



LA DIVERSIDAD DEL PAISAJE. EL «REALISMO MÁGICO» DE FRANZ ROH Y LA ESCUELA LUJÁN PÉREZ

THE DIVERSITY OF THE LANDSCAPES. THE «MAGICAL REALISM» OF FRANZ ROH AND THE LUJAN PEREZ SCHOOL

Angélica B. Camerino Parra*

Cómo citar este artículo/Citation: Camerino Parra, A.B. (2021). La diversidad del paisaje. El realismo mágico de Franz Roh y la Escuela Luján Pérez. *XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana (2020)*, XXIV-064. <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10678>

Resumen: La presente comunicación tiene como objetivo principal analizar las relaciones teóricas y prácticas que se establecen entre el libro de Franz Roh, *Realismo mágico (post expresionismo)*, y la Escuela Luján Pérez y que desembocó en un regionalismo vanguardista en el ámbito de Canarias. Aunque los mismos artistas y muchos intelectuales de la época, como veremos, reconocieron la relación con los planteamientos estéticos expuestos en el libro de Roh, y aunque muchos investigadores lo mencionan en sus investigaciones sobre la Escuela y el arte canario del período de entreguerras, como señala Sánchez Robayna, aún no se ha hecho un estudio detallado de las conexiones que vincularon el mencionado ensayo con los artistas de la entidad grancanaria.

Palabras clave: realismo mágico, pintura, nueva objetividad, Canarias, vanguardias.

Abstract: The main objective of this communication is to analyze the theoretical and practical relationships that are established between Franz Roh's book, *Magical Realism (post-expressionism)*, and the Luján Pérez School, which led to an avant-garde regionalism in the Canary Islands. Although the same artists and many intellectuals of the time, as we will see, recognized the relationship with the aesthetic approaches exposed in Roh's book, and although many researchers mention it in their research on the School and Canarian art of the interwar period, As Sánchez Robayna points out, a detailed study of the connections that linked the aforementioned essay with the artists of the Gran Canaria entity has not yet been made.

Keywords: magical realism, painting, new objectivity, Canary Islands, avant-garde.

CONSIDERACIONES INICIALES

Franz Roh (1890-1955) fue un historiador, crítico de arte y fotógrafo alemán que se introdujo en el panorama de las vanguardias artísticas de la Europa del primer cuarto del siglo XX, gracias a un libro que publica en 1925 titulado *Nach-expressionismus. Magister realismus. Probleme der neuesten europäischen malerei* (Post expresionismo. Realismo mágico. Problemas de la nueva pintura europea), en el que analiza la pintura neofigurativa que surge en el continente durante el período de entreguerras, unificando con sus teorías artistas y movimientos con ideologías estéticas y políticas tan dispares como la *Nueva Objetividad*, el *Novecento*, *Valori*

*Universidad de La Laguna. Campus de Guajara, s/n. 38320. San Cristóbal de La Laguna, Tenerife. Teléfono: +34 673969312; correo electrónico: acamerin@ull.edu.es.

Plastici, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Giorgio de Chirico u Otto Dix, entre otros. Este libro es traducido al español en 1927 por Fernando Vela y publicado por la *Revista de Occidente* de Madrid, en España, bajo el título *Realismo mágico (post expresionismo)*.

Por otra parte, en España muchos artistas se servían de su entorno inmediato para realizar sus representaciones, lo que desembocó, en el caso de Canarias, en un regionalismo paradójicamente vanguardista. Como mencionamos, el libro de Roh llegó a España de la mano de la *Revista de Occidente* en 1927. En diciembre de ese mismo año la revista canaria *La rosa de los vientos* publica una breve reseña sobre el mismo, escrita por Juan Manuel Trujillo (1907-1976), lo cual nos indica que la obra ya era conocida en la región insular poco después de su traducción al español. No obstante, aquí no se detiene el influjo que en Canarias causó este trabajo de Franz Roh.

La Escuela Luján Pérez, institución fundada por Domingo Doreste (1868-1940) y Juan Carló (†1927) en 1918, acoge con mucho entusiasmo los principios teóricos promulgados por Roh en su libro. La segunda generación de artistas que formará esta institución será sobre la que esta obra hará mayor repercusión, ya que los estudiantes encontrarán en las reproducciones de obras de la vanguardia europea que se encuentran al final del ensayo de Roh, una fuente inagotable de inspiración y estudio constante que les permitirá, por una parte, conocer todo lo que en el campo artístico figurativo europeo se había realizado hasta el momento y, por otra, les empuja a experimentar nuevas técnicas representativas y procedimientos en favor del desarrollo de un lenguaje artístico propio.

