

## TRADICION Y RENOVACION EN LA ESCULTURA CANARIA

ANA MARIA QUESADA ACOSTA

### 1.-BREVE PANORAMA DE LA ESCULTURA CANARIA EN EL SIGLO XIX

La actividad escultórica en el archipiélago durante la pasada centuria tuvo un carácter eminentemente religiosos, al igual que había acontecido en el Setecientos. A pesar de que varios artífices habían adquirido su formación bajo el espíritu de las academias, sus obras siguieron, durante mucho tiempo, adscritas a conceptos barrocos habida cuenta del arraigo que la imaginería tradicional había logrado en el pueblo, que ofrecía cierta resistencia a su destierro.

En este sentido destaca la labor de José Luján Pérez (1756-1815), célebre imaginero grancanario, en cuya producción, sobre todo la que corresponde a su período inicial, aparece fuertemente imbuida de ese lenguaje. Ello no quiere decir que ignore las pautas neoclásicas impuestas por los ilustrados y que dejará traslucir en muchos de sus trabajos, pues sabemos que asistió a las clases que el arquitecto Diego Nicolás Eduardo, formado en la Academia de San Fernando, impartía en la academia de dibujo que la real Sociedad Económica de Amigos del País había fundado en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Si bien esta nueva dicción se hace más patente en sus trabajos arquitectónicos, sus imágenes no carecen de cierto aire clasicista <sup>1</sup>.

Discípulo de Luján Pérez fue el tinerfeño Fernando Estévez del Sacramento. Su producción, a igual que la de su maestro, entronca con la escultura realista del barroco español, concretamente con la andaluza, aunque dado lo avanzado de la época en que éste desarrolla su labor, unido al influjo ya en Canarias de tendencias neoclásicas y a las preferencias de la clientela, marcaron pronto las diferencias entre ambos escultores. La producción de Estévez se nos muestra desprovista de dramatismo e impregnada de serenidad <sup>2</sup>.

Al margen de estas dos excepcionales figuras, el panorama que presenta la imaginería canaria durante el siglo XIX se puede calificar de pobre. Miguel Arroyo Villalba, Silvestre Bello, Arsenio de las Casas, Marcos Padrón, etc., son algunos de los nombres que debemos aportar a la exigua nómina de artífices canarios, continuadores, en gran medida, de las fórmulas de Luján y de Estévez y autores de una interminable serie de pequeñas imágenes que se conservan en hogares canarios <sup>3</sup>. La estatuaria religiosa que en este siglo nos llega de fuera no contribuyó en modo alguno a enriquecer nuestro patrimonio, al menos desde el punto de vista cualitativo.

Las obras de carácter civil no disfrutaron de mejor consideración. El gusto de la burguesía por poblar las ciudades, tanto en calles, plazas, alamedas y edificios, de una estatuaría decorativa que, en algunos casos, llevaba inherente un significado conmemorativo, tuvo también su eco en el archipiélago, si bien es verdad que el número de trabajos de este género fue sensiblemente inferior al realizado en otras provincias españolas, consecuencia del desarrollo urbanístico que experimentaron nuestras ciudades, así como de la ausencia de artistas en el ámbito insular que se dedicara a esta vertiente escultórica, lo que explica que la mayor parte de ella fuera importada del extranjero, sobre todo de Italia, concretamente de Génova, ciudad con la que las islas ha sostenido relaciones comerciales desde las primeras décadas del siglo XVI.

Las excelentes canteras del mármol con que cuenta La Liguria sirvieron para dar forma a numerosas piezas artísticas que en Canarias no se podían realizar debido a la carencia de este material.

