

## «EL PAISAJE EN CANARIAS (1900-1925)»

PILAR CARREÑO CORBELLA  
Universidad de La Laguna

El término *paisaje* en su acepción más común hace referencia a la fisonomía de un lugar, pero posee además un significado culto que aúna contenidos éticos y estéticos, desvelados en relatos de viajeros, en descripciones literarias, en movimientos pictóricos y en concepciones arquitectónicas y urbanísticas.

Desde que Constable, Turner y otros paisajistas ingleses se acercaron a la naturaleza y la reflejaron, como visionada por un cartógrafo, en sus bocetos y apuntes al aire libre; hasta que más tarde los pintores de la *Escuela de Barbizon* propusieran en sus obras el contacto directo y la observación detallada de la naturaleza, el estudio asiduo de los aspectos mutables, así como la valoración de la luz y el color del mundo real, que con la aparición y difusión de la fotografía (1840), capaz de lograr la detención del movimiento y de fijar en el espacio y en el tiempo objetos, escenas o momentos fugaces, este mundo real pareció alcanzarse por completo; sin embargo, los impresionistas, que asimilaron todos estos avances, captaron en sus telas el paisaje natural y el urbano –los bulevares, la vida cotidiana y los suburbios– con enfoques de la cámara fotográfica y con insólitos encuadres, paisajes creados con fragmentos de luz y pinceladas de color puro que se reconstruyen visualmente.

«La historiografía artística tradicional –como ha afirmado Francisco Calvo Serraller– había estudiado el paisaje español finisecular desde unos parámetros exclusivamente formalistas, valorando, con más o menos optimismo, la asimilación tardía del impresionismo francés. En realidad, considerando este asunto desde una perspectiva estrictamente técnica, no hubo ni un solo pintor español impresionista, o, si mantuvo algún contacto esporádico con el grupo francés, como le ocurrió al pintor vasco Adolfo Guiard, que perserverara en tales principios. Ni tan siquiera en el caso de los paisajistas catalanes, siempre mucho más cercanos a las novedades parisinas, se puede hablar con propiedad de impresionismo, sino, más bien, de cierta influencia relativa en algunos casos aislados [...]. Lo que, en cambio, sí prendió en todo el paisajismo español de esta época fue el plenairismo y su asociación con una exaltada conciencia nacionalista de los rasgos definitorios de cada lugar en particular. De esta manera, sea a través de los más avanzados criterios cosmopolitas del modernismo catalán o, en general, de los inspirados en la estética noventayochista para el resto de España, predomina la concepción del paisaje como contenido moral»<sup>1</sup>.

En Canarias la aparición del género del paisaje la ha situado Sebastián Padrón Acosta <sup>2</sup> hacia 1847, aunque con anterioridad a esta fecha existía toda una tradición romántica, propiciada por los viajeros y pintores europeos –Sabin Berthelot, Adolphe Coquet, René Verneau, Alfred Diston, J. J. Williams, Elizabeth Murray, Frederick Leighon, Ella Du-Cane...–<sup>3</sup>, que aflúan a las islas y se sentían atraídos por el exotismo de los paisajes naturales descritos en estudios científicos sobre la flora, la fauna y la geografía; en libros de viajes; en acuarelas y en dibujos, que reflejaban la naturaleza insular con suma precisión. Son estos viajeros los que despertaron el interés por los paisajes y contribuyeron a difundir la técnica de la acuarela <sup>4</sup>. La renovación del género del paisaje en España parte del pintor belga, Carlos de Haes, que introduce, en 1857 <sup>5</sup>, el ejercicio de la pintura al aire libre desde la cátedra de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, a la que asisten, entre otros, el pintor canario Nicolás Alfaro Brieva <sup>6</sup>, quien, a su vez, había establecido desde 1853 <sup>7</sup> la asignatura de Paisaje y Acuarela <sup>8</sup> en la Escuela de Bellas Artes de Canarias, clases en las que coincidirían los pintores Filiberto Lallier Aussel, Manuel González Méndez y Valentín Sanz Carta <sup>9</sup>, este último viajará con posterioridad a Madrid para completar su aprendizaje con Haes <sup>10</sup>. Otra vía en la difusión del plenairismo en las islas la propicia el pintor catalán Eliseu Meifrèn i Roig, que trabaja en la decoración del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria desde finales del siglo XIX hasta los primeros años del XX y que transmite su praxis artística a Néstor Martín Fernández de La Torre <sup>11</sup> y a Juan Botas y Ghirlanda <sup>12</sup>.