Asimismo, Juan Rodríguez Doreste (1904-1988) mantuvo importantes relaciones con *Revista de Occidente* lo que le permitió proveer a la escuela con el mencionado libro de Roh y otro de gran interés, *La deshumanización en el arte* (1925) de Ortega y Gasset, muy poco después de sus respectivas publicaciones¹. Pero la relación del estudio de Franz Roh con la Escuela Luján Pérez no se limita a la lectura del libro y al análisis por parte de los alumnos de la institución gran Canaria de las obras reproducidas en él; existen otros muchos factores que vinculan los postulados de Roh con varios de los principios filosóficos-pedagógicos del organismo, así como con la diversidad de los resultados artísticos obtenidos en su núcleo.

Dentro de la Escuela encontramos artistas tan dispares como Rafael «Felo» Monzón –artista de abierto compromiso social y político- y como Juan Ismael –mucho más lírico y poético en sus planteamientos plásticos y estéticos-, ambos unidos tanto por el lugar de estudio como por la insondable magia que sobre ellos ejerció el paisaje canario como tema de representación para sus respectivos trabajos. Es en este tipo de conexiones donde radica el objetivo fundamental de este trabajo, analizar las relaciones teóricas y prácticas que se establecen entre el libro de Franz Roh y la Escuela Luján Pérez; no sin antes explicar los planteamientos expuestos por el teórico alemán en su libro *Realismo mágico (post expresionismo)*, para luego establecer las características estéticas e ideológicas de la producción de la institución, aspectos que nos permitirán alcanzar nuestro objetivo general.

Aunque los mismos artistas y muchos intelectuales de la época, como veremos, reconocieron la relación con los planteamientos estéticos expuestos en el libro de Roh, y aunque muchos investigadores lo mencionan en sus investigaciones sobre la Escuela y el arte canario del período de entreguerras, como señala Sánchez Robayna, aún no se ha hecho un estudio detallado de las conexiones que vincularon el mencionado ensayo con los artistas de la entidad gran Canaria². Es importante resaltar que el período de producción de la Escuela en el que nos enfocaremos será aquel que se inicia en 1927 y culmina en 1936. Aunque la institución continúa abierta después de este último año, fue en la etapa señalada donde mejor se vio reflejado el influjo que ejerció

1 GONZÁLEZ (2001), p. 51.

2 SÁNCHEZ ROBAYNA (1992), p. 13.

sobre los alumnos los planteamientos teóricos de Roh. Asimismo, se analizará, a la luz de todo lo expuesto anteriormente, las relaciones esenciales que se establecen entre el mencionado libro de Roh con los principios y producción de la Escuela.

LLEGADA DE LAS VANGUARDIAS. LAS REVISTAS ILUSTRADAS

Entre finales del siglo XIX y principios del XX Canarias experimenta un enorme crecimiento económico debido a su reinserción dentro de las rutas marítimas comerciales intercontinentales, también por la explotación de productos como el tomate y el plátano en sustitución del recién acabado mercado de la cochinilla. Todo esto facilitó la entrada de muchos influjos tanto de Europa como de América a las islas: los libros, las revistas ilustradas, las fotografías, las reproducciones de arte en destacadas publicaciones y catálogos, que generó un impacto positivo en el desarrollo cultural de la sociedad del momento³.

La clase terrateniente, para este momento, era el sector dominante de la población canaria. La sociedad agraria fue conservadora y regionalista lo cual promovió que atacaran cualquier indicio de reforma o transformación estética que llegara del exterior. Eran los que sustentaban el desarrollo de las artes por lo que estimularon que las cosas permanecieran tal y como se venían desarrollando, con el fin de «perpetuar las formas y las estructuras existentes⁴». Su interés sigue arraigado en la representación tradicional del pasado, en la imagen mítica del hombre que habita el paisaje insular paradisíaco, la exaltación de la vida campestre, sus formas y costumbres populares.

Pero esto cambió al avanzar la centuria. A partir de ese momento, surgieron una serie de publicaciones periódicas artístico-literarias que asumieron la labor de modernizar, renovar y profundizar el gusto cultural de la sociedad canaria, sin ir en detrimento del sentido regional. Entre estas publicaciones encontramos *Castalia* (1917) semanario que se editaba en Santa Cruz de Tenerife y prometía que sus páginas serían *todo juventud*, presentaba ideas nuevas que serían precedentes de lo que aquí nos ocupan. Muchos de los colaboradores de esta publicación ganaron mucha importancia dentro del posterior desarrollo vanguardista de Canarias, como Alonso Quesada (1885-1925), Agustín Espinosa (1897-1939) y Agustín Millares Carlo (1893-1980).

