril

Difusión y gestión de actividades
Ángeles Pérez Reyes

**BIBLIOTECA INSULAR
DE GRAN CANARIA**

Dirección
Nieves Pérez

Conservación
Mari Carmen García

**CENTRO DE
ARTES PLÁSTICAS**

Departamento de Artes Plásticas
Chiqui Gómez Guerra
Mari Carmen Vila Campos
Ana de la Puente
Armiche Suárez Oliva
Desirée Caraballo Artilles
Antonio Antúnez Sánchez
Fidelina Navarro González

**GALERÍA DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD
DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA**

Vicerrectora de Cultura y Sociedad
María del Pino Quintana Montesdeoca

**Directora de Acción y Proyección
Cultural**
María Soraya García Sánchez

Coordinación
María del Pino Moreno Cameno

Montaje
Fernando Márquez Quevedo

EXPOSICIÓN

Comisaria
María de los Reyes Hernández
Socorro

Asistente de comisariado
Francisco Javier Pueyo Abril

Coordinación
Mari Carmen Rodríguez Quintana
Cristina Déniz Sosa
Beatriz Sánchez Montesdeoca

Diseño y Dirección de Montaje
Pedro Déniz Acosta

Montaje
Equipo de montaje del CAAM
Obras y Carpintería Alonso García, S.L.

Registro
Luis Cuenca Sanabria

Restauración
Marta Plasencia García-Checa
Amparo Caballero Casassa

Transporte
Esmenso

Seguros
Aon Gil y Carvajal

Proyecto editorial

María de los Reyes Hernández Socorro

Coordinación

Mari Carmen Rodríguez Quintana
Cristina Déniz Sosa
Publicaciones CAAM

Diseño y Maquetación

Pedro Déniz Acosta

Producción Editorial

Centro Atlántico de Arte
Moderno-CAAM

Textos

Orlando Britto Jinorio
María de los Reyes Hernández Socorro
Juan Manuel Monterroso Montero
Lía de Luxán Hernández
M.ª Ángeles Ramírez Rodríguez y
Pablo Atoche Peña
Lázaro Santana
Franck González
Francisco Javier Pueyo Abril
Fernando Betancor Pérez
Daniel Montesdeoca
Estefanía Arencibia Cancio
Belén González Morales
Cristina Maya León
Berbel
Ángeles Alemán Gómez
Jonathan Allen

Fotografías

Nacho González
Francisco Javier Pueyo Abril
Marcos de Rada
Héctor Vera López
Teresa Correa
Alfonso Elvira Medina
Archivo Rojas-Hernández
El Museo Canario. Archivo.
Archivo fotográfico de la Escuela
Luján Pérez

Fotomecánica, Impresión y**Encuadernación**

GRAFILUR ARTE GRÁFICO

© Centro Atlántico de Arte Moderno
© de los textos, sus autores
© de las fotografías, sus autores
© Manolo Millares, Alfonso Crujera,
Chano Navarro Betancor, Eduardo
Millares/ Cho-Juaa, Fernando Álamo,
Gabriel Ortuño, José Dámaso,
José Luis Vega Álvarez, José Luzardo,
Juan Bordes, Juan Guerra, Juan Luis
Alzola, Martín Chirino, Máximo
Riol, Oscar Domínguez, Rufina
Santana Vega, Teresa Correa, Vinicio
Marcos Trujillo Hernández, VEGAP,
Las Palmas de Gran Canaria, 2019
© VEGAP, 2019 «Avec l'aimable
autorisation de M. Pierre Bergé, pré-
sident du Comité Jean Cocteau»

ISBN: 978-84-17434-09-0
D.L: GC 86-2020

El Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, el Cabildo de Gran Canaria y la Comisaría de la exposición desean expresar su agradecimiento a las siguientes entidades y personas que han colaborado en este proyecto, a todas aquellas que han preferido permanecer en el anonimato y a los/las artistas que han cedido sus obras en préstamo:

