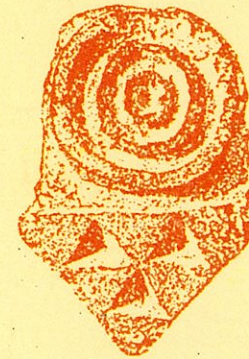

El Museo Canario

SEPARATA

EL PAISAJE DE CANARIAS: LAS ARTES PLÁSTICAS Y LA GEOGRAFÍA

RAMÓN DÍAZ HERNÁNDEZ
JOSEFINA DOMÍNGUEZ MUJICA
CLAUDIO MORENO MEDINA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria



LXV
2010

G E O G R A F Í A

EL PAISAJE DE CANARIAS: LAS ARTES PLÁSTICAS Y LA GEOGRAFÍA

RAMÓN DÍAZ HERNÁNDEZ
JOSEFINA DOMÍNGUEZ MUJICA
CLAUDIO MORENO MEDINA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen: Las obras pictóricas constituyen una novedosa fuente de investigación de la geografía cultural. Desde esta perspectiva, en este artículo proponemos una interpretación geográfica de los paisajes insulares, recreados por una serie de reconocidos artistas de los siglos XIX y XX. Las dieciocho obras escogidas son, a nuestro juicio, representativas del tratamiento otorgado por las artes plásticas a las formas del relieve insular y a los paisajes vegetal, agrario y urbano. Por ello, analizadas desde los presupuestos de la geografía, ponen de manifiesto la mitificación de sus representaciones. Al mismo tiempo, la aproximación al hibridismo, diversidad y riqueza del patrimonio paisajístico del archipiélago, desde la pintura, así como su carácter condensador, explican nuevas formas de ver, entender y hacer paisaje.

Palabras clave: Geografía cultural; paisaje; patrimonio; pintura.

Abstract: Paintings have become an innovative source for cultural geography research. We present in this article a geographic interpretation of different island sceneries, staged by well-known artists in the 19th and 20th century. Eighteen artworks have been chosen for representing the island relieves and the vegetable, agricultural and urban landscapes. Analyzed from the geographic point of view, such illustrations emphasize the mythicization of their natural features. At the same time, the proximity of the paintings to the hybridism, diversity, richness and condenser character of the island countryside explains new ways to see, understand and make sceneries.

Key words: Cultural geography; landscape; heritage; painting.

INTRODUCCIÓN: EL MARCO CONCEPTUAL

En algunos países europeos, en los años de entreguerras, se empezó a abogar por una geografía menos apegada al racionalismo «cientifista» y más permeable a otras corrientes cognitivas sustentadas en el mundo sensorial. Se reclamaba entonces el carácter artístico de la geografía, a la que se concebía como una disciplina estética, vinculada a la mera descripción singular, al disfrute emocional y a la sensibilidad del sujeto. Desde esta concepción, el paisaje —como materia prima del geógrafo— adquiriría una especial significación y se convertiría en el momento sensorial a través del cual el individuo captaba la esencia de la totalidad de un espacio concreto. Cierta rechazo al neopositivismo avivó este enfoque, alimentado por determinadas corrientes de la época (subjetivismo, existencialismo...)¹.

En las últimas décadas del pasado siglo, esta perspectiva se ha visto reformulada y reforzada alcanzando un mayor desarrollo de la mano de los geógrafos postmodernos, que han defendido el lugar, la región y el paisaje como espacios de unidad, diferenciados por sus especiales características y por una singularidad que los convierte en irrepetibles. Con esta visión, en donde el idealismo conceptual desempeña un papel relevante, se reivindica la geografía como arte al mismo tiempo que como cultura, lo que, siguiendo la expresión de Haggett (1988), convierte el estudio del paisaje en *the geographer's art*.

En los últimos años la geografía cultural ha seguido evolucionando hacia una geografía alternativa, abierta a la psicología, a la antropología, a la percepción individual y colectiva y al mundo de la poesía y del arte. Y es que el arte es una actividad humana fundamental en la vida de cualquier sociedad y, por consiguiente, la historia del arte se encuentra ligada a la historia integral de la humanidad, de tal manera que sin la una es imposible entender la otra. Además, el arte de la pintura es el más apto para transmitir emociones estéticas, las que suscita una percepción visual de las apariencias externas del mundo que nos rodea. Por ello, la geografía cultural se aproxima hoy a la geografía de los lugares, a la geografía de los espacios diferenciados, con caracteres específicos y con una singularidad propia. Nos referimos a los espacios concretos, a los microcosmos que son producto de la idea que los habitantes tienen de sí mismos y de las influencias culturales externas.

¹ «La clave para la comprensión de los elementos culturales del paisaje debe buscarse en métodos y resultados de la investigación del material de la producción de la creación artística» (Sir Francis E. Younghusband, 1920, presidente de la Royal Geographical Society).

En consecuencia, no es de extrañar que la geografía tienda puentes hacia el arte, principalmente a través de una corriente o enfoque epistemológico conocido como geografía humanística, enfoque que, conectado con la fenomenología husserliana², relanza o enfatiza los conceptos de paisaje, de territorialidad, de imagen e identidad, de vivencia y sentimiento de los lugares³. El concepto de imagen no parte de un reflejo mecánico de la realidad, sino de las experiencias personales, de los valores culturales, de los juicios estéticos y, en suma, de la imaginación. De ahí la utilización de métodos y técnicas de carácter cualitativo y globalizador y el recurso a fuentes asimismo cualitativas.

Para el enfoque humanístico los paisajes captados y representados con sensibilidad e inteligencia por los artistas, la percepción sensorial del espacio que éstos tienen y su preferencia o valoración respecto a los territorios, constituyen una importante fuente para el conocimiento de la expresión colectiva del *imago mundi*, ese escenario natural o artificial, y de los vínculos que unen a las personas con los lugares sentidos y vividos⁴. «Para captar y comprender lo geográfico es conveniente entender el sentido cultural de las representaciones literarias o pictóricas porque la Geografía es también la imagen metafórica de lo geográfico»⁵. Éste es, en definitiva, el marco conceptual que impregna el presente trabajo, en el que pretendemos establecer los vínculos del arte de Canarias con los espacios de la geografía insular.

ANTECEDENTES Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

La utilización de imágenes pictóricas, documentos literarios y materiales cinematográficos tiene una larga tradición en la geografía cultural, aunque conocemos muy pocos antecedentes de esta perspectiva en los estudios geográficos de Canarias⁶. Sin embargo, consideramos

² Edmund Gustav Albrecht Husserl (8 de abril de 1859-26 de abril de 1938), filósofo y fundador del movimiento fenomenológico.

³ Esta afirmación la realiza José Costa Mas en un artículo publicado en 2006 en el X número de la revista *Scripta Nova*.

⁴ El enfoque humanístico es defendido por José Costa Mas en el artículo «Los frentes fluviales de París y Londres en la pintura del siglo XIX» (2003).

⁵ Son palabras de uno de los pioneros en el reconocimiento de estos recursos como fuente de la geografía en España, Nicolás Ortega Cantero, tomadas de su obra *Geografía y cultura* (1987).

⁶ El capítulo publicado por J. Domínguez Mujica con el título «Naturaleza y cultura: el entorno geográfico y el arte en Canarias» en *Canarias, arte, medio y sociedad*, es uno de ellos. Por otra parte, en el XVIII Coloquio de Historia Canario-Ame-

que estas investigaciones son muy útiles dado que permiten apreciar la transferencia de enfoques entre la geografía y el arte. En el caso de las representaciones pictóricas, sirven para observar que late un discurso geográfico que crea una empatía emocional con el territorio, lo que favorece que se interioricen hábitos conservacionistas en los espectadores de las obras. Todo ello acontece al margen de las distintas corrientes de pensamiento desde las que se expresan los diferentes artistas, ya fueran, en los siglos XIX y XX, el idealismo, la sensibilidad romántica o las vanguardias en sus diferentes acepciones (expresionismo, surrealismo, indigenismo, informalismo o el arte conceptual).

El análisis de la pintura de paisaje, desde una vertiente geográfica nos obliga, además, a enfatizar los conceptos de territorialidad, de imagen, de identidad, de vivencia, de sentimiento de los lugares y de paisaje, el término híbrido que disputan el arte y la geografía. Por tanto, desde los supuestos de la geografía cultural, se puede reconocer que las representaciones del paisaje de Canarias han contribuido a crear una topofilia valiéndose de la seducción pictórica y, por ello, encierran ciertas mitificaciones que conviene desvelar y que han favorecido el imaginario colectivo de la constitución física de las islas, de su origen y formas de relieve, de su vegetación y de sus paisajes agrario y urbano.

Situarse en un punto de confluencia y de intercambio de métodos entre el arte y la geografía no es tarea fácil. No obstante, creemos que iniciativas interdisciplinares de esta naturaleza pueden desvelar el ideario de las representaciones pictóricas desde la perspectiva de la disciplina geográfica. Al mismo tiempo, estamos seguros de que estas creaciones artísticas pueden ofrecer a la geografía una novedosa mirada acerca de los paisajes históricos de Canarias y de que, con la imagen de estas representaciones, el discurso geográfico gana en intensidad, en color, en profundidad emocional y en autenticidad. En otras palabras, que nos permite reconocer la construcción de la topofilia pictórica, desde el conocimiento y la seducción. Por ello, tal vez el arte no servirá para salvar los rincones y paisajes más bellos del archipiélago, pero sí que aspira (como ya lo viene haciendo la geografía) a reivindicarse como un medio que reflexiona sobre el proceso de autodestrucción del hombre y su entorno.

ricana se presentó un póster con el título de «las representaciones pictóricas del paisaje de Canarias y su interpretación desde la geografía», que constituye el precedente de este artículo.

EL PAISAJE GEOGRÁFICO Y LA METODOLOGÍA

Se entiende por paisaje cualquier parte del territorio cuyo carácter es el resultado de la acción e interacción de factores naturales o humanos y de una trayectoria histórica determinada, que tiene un reflejo visual en el espacio. El paisaje responde a una percepción y se identifica con la apariencia, con el aspecto. La imagen que presenta el espacio en un área determinada es lo que permite distinguirla, individualizarla, de forma que el paisaje otorga personalidad al espacio, lo hace distinto, lo convierte en una entidad irrepetible, en un «lugar».

Esta definición no evita una cierta ambivalencia, ya que entendemos por paisaje un espacio preciso analizado por un observador (perspectiva geográfica) y, al mismo tiempo, la representación de un espacio preciso (perspectiva pictórica, literaria...). Por tanto, el paisaje no sólo tiene entidad propia sino que también es un producto intelectual y material del grupo social que lo habita, el centro de un universo imaginado por sus habitantes.

Además, se ha de reconocer que el paisaje es una entidad de larga duración, en donde aparecen rasgos, elementos y objetos de diferentes épocas. Es un espacio modelado, tanto por fenómenos de la naturaleza como por la acción humana, y sus componentes son, si no tangibles, al menos visibles, odorables, audibles, sápidos. Por otra parte, el paisaje o los «lugares» no se caracterizan solamente por sus formas, por su materialidad visible; se presentan también como un conjunto de cualidades y significados, como un conjunto de valores que es preciso descubrir, más allá de lo formal y lo visible. El paisaje expresa el orden natural subyacente y ese orden entraña valores de diverso signo. Sólo comprendiendo ese mundo de valores, ese universo de cualidades y significados, es posible entenderlo.

En los últimos años, el paisaje ha sido revalorizado por la nueva geografía cultural, como ya hemos indicado. La cultura como concepto permite entender mejor la construcción del espacio porque los geógrafos ya no se limitan a describir los elementos del paisaje sino también a comprender el significado de lo representado por los individuos y el modo en que éstos perciben su ambiente. En consecuencia, las representaciones del paisaje se convierten en objeto geográfico y, desde la geografía, se realizan dos procedimientos contradictorios en su reconocimiento intelectual: una labor de separación y una labor de ensamblaje. Nuestra mirada ha de ser, en primer lugar, analítica. Hemos de diseccionar el paisaje en diferentes elementos, apoyándonos en los datos de la percepción. Es cierto que el mundo es único e

indivisible, no sabe de geomorfología, de historia, de urbanismo..., pero la ciencia sólo puede entenderlo separándolo. Luego, para comprender el papel de sus diferentes partes, el investigador las recompone basándose en el concepto de estructura del espacio y, con ello, también contribuye a crear una imagen del lugar. Este procedimiento de trabajo ha guiado el análisis de las representaciones pictóricas del paisaje de Canarias que procedemos a realizar.

Dicho análisis se secuencia en cuatro grandes apartados. El primero analiza el imaginario plástico que tiene, como motivo, la constitución física de las islas y las formas de su relieve, gracias al uso de la gama de colores característica de los paisajes volcánicos y de otra serie de recursos pictóricos. En el segundo comentamos una serie de obras cuya temática es la vegetación insular. En ellas, las plantas exóticas se incorporan y se mimetizan con la flora preexistente, hasta el punto de convertirse en iconos referenciales. Los siguientes epígrafes versan sobre las áreas rurales y los espacios urbanos. La morfología del espacio cultivado, la producción agrícola y las faenas campesinas se convierten en fuente de nostalgia del pasado preturístico. En un sentido opuesto se ofrecen los espacios urbanos, como áreas complejas y condensadoras de una modernidad arraigada en la tradición constructiva de la casa terrera. Todo ello, siempre desde la mirada de aquellos artistas que, con su sensibilidad, inteligencia y experiencia de la vida, supieron legarnos una doble fuente de información y de sensaciones, lo que constituye un valioso preliminar del conocimiento global de los fenómenos espaciales. Hemos basado la selección de las obras pictóricas en el contenido de sus representaciones, al margen de que puedan obedecer a tendencias plásticas de uno u otro signo, pues, como geógrafos, lo que nos interesa son las constantes del imaginario geográfico, más allá de las formulaciones estéticas.