Las publicaciones que comenzaron a surgir posterior a *Castalia*, como veremos, reaccionaron abiertamente contra el aislamiento al que había sido sometido la mejora cultural de las islas, también contra las formas académicas consideradas anquilosadas, al tiempo que abogaban por la razón y la necesidad de descubrir, estudiar y asimilar todas las corrientes de vanguardias que, desde comienzos de siglo, se fueron desarrollando en el resto de Europa. Para 1926 Guillón Barrús en un artículo de prensa, hablaba de la necesidad de poner en directa relación los elementos de la cultura local con aquellos de la cultura universal⁵. Como veremos, este espíritu se vio reflejado en las posteriores publicaciones periódicas que se generaron en las islas, causando importantes efectos.

La revista *La Rosa de los Vientos* apareció en abril de 1927 con textos de Juan Manuel Trujillo, Ernesto Pestana Nóbrega, Agustín Espinosa, entre otros. Incluso Ramón Gómez de la Serna inauguró la primera página del número inicial con un texto titulado *Revistas jóvenes* que apareció en *El Sol*, donde da su visto bueno acompañado de palabras de ánimo y motivación a la iniciativa de esta revista. La cubierta fue un diseño de Pedro de Guezala y las viñetas

3 ALLEN HERNÁNDEZ (2008), p. 21.

4 ABAD (2001), p. 34.

5 ABAD (2001), p. 44.

y cubiertas de Xavier Casais. El director de la revista fue Carlos Pestana Nóbrega, el Jefe de Redacción Agustín Espinosa y el cargo de secretario de redacción lo fungió Juan Manuel Trujillo. Aunque es una publicación principalmente literaria y, como afirma Fernando Castro Borrego, sus «redactores [...] se consagraron a reinterpretar los mitos y la literatura popular de Canarias⁶»; también se publicaron algunos artículos sobre arte y artistas.

Como podemos apreciar, para los intelectuales que colaboraban con esta revista los motivos regionales podían ser objeto de renovación; para ellos, no fue necesario negar su pasado o toda la tradición anterior para ser vanguardistas, por el contrario, creyeron que podían crearse nuevas vías que amalgamaran la tradición insular con las corrientes artísticas y literarias europeas más avanzadas. Es evidente que la orientación de esta revista era insular y su intención era «sembrar el germen que [...] fundió un interés plenamente moderno por el paisaje y la cultura insulares con la integración –muy particular- en la más avanzada poética peninsular⁷». En este sentido, la revista ejemplificó el *primer momento de la vanguardia canaria* al tiempo que conectaba con la llamada Generación del 27⁸.

Por otra parte, encontramos artículos dedicados al arte, estética y artistas de vanguardias. En el segundo número de la revista publicado en mayo, encontramos un texto de Juan Rodríguez Doreste titulado *De estética. Sobre el ángulo recto del cubismo* en el que disertaba sobre las nociones físicas y psicológicas que subyacen a la construcción de las formas en las composiciones de cuadros de artistas como Juan Gris y Francis Picabia⁹. Así mismo, en el cuarto número encontramos un pasaje escrito por Ernesto Pestana Nóbrega en el que rememoraba la vida y obra de Juan Gris como un merecido homenaje tras su pronto fallecimiento¹⁰.

Por lo cual no es de extrañar que, en ese mismo número de la revista, publicado en diciembre de 1927, apareciera una entrada de Juan Manuel Trujillo donde reseña el libro de Franz Roh, *Realismo mágico*, en su edición de la *Revista de Occidente* traducido por Fernando Vela que, como mencionamos, vio la luz en España ese mismo año. Aparece acompañado de una reseña de un libro de Ortega y Gasset también publicado por la *Revista de Occidente*, otra crónica sobre una obra de Ramón Gómez de la Serna y la de un ensayo literario de E. Gómez Carrillo. Las palabras de Trujillo, como veremos a continuación, son breves pero sugerentes y nos ofrecen una particular interpretación de lo que para el escritor implicaba en el campo de las artes y la crítica de arte la aparición en dicho panorama del libro de Roh.

El libro de Franz Roh no fue sólo conocido en el ámbito insular ya para finales del mismo año en que sale publicado en Madrid, sino que fueron recibidos con entusiasmo tanto sus propuestos teóricos como el tipo de arte que promulgaba. Sólo cinco números de esta publicación vieron la luz. A principios de 1928 se suspendió la publicación de la revista. Para febrero de ese año aparece en el diario *La Prensa* publicado el *Primer manifiesto de La Rosa de los Vientos*, firmado por Juan Manuel Trujillo, Agustín Espinosa, Ernesto Pestana Nóbrega, Pedro Guezala, Agustín Miranda, Pedro Perdomo Acevedo, entre otros. En él, los intelectuales y artistas encargados de su redacción reafirmaban los principios de la revista, promoviendo sus ideales de beneficiar siempre lo universal sobre lo regional¹¹.