Las alegorías de las cuatro estaciones (1815) que coronaban las esquinas del desaparecido puente de Verdugo, el monumento dedicado a Cristóbal Colón (1892) y el busto del monumento a Cairasco de Figueroa (1894), trabajos estos dos últimos que correspondieron al cincel de Paolo Triscornia di Ferdinando, todas ellas en Las Palmas de Gran Canaria, y "La Primavera y el Verano" (1866), destinada a ornamentar la romántica alameda del Príncipe de Asturias, y la fuente (1850) de la plaza de Weyler, cuya autoría correspondió a Achille Canessa, ambas en Santa Cruz de Tenerife, constituyen una parte importante de las piezas que Canarias debe a los talleres genoveses <sup>4</sup>.

La solicitud a la Península de obras de carácter público es casi inexistente. A pesar de la difusión que éstas experimentaron, sobre todo en Madrid, a través de escultores como Mariano Benlliure o Jerónimo Suñol, por citar unos ejemplos, las islas prescindieron de su presencia hasta la segunda década del siglo XX.

La excepción quedó constituida por la isla de La Palma, donde el catalán José Monserrat es requerido para levantar el monumento que el Ayuntamiento de San Miguel, capital de la isla, dedicó a la memoria del sacerdote y artista Manuel Díaz <sup>5</sup>.

Aunque su producción no fue importante, destacamos por su origen isleño, concretamente de Gran Canaria, al único escultor que trabajó este género, Rafael Bello O'Shanahan, cuya personalidad no ha sido estudiada aún con profundidad. Se sabe que en 1876 se encontraba en Roma ampliando sus conocimientos artísticos en una academia, por la que sería galardonado con medalla de plata y diploma por un busto que representaba a Escipión el Africano. Las obras que realizó para la capital de Gran Canaria no se conservan, ya que fueron ejecutadas en yeso, lo que revela, por otra parte, la escasa disposición económica que entonces se contaba para tales obras. Estas fueron el busto al poeta Bartolomé Cairasco de Figueroa y la estatua dedicada a la isla de Gran Canaria <sup>6</sup>.

## 2. TRADICION Y RENOVACION

### 2.1 Posiciones más tradicionales

Las inquietudes de renovación "vanguardista" que observaremos en diversos escultores canarios no evitaron que un número reducido de artífices continuase generando una serie de tallas de carácter religioso y de factura totalmente arcaizante que satisface

la demanda del sector eclesiástico. El punto de referencia más interesante dentro de los límites geográficos del archipiélago se remontaba a los imagineros anteriormente citados, Luján y Estévez, y será en ellos donde esta pequeña pléyade de artistas busque su inspiración prolongando una estética tardobarroca que ya resultaba anacrónica cuando los mimos la emplearon. Prueba de ello fue el taller que en La Orotava (Tenerife) mantendrá abierta la familia Perdigón Oramas, los hermanos Francisco y Nicolás, cuyas vidas discurren a finales del siglo pasado y en la primera mitad del presente. Un hijo de Nicolás, José María Perdigón Salazar, llegó a fundar, en 1923, una academia de dibujo con sede en el municipio citado, la cual contribuyó a sostener el acervo de la cultura tradicional<sup>7</sup>. La labor más meritoria de esta saga resultó ser la restauración de un buen número de piezas de imaginería que se conservaban en las islas.

## 2.2 La producción escultórica de Victorio Macho y su influencia en los artistas canarios.

La costumbre de importar esculturas, sobre todo las de significado civil, pervivió en las primeras décadas del siglo XX, aunque debamos resaltar el cambio que se produce en cuanto al centro emisor se refiere. Génova, con alguna excepción -el monumento que Las Palmas de Gran Canaria dedica a Ambrosio Hurtado de Mendoza-, dejará de servirnos las piezas debido en gran medida a la intervención que Italia tuvo en la Primera Guerra Mundial. Se piensa, entonces, en artistas peninsulares, muchos de los cuales eran conocidos por un grupo de intelectuales canarios formados en Madrid y que habían comprobado el éxito que aquellos habían alcanzado, sobre todo en el género conmemorativo. Ello explica el encargo efectuado a Mariano Belliure, en 1926, del conjunto que sirvió para homenajear la figura del político grancanario Fernando de León y Castillo, y las que recayeron en Victorio Macho, los monumentos dedicados a Benito Pérez Galdós y a Tomás Morales<sup>8</sup>.