Con la creación en Las Palmas de la *Escuela de artes decorativas de Luján Pérez*, en 1917, por *Fray Lesco* <sup>13</sup> y el pintor Juan Carló Medina <sup>14</sup>, se sistematiza, como método de enseñanza, el ejercicio de pintar al aire libre, idea que dos de sus profesores, Juan Carló Medina y Nicolás Massieu y Matos, habían conocido durante su periodo de formación en Europa <sup>15</sup>; por tanto, la pintura *à plein air* estaba ya asentada en las islas, antes de que, en 1927, irrumpieran las vanguardias.

Si los pintores europeos, que arribaron a las islas, describieron los paisajes insulares con total fidelidad, aspecto que nos permite identificar incluso las distintas especies botánicas, como sucede con los paisajes de Constable <sup>16</sup>; sin embargo, no ocurre lo mismo con los paisajistas de finales del siglo XIX, ya que los cuadros, inspirados en el paisaje de La Laguna, de Valentín Sanz <sup>17</sup> y de Filiberto Lallier comparten los contenidos ideológicos de la llamada *Escuela Regionalista* <sup>18</sup> de La Laguna, promovida por poetas e intelectuales, que exaltan en sus obras el paisaje de la vega lagunera, sus tradiciones y leyendas. Entre esta generación de finales de siglo y la arribada de las vanguardias a Canarias se sitúa la producción de Juan Botas y Ghirlanda (1882-1917) y parte de la de Néstor Martín Fernández de La Torre (1887-1938), pintores entre la tradición y la vanguardia.

En las primeras series de Juan Botas, realizadas antes de su marcha a Italia, en 1904, aborda los barrancos –*Drago y Gracia*–, en los que aúna el espíritu romántico de Filiberto Lallier, su primer maestro, y de Valentín Sanz junto a una gran soltura técnica de su aprendizaje con Meifrèn; mientras que en *Guayonje*, el mar delira serpenteante frente a la mole rocosa del acantilado con un lenguaje próximo al modernismo, que enlaza con *Hércules entre llamas* de Néstor Martín Fernández de La Torre y se anticipa al surrealismo de Oscar Domínguez, quien pasó su infancia en estos parajes.

En Roma continúa su formación en el taller de Enric Serra i Augué y son los paisajes de Pompeya, Pestum, Nápoles, Capri y Venecia los protagonistas de sus telas: el color alcanzará las mayores disonancias y osadías en *Los canales de Venecia*; y la luz,

que en *Ruinas de Pompeya* surge espectral, se torna cegadora en *Golfo de Capri*, al concentrar los haces lumínicos sobre la roca que parece emerger del mar, y otras veces, la luz se atempera y el color se apaga, como si su estado anímico se proyectase sobre el *Coliseo*.

En 1907 inicia la serie *Jardines* -pintados en Saint-Cloud, Versalles y Aranjuez-, que, embebidos en el espíritu dieciochesco, como el *Jardín del Amor*, son el correlato visual de los poemas rubenianos: la venus, el pavo real y el jardín con un laberíntico trazado en el que se combinan rectas y curvas con la asimetría de los impresionistas. Sobre ellos Ramón Gómez de la Serna escribiría: «En el paisaje, en los jardines –porque los jardines son la predilección aristocrática de este pintor– es donde los siete colores simples parece que se aumentan y fraternizan con nuevos colores simples, inclasificables y extraños, donde se tropieza con raros, con inauditos exotismos de color, extraviación frente a la que casi siempre los pintores que no han estado frente a mayores teatralerías y fastuosidades de colorido, optan por lanzarse a una zarabanda de colores y de paradojas»<sup>19</sup>.

Frente al inquietante silencio cromático de esta serie, alejada de los apasionados colores de los jardines de Santiago Rusiñol, pinta el *Paisaje del Pardo*, en el que explora, dentro de uno de los clásicos triángulos impresionistas rojo-amarillo-azul, las posibilidades del color azul, coordinador tonal de la composición: se produce una metamorfosis operada por la visión personal del artista, que si bien parte de un paisaje real, expresa la experiencia de lo sublime en la naturaleza<sup>20</sup>.