Asimismo, en este año de 1928 surgió un grupo llamado *Pajaritas de papel* en el que participaron los poetas Julio Antonio de la Rosa y José Antonio Rojas, las hermanas Ferrer, José Miguel Mandillo, las hermanas Hilda y Rosa Gómez Camacho, las pianistas Victoria Carvajal

6 CASTRO BORREGO (2008), p. 208.

7 PÉREZ CORRALES (1999), p. 16.

8 PÉREZ CORRALES (1999), p. 15.

9 RODRÍGUEZ DORESTE (1927), p. 5.

10 PESTANA NÓBREGA (1927), p. 15.

11 CARREÑO CORBELLA (2003), p. 47.

y Amor Lozano, Emma Martínez de la Torre, Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl. Realizaban actividades de carácter privado en casa de amigos, sus planteamientos artísticos contrariaban los académicos y profesionalizantes, sólo deseaban disfrutar del arte a través de todo tipo de experiencias de acción cultural, talleres con un fuerte tono festivo¹².

Otra publicación de interés aparecerá dos años después de la iniciativa de *Pajaritas...*, se trata de la revista *Cartones*. Fundada en 1930 por Pedro García Cabrera vio la luz un mes después de que los alumnos de la Escuela Luján Pérez inauguraran su exhibición en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife – este último acontecimiento será analizado con detenimiento más adelante. En su revista, García Cabrera deseaba continuar la línea editorial que durante un año mantuvo latente el espíritu de *La Rosa de los Vientos*, pero con una variación; tenía la intención de incorporar a los artistas plásticos dentro de sus planteamientos, y que estos últimos traspasaran los límites de la poesía.

Este mismo año, se publicó el primer texto surrealista concebido por un autor canario, *Lancelot 28º 7º*, de Agustín Espinosa¹³. Por su parte, en el número 36 de *La Gaceta Literaria* de Madrid publicado el 15 de junio de 1928 apareció el *Manifiesto de Cartones dedicado a Rafael Alberti*, firmado por José Antonio Rojas, Juan Ismael, Pedro García Cabrera y Guillermo Cruz. En él declaraban su plena voluntad de encontrar un arte propio por medio de la exaltación de los valores de las islas Canarias, pero no con un sesgo de regionalismo cerrado sino, como hemos mencionado, con un sentido universal¹⁴; es decir, encontrar nuevos derroteros que les permitieran abrir una vía de comunicación entre los motivos regionales con los del mundo artístico general¹⁵.

Esta nueva revista se insertó dentro de la corriente de la vanguardia regional y mantuvo una importante relación con la mencionada escuela grancanaria. Aunque sólo publicó un número trabajó arduamente, entre 1924 y 1930, por *otorgarle unos nuevos valores geográficos [al] paisaje de Canarias*¹⁶, y representó a una generación de artistas como Rafael Monzón (1910-1989), José Jorge Oramas (1911-1935), Juan Ismael (1907-1981), entre otros, y de escritores ya mencionados. Quisieron que las personas se identificaran con su entorno natural por medio de representaciones que no fueran en absoluto tradicionales, sino que dialogaran con las vanguardias contemporáneas que se estaban gestando en Europa.

La corriente que mejor se acomodaba a este objetivo era el *post expresionismo* en la pintura –que analizaremos en el próximo capítulo- y en la arquitectura el racionalismo¹⁷. El primero en asumir esto último fue Eduardo Westerdahl quien en 1932 funda *Gaceta de Arte* y se convierte en su director, una revista de marcada orientación centroeuropea que deseaba presentar escritos de arte y literatura sobre los temas más actuales, en línea con los debates europeos más contemporáneos. *Gaceta de Arte* tuvo dos facetas o vertientes definidas, por un lado estaba la surrealista, por otra estaba la sociológica y racionalista¹⁸. El encargado de las críticas literarias fue Domingo Pérez Minik. Entre sus colaboradores, tanto nacionales como extranjeros, encontramos a José Arozena, Andrés de Lorenzo-Cáceres, José Mateo Díaz, Guillermo de Torre, Amadée Ozenfant, Wassily Kandinsky, Herbert Read, Le Corbusier y, por supuesto, Franz Roh, entre otros.

De hecho, en el primer número de la revista, publicado el 1º de febrero de 1932, encontramos

12 NAVARRO SEGURA (1997), p. 39.

13 CASTRO BORREGO (2008), p. 211.

14 SÁNCHEZ ROBAYNA (1992), p. 14.

15 CARREÑO CORBELLA (2003), p. 49.

16 CASTRO MORALES (2001), p. 61. 17

CASTRO MORALES (1992), p. 60. 18

PÉREZ CORRALES (1999), p. 16.

un artículo anexo escrito por Franz Roh titulado *¿Por qué se escribe con minúsculas?*¹⁹, en el que plantea un nuevo orden tipográfico para las publicaciones que fue asimilado por los mismos diseñadores de la *Gaceta* para su propia diagramación. Este texto había sido publicado con anterioridad en el libro que Franz Roh editó junto con Jan Tschichold en Stuttgart, titulado *Foto-auge* (1929). Pero no sería el único texto de Roh allí reproducido, ni la única referencia que se hizo a su trabajo o a las teorías planteadas en su texto sobre el *Realismo Mágico. Post expresionismo*.