La impronta de Mariano Benlliure no se patentizó en la plástica canaria, al contrario de lo que sucedió con la del escultor palentino. Desde nuestro punto de vista, son varias las razones que justificarían tal conclusión. La tardía fecha (1923) en que el primero ejecuta el monumento citado siguiendo la estética propia del realismo decimonónico, con notables efectos pictoricistas, localizados esencialmente en los dos relieves que decoran los frontales del basamento que a manera de podio sostiene en su parte central la figura de don Fernando, no aportaba nada nuevo en absoluto a la renovación estilística que nuestros artistas buscaban, especialmente los profesores y los alumnos de la Escuela Luján Pérez. Contrariamente, esta obra recordaría los dictados académicos.

Victorio Macho tuvo a su favor que a sus clases asistieran algunos jóvenes canarios, y el número de sus obras en el archipiélago aventajaba a las realizadas por Benlliure. No obstante, pensamos que hubo otra razón de mayor peso que condicionó su influencia: la similitud que existía en algunos de los puntos sostenidos por la escuela castellana, de la que aquél era uno de sus máximos exponentes, con los intereses artísticos propugnados por la escuela Luján Pérez, tales fueron la búsqueda de los valores del hombre y de tierra junto a su identidad como pueblo. La importancia concedida a los tipos populares, a las costumbres, al trabajo, además de una común predilección por el uso de la talla directa, que le permitía una mayor expresividad.

En junio de 1921 Victorio Macho se traslada a gran Canaria con el fin de elegir lugar adecuado a la ubicación del monumento que en la capital de la isla iba a erigirse en recuerdo de Pérez Galdós. Sin embargo, este monumento, que correspondía a un

primer encargo, no constituiría el primer trabajo del artífice erigido en la isla, ya que, debido a inconvenientes de diversa índole, el homenaje no se cumplimentó hasta 1930<sup>9</sup>. El pueblo canario contemplaría de forma directa otra obra de Macho en 1921; se trataba de un busto dedicado al vate local Tomás Morales Castellano (1885-1921), quien curiosamente había sido responsable directo del encargo del monumento galdosiano<sup>10</sup>. La relación entre ambos personajes nos la define el propio Macho en sus Memorias: "Tuve una noble amistad con el admirado poeta Tomás Morales, quien vino a Madrid para editar su versos "Las Rosas de Hércules". Era hombre cordialísimo y (...) además de gran poeta era tan excelente persona que le nombraron alcalde de Las Palmas, a donde me invitó oficialmente para encargarme del monumento a Galdós"<sup>11</sup>.

La escultura que perpetuó la imagen de Tomás Morales merced a la iniciativa de un grupo de escritores isleños, fue ubicada en 1924<sup>12</sup>. Las opiniones que ésta suscitó reflejan dos posturas contrapuestas: la de los que la consideraban carente de estética y la de los que aseguraban encontrarse ante una obra de excelente factura en todos los sentidos. Citemos algunas de ellas: "No parece sino uno de esos cajones de sorpresa en que al levantar la tapa asoman las cabezas de un muñeco negro o cualquier otra figura grotesca por el estilo"<sup>13</sup>; "Tomás Morales tiene ya su monumento, la ciudad le ha erigido un mojón en un rincón del parque de San Telmo. Que aquello es un mojón, no ya más o menos artístico, sino un simple mojón de piedra berroqueña al igual que esos otros mojones que emplean con el fin de marcar los linderos de una heredad rústica, salta a la vista del que lo contempla"<sup>14</sup>; "No me extraña ni me parece mal que no guste a mucha gente de Las Palmas, la obra dedicada a Tomás Morales y donada generosamente a la ciudad. Es cuestión de gusto o tal vez de cultura artística, tampoco gustó en París a mucha gente el maravilloso monumento erigido a Balzac, obra maestra del gran escultor Rodin, cuyo monumento tuvieron que quitar de prisa y corriendo del lugar donde lo habían emplazado, ante el temor de que los indignadísimos cides"-seudónimo del escritor- "de la Villa Lumière emplearan sus amenazas de volarlo con dinamita"<sup>15</sup>.