Los últimos años de su vida, de nuevo en Tenerife, impresiona sus íntimas sensaciones de un fuerte sentimiento panteísta ante la contemplación del paisaje que le rodea: «¡Qué hermosa poesía» –escribe el pintor– «emana de todas esas cosas; de la estrella que brilla, del grillo que canta, de la brisa que mueve las hojas, del búho que vuela en la oscuridad! Gozarla y sentirla es sentir y gozar la vida, es buscar la emoción en el espíritu y el alma de todas las cosas»<sup>21</sup>.

Este sentimiento panteísta, que participa de los ideales de la Generación del 98<sup>22</sup>, aflora tanto en sus escritos como en los fragmentos efímeros que pinta de la naturaleza insular –árboles, sus «mejores amigos»<sup>23</sup>, unas veces solitarios; otras, agitados por el viento; charcos, sinfonías musicales reflejo de sus ensoñaciones poéticas...–, en los que las pinceladas se vuelven gráciles y el color refunde sus sentimientos y emociones con una modernidad que no tuvo continuidad en el tiempo, como el crítico de arte, Eduardo Westerdahl ha afirmado: «[...] toda la siguiente pintura volvió las espaldas a Botas. Su lección quedó desaprovechada. Su inquietud, su lirismo, su figura activista, su arte lleno de sinceridad, murió con él y nadie recogió su herencia»<sup>24</sup>.

Néstor Martín Fernández de la Torre se siente atraído especialmente por el mar que pinta en algunas *Marinas*, influidas por Meifrèn<sup>25</sup>, antes de su viaje de estudios a Europa, en 1904, porque como el pintor ha confesado: «El mar es mi primer maestro. Toda mi niñez fue espectadora de nubes y olas. Pasaba los días en la playa. Conozco su matiz de cada hora... [...] Yo estudio ese eterno contraste, ese color del minuto, para un gran proyecto»<sup>26</sup>.

Ese gran proyecto, al que Néstor ha aludido antes, lo inicia en contacto con la naturaleza: en la playa de las Canteras y en un gran acuario<sup>27</sup> realiza los bocetos y estudios preparatorios, pero «interpretados después con absoluta libertad en la fantasía»<sup>28</sup>. En 1913 presenta, primero en Barcelona y al año siguiente en Madrid, *Amanecer en el Atlántico*, cuadro que evoca su infancia, cuando «veía diariamente como el sol se

hundía en las aguas» –afirma el pintor– «Y me ponía a imaginar todas las maravillas misteriosas que el sol vería en las profundidades de los mares, porque yo suponía, desde luego, que el sol se daba todos los días un baño en el Atlántico. El elemento Agua es para mí tan importante como el elemento Fuego»<sup>29</sup>.

Esta obra forma parte del *Poema del Mar* o *Poema del Atlántico* (1913-1923), integrada por un total de ocho cuadros, divididos, a su vez, en «Las horas» –que además de *Amanecer* incluye *Mediodía*, *Tarde* y *Noche* – y en «Los aspectos» –*Bajamar*, *Pleamar*, *Reposo* y *Borrasca*–. Néstor ha subordinado tanto la línea, muy próxima a Aubrey Beardsley, como el color, afín a Frank William Brangwyn<sup>30</sup>, en función del contenido simbólico que encierran esos enormes peces y esos niños con los músculos hinchados y dorados por el sol<sup>31</sup>, metamorfoseados por los distintos momentos del día y las distintas fases del mar, en que se encuentran el agua y el fuego.

Sin embargo, el proyecto de Néstor era mucho más ambicioso, ya que había previsto realizar otros tres Poemas –*La Tierra*, (inconcluso), *Las Aves* y *El Fuego* – que junto al *Poema del Mar* integrarían el *Poema de los Elementos*, cuya ubicación había imaginado en un amplio recinto construido especialmente y coronado con una cúpula, al que denominaría *Palacio del Atlántico*<sup>32</sup>, en un intento por definir los propios orígenes de la Naturaleza.