En este sentido, es importante mencionar que aunque el período que comprende *Gaceta de Arte* es posterior al época de producción de la Escuela Luján Pérez²⁰ que nos compete estudiar, lo consideramos de especial importancia no solo porque encontramos muchas referencias a Roh y su libro, sino porque también nos permite ilustrar cómo fueron asimiladas las teorías del crítico de arte alemán, y cómo fueron utilizadas por los propios colaboradores de la revista para analizar el trabajo de artistas locales y nacionales. También porque encontramos muchas referencias a movimientos y grupos artísticos importantes para el estudio del *post expresionismo*, que hemos mencionado en apartados anteriores. A continuación, mencionaremos sólo alguno de ellos.

En la cuarta entrega de la revista, del 1º de mayo, encontramos un artículo de Domingo López Torres dedicado al *Arte social de Erwin Piscator* en el que dedicaba un espacio para analizar los planteamientos de Roh sobre el *post expresionismo*. En ese mismo número apareció un texto crítico sobre la obra de Álvaro Fariña, analizada desde la mencionada perspectiva post expresionista²¹. En el número 11 se mencionó que Franz Roh hizo llegar a la revista un ejemplar del libro *Foto-Auge* y se hace una breve reseña del mismo²². Al siguiente mes apareció reproducido en las páginas de la revista uno de los textos, *Mecanismo y expresión. Los caracteres esenciales y el valor de la fotografía*, del mencionado libro de Roh²³.

En el número 13 Eduardo Westerdahl mencionó tanto las teorías *post expresionistas* de Roh como a los *Valori Plastici* en un texto titulado *Dramatismo y concreción en la plástica contemporánea*, donde, además, analiza el trabajo de Klee, Dix, Barlach y Rodin²⁴. José Mateo Días dedicó un artículo a la obra de Felo Monzón en los números 16 y 17 de la revista, en este última hablaba sobre *la disposición del paisaje* presente en la obra de este artista²⁵. Asimismo, en la primera página del número 17 encontramos un texto de Hildebrant Gurlitt, *Arte fascista en la «Nationalgalerie»*, donde se mencionaba el trabajo de los *Valori Plastici* y de Chirco; en compañía de otro de Eduardo Westerdahl, *Maruja Mallo. La constante dramática de su pintura*, en el cual aplica las teorías post expresionistas de Roh al estudiar la obra de la artista gallega.

19 Este texto había sido publicado con anterioridad en el libro que Franz Roh edita junto con Jan Tschichold en Stuttgart, titulado *Foto-auge*.

20 Aunque en 1933 se produce una conexión directa entre la Escuela y la revista debido al *Congresillo de las Juventudes* que esta última organizó en Las Palmas de Gran Canaria, que permitió la visita de Eduardo Westerdahl a la institución no obstante el congreso no pudo gestarse.

21 *Gaceta de Arte*, no. 4, mayo de 1932, pp. 1 y 4.

22 *Gaceta de Arte*, no. 11, diciembre de 1932, p. 4.

23 *Gaceta de Arte*, no. 12, enero-febrero de 1933, p. 2. En él Franz Roh defiende la postura de que la fotografía es un medio de expresión independiente de la pintura y que en ningún momento intenta competir con ella.

24 *Gaceta de Arte*, no. 13, mayo de 1933, p. 1.

25 *Gaceta de Arte*, no. 16, junio de 1933, p. 4; *Gaceta de Arte*, no. 17, julio de 1933, p. 3.

LA ESCUELA LUJÁN PÉREZ

Aunque la Escuela Luján Pérez se inaugura en Las Palmas de Gran Canaria en el año de 1918 uno de sus fundadores, Domingo Doreste (Fray Lesco), ya venía abonando el terreno para su aceptación social desde antes. El 5 de junio de 1917 apareció en *La Crónica* un artículo escrito por Doreste titulado *Los decoradores del mañana* en el que planteaba la necesidad de crear una escuela o *taller de dibujo y modelado* donde los jóvenes artesanos pudieran aprender este arte, pero con profundidad conceptual; es decir, crear una institución que combatiera la «feroz vacuidad estética» que padecían los muchachos de aquel tiempo²⁶.

El resultado de los años de trabajo de la institución es presentado al público grancanario en 1929, luego de que la Escuela trasladara su sede de la calle García Tello a la calle San Marcos. Para la muestra se realizó un catálogo que incluía escritos de Fray Lesco e ilustraciones realizadas por dos de sus alumnos, Santiago Santana y Felo Monzón. En el texto de dicho folleto, Doreste resalta que la muestra estaba revestida de un carácter meramente pedagógico, a la vez que insistía en que demostraba «la eficacia de la escuela y una tendencia plástica que recuperaba repertorios decorativos aborígenes y se interesaba por los caracteres antropológicos y del paisaje autóctono²⁷».