Evidentemente, los dos primeros comentarios hacen alusión a la extrema sencillez de la obra: un paralelepípedo que sostiene el busto del poeta cortado a la altura de los pectorales y representado sin vestimenta alguna. Fue lo único que sus detractores vieron en el trabajo; la ausencia de motivos accesorios que le aportaron fastuosidad, tan en boga en las décadas precedentes, le restaba a su juicio mérito; no supieron apreciar sus valores de concepción renovadora que presentaba como monumento público y la expresividad que emana del rostro del representado, sobre todo la profunda captación psicológica del mismo. Como señala el pintor Eladio Moreno, profesor de la Academia Municipal de dibujo y de la escuela de Comercio en idéntica disciplina y de caligrafía, autor del tercer criterio transcrito, la razón de tales aseveraciones podía estar basada en criterios de gusto o en la falta de una formación apropiada, teoría esta última que nosotros compartimos, pues revelaba la pobreza de conocimiento de la plástica contemporánea.

La última manifestación escultórica que arriba al archipiélago procedente del taller de Victorio Macho tuvo lugar en 1921 y fue debida al óbito del poeta isleño<sup>16</sup>. Se trata de la enigmática figura que se alza sobre su sepulcro, de expresión esquemáticamente reflexiva, al decir del escultor "como un blanco fantasma encapuchado y sin rostro que descende hacia la muerte llevando en sus manos huesudas la lira de la poesía ya petrificada, muda, sin eco ni son"<sup>17</sup>.

Varios serán los artistas canarios que dejarán traslucir en algunas de sus obras el influjo de Macho, si bien tal reflejo se observa en algún momento determinado, coincidente con el período formativo. En esta línea, valga la cita de Manolo Ramos (1899-1971), Francisco Borges Salas (1901-...) o Abraham Cárdenas (1907-1967). El primero de ellos, oriundo de Arucas (Gran Canaria), tuvo la oportunidad de conocer al escultor palentino en el viaje de éste a la isla el cual, al observar las aptitudes del joven, le anima a emprender sus actividades en Madrid. Seguido este consejo, su formación tuvo lugar primeramente en la escuela de Artes y Oficios, y luego, en la Escuela Superior de San Fernando<sup>18</sup>. Por su parte, el tinerfeño Borges Salas tomaría contacto con Macho en 1920, al entrar, como alumno, en el taller que aquél regentaba en Madrid. Idéntica circunstancia, aunque posteriormente, concurre en Cárdenas<sup>19</sup>.

Si bien en los gustos de Ramos y Borges se manifiestan los trazos geométricos propios del "Art Decó" que caracteriza al conjunto funerario dedicado a Tomás Morales, Cárdenas intenta emular las formas rotundas y macizas que habían inspirado al maestro.