LA REPRESENTACIÓN DE LAS FORMAS DEL RELIEVE

Una gran parte de las representaciones pictóricas del paisaje de los dos últimos siglos de nuestra historia pone de manifiesto la fascinación que los artistas canarios sienten por la geomorfología, por los procesos constructivos del relieve insular, es decir, por las erupciones volcánicas y las grandes morfoestructuras. Son éstos los elementos naturales que se convierten en fuente de inspiración de un gran número de obras, siendo despreciados ciertos procesos erosivos que dan lugar a planicies y a formas redondeadas del paisaje insular. La fidelidad a la representación del relieve queda tamizada por el expreso

deseo de apelar a la orogénesis. Los pintores, más que ofrecernos una fotografía del paisaje, se preocupan por insinuar y exaltar las fuerzas telúricas de la naturaleza que han dado forma a sus estructuras constructivas. Para ello se sirven del color, con la utilización de una amplia gama de grises y, fundamentalmente, de ocre, y desprecian la huella de la intervención humana. Tal vez esto sea el fruto de un cierto espíritu romántico, el que late en la mayor parte de la producción pictórica, o quizá intervenga también la voluntad de apelar a unas fuerzas descarnadas, las que pueden compensar el elevado grado de intervención antrópica, frecuentemente irrespetuosa, que padece el espacio insular.

El análisis de las formas del relieve en la pictórica canaria lo hemos realizado a partir de las siguientes obras: *Volcán*, de Alejandro de Ossuna y Saviñón (1811-1887); *Perfil tinerfeño*, de Antonio González Suárez (1915-1975); *Paisaje volcánico*, de Baudilio Miró Mainou (1921-2000); y *La montaña*, de Pedro González González (1927).

La temática paisajística domina la amplia producción pictórica del lagunero Alejandro de Ossuna. En la **figura 1**, *Volcán*, se aprecia cómo, desde el fondo de un valle imaginario, rodeado de cadenas montañosas escarpadas, emerge un cono volcánico en plena erupción, que



FIGURA 1.

vomita gases, escorias, lava y cenizas, a la vez que ofrece una escena aterradora a tres espectadores. La fuerza de estas imágenes es tal que estamos seguros de que al observador no le costaría el menor esfuerzo sentir los temblores de tierra con sus rugidos imponentes y desgarradores, en unión de explosiones ininterrumpidas y de destellos de intensa luminosidad. La riqueza de tonalidades cromáticas dentro del marrón es extraordinaria, sin duda con el pedagógico propósito de añadir dramatismo y autenticidad a la escena. Como es sabido, el marrón introduce un toque de severidad, austeridad y gravedad que infunde temor o respeto reverencial; pero es también un color realista, tal vez porque es el color de la tierra que pisamos. Al fondo, las tonalidades violáceas del cielo agregan dramatismo a la escena. El cono volcánico sobresale en vistosa posición central, dado que es el protagonista principal y se le presenta como si estuviese posando bajo los focos de un supuesto escenario, ante la aterrada mirada de tres personas insignificantes que se inclinan amedrentadas hacia atrás, ante el estrépito del salvaje e incontrolado fenómeno telúrico.

Es evidente que esta composición sugiere a simple vista que la obra pictórica actúa a modo de precursor de un reportaje informativo sobre una explosión volcánica, de las muchas que se producen todos los años en diferentes partes del mundo, al estilo de como lo haría la *National Geographic review*. Tal vez se trate, en efecto, de un reportaje, pero también es verdad que la composición está cargada de simbolismo. Es ante todo un recordatorio de la constitución física de un archipiélago que debe su existencia a los volcanes que brotaron de los fondos oceánicos en diferentes ciclos geológicos. En efecto, fueron las fuerzas imprevisibles y desatadas de la naturaleza atlántica las que dieron origen a las islas Canarias, siendo así como emergieron los bloques insulares.

Ossuna y Saviñón fue coetáneo de la explosión volcánica acaecida en 1824 en Lanzarote (Tinguatón-Tao-Volcán Nuevo), cuando el pintor contaba con sólo 13 años de edad, y es de suponer que, perteneciendo a una estirpe ilustrada⁷, estuviese bien informado sobre dicho evento por el lógico impacto que tuvo la noticia en su momento; pero también pudo conocer de oídas, o por referencias de las crónicas, los detalles de las 17 explosiones volcánicas que ya en tiempos históricos se habían producido en La Palma, El Hierro, Lanzarote y, especialmente, en la isla de Tenerife, en donde residía.

⁷ Su hermano Manuel de Ossuna había publicado en 1834 un folleto titulado *Viaje al pico de la isla de Tenerife* en el que se pone de manifiesto su saber enciclopédico acerca de la flora y la fauna, con unas descripciones fuertemente impregnadas del romanticismo de la época.

Ossuna es un artista que comparte la estética del romanticismo en buena parte de su obra. En consecuencia, *Volcán* es un irremediable fenómeno natural que, en un episodio de extrema violencia, provoca pánico y temor, una temática en la que se puede apreciar uno de los géneros preferidos por los románticos. La actitud con que esta escuela suele abordar la realidad es, entre otras, la de una extrema fascinación por la fuerza de la naturaleza en sus momentos más álgidos y sublimes. Ello configuró una estética basada en la supremacía del orden natural sobre la limitada capacidad del hombre para orientar el progreso de la civilización.

Figura 2. En las acuarelas del palmero Antonio González Suárez destaca una serie titulada «Perfil tinerfeño, Teide nevado» en donde se representa el punto culminante de la geografía española, que tanto fascina a millones de visitantes que llegan a Tenerife cada año, por el puro placer de contemplarlo. Pero en esta obra vemos un Teide poco agreste, apaciguado y escondido bajo un denso manto níveo, lo que contrasta vivamente con el carácter abrupto de las formas del relieve. También contrasta con las condiciones climáticas predominantes en el archipiélago durante todo el año, en donde, con la salvedad de las cumbres más altas de La Palma, Tenerife y Gran Canaria, y de momentos concretos, no se dan estos fenómenos meteorológicos.



FIGURA 2.

A sus pies, algún penacho de retamas deja asomar sus ramas, de un verde pálido, junto a unas pocas rocas aún sin cubrir, lo que permite apreciar distintas tonalidades de grises y marrones. Éstos son los únicos contrastes cromáticos en medio de la desbordante gama de blancos que domina el cuadro. Para incorporar esa sensación mágica de ensueño, el artista agregó una ventisca. En medio de un fondo azul, difuminado por dicha tempestad, las múltiples tonalidades de la nieve tapizan los antiguos ríos de lava y cubren todo el espacio representado, que va desde el brusco descenso de la cima del coloso hasta el valle de Ucanca y las famosas Cañadas del Teide⁸. El contraste térmico de la negrura de un volcán de materiales quemados con la blanca frialdad de la nieve ha sido siempre motivo de atracción y seducción de propios y extraños, sobrecogidos por la descomunal magnitud del Teide y, tal vez, por la poética apreciación de F. Hördelin (1770-1883) de que «sólo en las alturas nos ofrecen los dioses su presencia»⁹.

Aunque esta obra es mucho más tardía, fue en el romanticismo cuando eclosionó el gusto por la belleza salvaje de los parajes nevados y cuando se divulgó la creencia de que el clima de montaña era el más saludable para combatir ciertas enfermedades como la tuberculosis¹⁰. Ello supuso que científicos alemanes como Gotthold Panwitz y Hugo Hergesell instalasen el Observatorio de Aerostación en las Cañadas del Teide, donde se hicieron experimentos sobre respiración, como centro antituberculoso de montaña. La altura, en efecto, reduce la disponibilidad de oxígeno y hace descender la presión atmosférica y la temperatura. Además, la cercanía del cielo produce sensaciones extrañas, salutíferas y conmovedoras. Mucho antes del siglo XIX, el sentimiento estético romántico y el ansia de saber científico contribuyeron a que estos insólitos parajes recibieran ilustres visitantes europeos, de la talla de Humboldt (1799) o de Leopoldo Von Buch (1815), quienes difundieron universalmente su riqueza geológica y biológica.

Figura 3. La obra de Baudilio Miró Mainou, pintor que se afincó en Canarias en 1951, ofrece hermosas recreaciones de los paisajes

⁸ Esta serie le costó al autor algunos reproches de la crítica, toda vez que el tópico de la luz, del sol y del buen clima ya tenían una carga ideológica muy fuerte en su tiempo, porque se pretendía fijar una imagen optimista de las islas. El propio autor se defiende declarando, el 8 de marzo de 1946, que «*Toda la propaganda turística se hace a base de la luz maravillosa de Canarias y resulta que yo siempre hago las cosas grises*» (GONZÁLEZ COSSÍO, 2000).

⁹ HÖRDELIN, F. (1983).

¹⁰ GONZÁLEZ LEMUS, N. (2007), p. 275. Véase especialmente el capítulo X: La expedición científica alemana a las Cañadas del Teide.



FIGURA 3.

isleños con una inusual frescura conceptual. Sus producciones pictóricas son de una gran maestría y, en su mayor parte, están centradas en el paisaje y en las formas del relieve. Con un estilo de pincelada larga, empaste decidido y con visión clara de la síntesis paisajística, resuelve con *difícil facilidad* la representación del espacio geográfico. Aunque a lo largo de su vida artística se distinguen etapas resplandecientes y sombrías, en general posee una paleta muy rica en las diversas gamas de la tierra: ocre, grises, blancos, marrones, rojos, azules y verdes oscuros, que dan origen a composiciones con una policromía de intensa luminosidad. Su peculiar interpretación de las formas del relieve canario es su tema preferido.

Miró fue un artista prolífico y enfatizó todo su anhelo en elaborar una obra personalísima, y, sin lugar a dudas, lo mejor de su inspiración lo concentró en la naturaleza insular. La belleza natural es reiteradamente reflejada con vigor poético, pero también con destreza y plasticidad. La soledad del ser y lo abrupto de la existencia encuentran en la naturaleza canaria su metáfora. Cuando indaga en el paisaje no es para representarlo o evocarlos simplemente, sino que, por

el contrario, busca a través del mismo recorrer una aventura plástica y afectiva, sin por ello dejar de captar su esencia. Al artista le fascina la naturaleza y le estimula interpretarla a su manera, de forma que el hecho de pintar se convierte en una buena oportunidad para el descubrimiento de masas, formas, colores y estructuras, que suscitan emociones profundas a la par que goce estético. Para eludir la redundancia, escoge cuidadosamente los temas por sus cualidades plásticas.

Antonio Zaya afirmó que «*Miró reinventa la tradición de nuestra pintura, un paisaje que en sus pinturas adquiere su verdad esencial, que sin dejar de ser el que es, se transforma totalmente en la forma de verlo y donde la tierra, el aire y la luz, elementos cercanos a la orilla en la que pierden su identidad, se reconocen*»¹¹. Miró Mainou definió escuetamente su pintura como paisajes interiores. El propio autor expresó en una ocasión su creencia de que el «*paisajista debe vivir el paisaje*» y en donde «*empaparse de naturaleza es el secreto*»¹². Pero el paisaje en nuestro autor no supone únicamente una excusa para la creación de sus cuadros, sino que al mismo tiempo implica un proceso de introspección en él, un modelo perceptivo paralelo a la visión que se tiene del medio que nos rodea. Es por ello por lo que se define la pintura de Miró Mainou como una obra de conceptos, que descansa en la memoria colectiva más que en el paisaje real.

En las formas del relieve que dibuja Miró el protagonista central es la geomorfología en sus múltiples manifestaciones y, sobre todo, los procesos constructivos que resultan de las erupciones volcánicas, de la reptación y el enfriamiento de las coladas y del arrastre y acumulación de las rocas que se modifican en su dinámica, en su discurrir. Otras constantes son la ausencia de la figura humana, el distanciamiento de la dimensión atlántica, con un océano que asoma pocas veces a sus lienzos, y la atemporalidad y lo infrecuente con que aparece la vida vegetal o animal en sus realizaciones pictóricas. Da la impresión de que el pintor —como si del incendio de la gran Biblioteca de Alejandría se tratara— se atrincherase en sus cuadros, tratando de salvar para la posteridad paisajes descarnados, roquedales, y no tanto paisajes reales, como la génesis telúrica del paisaje. No hay huella de la edafogénesis, no hay rastro de la colonización vegetal, no hay testimonio de los grandes procesos erosivos y, aún mucho menos, de la domesticación de la naturaleza por el ser humano: ni del paisaje agrario, ni de las infraestructuras, ni de la ocupación urbana. Pese

¹¹ ZAYA, A. (1992).

¹² IDEM, pp. 24 y 48.

a lo que pueda parecer, por tanto, los representados no son paisajes reales, sino un canto a los procesos constructivos que han dado lugar a ellos.

Figura 4. Dicen los entendidos de Pedro González González que es el pintor que más ha influido en la pintura canaria de los últimos cuarenta años. Y que su entendimiento y práctica de una pintura moderna, su magisterio estructural y poético, convierten sus cuadros en una lección de pintura¹³. En el año 2000 Pedro González sacó a la



FIGURA 4.

¹³ Así se refiere a este artista Fernando Castro en 1996, en su obra del tomo 22 de la Biblioteca de Artistas Canarios.

luz una serie de composiciones que titula «La Montaña», en la que retrata con admirable maestría un inconfundible desnivel orográfico que asociamos con el accidente más famoso y más elevado de España: el Teide. No obstante, nos previene Díaz-Bertrana de que «*la que pinta Pedro González es la montaña universal, poderosa y solemne, [la que] nos llega desde el interior del artista, que transmite el sentimiento de su montaña. Tal como sucedía en su mar y en su bosque, son territorios de la memoria. No se dejan ubicar, lo que le interesa al artista es que el espectador reconozca la emotividad de la montaña ecuménica, no que la identifique con el Teide*»¹⁴. Nos encontramos, pues, ante una poética pictórica que conjuga a la vez metonimia, sinécdoque y metáfora, para presentarnos conceptualmente este poderoso accidente orográfico como símbolo de la canariedad. La montaña es parte fundamental del relieve de Canarias. Las islas, cuando son vistas desde muy lejos, tienen forma de montaña y sus residentes perciben la sensación de estar viviendo sobre o entre montañas.