Esta exposición fue trasladada a Tenerife. Se inauguró en mayo de 1930 en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. La muestra fue acogida con entusiasmo por muchos de los intelectuales del momento –varios de los cuales habían participado en *La Rosa de los Vientos*. Ernesto Pestana Nóbrega ofreció una conferencia para inaugurar la exhibición, que luego fue reproducida en la *Gaceta de Tenerife* el 10 de mayo bajo el título de *En la exposición de la Escuela Luján Pérez*. El artículo intentaba explicar la labor de los alumnos de la institución, valoraba los resultados de la misma al tiempo que le confería un lugar dentro del panorama artístico regional.

Para Pestana Nóbrega los alumnos de la Escuela Luján Pérez tenían la habilidad de crear sus composiciones de la nada. Recordemos que ese era uno de los valores que tanto la *Nueva Objetividad* de Gustav Hartlaub como el *Post expresionismo* de Franz Roh señalaban como característico del nuevo arte realista, la nueva figuración, de entreguerras; para ambos, el entorno de los artistas debía ser sólo el punto de partida para crear en el lienzo una reinterpretación personal de lo que veían, la realidad servía de base para crear nuevas formas. Pestana Nóbrega veía estas cualidades en las obras expuestas en el Círculo de Bellas Artes, y así lo hizo notar en su conferencia.

Asimismo, para Pestana Nóbrega, aunque estos artistas utilizaban el paisaje canario como motivo de representación, consideraba que la manera en que lo afrontaban y transformaban por medio de su interpretación libre, hacía que el resultado final fueran formas originales. Aunque estas obras conservaban un carácter regional, el escritor se encargaba de resaltar que no se trataba del regionalismo trasnochado del siglo XIX, lleno de figuras edulcoradas e idealizadas, sino que se exponía de una manera «otra» de afrontar lo autóctono, desde una perspectiva moderna.

Las palabras de clausura de la exposición también quedaron a cargo de Pestana Nóbrega. En ellas, insistió nuevamente en el carácter original de los artistas y su libertad creadora, pero esta vez destacaba la labor docente que lleva a cabo la institución que da rienda suelta a la imaginación de sus alumnos, obteniendo los mejores resultados de esta práctica. Dedicó algunas frases a Domingo Doreste a la vez que cita alguna de las pronunciadas por Fray Lesco sobre el carácter pedagógico de la institución. De la misma manera, Pestana Nóbrega resaltó la

26 RODRÍGUEZ DORESTE (2002), p. 143.

27 CASTRO MORALES (2001), p. 104.

importancia del auténtico regionalismo producido por los artistas participantes en la muestra.

Otro intelectual que también intervino en el acto de clausura de la muestra fue Eduardo Westerdahl. Dicha conferencia apareció publicada el 3 de junio de 1930 en forma de artículo en *La prensa*, llevaba por título *En el Círculo de Bellas Artes. Clausura de la exposición de la Escuela Luján Pérez*. En él, Westerdahl no sólo alababa la labor de la institución grancanaria, sino que halló correspondencias representativas entre las obras expuestas con la pintura post expresionista europea y el racionalismo arquitectónico. Westerdahl resaltó el carácter internacional del regionalismo de la escuela, y expresó su deseo de que este fuera el comienzo de una producción artística innovadora dentro del panorama insular.

De igual modo, durante los días que duró la exposición en la capital tinerfeña, Pedro García Cabrera leyó su ensayo *El hombre en función del paisaje*. Este texto apareció publicado por partes en *La Tarde* de Santa Cruz de Tenerife entre los días 16 y 21 de mayo, pocos días después de clausurada la muestra. En él planteaba los diferentes motivos que daban lugar a la relación que establecía el individuo con el paisaje. Para García Cabrera el tema del paisaje era recurrente en la literatura y el arte de Canarias, sólo presentaban sólo variaciones sobre el mismo tema. Pero ahora, según el escritor, el paisaje debía ser analizado y representado desde una perspectiva primitivista en la fuera el único protagonista posible.

El paisaje se presenta como un todo, único valor verdadero de una isla. De ahí que García Cabrera creyera que motivos como los trajes típicos o las costumbres no eran dignos de representación en el arte, y no los considerara característicos de una región. Los lugares y las personas que en ellos moran se definen por su paisaje, que es algo mucho más abstracto y maleable que un atavío tradicional. Para este escritor tinerfeño «esas son notas de color local. Pero nunca temas fundamentales de arte. Eso no es sentimiento regional²⁸». Este último sólo surgiría, como hemos mencionado, y como tanto reiteraba García Cabrera en su ensayo, en función de las relaciones que el individuo del lugar estableciera con su entorno natural.