Juan Botas y Ghirlanda y Néstor Martín Fernández de La Torre, alumnos ambos de Meifrèn, que, como la gran mayoría de los pintores de fin de siglo han realizado el ansiado viaje a Europa y han compartido además su interés por el pintor inglés Frank William Brangwyn<sup>33</sup>, son dos figuras inquietantes dentro del contexto insular en estos primeros 25 años del siglo XX.

En 1929 los alumnos de la *Escuela Luján Pérez* inauguran su *Iª Exposición colectiva*, que abrirá el debate en torno al *nuevo regionalismo*, término con el que la calificaron intelectuales vinculados a la vanguardia: de una parte, por el título del libro de Franz Roh, *Nuevo Realismo (post- expresionismo)*, que había servido de base teórica a los alumnos, y de otra, por la iconografía regional –la mantilla, la flora, la arquitectura– presente en las telas, que recordaba a la corriente de pintores que popularizaron el regionalismo de finales de siglo a fuerza de repetir los motivos; pero la novedad en el tratamiento de los planos, que se hacía eco del movimiento cubista, difundido principalmente en las islas por la revista *La Rosa de los Vientos*, y el color heredero del fauvismo, rompe con los tópicos del paisaje de consumo.

## NOTAS

1 F. Calvo Serraller: *España. Medio siglo de vanguardia. 1939-1985*, t. I, Madrid, 1985, pág. 18.

2 S. Padrón Acosta: *El paisaje canario del siglo XIX*, Santa Cruz de Tenerife, 1950, pág. 57.

3 Véase Sabino Berthelot: *Primera estancia en Tenerife (1820- 1830)*, Santa Cruz de Tenerife, 1980. Sabino Berthelot: *Recuerdos y epistolario*, Santa Cruz de Tenerife, 1980. Adolphe Coquet: *Una excursión a las Islas Canarias*, Madrid, 1982. René Verneau: *Cinco años de estancia en las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1981. Elizabeth Heaphy Murray: *Sixteen years of an Artist's Life in Marocco, Spain and the Canary Islands*, 1859. Du-Cane, Florence and Ella: *The Canary Islands*, Adam and Charles Black, London, 1911.

4 Cfr. Jesús Hernández Perera: «Arte», en *Canarias*, Madrid, 1984, pág. 310.

- 5 Cfr. Carmen Pena: *Pintura de paisaje e ideología*, Madrid, 1983, pág. 28.
- 6 “Antes de 1876 embárcase para la Península y fué (*sic*) discípulo de paisaje de Carlos de Haes”, cfr. Sebastián Padrón Acosta: *El paisaje canario del siglo XIX*, *op. cit.*, pág. 61.
- 7 El semanario *La Aurora* (núm.13, Santa Cruz de Tenerife, 8 de noviembre de 1848) solicitaba que se impartiesen clases de acuarela y paisaje.
- 8 Cfr. AA.VV.: *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1987.
- 9 Coinciden durante el curso académico 1866/67, cfr. Sebastián Padrón Acosta: *El paisaje canario del siglo XIX*, *op. cit.*, pág. 95.
- 10 *Ibidem*, págs. 95-97.
- 11 Cfr. Pedro Almeida Cabrera: «Esquema biográfico», en *Catálogo El Museo Néstor*, Las Palmas de Gran Canaria, 1988, pág. 87. Saro Alemán: *Néstor, un pintor atlántico*, Santa Cruz de Tenerife, 1987, pág. 15.
- 12 Botas se traslada con su familia a Las Palmas en abril de 1900 y permanece en aquella ciudad hasta setiembre de 1901 (Archivo militar de Segovia).
- 13 Seudónimo del escritor y crítico Domingo Doreste.
- 14 Vid. Pilar Carreño Corbella: “Para una revisión de la Escuela Luján Pérez”, en *Canarias: las vanguardias históricas*, Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- 15 Juan Carló había vivido en París, cfr. Juan Rodríguez Doreste: *El pintor Juan Carló*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, págs. 25-27. Nicolás Massieu se había formado en Europa –primero, en Londres, después en Italia y por último, en París– por espacio de 15 años, ya que hasta 1909 no regresa a Las Palmas, cfr. Juan Rodríguez Doreste: “Don Nicolás Massieu y Matos: anverso y reverso de la insularidad. Bosquejo de su vida”, en *La obra pictórica de Nicolás Massieu y Matos*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, pág. 7.
- 16 Cfr. E. Martínez de Pisón: «Cultura y ciencia del paisaje», *Agricultura y Sociedad*, núm. 27, abril - junio 1983, pág.10. Vid. además Fietta Jarque: «La retrospectiva londinense de los paisajes de Constable descubre a un pintor subversivo», *El País*, Madrid, 22 de junio de 1991, pág. 28.
- 17 Véase la comparación que realiza M<sup>a</sup> Rosa Alonso entre el poeta Tabares Bartlett y Valentín Sanz en «Índice cronológico de pintores canarios», *Revista Historia*, La Laguna, núm. 67, 1943, pág. 264; y Leoncio Rodríguez entre Nicolás Estévanez y Valentín Sanz en *Valentín Sanz*, s. d.
- 18 Sebastián de la Nuez: «La poesía regionalista de fin de siglo», en *Noticias de la Historia de Canarias*, t. III, Madrid, 1983, págs.123-134.
- 19 «Tristán» (seudónimo de Ramón Gómez de la Serna): «Arte. Juan Botas», *Prometeo*, XXI, Madrid, 1910, págs. 680- 681.
- 20 E. Martínez de Pisón: «Cultura y ciencia del paisaje», *op. cit.*, pág. 11.
- 21 Juan Botas: «Horas de paz», *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 17 de setiembre de 1915.
- 22 Carmen Pena: *Pintura de paisaje e ideología*, *op. cit.*, pág. 110.
- 23 Juan Botas: «El viejo chopo», *La Prensa*, 9 de setiembre de 1915.
- 24 Eduardo Westerdahl: «Las artes plásticas en Tenerife», *Revista Historia*, núm.88, octubre-diciembre, 1949, pág. 443.
- 25 Cfr. Saro Alemán: *Néstor, pintor atlántico*, *op. cit.*, pág. 15.
- 26 V.G.C.: «Néstor», *Revista de América*, 1 mayo de 1914.