El cuadro *La montaña* representa, en efecto, un monumental cono volcánico dibujado mediante una mancha agitada y clara, tanto en las formas como en sus tonalidades cromáticas, de una intensa expresividad. Se trata de una soberbia creación en la que se representa una mole impresionante, de 3.718 m sobre el nivel del mar y de unos 7.000 m sobre el lecho oceánico. El entorno del Teide, constituido como Parque Nacional desde 1954, fue declarado por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad en 2007¹⁵. Este parque incluye un conjunto de elementos geológicos de excepcional interés y belleza paisajística y muestra la evolución completa de la fase avanzada de la formación de las islas volcánicas oceánicas. Ésta consiste en la destrucción parcial de un edificio volcánico explosivo en fase terminal, la formación de una gran caldera de deslizamiento y la construcción de grandes aparatos volcánicos diferenciados, que anidan en su interior. Esta concatenación de procesos es un ejemplo sobresaliente de hitos importantes en la evolución del planeta, concretamente de evolución de las islas volcánicas oceánicas en situación de intraplaca. Es asimismo único, ya que las demás islas de estas características no han desarrollado esta fase avanzada de la serie magmática, que incluye la formación de edificios volcánicos centrales y diferenciados. Los valores geológicos y volcanológicos de relevancia universal están representados en su integridad, tanto en lo que se refiere a los diferentes pro-

¹⁴ IDEM.

¹⁵ 31ª sesión de la Convención de Patrimonio Mundial, celebrada en Christchurch (Nueva Zelanda), el 27 de junio de 2007.

cesos concatenados como a los materiales, formas y estructuras volcánicas de la serie magmática propia de las islas oceánicas de punto caliente. Pero, además, allí están presentes fenómenos naturales notables o áreas de elevada belleza natural e importancia estética excepcionales.

En el Teide nos encontramos también con ejemplos representativos de las grandes fases de la historia de la tierra y con procesos geológicos en curso o con elementos geomorfológicos o fisiográficos de mucha significación. Posee asimismo un alto número de especies endémicas de flora (violeta y tajinaste rojo, entre otras) y de fauna invertebrada. Además, el Teide tiene, como todas las montañas, sus propios enigmas, que fascinan tanto a gente culta como a públicos más vastos. Pero es también el lugar en donde proliferan las leyendas que se entrecruzan y confunden con las versiones más dispares de la antigua mitología aborígen. El hálito de misterio que envuelve al Teide encuentra su explicación en que, en tiempos de los guanches, fue conocido por Echeyde (infierno), lugar donde vivía Guayota o divinidad maligna de los antiguos canarios. La leyenda dice que hacia allí fue conducido a la fuerza Magec, dios de la luz y el sol, hasta que Achamán, suprema deidad, lo liberó después de derrotar a Guayota y dejarlo encerrado taponando el cráter. El topónimo Teide refleja una realidad geológica simple, viva y perfecta, y tal vez por ello ejerce un especial encanto sobre cuantos lo visitan o sólo sueñan extasiados con una cima que tiene el galardón de ser el accidente más representativo de la orografía canaria.

Esta representación del Teide de Pedro González reproduce con gran fidelidad sus características geomorfológicas. Se trata de una vista desde el norte, en la que se reconocen coladas extensas que tapizan sus laderas. La magnitud de esta morfoestructura, de 8 km de diámetro y con pendientes muy acentuadas, se intuye perfectamente gracias a la representación. También se identifica, nítidamente, el cono sumital (el pitón), de 200 metros de altitud, y su cráter, que se originaron al final de la última erupción, hace unos treinta mil años.

Las emisiones lávicas extracaldera, que acompañaron el proceso de formación del Teide, así como su diferente composición, espesor, y mecanismos de fluido, permiten un extraordinario juego de color al artista. A la izquierda, las fonolitas de color amarillento, y a la derecha, las fonolitas máficas, de color rojizo. Ambas aparecen separadas por una profunda barranquera, una de las muchas que la erosión ha excavado en los canales de lava preexistentes. Frente a ellos, en la parte inferior de la obra pictórica, predomina el color negro, que identifica las fonolitas obsidiánicas de la última erupción, cuyas coladas más

gruesas se dirigieron hacia los flancos norte y sur¹⁶. Por último, las pinceladas de color blanco grisáceo hacen alusión a los pequeños neveros, que desaparecen cuando aumenta la temperatura y se funde la nieve, y a los penachos de estratocúmulos, propios de la inversión del alisio, que envuelven las faldas de la mítica *Montaña*.

LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE VEGETAL

La mayor parte de las obras que reproducen el paisaje vegetal de Canarias se despreocupan de la representación de las grandes formaciones forestales autóctonas y exaltan en cambio los elementos diferenciales e individuales de la flora insular. Simplifican los paisajes vegetales a sus elementos de referencia, y esta elección de los árboles frente a los bosques, como argumento temático, obedece tal vez a una elección consciente de los artistas, que les permite enfatizar el vigor de la naturaleza y reivindicar sus aspectos diferenciados. En consecuencia, los paisajes vegetales quedan reducidos a sus elementos simbólicos o de referencia, ya se trate de especies exóticas o introducidas como la pita o la tunera, o autóctonas como el drago, el cardón o la palmera.

En este sentido, la pintura de paisajes en Canarias durante los siglos XIX y XX sigue a grandes rasgos los postulados de Häes, para el que el arte se concibe como «*verdad*», como preocupación por el conocimiento directo y profundo de la naturaleza; la influencia de los pintores holandeses y paisajistas franceses, y del cientifismo positivista, es palpable entre los creadores isleños y se aprecia en el gusto por representar geológica y botánicamente el territorio. En esa dirección, tratan de ofrecer una visión de la naturaleza lo más exacta posible, con el empeño de resaltar elementos diferenciales de Canarias en una clara reivindicación de los contenidos regionales¹⁷. Y en este contexto el árbol, como ser supremo de las plantas, es considerado como un símbolo del poder vital.

La rica diversidad florística de Canarias ha llegado con grandes dificultades hasta nuestros días, después de colonizar la calidez de las lavas, fabricar suelo orgánico para enraizar, adaptarse a la accidentada orografía y a sus difíciles condiciones climáticas o refugiarse en la humedad de los barrancos; su existencia ha dependido siempre del

¹⁶ Uno de los geólogos más reconocidos en cuanto a su conocimiento de las erupciones volcánicas de Canarias, Juan Carlos Carracedo, así lo describe en 2006.

¹⁷ Así lo interpreta Fernando Castro Borrego en el capítulo «Las manifestaciones artísticas de los siglos XIX y XX» de la obra *Historia de Canarias*, publicada en 1991.

diálogo con los alisios y con las luces diurnas y nocturnas, pero, sobre todo, de la compasión de los campesinos y de las restantes amenazas antrópicas.

Los pintores canarios de paisajes se han interesado vivamente tanto por la vegetación autóctona como por las plantas introducidas, así como también por las especies cultivadas; por árboles y arbustos de todo tipo de colores y formas, que sudan el olor y la esencia de la tierra. Árboles que también relumbran en los lienzos del artista insular que los mira con humano regocijo, como parte de un paisaje soñado. Todos, a su manera, intentan captar la esencia de las plantas en su propia atmósfera, enfatizando el vigor de la naturaleza, el cambio de gamas cromáticas con la belleza de los amaneceres y atardeceres o con la fuerza de los elementos desatados. Pintan las plantas como vegetales que simbolizan lo ancestral. Procuran subrayar que entre sus ramas, troncos y raíces se expande el licor de la vida y el misterio de su renovación en cada fervor primaveral. La gracia y la majestad de la flora recreada por el ojo y el pincel del artista insular de diversas épocas y culturas nos invitan a contemplar dragos, palmeras, piteras, tabaibas y cardones en representaciones que definen visualmente la identidad del paisaje de nuestras islas. Idealizada o representada con todo realismo, el canto a la singularidad plástica de la vegetación insular se puede interpretar como una llamada desesperada a su preservación.

El análisis del tratamiento de la vegetación en la pictórica canaria lo hemos realizado a partir de las obras que tienen como temática los dragos: *Casa con drago en Los Realejos*, de Marcos Baeza Carrillo (1858-1914); *Drago*, de Óscar Domínguez Palazón (1906-1957); *Dragos*, de José Antonio García Álvarez (1954); de las que tienen como temática las pitas: *Paisaje de La Laguna*, de Filiberto Lallier y Ausell (1844-1914) y *Piteras en flor*, de Jesús González Arencibia (1911-1993); y de las que representan cardones: *Cardón*, de Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938) y un fragmento del mural del salón de actos del Cabildo de Tenerife de José Aguiar García (1895-1976).

Figura 5. Marcos Baeza es, a nuestro juicio, un ejemplo de artista plástico que ofrece una mirada embelesada y exaltadora de los paisajes y la naturaleza de Canarias. Su obra se integra en la corriente naturalista característica de la segunda mitad del siglo XIX. Asocia al naturalismo el espíritu de reivindicación regionalista a través de la representación del paisaje geográfico y costumbrista, contribuyendo al establecimiento de una imagen de identidad de lo canario¹⁸. Se trata

¹⁸ Así lo afirma Carmelo Vega de la Rosa en el tomo de la Biblioteca de Artistas Canarias dedicado a este autor, que fue publicado en 1992.



FIGURA 5.

de una pintura directa, verdadera y tomada del natural, que renueva el repertorio del paisaje romántico con sus recurrentes concesiones a la fantasía y a la imaginación. Lo importante de esta tendencia es generar una estética en donde la sinceridad y sencillez se obtenga copiando inocentemente del natural; es decir, «*imitar fielmente la naturaleza en su hermosura y variedad infinitas*»¹⁹ para provocar en el espectador un sentimiento y exaltación del paisaje local en su belleza y apariencia edénica.

Esta pintura, fiel al original, es la que nos ha permitido descubrir con bastante minuciosidad la existencia de paisajes verdaderamente insólitos e inéditos en nuestras islas. La obra pictórica de Marcos Baeza tiene como fundamento esencial la representación de la diver-

¹⁹ «*El fin del arte es la verdad que se encuentra en la imitación de la naturaleza, fuente de toda belleza por lo que el pintor debe imitar lo más fielmente posible la naturaleza, debe conocer la naturaleza y no dejarse llevar por la imaginación*». Fragmento del discurso leído en 1860 por el referido Carlos de Häes (Bruselas, 1829-Madrid, 1898) en el acto de ingreso en la Academia de Bellas Artes.

sidad paisajística que se puede encontrar en espacios insulares muy limitados y en donde la vegetación ocupa un lugar central. Tal como aprendió de su maestro Carlos de Häes, para el que «*descuidar el árbol en la pintura de paisaje era como matarla*», en estas composiciones, realizadas con precisión y exactitud, los detalles, la flora canaria, tienen un protagonismo relevante.

En *Casa con drago en Los Realejos* el artista ofrece una visión de cómo la pintura del paisaje canario debía plasmar la variedad y exclusividad de las especies vegetales que lo definen y, sobre todo, lo diferencian de los demás. Un drago o una palmera son algo más que meros componentes de un paisaje; son señas de identidad de ese paisaje que, por esa razón, se convierte en algo especial y distinto. Un drago enorme pintado de forma muy realista ocupa el lugar central del cuadro. Al fondo aparecen una palmera canaria, algunos plantones de fallas, enredaderas, frutales, flores y cultivos, en unas huertas que dejan entrever construcciones rústicas y unas formas arquitectónicas realizadas con minuciosidad. Como telón de fondo emerge una escarpada orografía casi desnuda para resaltar contrastes y un cielo surcado de nubes que aporta el grado de iluminación que corresponde a la composición. Introduce personajes y animales domésticos para humanizar el paisaje y darle un toque costumbrista, cuestión que solía ser del agrado de los pintores de la época.

Figura 6. El movimiento surrealista arranca del hecho de que «*lo desconocido está dentro de lo conocido*»²⁰ y por eso demostró un gran interés por las formas naturales de apariencias caprichosas, así como por herramientas y utensilios imaginarios en donde volcar su atención preferente por la manipulación de objetos cotidianos, cuyas alteraciones responden siempre a las exigencias del deseo. Con esos materiales los artistas crean apariencias y asociaciones de imágenes, buscan nuevas asociaciones y sugieren paisajes oníricos. Para los surrealistas, la tierra natal de Óscar Domínguez es un «*delirio geológico*», y por eso su pintura es un encuentro con los signos de la isla. En efecto, en la obra de Óscar Domínguez están presentes las referencias isleñas con alusiones concretas a la flora y orografía canarias. Estas visiones mágicas aparecen perfectamente reflejadas en *El drago* (1933) o en *Cueva de guanches* (1935). Se trata de cuadros que representan algunos de los motivos pictóricos que acompañan al artista a lo largo de su itinerario vital y plástico²¹.

²⁰ Comentario de Emmanuel Guigon contenido en la obra de la Biblioteca de Artistas Canarios dedicada a Óscar Domínguez.

²¹ El drago es una planta con un elevado poder iconográfico que inspira artistas como Felo Monzón, Néstor, Pepe Dámaso, José Aguiar, Carmen Cologan, etc. En la

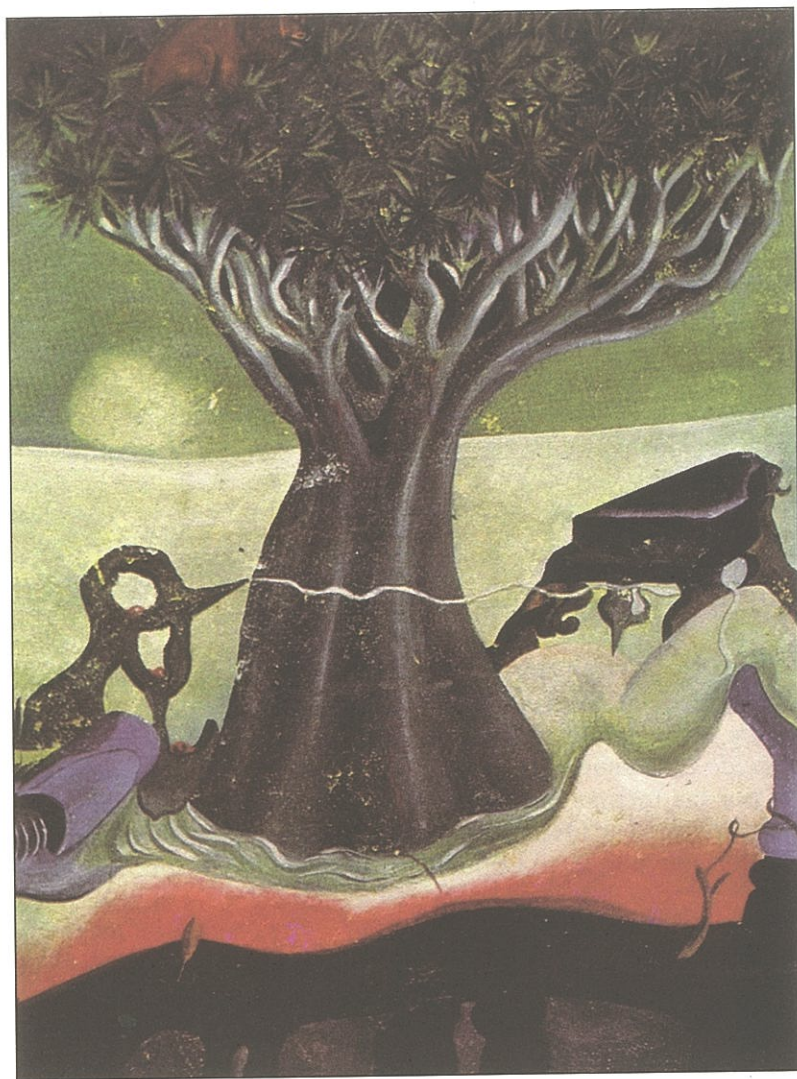


FIGURA 6.