Este ensayo de Pedro García Cabrera definió el tono poético de los intelectuales que, junto a él, se reunirán en torno a la revista *Cartones*. Todos compartieron ese afán de hallar una vía de conexión tanto artística como literaria entre los motivos regionales y las corrientes artísticas internacionales de avanzada. Recordemos que este empeño ya se venía fraguando desde los mismos comienzos de *La Rosa de los Vientos*. En ese único número de la revista *Cartones* apareció un texto sobre el historiador Juan Núñez de la Peña escrito por un joven que se sentía profundamente comprometido con las expresiones artísticas y literarias de su tiempo, Andrés de Lorenzo-Cáceres²⁹.

El 5 de diciembre de 1930 Andrés de Lorenzo-Cáceres, cuando sólo contaba con apenas dieciocho años, dictó una conferencia titulada *Conversaciones sobre motivos regionales* en La Laguna frente al auditorio de la Asociación de Estudiantes Universitarios. Fue publicada pocos días después en el mencionado diario *La Tarde* en dos entregas. En 1932, dos años más tarde, Lorenzo-Cáceres retocó y amplió el texto, le agregó un prólogo y le cambia el título por el de *Isla de Promisión*. En el texto podemos percibir su visión del momento que vivió, además evidencia el influjo que en él causaron todos los intelectuales de los que se rodeó y el impacto que en él tuvo la exhibición de los alumnos de la Escuela Luján Pérez, que él visitó.

Y esta fascinación por el trabajo de los alumnos de la institución se hace evidente en un texto anterior al que hemos mencionado, apareció el 26 de junio de 1930 en el diario *La Tarde* bajo el título de *Geometría del paisaje*. En realidad, allí comprobamos la inclinación que sentía hacia uno de los artistas de la Escuela en particular, Felo Monzón, a quien dedica el texto: *A Felo*

28 CASTRO MORALES (2001), p. 202.

29 LORENZO CÁCERES (1992), p. 12.

*Monzón mirada vertical del paisaje de su isla*³⁰. Inspirado por la vista de un atardecer sobre el horizonte insular, Lorenzo-Cáceres mencionaba aquí el carácter interiorista de la geometría del paisaje de las islas, donde predominan los ejes verticales y las formas circulares.

En este sentido, para él lo vertical viene dado por la forma de los riscos y las montañas y representa la vida misma, lo espiritual: *el paisaje insular es un paisaje espiritualizado, verticalmente lírico*³¹. Lo circular se encuentra en las líneas del horizonte entre el cielo (la esfera) y el mar (el círculo) que es símbolo inequívoco de lo eterno. Para este joven escritor estos elementos se unían en el paisaje canario para otorgarle profundidad espiritual a sus formas, y por medio de esos aspectos es que el hombre debía hallar su punto de conexión con lo circundante. En palabras de Lorenzo- Cáceres, «preciosos sumandos con un bello total: el sentimiento místico de nuestro paisaje, carácter de vertical elevación y de profunda religiosidad³²».

Todas estas palabras que se suscitaron a partir de la exposición de la Escuela Luján Pérez conformaron las particularidades básicas y los principios bajo los cuales se realizaron las obras de estos artistas, y que, como veremos en el presente apartado, encuentran sustento teórico a la vez que entroncaban con los planteamientos formales y las proposiciones de Franz Roh. Independientemente de las posturas políticas que asuman o no estos artistas, la necesidad de expresarse los lleva a buscar una estética que les ayudara a plasmar de la manera más efectiva posible los principios y valores artísticos que deseaban manifestar. En el caso de estos artistas, lo que mejor se adaptó a sus gustos y necesidades expresivas fue la nueva figuración o el nuevo realismo.

Ya hemos visto cómo el paisaje canario adquirió una inusitada relevancia como motivo de representación entre los artistas de la Escuela Luján Pérez, y los textos que surgen a raíz de la exposición que se organizó en Santa Cruz de Tenerife en 1930. Todo esto nos permite comprobar cuáles fueron los debates que surgieron en torno al regionalismo y lo universal en el arte canario. Ahora estudiaremos a cuáles principios estéticos se apegaron para realizar sus cuadros, cuáles fueron sus fuentes de inspiración y qué características básicas conformaron los valores plásticos formales presentes en sus obras, que permiten relacionarlos directamente con el mencionado libro de Roh *Realismo mágico. Post expresionismo*.

Aunque sea considerado «el más convencional de los ismos» existe algo que subyace a estas representaciones *realistas* que las deslustra de todo referente mundano, y de cualquier esfuerzo netamente mimético. Como veremos a continuación, el tratamiento plástico que los artistas de la Escuela Luján Pérez le otorgaron a la representación del paisaje canario posee ciertas connotaciones que nos permiten intuir que no se trata de la mera reproducción de lo circundante. Los mismos artistas se plantearon estos problemas formales y encontraron una vía para eliminar el simple calco de lo real, y plasmar sobre el lienzo sólo las relaciones intrínsecas que se establecieron entre ellos y su entorno. El mismo Felo Monzón, años más tarde, afirmaba en una conferencia, de todos «es sabido que soy un beligerante en las trincheras de un bando del que lucha por implantar una nueva objetividad plástica³³».