27 Saro Alemán: *Néstor, un pintor atlántico*, *op. cit.*, pág. 85.

28 *Ibid.*, pág. 58.

29 M. Abril: «Néstor», *Gran Mundo*, Madrid, 15 de marzo de 1914.

30 F. Fontbona: «La pintura modernista en España», en H. H. Hofstätter: *Historia de la pintura modernista europea*, Barcelona, 1981, pág. 269.

31 *Ibidem* nota núm. 29.

32 E. Langle: «Una visita a Néstor», *Mercurio*, vol.VII, núm. 38, New Orleans, Octubre 1914: «[...] decorar con los cuatro elementos (aire, fuego, tierra y agua) y con las cuatro horas del día (amanecer, mediodía, tarde y noche) los muros de un salón inmenso coronado por alta cúpula. Los tonos irán fundiéndose en la transición de uno a otro espacio, con el vago claror de la Vía Láctea, el disco brillante de la Luna».

33 Botas descubrió a Brangwyn en la Bienal de Venecia, *cfr.* Juan Botas: «Brangwyn y el policeman», *La Prensa*, 5 de octubre de 1915. Néstor conoció la obra de este pintor en su viaje a Inglaterra en 1904, *cfr.* Saro Alemán: *Néstor, pintor atlántico*, *op. cit.*, págs. 17-18.



I. Juan Botas y Ghirlanda: *Paisaje*, ha. 1913. Oleo/tela. 23 x 30 cm. Colección CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.



2. Juan Botas y Ghirlanda:  
*Paisaje*, ha. 1913. Oleo/tela. 21 x 30 cm.  
Colección CAAM,  
Las Palmas de Gran Canaria.



3. Juan Botas y Ghirlanda:  
*Charco*, ha. 1913. Oleo/tela. 44 x 31 cm.  
Colección CAAM,  
Las Palmas de Gran Canaria.



4. Néstor Martín Fernández de la Torre: *Amanecer del "Poema del Mar"*, 1913.  
Oleo/tela. 126 x 126 cm. Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.



5. Néstor Martín Fernández de la Torre: *Tarde del "Poema del Mar"*, 1917-1918.  
Oleo/tela. 126 x 126 cm. Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.





6. Néstor Martín Fernández de la Torre: *Borrasca* del “Poema del Mar”, 1917-1918.  
Oleo/tela. 126 x 126 cm. Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.