Óscar Domínguez, el más internacional de nuestros pintores, introdujo el drago en la iconografía de la vanguardia. En la imagen nos dibuja un enorme drago que ocupa la mayor parte del cuadro y que representa su infancia y su isla. Sobre el árbol aparece un león dormido que simboliza el deseo y a un lado formas ondulantes femeninas bajo un piano de cola que vienen a ser claras imágenes surrealistas

tas impregnadas de erotismo y que sin duda están inspiradas en la relación que por entonces mantenía el artista con Roma, pianista de origen polaco. A su vez, se percibe el mundo de lo oculto en la génesis lávica que se representa bajo el árbol, aunque tal vez lo que más destaque sea el colorido del conjunto: rojos y negros muy vivos y grises, pese a la temática vegetal. Dice Fernando Castro que «el valor de esta obra reside no sólo en su contenido surrealista, sino también en su carácter de emblema que resume su visión de Canarias: es un inmenso drago de carácter totémico que hunde sus raíces en su suelo volcánico»²².

Figura 7. García Álvarez es un creador que ha surgido de la generación pictórica desarrollada en Canarias en la década de los años setenta. Su discurso estético se genera alrededor de la naturaleza y sus modificaciones temporales. Ha producido obras centradas en el paisaje y el paso de las estaciones, con sus inevitables y excitantes procesos de cambio. Su implicación con el espacio insular lo subraya el propio autor en 2007, al afirmar que «toda mi obra parte del estudio detenido de mi entorno». En efecto, la naturaleza es captada por José Antonio García con espíritu minimalista y cierto toque orientalista, cuestiones que se perciben en la economía de los trazos empleados para urdir relieves, formas o masas vegetales. El protagonista del cuadro es siempre el color, los espacios vacíos y la ausencia o simplificación de las figuras que, cuando aparecen, son arabescos o elementos naturales sin vocación representativa; evocan a su memoria, su espacio mental inventado. Los tonos fucsias, negros, anaranjados, verdes y grises se mezclan con los azules intensos en grandes superficies de color. Hay plantas que sorprenden por su volumen, otras por su forma y unas pocas por su longevidad. El drago de Canarias llama poderosamente la atención por todo eso y por otras muchas razones. Desde hace miles de años, el mítico *arbor draconis*²³, o mejor, *dracaena draco*, ha estado envuelto en una aureola de misterio que le acompaña hasta nuestros días. Este fósil viviente es, con todo merecimiento, uno de los símbolos florísticos más representativos de las islas Canarias.

creación literaria sucede otro tanto de lo mismo. Emeterio Gutiérrez publica sus conocidos «Sonetos en exaltación del drago» en la *Gaceta de Tenerife* (3 de septiembre de 1925).

²² Así se afirma en la tesis doctoral del autor, que fue editada en 1978 por Cátedra.

²³ Estaba considerado por los antiguos habitantes de Canarias como un árbol divino. Hasta hace poco se consideraba al *dracaena draco* endémico de Madeira, Canarias y Cabo Verde; sin embargo, también se han encontrado poblaciones salvajes en Marruecos.



FIGURA 7.

En el cuadro seleccionado se muestra un drago como recreación recurrente y atávica del paisaje insular. La presencia de esta planta tiene un carácter profundamente simbólico. Y es que en este caso no se trata de cualquier árbol, sino del más emblemático del archipiélago, que aparece solo, con su tronco leñoso, sin más acompañamientos. El drago es un árbol que aparece en Hesíodo en un pasaje relacionado con la captura de las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides. La conexión del relato mitológico con la pintura de José Antonio García parece evidente, pues algunos autores clásicos situaban las islas Canarias en ese jardín. Para conseguir las manzanas, Heracles debió convencer antes a Atlas para que matase al dragón que las custodiaba. La leyenda cuenta que de cada gota de sangre que manó de las heridas mortales del dragón, brotó un drago, con lo que el monstruo se perpetuó en sus hijos vegetales.

A este respecto es interesante recordar también como Hieronymus Bosch (El Bosco, 1453-1516) situó un drago en el primer panel de *El*

Jardín de las Delicias, el que muestra los más diversos placeres, enfrentado con el árbol de la vida, plantado en medio del paraíso. La literatura, y en particular la poesía, tiene en el drago una fuente de inspiración continua.

Al igual que Baeza, Óscar Domínguez y tantos otros grandes de la pintura canaria, García Álvarez no se ha podido resistir a la influencia secular y tiene en cuenta estas referencias míticas y literarias, pero, además, las dota de un hondo simbolismo, un simbolismo, en cualquier caso, más estrechamente vinculado con el vocablo 'árbol' en cuanto símbolo de la vida en permanente evolución y en ascensión hacia el cielo, todo el simbolismo de la verticalidad.

Figura 8. En esta bella composición del *Paisaje de La Laguna*, Filiberto Lallier sigue fielmente la estela de Carlos de Hæes y sus discípulos. En el cuadro de Lallier se captan con realista minuciosidad los espacios periurbanos de una ciudad preindustrial, como lo era entonces la del valle de Aguerre, con una economía básicamente agrícola y ganadera. La plasticidad obsesionada en reflejar la realidad del momento era muy del gusto de la época y contaba siempre con una buena acogida entre el público. De ahí que este movimiento naturalista se

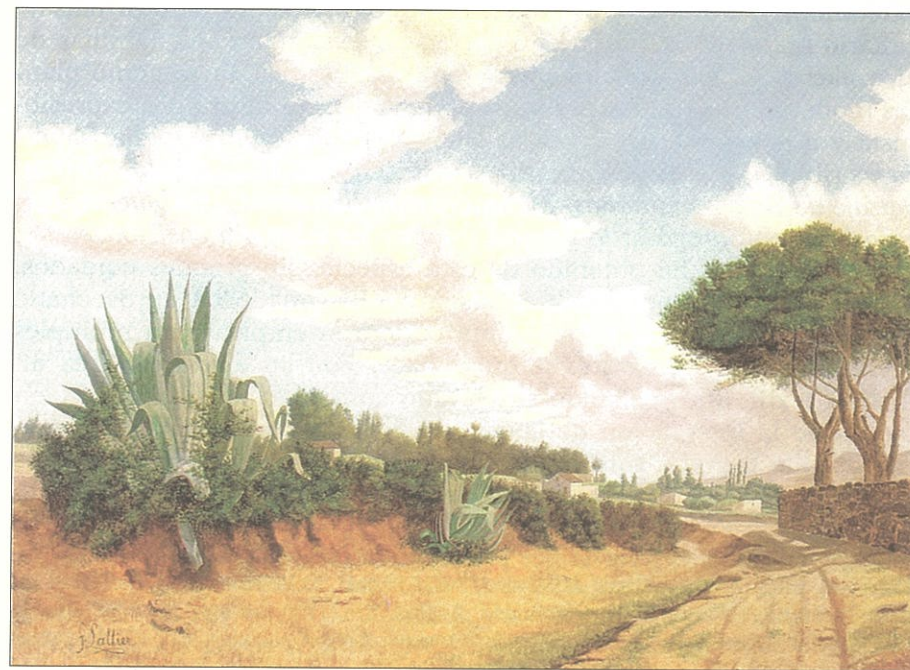


FIGURA 8.

volcara en retratar paisajes solitarios y silenciosos, que reflejaban con fidelidad panorámicas de ciudades vistas desde las afueras, dejando ver tímidamente, entre la vegetación, las primeras manifestaciones arquitectónicas, los viales de acceso a la ciudad o alguna que otra chimenea de la incipiente actividad fabril. En estos paisajes, la figura humana es casi siempre imperceptible o no existe, en contraste con el protagonismo y atención que se presta a la vegetación: pitas, zarzas, eucaliptos, brezos, setos vegetados, algarrobos, hierba verde y seca y alguna que otra palmera aparecen perfectamente diferenciados, a pesar de su tratamiento en forma de manchas. Huertas cercadas por muros de piedra vista, terrazas con bordes vegetados que dejan ver los terraplenes de tierra roja, caminos y pequeños desagües que, con perspectivas cruzadas y tonos cromáticos dosificados, acentúan la sensación de profundidad y dan lugar a composiciones de gran armonía y belleza plástica. Si a ello se añade el que toda la composición aparece desestacionalizada pero bajo una luz pura y transparente, poco habitual en el cielo lagunero, podemos concluir que esta era una de las formas con las que se gestó una ambientación melancólica y una educación sentimental que alcanzó su cenit con la generación del 98.

Figura 9. La pita (*agave americana*) es una planta introducida muy extendida en nuestra geografía. Se ha adaptado tan bien al paisaje canario que nadie diría que no pertenece a las diferentes familias de ejemplares autóctonos²⁴. Al cactus y la pitera se las tenía como plantas modernas, asociadas por su simplicidad a la pintura postexpresionista y a la arquitectura racionalista²⁵. El poeta Pedro García Cabrera escribió en 1930 que «nuestro sentimiento hay que elevarlo sobre un paisaje de mar y montañas. Montañas con barrancos, con piteras, con euforbias, con dragos... lo general a todas las islas o a casi todas»²⁶.

El campesino ha obtenido de esta especie, sin grandes cuidados, los productos y funciones más dispares. El ganado ha aprovechado sus valores dietéticos. La artesanía cestería la emplea para múltiples creaciones, y en el pasado se quiso hacer con las agaváceas una industria textil, aprovechando su elevado contenido en fibras. Lo cierto es que la integración de la pita en el imaginario popular ha permitido que llegue a mitificarse literariamente, en particular cuando poetas de la categoría de Pedro García Cabrera la utiliza como moti-

²⁴ Son muchos los creadores que plasmaron su particular visión de los cactus, tuneras y piteras, como César Manrique, Juan Ismael, Felo Monzón, Jorge Oramas, Néstor, Santiago Santana, Pepe Dámaso, A. Padrón, J. Aguiar, etc.

²⁵ CASTRO MORALES, Federico. «Teoría y momentos del paisaje». En: ISLAS raíces (2005), pp. 149-394.

²⁶ *Cartones*, nº 1 (Santa Cruz de Tenerife, junio de 1930).

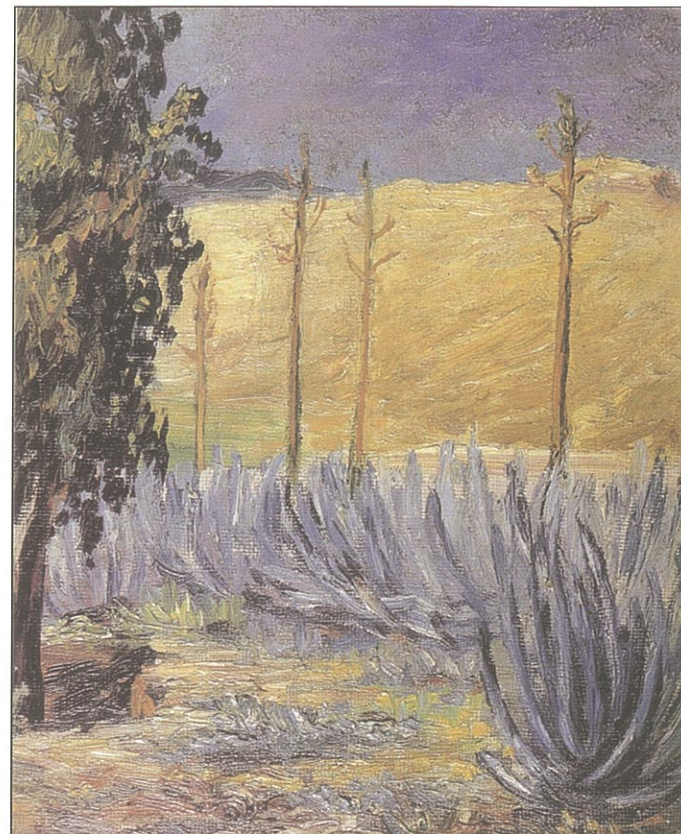


FIGURA 9.

vo de inspiración lírica en su célebre poema *Piteras*²⁷. En el mismo número de la revista *Cartones* donde se publicó este poema, Óscar Pestana Ramos escribió un artículo, «Paisaje canario», en donde subraya el carácter emblemático de la pitera y la tunera como señas de identidad de la botánica canaria.

Por todo lo expuesto se advierte que esta planta xerófila, de fácil aclimatación, se ha introducido en la iconografía de los creadores plásticos en un intento de reflejar características específicas de la identidad canaria. Por eso no es de extrañar que, en su etapa autodidacta, Jesús Arencibia se inspirara en la pita, un vegetal reiteradamente plasmado en sus óleos y acuarelas. En 1929 el pintor de Tamaraceite reproduce en varios cuadros pitas en flor, en maceta, pitas alrededor

²⁷ *Idem*.

de su pueblo natal y en las cercanas serranías de San Gregorio. En estas obras, realizadas en contacto directo con el paisaje, a la manera de los impresionistas, manifiesta su gusto por los colores malvas, por las gamas de azules en el cielo y por los amarillos cálidos y vibrantes en las pitas. A esta pureza del color se une la perspectiva de las hileras de pitas, en una sensación de movimiento interno, en la primera etapa de su carrera. Aquí la figura humana preocupa poco. Afirma Almeida Cabrera que «*estos herméticos paisajes tienen nostalgia de soledad, pero al mismo tiempo desprenden una serenidad evocadora del Beatus ille*»²⁸. Poco después vuelve a pintar pitas (1933), pero esta vez como «acompañantes» secundarios de mujeres canarias cubiertas con sus peculiares mantillas, en las cercanías de un desolado cementerio. La pita aquí simboliza la soledad y transmite sensación de sosiego. En otras etapas posteriores, y ya con mayor dominio técnico, introduce en sus cuadros berodes y cardones e introduce, finalmente, la palmera canaria (*Phoenix canariensis*) en la serie de composiciones dedicadas a Colón.