### 2.3 Escultores formados en Europa

Muy pocos jóvenes tuvieron la oportunidad de marchar a Europa para ampliar sus conocimientos artísticos. En París estuvieron el ya citado Borges Salas y Juan Márquez (1903-1980), habiendo pasado antes este último por Alemania, donde inició estudios de arquitectura en la academia berlinesa de Charlotterburgo. Allí descubriría la actividad escultórica de Metzner, Mestrovic y Archipenko, y, profundamente deslumbrado, decide abandonar la academia para ingresar, en 1922, en la escuela Superior de Bellas Artes de Berlín. La producción que efectúa en esta etapa nos es desconocida, pese a que, en 1923, fue presentada en Las Palmas de Gran Canaria; pero, como señala el doctor Carlos Pérez Reyes, "si valoramos su deslumbramiento ante obras tan dispares como las de Metzner, Archipenko y Mestrovic, unido a la impronta academicista de sus maestros Janesck y Breuer, cuyas obras desconocemos, aunque al igual que la mayoría de los escultores alemanes de principio de siglo, la huella de Hildebrant sería evidente, no es atrevido aventurar que estaría marcada por el humanismo del gran maestro alemán con ciertas concesiones a ritmos curvos, preocupaciones volumétricas e inicios de expresionismo. De las notas señaladas anteriormente, lo más apreciable sería la expresionista de vario cuño, que practicaba la plástica alemana del momento"<sup>20</sup>.

Márquez acude a París en 1923 becado por el Ayuntamiento de Las Palmas de gran Canaria. Allí se inicia un brillante período de su trayectoria que finalizará en 1931, año en que por graves motivos familiares regresa a gran Canaria, abandonando casi por completo la escultura. En su producción parisina, el débito a los planteamientos de Bourdelle, quien le impartió clases, resulta evidente. Así nos encontramos con obras inspiradas en la cultura griega, que reflejan su interés por el acabado<sup>21</sup>. La huella de tendencia regionalista también se patentiza en sus realizaciones, pudiéndose apreciar en las piezas "Bretaña", realizada en bronce, o en su "Mujer Bretona", elaborada en piedra. Ambas están concebidas en pie y ataviadas con el traje típico bretón y están impregnadas de un realismo simplificado.

Francisco Borges se instaló en París en 1925 y, lo mismo que Márquez, encontró en Bourdelle el punto de contacto con el mundo clásico<sup>22</sup>.

## 2.4 La escuela Luján Pérez, centro de formación “indigenista”: un nuevo regionalismo

La tradición escultórica de las islas se remontaba, como hemos visto, a José Luján Pérez. Tenemos que esperar a 1918 para que surja una clara intención de renovación artística que cristalizaría en la creación de la Escuela de Artes Decorativas en Las Palmas de Gran Canaria, la cual lleva el nombre de este célebre imaginero. Un crítico de arte, Domingo Doreste, “Fray Lesco”, y tres pintores, Enrique García Cañas, Nicolás Massieu y Juan Carló, fueron sus fundadores <sup>23</sup>.

Por obvias razones de espacio no podemos exponer todos los objetivos que persiguió este centro. Señalemos, no obstante, que fue convertido como lugar de iniciativas, eludiendo la uniformidad y la servil imitación con un claro propósito de fomentar las aptitudes sin que su finalidad estuviese constituida por una suficiencia oficial.

Las palabras que siguen, de Doreste, certifican tales premisas: “Es un laboratorio de Arte que conserva la frescura y la espontaneidad de su origen” <sup>24</sup>. Este propósito no lo podemos considerar original, pues resultaba entonces de actualidad. Recordemos, por ejemplo, las concomitancias que presenta con las escuelas al Aire Libre de México y las escuelas de Acción Artística de García Maroto.

El crecimiento urbanístico desordenado que estaba experimentando la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la “importación de arte decorativo, caro...y fiambre” la hacen reivindicar los valores de la arquitectura popular y una dignificación de las artes decorativas a través del impulso de la actividad artesanal. Pese a lo dicho, su repercusión en el quehacer arquitectónico fue casi nulo, no así, en la escultura, que se convirtió en la rama más fructífera de la escuela.

Ella sirvió para expresar el serio compromiso que fundadores y alumnos habían adquirido con la historia de Canarias. Buscando en la etnografía del archipiélago lograron representar los valores de un paisaje propio y el alma y los rasgos físicos de una raza, todo ello desprovisto de características inherentes a un tipismo simple <sup>25</sup>.