Gobierno de Canarias
Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
Escuela Luján Pérez
Casa de Colón
Biblioteca Insular
Museo Nacional del Prado
Casa-Museo Antonio Padrón, Gáldar
Museo y Parque Arqueológico Cueva
Pintada, Gáldar
Casa-Museo Tomás Morales, Moya
Casa-Museo León y Castillo, Telde
El Museo Canario
Museo Néstor
Museo Poeta Domingo Rivero
Ateneo Municipal de Vecindario, Santa
Lucía de Tirajana
Gabinete Literario
Colección EPI, S.L.
Fundación La Caja de Canarias

Colección Juan Cabrera, Gran Canaria
Colección Juan Ruano, Gran Canaria
Colección Manolo Ruiz, Gran Canaria
Colección Marta Mariño Casillas,
Gran Canaria
Colección Mercedes Mariño Casillas,
Gran Canaria
Colección Miguel Monzón, Gran Canaria
Colección Morales Fernández, Gran Canaria
Colección Malena Millares Ley, Gran Canaria
Colección María Luisa Tray, Gran Canaria
Colección Pepe Dámaso, Gran Canaria
Colección Rafael Franquelo, Gran Canaria
Colección Teresa Correa, Gran Canaria
Colección Teresa Jiménez, Gran Canaria
Colección Valme García Morán, Gran Canaria
Cristóbal García del Rosario, Gran Canaria
Diego López Díaz, Gran Canaria
Domingo Díaz Vega, Gran Canaria
Elena Acosta Guerrero, Gran Canaria
Elvireta Escobio, Madrid
Eugenio Carmona Mato, Universidad de Málaga
Familia de José Luis Vega, Gran Canaria
Familia de Pino Ojeda, Gran Canaria
Fernando Betancor, Gran Canaria
Fernando Fernández Morales, Gran Canaria
Franck González Guerra, Gran Canaria
Guillermo Perdomo, Gran Canaria
Hermanos Delisau Pizarro, Gran Canaria
José Domingo Núñez Hernández, Gran Canaria
Juan Gómez-Pamo Guerra del Río, Gran Canaria
Juan Manuel Monterroso Montero, Univer-
sidad de Santiago de Compostela
Lázaro Santana, Gran Canaria
Lía Ripper Soto, Gran Canaria
María del Carmen Cruz de Mercadal,
Gran Canaria
Nieves Delisau Jorge, Gran Canaria
Mario Alejandro, Gran Canaria
Nardy Barrios, Gran Canaria
Olga de la Torre Martínez, Gran Canaria
Orlando Hernández, Gran Canaria
Óscar Yánes Martín, Gran Canaria
Paco Rossique, Gran Canaria
Ramón Gil Romero, Gran Canaria
Teo Mesa, Gran Canaria

Alberto Portera, Madrid
Ángeles Pérez Reyes, Gran Canaria
Angélica Castellano Suárez, Gran Canaria
Archivo Rojas-Hernández, Gran Canaria
Belén González Morales, Gran Canaria
Berbel, Gran Canaria
Birgitta Edenborg, Gran Canaria
Carmen Gloria Rodríguez, Gran Canaria
César Ubierna Expósito, Gran Canaria
Colección Alfonso Crujera, Gran Canaria
Colección Antonio María Rodríguez
Santana, Gran Canaria
Colección Antonio P. Martín, Gran Canaria
Colección Cala Guerra del Río Bosch,
Gran Canaria
Colección Carmen Pino Sarmiento,
Gran Canaria
Colección Cristian Jorge Millares,
Gran Canaria
Colección Daniel Montesdeoca,
Gran Canaria
Colección Domingo Doreste González,
Gran Canaria
Colección Elizabeth Gil, Gran Canaria
Colección Francisco Ramírez, Gran Canaria
Colección Gabriel Ortuño, Gran Canaria
Colección Galería Vegueta, Gran Canaria
Colección Javier Navarro, Gran Canaria
Colección José Luis Luzardo, Gran Canaria
Colección Juan Luis Alzola, Gran Canaria