Figura 10. Aunque cargada de sensualidad cosmopolita, la pintura de Néstor Martín Fernández de la Torre trata de ofrecer una visión de la naturaleza insular lo más auténtica posible, con el empeño de resaltar sus elementos diferenciales. Para Almeida²⁹, Néstor iluminó la canariedad y representa uno de los pintores más importantes de la estética modernista y simbolista. Pero además, en la obra de Néstor, circunscrita a un contexto de modernismo exotista y cosmopolita, se aprecian ciertos rasgos físicos étnicos, también diferenciados en el tratamiento de la figura humana, lo que junto con el realismo con que resalta la flora marina y terrestre, como elementos fundamentales de la identidad regional de Canarias, constituye una buena muestra de la idea que se quería ofrecer fuera del archipiélago con vistas a su promoción turística. En su inacabado *Poema de los elementos*, iniciado en 1934, ya se ven recogidos todos estos aspectos.

En su discurso estético, Néstor busca una redefinición *sui generis* de la botánica canaria dentro de una visión modernista, en donde las especies vegetales representadas adquieren el rango de arquetipos ideales. Los ejemplares vegetales que suelen inspirar esta visión mítica de las islas son los dragos, palmeras y cardones, que aparecen siempre dibujados con enorme realismo y fidelidad cromática. Pero, como ya se apuntó, Néstor puso sus pinceles al servicio de construir una imagen tropicalizada de las islas; para ello no duda en introducir en

²⁸ De este modo lo interpreta Pedro Almeida en la obra que publicó sobre Néstor en el año de 1994.

²⁹ ALMEIDA CABRERA, P. (1976).



FIGURA 10.

sus murales y cuadros plantas foráneas de gran vigor estético haciéndolas pasar como si fueran autóctonas: la capa de la reina (*Farfugium japonicum*), los filodendros (*Philodendron scandens*), cactus, pitas y piteras, buganvillas, aloes y tuneras pretenden exaltar una «flora insular» y un paisaje plagado de elementos mixtificadores con respecto a la identidad insular, haciendo ensoñar con nostalgias del Jardín de las Hespérides, en composiciones visualmente espectaculares, llenas de vida, de luz y de color.

Figura 11. La pintura mural, de contenido plástico grandilocuente, del Salón Noble del Cabildo de Tenerife es considerada como una de las obras más prestigiosas del pintor José Aguiar García, al propio tiempo que la composición de mayores dimensiones que se haya realizado en Canarias. Iniciada en 1951 y culminada en 1960, la obra

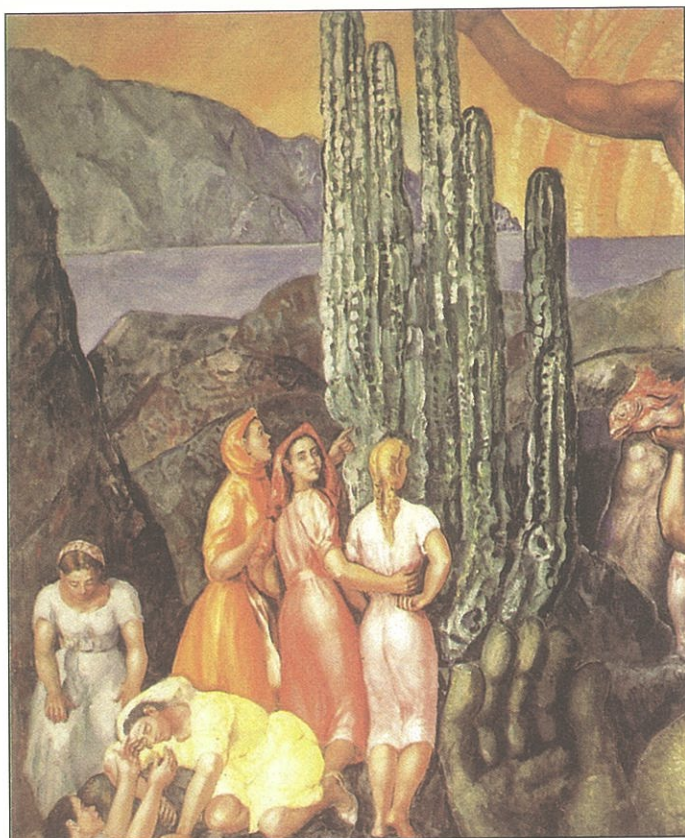


FIGURA 11.

de Aguiar, calificada por la crítica de apasionada, de tonos épicos, furia expresiva y barroca, ocupa una superficie de unos 200 metros cuadrados y está realizada en tela y pintura. Representa una serie de escenas que evocan las labores y usos de los antiguos pobladores del archipiélago. La temática del mural la componen distintas estampas que forman una unidad. Las de la cara sur se presentan bajo los títulos «Muchadas, divinidad solar», «El nacimiento de las islas», «La tierra y las madres», «Diosa con frutos», «Aparición de la virgen de Candelaria» y «Evangelización del indígena». En la cara oeste se encuentran las denominadas «Escenas campesinas», mientras que en el frontal del este figuran las «Escenas de las gentes con el mar». El conjunto ofrece un fuerte contenido expresivo dentro del regionalismo costumbrista, con presencia de elementos que recuerdan al clasicismo.

Los elementos vegetales que se reconocen en esta grandiosa composición son cactus, tuneras y dragos. Ya se expuso con anterioridad que al cactus, la pitera y la tunera se las consideraba plantas modernas, asociadas por su simplicidad a la pintura expresionista, y de ahí que los pintores canarios reproduzcan estas plantas como señas de identidad regional, cuando son realmente autóctonas e introducidas. Precisamente, el fragmento recogido en la figura 11 representa, junto al símbolo del nacimiento de las islas, grandeza cósmica con siete desnudos femeninos en su regazo, un enorme cactus con recias mujeres canarias a sus pies, que dejan ver al fondo un mar violáceo, rodeado de escarpados acantilados. Se trata de una temática que, aunque distanciada de las vanguardias, conecta bien con la existencia de un registro sentimental y folclórico que está profundamente arraigado en la idiosincrasia del pueblo canario³⁰.

LA REPRESENTACIÓN DEL MEDIO RURAL

Hasta la segunda mitad del siglo XX, en Canarias el poblamiento rural y la explotación de la tierra constituían un peculiar «ecosistema», que inspiraba originalidad y capacidad de seducción para propios y visitantes. Ese patrimonio cultural ha sucumbido en gran medida ante el creciente empuje de la moderna sociedad urbana. El paso de unas estructuras socioeconómicas preturísticas a otras hegemónicamente turísticas se ha saldado con el empequeñecimiento de los valores multifuncionales propios del medio rural y ha restado diversidad al atractivo que las islas tenían en tiempos no muy lejanos. La transformación radical que ha sufrido el paisaje agrario, especialmente en la segunda mitad del siglo XX, no aparece bien reflejada en las creaciones artísticas de los pintores canarios, como tampoco los graves problemas sociales derivados de formas de vida tan sufridas como la aparcería o la medianería, de la precariedad del hábitat y el éxodo rural; el drama del caciquismo, la desigual distribución de la propiedad de la tierra o el injusto mercado del agua, cuya dureza se ve tan bien reflejada en la literatura de E. Nácher o de A. García Ramos³¹, no constituyen, sin embargo, temáticas del agrado de nuestros plásticos más representativos, con ciertas excepciones³² como Felo Monzón, Tony Gallardo o Martín Chirino.

³⁰ Así lo considera Fernando Castro Borrego en el capítulo realizado por él en el volumen IV de *Historia de Canarias*, de la editorial Prensa Ibérica, publicado en 1991.

³¹ En títulos como *Guanche, Guad...*

³² CASTRO BORREGO, F. (1991), pp. 925-945.

En efecto, los pintores canarios más representativos de los siglos XIX y XX prefieren, en general, ofrecer una imagen idealizada de nuestros paisajes rurales, limitándose a mostrar acríticamente la belleza y la armonía del campo, siguiendo una línea decorativa que incluye temáticas regionales que van desde cultivos de medianías hasta escenas de campos con plataneras y tomateras. Desde una clara visión urbana se reproduce un arte empeñado en presentar un medio rural idílico, en una tierra ubérrima en frutos, junto a una visión nostálgica de los campos canarios, desprovista de cualquier asomo de conflictividad, tanto en la agricultura campesina tradicional (cerealicultura) como en la agricultura de exportación (plátanos y tomates). De esta forma, el interés creativo se centra en la morfología del terrazgo y el único asomo de esfuerzo lo protagonizan los campesinos, que realizan duras faenas cuyo carácter, sin embargo, parece compensar la feracidad de la tierra cultivada, lo que resta valía a su esfuerzo. Es decir, el trabajo realizado se presenta como un ofrecimiento a la naturaleza que recompensa con generosidad esas tareas, en una interpretación edulcorada de la actividad campesina.

Las obras analizadas que ejemplifican este discurso son: *Paisaje lagunero* de Pedro de Guezala García (1896-1960); *Regando las plataneras* de Francisco Bonnín Guerin (1874-1963); y *Paisaje* de Antonio Padrón Rodríguez (1920-1968).

Figura 12. Un consolidado dominio técnico permite a Guezala pintar con soltura paisajes del interior insular antes y después de la Guerra Civil. El propio autor desvela su técnica al afirmar: «no tomo apuntes del natural para mis paisajes, pinto con el recuerdo que antes he vivido»³³. Según Lázaro Santana, Guezala, al igual que Bonnín, «selecciona de la realidad insular sus aspectos más amables, incidiendo en la ortodoxia del regionalismo»³⁴. La crítica especializada sitúa también a Guezala como un autor costumbrista que se especializó en la fijación de una iconografía tópica del campesinado canario, haciéndose populares sus cuadros de magos y magas³⁵. Sin embargo, sus paisajes mejor logrados los compone en la década de los años cuarenta. En ese período el artista lagunero vivió largas temporadas en San Diego (La Laguna), de forma que muchas de sus pinturas recogen aspectos y escenas campesinas de la vega lagunera, Tegueste, Tacoronte, La Esperanza y Las Mercedes. En ese momento se produce en este creador un reencuentro nostálgico y una identificación sentimental con el mundo rural del que procedía, y con el que esta-

³³ TRUJILLO LA-ROCHE, P. (1992).

³⁴ SANTANA, L. (1982).

³⁵ IDEM.



FIGURA 12.

ba plenamente familiarizado. Todavía en estos años el público local se sigue manteniendo fiel a estos temas y estilos. Dice a este respecto P. Trujillo La-Roche (1992) que «todo su bagaje cultural y artístico se volcó en una representación febril de la naturaleza y del mundo rural tan próximos. Este refugio fue común en muchos artistas en esta etapa de inmediata postguerra y autarquía».

Su producción paisajística fue muy prolífica en este período puesto que, entre otras muchas, pintó *Contraluz en el bosque* (1941), *Alrededores de San Diego* (1942), *Barranco de Tahodio*, *El Roque Nublo*, *Huertas de Tacoronte* (1944), *Paisaje con tuneras* (1949), *Paisajes con piteras*, *Bajada a Guayonje*, *La tunera* (1948), etc.

El óleo sobre lienzo que reproduce la figura 12 representa unas laderas que bordean la vega lagunera en tiempos de autoconsumo y autarquía. La necesidad de alimentos obliga a que los bosques se retiren para aprovechar su espacio con nuevas roturaciones y construcción de bancales. Con ello se trataba de ampliar el espacio cultivable

y obtener productos de autosubsistencia, ante las carencias que impuso el embargo del comercio exterior por las potencias aliadas durante y después de la Segunda Guerra Mundial. *Paisaje lagunero* es una obra realista que sobresale por la exactitud de detalles: parcelas cultivadas, parcelas sembradas, tierras removidas, frutales y restos de vegetación que sobreviven a las roturaciones, surcos hendidos abiertos por las escorrentías en áreas no vegetadas, trazado de los bancales siguiendo milimétricamente las curvas de nivel, dominio de la perspectiva y excelente combinación de gamas de verdes, ocre, pardos y marrones. La ausencia de la figura humana no obsta para que se aprecie la huella del hombre, que está implícitamente presente en las labores de las huertas y en la apertura de los surcos. Es, sin duda, una típica representación de un paisaje rural de las medianías insulares en donde el diálogo entre los elementos preexistentes del entorno natural con los resultantes de la antropización ofrece plásticamente resultados armoniosos y apacibles, propios de un mundo pretendidamente sin conflictividad social.

Figura 13. Para ofrecer una imagen exótica o tropicalizada del archipiélago canario en el exterior, el platanal no encajaba, dada su característica monocromía. Son prácticamente inexistentes las representaciones pictóricas de panorámicas dedicadas, únicamente, a las plantaciones de plataneras, a pesar de que éstas han constituido un paisaje representativo del medio rural de más de un siglo, ocupando amplios espacios de al menos cinco de las siete islas. Por eso creemos que los pintores de paisajes insulares que incluyeron estos temas en sus cuadros, más que inspirarse en el platanal, se han inspirado en la platanera, en sus frutos y flores, en otro símbolo de identidad, individualizado y enmarcado en escenarios en los que se introduce abundante luz y color, así como mayor variedad temática. Pese a lo expuesto, la platanera es una planta introducida en Canarias que está presente en diferentes representaciones plásticas (pinturas y relieves en piedra y madera) desde el siglo XVII. Con posterioridad, como fruto mítico, como planta y flor, la encontramos en las composiciones de Néstor, Antonio Padrón, Plácido Fleitas, Enrique Cejas, Juan Davó, Felo Monzón, Antonio Torres, González Méndez, Francisco Concepción, Cirilo Suárez, José Aguiar, Juan Ismael, E. Marrero Regalado, Jorge Oramas, César Manrique y Marta Mariño.