El proyecto de un arte regional nuevo para Canarias, propuesto por este centro de enseñanza artística con intención de superar la iconografía decimonónica, pintoresca y romántica que persistía en las primeras décadas del siglo XX en las manifestaciones plásticas, fue bautizado por la crítica en los años setenta como “indigenismo”. Este término resumía el interés que los fundadores preconizaban por el estudio y la representación de nuestros valores antropológicos. Muy en línea con la investigación de los movimientos artísticos europeos, esta nueva estética no estuvo desprovista de connotaciones primitivas. El Museo Canario, con su abundante muestra de cultura aborigen, proporcionó la base imprescindible para este nuevo lenguaje. Pero la personalidad artística de los alumnos se iría gestando poco a poco, y hasta 1929 no se dará a conocer la obra públicamente.

Será, pues, a partir de ese año cuando los jóvenes valores que destacan en la plástica canaria contemporánea comenzarán a imprimir a sus trabajos unos rasgos más individuales. Dado el marco cronológico que se nos impone, sólo destacaremos a Eduardo Gregorio López (1903-1974) por ser uno de los alumnos más aventajados con que contó el centro en sus inicios, del cual se convierte en profesor en 1927 e imparte la especialidad de la talla, que había aprendido de manera autodidacta frecuentando un taller de ebanistería.

Sus primeros trabajos están insertos en el mundo de la decoración y son ejecutados en madera. El púlpito que realiza en 1923 para la iglesia de Santa María de Guía de



Gran Canaria le da la oportunidad de demostrar su habilidad como tallista, y su fama hace que Néstor de la Torre le encargue la ornamentación del teatro Pérez Galdós, que ejecuta en caoba y en la cual se observa su completa conexión con el mundo que le rodea, pues sigue la pauta "indigenista". Demuestra un especial interés por la flora vernácula y por la representación de los tipos humanos isleños, preocupación que aflora en los retratos que esculpe en esos años. Así, el de María Teresa, su esposa, o el de Marina Monzón. Su producción se irá despojando del sello de la Luján Pérez. Esto ocurre hacia 1947, tras su estancia en Cataluña, dejándose influenciar por la escuela mediterránea. En 1954 marcha a Tánger y, dos años después, a Venezuela <sup>26</sup>.

Plácido Fleitas (1915-1972), Juan Jaén (1909) y Abraham Cárdenes son otros de los nombres que formaron la extensa nómina de alumnos de la escuela Luján Pérez, si bien sus obras hay que situarlas después de 1930. Esta etapa de madurez escapa, como anteriormente dijimos, del marco cronológico de este trabajo.

## NOTAS

1 ALZOLA, José Miguel: *El imaginero José Luján Pérez*, Las Palmas de gran Canaria, 1981.

FUENTES PEREZ, Gerardo: *Canarias: El Clasicismo en la escultura*, Santa Cruz de Tenerife, 1990, págs. 184-246.

Idem; "Escultura, 1750-1800", *Historia del Arte en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, t. IX.

MARTINEZ DE LA PEÑA, Domingo y ALLOZA MORENO Manuel Angel: "La escultura canaria del siglo XIX", *Historia de Canarias*, t.III, pp 258-261.

2 FUENTES PEREZ, Gerardo: *Canarias...*, págs. 287-369.

Idem; "Escultura " págs. 148-150.

... MARTINEZ DE LA PEÑA, Domingo y ALLOZA MORENO, Manuel Angel: op. cit., págs. 262-266.

3 *Ibidem.*

4 MARTINEZ DE LA PEÑA Y ALLOZA MORENO; op. cit., págs. 270-1.

CALERO RUIZ, Clementina y QUESADA ACOSTA, Ana María: *La Escultura hasta 1900*. Santa Cruz de Tenerife, págs. 117-126.