En el cuadro que analizamos se representa a un jornalero de la tierra regando plataneras en una acuarela realizada por Bonnín Guerín. Se conocen otras dos composiciones (*Plataneras* y *Finca Martiáñez*) de este creador tinerfeño en donde introduce la platanera. Sin embargo, F. Castro (2006) nos presenta un Bonnín que, como «máximo represen-



FIGURA 13.

tante del acuarelismo canario de la primera mitad del siglo XX, pintó plataneras, pero estaba más interesado por las buganvillas y las retamas». Bonnín fue, en efecto, el más dotado de los acuarelistas canarios de la época, y sus visiones tópicas y amables del campo de las islas responden a los planteamientos estéticos e ideológicos del regionalismo. Es

innegable la capacidad de Bonnín para acercarse a los núcleos rurales y a los campos cultivados por el hombre; en su obra se aprecia predilección por la naturaleza humanizada, lo que lo lleva a prescindir de la visión agreste de nuestras montañas y barrancos. Está familiarizado con el entorno y demuestra conocer sus entresijos más íntimos. Recrea con luminosidad, colorido vibrante y destreza la naturaleza, reflejando fielmente lo vernáculo. Lo que hace coherente su obra y su trayectoria estética es la luz y el color de su paleta, la manera de reflejar los signos más expresivos de la identidad regional.

Bonnín es un pintor de mayorías; su pintura se puede considerar como popular, toda vez que gozó de amplia aceptación por parte del conjunto de la sociedad insular. Según C. González Cossío (1993), Bonnín puso todo su arte al servicio de la propaganda de las islas con fines turísticos, lo que indirectamente le acarreó severas críticas.

Figura 14. Dice Fernando Castro que Antonio Padrón es un pintor del mundo campesino canario, de sus creencias, supersticiones y juegos³⁶. El campesino aparece siempre en primer plano o como figura central, en medio de una naturaleza en la que se siente integrado. En la pintura del galdense no hay idealización, sino un intento serio y respetuoso de comprender el sentido de la vida rural, lo que lleva al artista a conectar con la cultura aborigen y a desarrollar un realismo ingenuo. El pintor no se distancia de su entorno sino que describe ese mundo rural desde dentro. Padrón, que se autocalificó de «*expresionista atemperado*», rechaza las formas naturalistas y aspira a crear una metáfora de la realidad que no sea un mero trasplante de la realidad misma. No se decide por la abstracción, tampoco se aventura en el tipismo y no le atraen las formulaciones clásicas o academicistas; pero sí busca interesar al público y se esfuerza por hacerse entender, hasta tal punto que su pintura aparenta sencillez³⁷.

Padrón, con su peculiar estilo, siente muy de cerca su tierra y su gente. «*Las labores del campo, el mercado o la feria son tareas de enorme relevancia, y así debemos contemplarlas, envueltas en esa atmósfera de silencio y calma que le confieren un contenido espiritual*»³⁸, o, como señala el pintor Juan Ismael³⁹, «*hay en la pintura de Antonio Padrón una atracción filial y feroz hacia la tierra que le rodeaba: a Gáldar, a su isla. Allí está cierta y viva en lo que él crea con sus pinceles, dando la plenitud en sus cuadros de sentimientos casi maternos del agrarismo que le cerca; superadores del tiempo, de la estación y hasta del clima*».

³⁶ CASTRO BORREGO, F. (1982).

³⁷ Éste es el criterio interpretativo de HERNÁNDEZ CABRERA, E. (1994).

³⁸ IDEM.

³⁹ Citado por Eduvigis Hernández Cabrera en el trabajo ya mencionado, p. 101.



FIGURA 14.

El universo pictórico que se refleja en el centenar de cuadros pintados por Padrón a lo largo de su vida se centra en la temática local y campesina. En efecto, en el repertorio figurativo padroniano aparecen con frecuencia personajes (básicamente niños y mujeres) e imágenes populares, campesinos, tenderas, oficios artesanales, pescadoras, jornaleros de la tierra, prácticas ancestrales, momentos tranquilos, juegos infantiles o alusivos a fiestas, escenas cotidianas, trabajo, reposo. En esta estética no se aprecia un empeño especialmente dirigido a exaltar el medio rural, por el que, por otra parte, el autor da muestras de sentir mucho respeto y admiración. Y esto último se puede comprobar en sus creaciones *Niño con cabra y palomas* (1960), *En el mercado* (1962), *Tienda* (1962), *Las Majadas* (1962 y 1966), *Campesinas* (1965 y 1966), *Trabajadores de plataneras* (1965), *La trilla* (1967), *Quesera* (1964) o *Lluvias I y II* (1967).

En la obra seleccionada, titulada *Paisaje* (1960), aparece un campo de cultivo cuya tierra está ya roturada y preparada para la siembra y al que acompañan haces de cañas recogidas, que se utilizaban para el entutorado de las tomateras y para cerrar parcelas, a modo de setos vegetales. En primer plano, una hilera de cactus deja ver dos cabras que se alimentan de los rastrojos que quedan en el reseco terrazgo. El cielo y el fondo montañoso no aparecen, pero sí está presente un sol pleno, cuya señal deja en el suelo unas sombras triangulares de color muy oscuro. Es evidente que este espacio se puede reconocer en el que existía en Sardina del Norte, Cebolla o Agaete, en el noroeste de Gran Canaria, donde se plantaban tomateras desde finales del siglo XIX. Sobre esta misma obra Padrón Martínón hace un interesante comentario que merece ser reproducido aquí: «*el cuadro parece continuar una estructura triangular, marcada por los cardones, el vallado y las mismas cañas recogidas que, con su altura, otorgan verticalidad a la obra. No se aprecia la presencia humana pero el trabajo llevado a cabo la patentiza. El paisaje humano es característico de Antonio, pues el hombre siempre deja huella de su paso*»⁴⁰. En suma, Padrón nos ofrece en el conjunto de su producción pictórica una perspectiva personal del medio rural canario del siglo XX, un diálogo entre «*una estética regionalista con una estética de contenido cosmogónico*»⁴¹.

LA REPRESENTACIÓN DEL PAISAJE URBANO

Es tradicional que el medio urbano haya sido siempre objeto privilegiado de tratamiento por parte de pintores y escritores, por ser escenario de la historia en donde se toman las decisiones más trascendentales y por tratarse de un marco social, económico y político especialmente influyente y complejo⁴². En el caso de Canarias la ciudad también se visibiliza en la pintura, pero no toda la ciudad, sino fragmentos de la misma. Aquí aparece ya la figura humana con rostros cargados de preocupaciones e inquietudes. Ahora se pintan panorámicas parciales de ciudad, fundamentalmente de los barrios marginales, donde habitan las clases populares y en donde el carácter de frontera rururbana permite introducir en las composiciones pictóricas espacios cultivados de plataneras y frutales junto con ma-

⁴⁰ PADRÓN MARTINÓN, M.V. *El pintor Antonio Padrón*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1986, vol. I.

⁴¹ HERNÁNDEZ CABRERA, E. (1994), p. 69.

⁴² ZÁRATE MARTÍN, M.A. (1992).

nifestaciones del medio natural, con su flora de elevadas palmeras, dragos y piteras.

En estas obras se sigue la más pura tradición clásica de contemplar la ciudad o alguna de sus partes desde el campo. La nostalgia del medio natural está presente en la sensibilidad de los creadores canarios, que reproducen unas temáticas que pretenden diferenciar la ciudad isleña de cualquiera otra ciudad y para ello resaltan sus construcciones arquitectónicas con una disposición horizontal, formas, volúmenes y paletas cromáticas típicas de las barriadas de los riscos pero acentuando su identidad, insertando elementos vegetales bien sean cultivados o bien ejemplares de flora representativa de Canarias. Se recuperan así elementos del medio rural donde se encarnan las tradiciones culturales para, al mismo tiempo que se simbolizan los nexos agourbanos de la ciudad con su *hinterland*, representar un tipo de aglomeraciones donde habita una sociedad que se industrializa tardía y escasamente. El paisaje urbano queda reducido a los barrios arraigados en la tradición constructiva de la casa terrera, de forma que prevalece, frente a los grandes conjuntos urbanos, la composición cúbica de los inmuebles de los suburbios: una composición arquitectónica rematada en terraza y de paramentos limpios, enlucidos con una rica policromía.

Las obras que consideramos más singulares de esta interpretación paisajística son una sin título de Juan Ismael (Ismael Ernesto González Mora, 1907-1981); *Pambaso*, de José Jorge González Oramas (1911-1935); *Risco*, de Felo Monzón Grau Bassas (1910-1989); y otra sin título, de la serie *Cercanías*, de Marta Mariño Casillas (1954).

Figura 15. En el documental titulado *En el ala del sueño*, realizado en 2007 por Miguel G. Morales sobre la obra de Juan Ismael, Carlos Pinto Grote dijo que «*uno de los pinceles más poéticos que hay en el surrealismo universal es Juan Ismael*». Lo cierto es que los paisajes canarios que pinta este artista son recreados en su taller valiéndose del recuerdo que guarda de ellos. Interpreta el paisaje insular como un proceso de selección y combinación de significantes psico-geográficos sin que por ello el fiel de esta estética deje de marcar un riguroso equilibrio entre los verosímil y lo imaginario⁴³. Es bastante revelador lo que el propio autor piensa sobre la lectura de una composición pictórica cuando dice que «*cualquier objeto en un cuadro tiene su significante, hasta una simple línea o una breve mancha. Y el cuadro debe estar compuesto armoniosamente y poseer su propio ritmo plástico*»⁴⁴.

⁴³ Así lo interpreta PADORNO, E. (1995), pp. 34-36.

⁴⁴ ISMAEL, J. (1981).

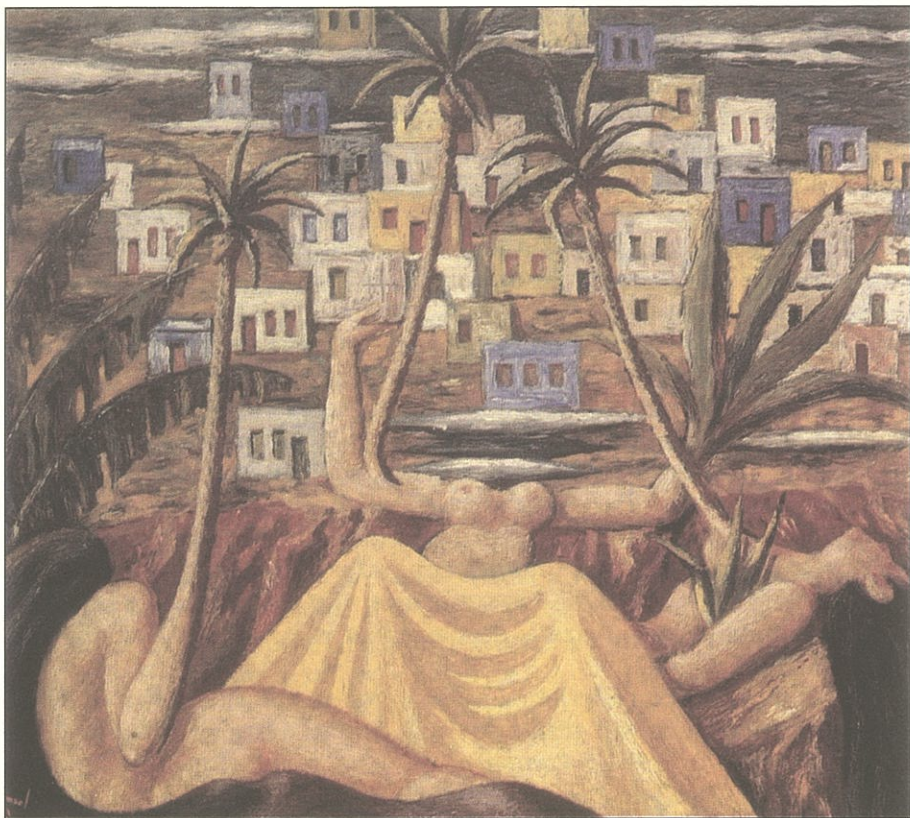


FIGURA 15.

Para Juan Ismael lo más puro y genuino del paisaje canario está en los puertos humildes, en las casas terreras y blancas, en las playas de arena gris y fina, con ensalitrados tarajales verdinegros; en los caminos desiertos y estrechos, con chumberas y pitas a sus costados⁴⁵. Su concepción sobre el paisaje canario se encuentra perfectamente definida en su trabajo titulado «Indagación de las islas», publicado en el *Diario Las Palmas* en marzo de 1934. Pero como hijo de su tiempo, Juan Ismael también se sintió atraído por la temática social de los riscos, reflejándola con su particular estilo en un óleo sobre lienzo realizado en 1961⁴⁶, el de la figura 15 que comentamos. En el cua-

⁴⁵ PADORNO, E. (1995), pp. 34-36.

⁴⁶ En 1975 realizó un dibujo en tinta sobre papel en que aparecen, otra vez, en primer plano dos de las tres figuras femeninas ya representadas en el cuadro de 1961, con palmeras y pitas como acompañantes vegetales, y en donde se nos presenta, al

dro se muestran elementos simbólicos y poéticos representados en las tres figuras femeninas (más propiamente fitomórficas), apoyadas sobre una fértil tierra roja, de cuyos cuerpos brotan palmeras y pitas y en donde sobresale una sábana de amarillo limpio (¿apoteosis de la canariedad?) que cubre el vientre y los pies de dos de ellas.

Padorno recuerda que la incorporación de la figura humana al paisaje en Juan Ismael es un intento de conciliar en un mismo espacio el referente verosímil y el interrumpido por convención poética. En un lado de la composición aparecen unas deshilachadas hojas de plataneira, como eficaz referente local. Al fondo están los riscos, de arquitectura escalonada y de urbanismo anárquico y tortuoso. Las casas, que ascienden sin solución de continuidad y parecen flotar sobre las nubes de la sempiterna «panza de burro», son cubos geométricos animados levemente por los mismos colores que lucen. Los colores azul añil, azul marino, ocre y diversas gamas de blanco tienen, además del carácter funcional como patrimonio distintivo de sus moradores, el de personalizar las casitas terreras con sus huecos de puertas y ventanas muy bien señalados. Se trata de albergues de marineros, portuarios, artesanos y labradores que residen en la frontera misma de una agrocuidad como (por poco tiempo) lo seguía siendo todavía Las Palmas de Gran Canaria en el inicio del desarrollismo franquista.

Se trata de una década de cambios sociales, en la que emerge el fenómeno turístico al mismo tiempo en que se desata el éxodo rural más espectacular que se conoce en Canarias, tanto a escala intrainsular como a nivel interinsular. Las fuertes densidades humanas que se aprecian en estos años en los barrios populares son el mejor registro de las nuevas fuerzas que desataron los fenómenos de transformación territorial y social que distinguirán la incorporación de la sociedad insular a la contemporaneidad.

Figura 16. Para conocer la obra realizada por Jorge Oramas en su corta vida hay que adentrarse primero que nada en lo que supuso el movimiento indigenista para la Escuela Luján Pérez de Las Palmas de Gran Canaria. En esta escuela, además de nuestro pintor —que figuró como uno de sus componentes más destacados—, se formaron otros personajes de la talla de Felo Monzón, Santiago Santana, Juan Ismael, Jesús Arencibia, Plácido Fleitas, etc.⁴⁷.

Con el indigenismo se introducen los temas sociales y la búsqueda de la autenticidad étnica en el arte, porque los pintores adscritos a esta tendencia estética la convierten en una expresión de vanguar-

fondo, un paisaje urbano de los riscos, cuyas construcciones adquieren una sensación asfixiantemente abigarrada.

⁴⁷ RODRÍGUEZ DORESTE, J. (1975-1976).



FIGURA 16.

dia⁴⁸. Además, el indigenismo estimuló la recuperación y puesta en valor de la estética de lo autóctono y buscó los signos culturales de la identidad canaria en las costumbres rurales, la flora, el paisaje y el paisanaje y la arquitectura. Con el indigenismo como expresión plástica se pretende definir el pueblo canario como una realidad diferenciada marcada por el aislamiento que impone la naturaleza atlántica. En esta tendencia no caben concesiones al idealismo, ni tipismos trasnochados o mixtificaciones acrílicas de exuberancia de la tierra o tentaciones tropicalizantes. En sus creaciones se exaltan sentimientos contenidos pero a la vez tan arraigados a las islas como son la resignación, el alejamiento o la dependencia. Se produce una vuelta a las manifestaciones autóctonas y un regreso a la reivindicación de las cosas sencillas y a las escenas cotidianas del campesinado canario; pero también a la atracción por los barrios obreros y a reflejar en sus cuadros tipos humanos radicalmente populares.

⁴⁸ QUEVEDO, A. (1981).

Jorge Oramas se identificó con el movimiento indigenista, como se aprecia perfectamente en su pintura, con temas y tipos insulares plasmados mediante una técnica de colores puros, esenciales y luminosos, así como con una construcción esquemática. Bonet define la producción de Oramas como una «mezcla de realismo mágico y luminosidad atlántica», que ha permitido una obra que no sólo resiste bien el paso del tiempo, sino que ha conseguido hacernos ver la realidad con sus ojos⁴⁹. Se trata de una expresión efusiva y simplista. Por ello, pinta con gran pureza y sentido del color los paisajes de los barrios populares, su vegetación y su arquitectura. Emplea un trazado elemental, primitivo, colores intensos, y reproduce la luminosidad plena del mediodía. Muchas de sus composiciones las hizo a partir de 1932, convaleciente de tuberculosis en una habitación del hospital de San Martín, desde donde se divisaban estos riscos que bordean el poniente de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Allí pasó sus últimos días pintando.

Jorge Oramas es, probablemente, el pintor isleño que más interés manifiesta por el paisaje urbano de los riscos, como lo demuestran sus conocidos cuadros *Risco de San Nicolás*, *Risco de San Roque* y *Riscos y pitas*. En ellos aparecen paisajes periurbanos, cuya morfología se adapta a los desniveles del barranco Guinguada con gran sencillez y sin retórica. Las puertas y ventanas de las casas terreras (que dan una visión alegre gracias a su policromía) están pintadas con colores vivos y planos. Ocupando la parte inferior del cuadro aparecen en los espacios no construidos tuneras, pitas, palmeras y bancales de plataneras, que definen de forma tajante el encuentro campo-ciudad y caracterizan la primigenia rótula rururbana, el límite de la ciudad compacta y el inicio del interior de la isla. Y es que en los años treinta, la capital de Gran Canaria conservaba aún sus pequeñas huertas, ganado doméstico y cultivos de exportación y, por lo tanto, las costumbres campesinas que impregnaban una vida urbana cada vez más pendiente de lo que sucedía en sus muelles comerciales.

Figura 17. Los riscos, o barrios marginales de difícil acceso, de cuevas e infraviviendas, de casas humildes en donde viven hacinadas las clases populares de Las Palmas de Gran Canaria, inspiraron a literatos y artistas plásticos de diferentes épocas y estilos. Los hubo que se acercaron a esta realidad para tomar sus aspectos más superficiales (Néstor), pero también quienes se aproximaron para intimar con la precariedad de una situación social injusta y, por ello, indeseable, aportando una «luz utópica que alumbra las calles tortuosas de los

⁴⁹ BONET, J.M. (2003).

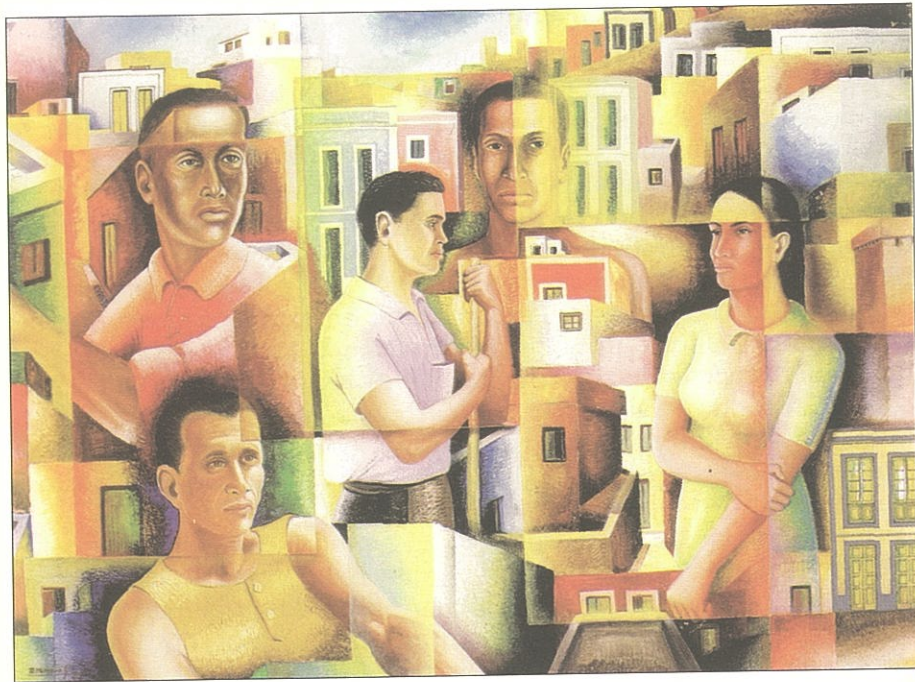


FIGURA 17.

Riscos»⁵⁰. Entre estos últimos se encuentra Felo Monzón, que en una de sus etapas de indigenismo social presenta en sus obras personajes de extracción obrera, en trajes de faena, de apariencia pobre y con semblante triste y apesadumbrado. Intenta elaborar en sus composiciones una síntesis donde se integra el paisaje en su totalidad, con su hábitat arquitectónico y humano⁵¹. Durante los años treinta y hasta entrados los cincuenta, el universo estético de Felo Monzón estuvo centrado en su autodenominada «*síntesis canaria*», en donde sus pinceles recurren a tipos humanos con cierta diferenciación étnica, escenas campesinas, plantas y paisajes sintéticos de su isla.

A juicio de Lázaro Santana (1999) «*con la síntesis canaria pretendía articular una suerte de paradigma artístico en el que estuvieran integrados todos los elementos que, en su opinión, podrían constituir el imaginario plástico insular: los hombres, en primer término; y luego su hábitat más inmediato —paisaje, tierra y flora—, arquitectura, utensilios domésticos y de trabajo, etc.*». Además de pintar el mundo rural, también se introduce en el medio urbano, reflejando la realidad

⁵⁰ Fernando Castro en el prólogo del libro de JIMÉNEZ JAÉN, M. (1989).

social y arquitectónica de los riscos. Se trata de una temática que ya había empezado a dibujar con tinta y lápiz sobre papel en 1948, en su *Composición con cinco figuras*. Felo Monzón recupera en aquellos azarosos años los paisajes urbanos (*Casas de Schamann* y *Composición del risco*, ambos óleos realizados en 1956), en donde no aparece la figura humana pero sí se nos muestra una arquitectura pobre, de volúmenes elementales, de materiales sencillos en un contexto urbano desordenado, con viales tortuosos y ausencia de espacios libres.

Ésta es la fisonomía urbana de los barrios periféricos de la autarquía franquista y del comienzo del desarrollismo. En estas representaciones y bajo una atmósfera cercada, acentúa el sentido dramático de las escenas con el empleo de colores pardos, ocre y sienas. En la figura 17, que representa la obra titulada por el artista *Risco* (1956)⁵², se aprecia ya de forma más clara su interés por el ordenamiento de líneas y una preocupación por un tipo de geometrismo en donde se funden en un solo plano a la figura humana con las viviendas⁵³. En esta obra, Monzón hace de cronista de las transformaciones sociales que se viven en Canarias. El éxodo rural va a concentrar fuertes densidades de población en los barrios obreros de la ciudad y, por ende, los personajes que aparecen sufren el drama de la inadaptación, después de haber sido arrancados de su originario medio natural; no transmiten felicidad sino que más bien son reflejados como personas con semblante serio, contenido y preocupado por su incierto presente y futuro. El tratamiento de la figura humana rehúye el costumbrismo tan apreciado por el régimen y nos presenta una arquitectura espontánea, a diferencia de la burguesa, como pretexto para ofrecernos una original mirada del entorno, con una honda preocupación sociológica que sugiere una crítica de la situación reinante⁵⁴.

Figura 18. Marta Mariño es una artista canaria que cuenta con una atrayente obra pictórica. En el año 2000 dio a conocer una original serie de cuadros titulada «*Cercanías*», óleos sobre palés entre los que hemos elegido el de la figura 18. En ella aparece el paisaje urbano de los riscos de Las Palmas de Gran Canaria, pero recreado con una mirada particular, lejos de la pletórica luminosidad de Oramas, del surrealismo de Juan Ismael o del indigenismo de Felo Monzón y Santiago Santana. Los Riscos son el ejemplo palpable de la importancia que tiene la fuerza de la materia; son al fin y al cabo unas represen-

⁵¹ SANTANA, L. (1982).

⁵² Paradójicamente, por esta obra su autor obtuvo el primer premio de la VII Exposición Regional de Bellas Artes, en mayo de 1956.

⁵³ JIMÉNEZ JAÉN, M. (1989).

⁵⁴ SANTANA, L. (1999).

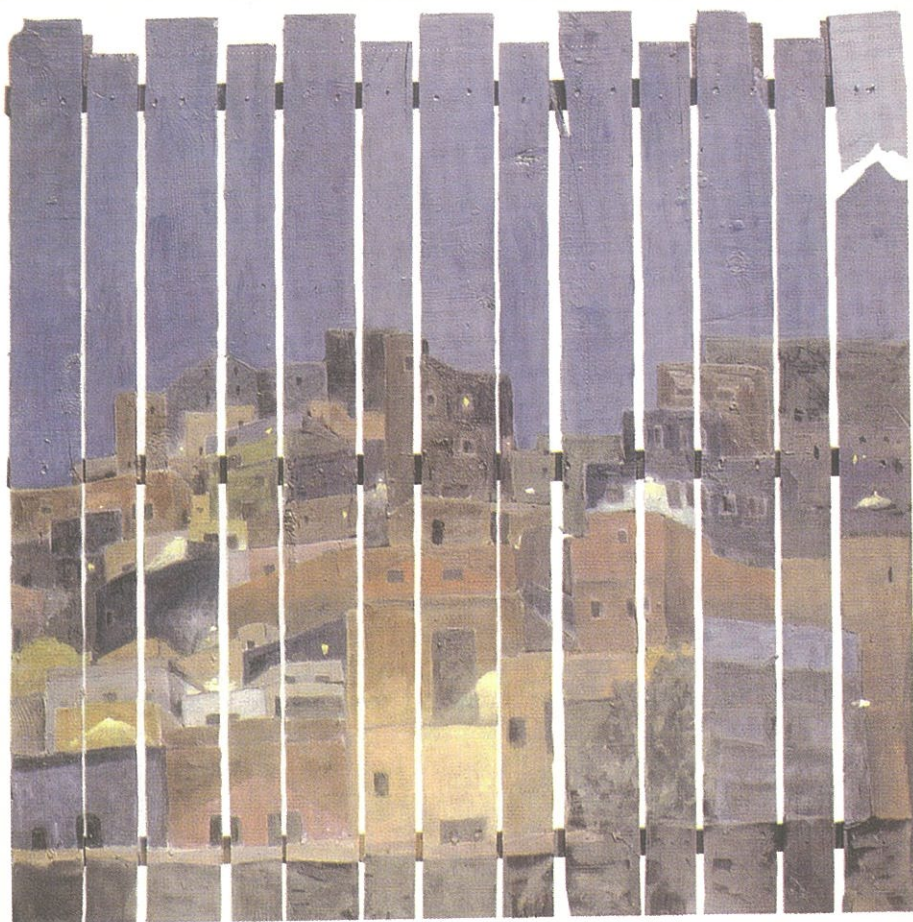


FIGURA 18.

taciones arquitectónicas macizas en donde el espacio construido —es decir, la obra física— no ofrece resquicios a vacíos ni a paisajes inmatrimales. En una ciudad indefinible como a nuestro juicio es Las Palmas de Gran Canaria, la personalidad arquitectónica de los riscos aporta una fuerza referencial de identidad, lo que ayuda a entender el resto de la capital, de la que forman parte. Su enorme poder de atracción reside paradójicamente en su desorden urbanístico. Y, por consiguiente, esos riscos que tanto interesan a los artistas emocionan más por su irregularidad y diversidad que si estuvieran ordenados cartesianamente por un trazado racional. Los riscos de Marta Mariño, retratados en materiales de desecho y vistos desde una azulácea

nocturnidad, no son ya los mismos paisajes urbanos que inspiraron a los primeros artistas comprometidos socialmente de la Escuela Luján Pérez, aunque sigan siendo un icono ético y estético, en tanto en cuanto que en esos espacios de penosa accesibilidad se continúa meciendo la cuna de la exclusión social. Sin embargo, las viviendas arracimadas, cuyos volúmenes ascienden en escalera irregular hacia el firmamento, cubiertas por la enigmática sombra de la noche, crean un microespacio con una atmósfera cromática que, por su propia complejidad, se presta a las más dispares lecturas simbólicas en donde lo onírico puede adquirir un peculiar protagonismo.