5 *Ibidem.*

6 FRAGA GONZALEZ; Carmen: "Plazas de Las Palmas". *Actas del Coloquio de Historia Canario Americana (1978)*. Las Palmas de gran Canaria, 1980, t. II, pág. 313.

OSORIO Y BERNARD, M.: *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975, pág. 74.

"Sección Provincial". *La Prensa*, 14-VIII-1876, pág. 3.

7 PEREZ REYES, Carlos: *Escultura Canaria Contemporánea*, Madrid, 1984, págs. 58-59.

8 "El monumento al Excmo. Sr. D. Fernando de León y Castillo. Una circular". *Diario de Las Palmas*, 16-VII-1922, pág.1.

MEGIAS, Jerónimo: "Carta a Carlos Navarro Ruiz". *Diario de Las Palmas*, 18-XII-1920, pág.1.

- 9 "La inauguración oficial del monumento a Pérez Galdós". *La Provincia*, 30-IX-1930, pág. 12.
- 10 MACHO ROGADO, Victorio : *Memorias*. Madrid, 1972, págs. 292-293.
- 11 *Ibidem.*, pág. 293.
- 12 FRAGA GONZALEZ, Carmen: op. cit., pág. 296.
- TORRE de la, Claudio: *Gran Canaria. Fuerteventura. Lanzarote*. Barcelona, 1966, pág. 121.
- "Noticias Municipales". *La Provincia*, 28-3-1924, pág.2.
- 13 MARTINEZ DE ESCOBAR, F. M.: "El busto del insigne poeta Tomás Morales". *El Defensor de Canarias*, 12-VII-1925, pág. 1.
- 14 CIDE; "Un monumento y una fecha". *El Defensor de Canarias*, 19-VIII-1925, pág. 1.
- 15 MORENO, Eladio: "Carta al director". *La Provincia*, 22-VIII-1925, pág. 1.
- 16 HERNANDEZ PERERA, Jesús: "Arte". *Canarias*, San Sebastian, 1984, pág. 326.
- 17 MACHO ROGADO, Victorio: op. cit., pág. 294.
- 18 PEREZ REYES, Carlos: op. cit., págs. 84-90.
- Idem: *Manolo Ramos, su vida y su obra*. Santa Cruz de Tenerife, 1975.
- 19 *Ibidem.*
- 20 PEREZ REYES, Carlos: op. cit., 166-169.
- JORGE RAMIREZ, Luis: "Juan Márquez vuelve temporalmente a la escultura". *Diario de Las Palmas*, 3-XI-1959, pág. 5.
- QUEVEDO, Agustín: "Juan Márquez y la escultura canaria". *Diario de Las Palmas*, 29-VIII-1980, suplemento.
- 21 PEREZ REYES, Carlos: op. cit., pág. 168.
- 22 *Ibidem.*, págs. 159-162.
- 23 RODRIGUEZ DORESTE, Juan: *La escuela de Artes Decorativas de Luján Pérez*. Las Palmas de gran Canaria, 1964.
- Idem: "Un brote de arte canario: "La valiosa escuela Luján Pérez", *Cosmópolis*, Las Palmas, mayo, 1930.
- CASTRO BORREGO, Fernando: "Las artes plásticas canarias del siglo XX". *Historia de Canarias*, T.III, Barcelona, 1981, págs. 302-307.
- SANTANA, Lázaro: "Regionalismo y vanguardia". *Historia del Arte en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, págs. 237-250.
- 24 *Ibidem.*
- 25 *Ibidem.*
- 26 PEREZ REYES, Carlos: op. cit., págs. 277-286.





1. Sepulchro del poeta Tomás Morales. Obra de Victorio Macho. Cementerio de Las Palmas de Gran Canaria. 1921.



2. Monumento a Fernando de León y Castillo. Obra de Mariano Benlliure. Las Palmas de Gran Canaria. 1923.



3. Bretona. Obra de Juan Maíquez.



4. Mujer del Sur.  
Obra de Plácido Fleitas.