Los riscos como configuración de una identidad urbana son a la vez síntesis y antítesis de un supuesto cosmopolitismo insular. Por su significado social configuran un quiasmos contradictorio (lo alto es lo más bajo o viceversa), motivo por el cual han sido también en el pasado y en el presente un referente estético en nuestra historia del arte. Ciertamente es que su morfología ha cambiado (no sólo los recién remozados tonos pastel de sus fachadas), ya que la transformación urbana no ha cesado y las construcciones han seguido creciendo, compactando volúmenes y adaptándose a las condiciones alomadas que dicta el medio natural; pero eso sí, dejando cada vez menos espacios libres y más mermados los testigos verdes tanto en su interior como en sus alrededores.

En todos los casos de tratamiento del paisaje urbano reconocemos que el paradigma de este tipo de obras son las barriadas de los riscos, donde los sobrios inmuebles se disputan el espacio de una topografía accidentada, lo que acentúa el juego de los volúmenes constructivos y convierte su fisonomía en fuente de inspiración recurrente en la representación del paisaje insular.

CONCLUSIONES

La geografía tiene dos misiones fundamentales: explicar el paisaje terrestre y transmitir esta explicación. Sin embargo, con sus herramientas no siempre consigue adentrarse en lo que hoy se denomina 'inteligencia emocional', un factor decisivo para la interiorización conductual de los fenómenos geográficos. El arte, sin embargo, goza de esta facultad.

Por ello, desde la ruptura de barreras disciplinarias y desde la transferencia de enfoques entre la geografía y el arte, hemos seleccionado dieciocho representaciones pictóricas de Canarias, de los siglos XIX y XX, que se convierten en un interesante registro de significación para

el conocimiento geográfico del archipiélago y para la identificación de la topofilia, es decir, de los valores y sentimientos que asigna la población insular a los paisajes vividos, al «lugar».

En las obras pictóricas analizadas, cuya temática recrea las formas del relieve, los artistas exaltan las fuerzas telúricas de la naturaleza, el vigor y la fortaleza de las estructuras constructivas. En aquéllas de temática vegetal se simplifican los paisajes a sus elementos singulares de referencia, y esta elección de los árboles frente al bosque permite reivindicar la flora como símbolo de una cultura ancestral. Por su parte, los paisajes rurales son interpretados desde una perspectiva edulcorada, idealizada, de forma que se ofrece una imagen de feracidad y de armonía del espacio agrario, mientras que, con respecto al paisaje urbano, se repiten una y otra vez ciertos fragmentos de la ciudad, aquéllos que se corresponden con barrios marginales, arraigados en la tradición constructiva de la casa terrera, donde habitan las clases populares.

En síntesis, las obras seleccionadas nos permiten reconocer una visión del mundo y de la vida y la celebración de un horizonte cultural propio y a la vez universal, distante de la auténtica realidad geográfica. La presentación de ciertos valores y peculiaridades del territorio desde la recreación sensible del relieve, de la flora y de los paisajes agrario y urbano induce a penetrar en un mensaje de identidad, a explorar en las tendencias del espíritu insular de ayer, de hoy y de siempre, más allá de la ciencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Ángeles. *Aguiar: José Aguiar*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1991.
- AGUIAR GIL, Jorge. «Apuntes sobre el medio rural de Canarias en la pintura». *Sureste*, nº 2 (Güímar, 2000).
- ALLOZA MORENO, Manuel Ángel. *La pintura en Canarias en el siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, 1981.
- ALMEIDA CABRERA, Pedro. *Museo de Néstor (catálogo)*. Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1976.
- ALMEIDA CABRERA, Pedro. *Arencibia: Jesús González Arencibia*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1993.
- ALMEIDA CABRERA, Pedro. *El paisaje en Néstor*. Las Palmas de Gran Canaria: Museo Néstor, 1994.
- ALONSO, María Rosa. «Índice cronológico de pintores canarios». *Revista de historia*, nº 1 (La Laguna, 1945).
- ARROYO FERNÁNDEZ, María Dolores. *La pintura contemporánea de paisaje en las Canarias orientales*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992 [ed. facs. en cd-rom, 2001].

- BENEVOLO, Leonardo. *Diseño de la ciudad: el arte y la ciudad contemporánea*. Méjico: Gustavo Gili, 1971.
- BERNIER, Michel. «Juan Ismael o la poesía hecha pintura». *Fablas: arte y literatura*, nº 71 (Las Palmas de Gran Canaria, 1977), pp. 69-78.
- BERNIER, Michel. *Juan Ismael (la constancia surrealista)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1983.
- BONET, Juan Manuel. *Un siglo de arte español dentro y fuera de España*. [Catálogo de exposición], 2003. [Disponible en línea en: http://www.seacex.es/Spanish/Publicaciones/159/franco_02_siglo.pdf (consultado el 7 de septiembre de 2010)].
- CAPEL, Horacio. «Gritos amargos sobre la ciudad». En CAPEL, H. (ed.) *Dibujar el mundo: Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.
- CAPELLÀ I MITERNIQUE, Hugo; LOIS GONZÁLEZ, Rubén. «Geografía cultural: la gran desconocida». *Boletín de la A.G.E.*, nº 34 (Madrid, 2002), pp. 11-18.
- CARRACEDO, José Carlos (coord.). *Los volcanes del Parque Nacional del Teide*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente, 2006.
- CASTRO BORREGO, Fernando. *Oscar Domínguez y el surrealismo*. Madrid: Cátedra, 1978.
- CASTRO BORREGO, Fernando. «Las artes plásticas después de la Guerra Civil». En: *Historia del arte en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: EDIRCA, 1982.
- CASTRO BORREGO, Fernando. «Las manifestaciones artísticas de los siglos XIX y XX». En: *Historia de Canarias*. [Las Palmas de Gran Canaria]: Prensa Ibérica, 1991, vol. IV.
- CASTRO BORREGO, Fernando. *P. González*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1996.
- CASTRO BORREGO, Fernando. «Plataneras, volcanes y hoteles: un estudio sobre las transformaciones del paisaje canario en el siglo XX». En: *El fruto de la tierra: el Plátano, el gusto en el arte*. [Catálogo de exposición]. Santa Cruz de Tenerife: Asprocan, 2006.
- COSTA MAS, José. «Los frentes fluviales de París y Londres en la pintura del siglo XIX». *Cuadernos de geografía*, nº 73-34 (Valencia, 2003), pp. 259-276.
- COSTA MAS, José. «Medios de transporte, movilidad y cambio urbano (1900-1939): reflexiones desde la pintura». *Scripta nova*, vol. X, nº 218 (87) (Barcelona, 1 de agosto de 2006). [Disponible en línea en: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-87.htm> (consultado el 8 de septiembre de 2010)].
- DETHIER, Jean; GUIHEUX, Alain (dir.). *Visions urbaines: Europa, 1870-1993: la ciutat de l'artista, la ciutat de l'arquitecte*. Barcelona: Electa; Centre de Cultura Contemporània, 1994.
- DÍAZ-BERTRANA, Carlos. *Últimas tendencias del arte en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1982.
- DÍAZ-BERTRANA, Carlos. *La Montaña de Pedro González*. [Catálogo de exposición]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2000.
- DÍAZ LORENZO, Juan Carlos. *El volcán de San Juan: crónica de una erupción del siglo XX*. Santa Cruz de Tenerife: Tauro, 2000.
- DOMÍNGUEZ MUJICA, Josefina. «Naturaleza y cultura: el entorno geográfico y el arte en Canarias». En: *Canarias, arte, medio y sociedad*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997.
- EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006.

- ELGER, Dietmar. *Expresionismo: una revolución artística alemana*. Berlín: Taschen Benedict, 1988.
- FUNDACIÓN AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO. *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea, 1993.
- GONZÁLEZ COSSÍO, Carmen. *Antonio González Suárez (1915-1975)*. Santa Cruz de Tenerife: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1981.
- GONZÁLEZ COSSÍO, Carmen. *Bonnín: Francisco Bonnín*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1993.
- GONZÁLEZ COSSÍO, Carmen. *González Suárez: Antonio González Suárez*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2000.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (et. al). *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*. Madrid: Istmo, 2003.
- GONZÁLEZ LEMUS, Nicolás. *Clima y medicina: los orígenes del turismo en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Thesaurus, 2007.
- GUIGON, Emmanuel. *Ó. Domínguez: Óscar Domínguez*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1996.
- GUILLÉN, Mercedes. *Conversaciones con los artistas de la Escuela de París*. Madrid: Taurus, 1960.
- HAGGETT, Peter. *Geografía: una síntesis moderna*. Barcelona: Omega, 1988.
- HERNÁNDEZ CABRERA, Eduvigis. A. *Padrón: Antonio Padrón*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1994.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, María Isabel. «Humboldt en las islas Canarias e Hispanoamérica». En: *Alexander von Humboldt: escalas de un viajero explorador: Berlín y Tenerife*. Fundación del Museo Municipal de Berlín, 1999.
- HÖRDELIN, Friedrich. *La muerte de Empédocles*. Madrid: Hiperión, 1983.
- HUGHES, Robert. *El impacto de lo nuevo: el arte en el siglo xx*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 1991.
- HUMPHREYS, Richard. *Futurismo*. Barcelona: Encuentro, 2000.
- ISLAS raíces: visiones insulares en la vanguardia de Canarias*. [Catálogo de exposición]. Santa Cruz de Tenerife: Fundación Pedro García Cabrera, 2005.
- ISMAEL, Juan. «Pensamiento pictórico». *Jornada deportiva* (Santa Cruz de Tenerife, 19 de septiembre de 1981) (Artículo póstumo).
- JESÚS ARENCIBIA: *exposición antológica*. [Catálogo de exposición]. Las Palmas de Gran Canaria: Turner, 1991.
- JIMÉNEZ DORESTE, Josefa Alicia. *Oramas: José Jorge Oramas*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1991.
- JIMÉNEZ JAÉN, Mireya. *Felo Monzón: síntesis canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Canarias, 1989.
- MADERUELO, Javier. *Paisaje y arte*. Madrid: CDAN; Abada, 2007.
- MARIÑO, Marta. *Cercanías*. [Catálogo de exposición]. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Iniciativas de la Caja de Canarias, 2000.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. «Entre el Etna y el Teide». *La gaceta de Canarias: revista trimestral de información cultural*, nº 8 (Santa Cruz de Tenerife, octubre de 1983), pp.61-65.
- LITVAK, Lily. *El tiempo de los trenes: el paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.
- ORTEGA ABRAHAM, Luis. *Antonio González Suárez, el pintor de las aguas*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo de La Palma, 1986.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás. *Geografía y cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

- OSSUNA Y SAVIÑÓN, Manuel de. *Viaje al pico de la isla de Tenerife*. Barcelona: A. Gaspar y Compañía, 1834.
- PADORNO, Eugenio. *J. Ismael: Ismael E. González Mora*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1995.
- PADRÓN ACOSTA, Sebastián. *El paisaje canario del siglo XIX y la pintura de Valentín Sanz*. Santa Cruz de Tenerife: Círculo de Bellas Artes, 1950.
- PADRÓN MARTÍN, M^a Victoria. *El pintor Antonio Padrón*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 1986.
- PALENZUELA, Nilo. «Archipiélago recordado». *Estudios canarios*, XXXVIII (Puerto de la Cruz, 1988).
- PRENDEVILLE, Brendan. *El realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona: Destino, 2001.
- QUEVEDO, Agustín. «Oramas». En: *Trece pintores grancanarios*. Las Palmas de Gran Canaria: Banco de Santander, 1981.
- RAMÍREZ, J.A. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1997.
- RODRÍGUEZ DORESTE, Juan. «La Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez». *El Museo Canario*, nº 21 (Las Palmas de Gran Canaria, 1975-1976), pp. 139-182.
- ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (et al.). *Perspectivas del Mont Blanc*. Barcelona: Alba, 2008.
- SANTANA, Lázaro. «Regionalismo y vanguardia». En: *HISTORIA del arte en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria: EDIRCA, 1982, pp. 221-264.
- SANTANA, Lázaro. *F. Monzón: Felo Monzón*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1999.
- SARMIENTO PÉREZ, Marcos. *Las islas Canarias en los textos alemanes (1494-1865)*. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart, 2005.
- SILVA PÉREZ, Rocío. «Agricultura, paisaje y patrimonio territorial: los paisajes de la agricultura vistos como patrimonio». *Boletín de la A.G.E.*, nº 49 (Madrid, 2009), pp. 309-334.
- SUNYER MARTÍN, Pere. «Humboldt en los Andes de Ecuador: ciencia y romanticismo en el descubrimiento científico de la montaña». *Scripta Nova*, nº 58 (Barcelona, 2000). [Disponible en línea en: <http://www.ub.es/geocrit/sn> (consultado el 08-09-10)].
- TRUJILLO LA-ROCHE, Pilar. *Guezala: Pedro de Guezala*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992.
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso. *Francisco Bonnín, sentimental y acuarelista*. Santa Cruz de Tenerife: Caja de Ahorros de Canarias, 1974.
- VEGA DE LA ROSA, Carmelo. *Baeza: Marcos Baeza*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992.
- ZÁRATE MARTÍN, Antonio. «Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico». *Espacio, tiempo y forma*. Serie VI, Geografía, nº 5 (Madrid, 1992), pp. 441-466.
- ZAYA, Antonio. M. *Mainou: Baudilio Miró Mainou*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992.

Fecha de recepción: 14 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 1 de noviembre de 2010