En este sentido, y utilizando las palabras que emplea Franz Roh para explicar el realismo mágico, los artistas de la Escuela Luján Pérez por medio de sus obras establecieron nuevas relaciones entre el sujeto y su entorno. Una vez superada la representación mimética de la realidad y la representación idealizada del ambiente, que nos remite a paisajes bucólicos y paradisíacos de evidente sesgo romántico, los artistas de la institución grancanaria nos invitaron a ver con nuevos ojos el entorno insular. Era este uno de los principios básicos que, tanto

30 LORENZO CÁCERES (1992), p. 43.

31 LORENZO CÁCERES (1992), p. 44.

32 LORENZO CÁCERES (1992), p.44.

33 GONZÁLEZ (2001), p. 230.

Hartlaub en la *Neue Sachlichkeit* y como el mismo Roh en su libro, consideraban que debían poseer las obras que configuraban el panorama de la nueva figuración.

Otra de las características plástico-formales mencionada por Franz Roh en su libro sobre este tipo de arte, es la de extrema nitidez de las formas representadas que producen en el espectador un efecto de extrañamiento. Hasta el más mínimo detalle en la obra debía estar expresado con total exactitud, de allí su *miniaturismo*. A través del tratamiento meticuloso y detallista de las figuras, se garantizaba la sobriedad de los objetos. Esto lo podemos apreciar en la manera en que artistas como Jesús Arencibia y Santiago Santana precisaban las siluetas en la superficie del lienzo, organizaban sus composiciones y reflejaban absoluta nitidez tanto en los primeros planos como en los planos más posteriores del cuadro. De la misma manera se tiende al estatismo de las formas, como si las figuras se encontraran paralizadas en el tiempo y en el espacio.

Con respecto al uso del color, se puede afirmar que en ningún momento se configuró como protagonista de las escenas representadas por los artistas de la Escuela. Aunque la pátina de estos artistas fue variada y, en algunos casos, los colores eran brillantes o luminosos como en el caso de José Jorge Oramas, tendían hacia los tonos oscuros y grises como Juan Ismael, a los matices terrosos como en muchos de los cuadros de Felo Monzón o fueron más de la gama de los claros y fríos como Santiago Santana; el color siempre estaba contenido dentro de las formas, es decir, la línea predominó sobre la exuberancia del color.

Fueran brillantes u opacos, los colores eran aplicados en capas delgadas, detalle que ayudaba a aclarar los objetos y les confería un aspecto diáfano que los acercaba a la estética del *arte purista*. Las figuras se purificaban de manera armónica, al tiempo que se acentuaba esa tendencia a eliminar la huella de la mano que ejecuta la pieza. Si observamos con atención estos cuadros comprobamos que no hay indicios de intervención humana en ellos, quedan perfectamente cubiertas las pinceladas; lo que quiere significar, en palabras de Roh, que estamos ante la *objetivación pura* de las formas.

Por otra parte, y aunque parezca contradictorio porque hemos mencionado en varias ocasiones el tema de la *objetividad* en este tipo de arte, los artistas escogían aquellos elementos de la realidad que deseaban representar. Sin embargo, no se trataba de una selección caprichosa o deliberada, existía un trasfondo intelectual a esta configuración que nos habla de la libertad del artista de recoger sólo aquellos elementos que se identifiquen con la idea que ellos desean representar, convirtiendo así este hecho de discriminación en un acto de creación en sí mismo.

En este sentido, hablamos de una realidad construida en los términos que la expresó Eduardo Westerdahl en el artículo citado en el apartado anterior. Había un equilibrio entre las formas que fue intrínseco a estas obras de los artistas de la Escuela Luján Pérez que permitieron crear un sentido de tangibilidad en el cuadro, las figuras daban la impresión de que podían ser tocadas o percibidas con cualquiera de los otros sentidos adicionales al de la vista. La rectangularidad se apoderó de la composición pues, como menciona Franz Roh en su libro, las formas representadas en las obras *post expresionistas* parecían estar construidas paralelas a sus respectivos marcos, como si se aseguraran a ellos para no desajustarse de su entorno. Por lo que podemos asegurar, ateniéndonos a lo mencionado sobre el color y ahora sobre el sentido rectangular, que existió una evidente tendencia a aplanar y geometrizar las formas tanto en el *post expresionismo* concebido por Roh, como en las obras de la Escuela gran Canaria.

Es importante recordar que Franz Roh señalaba la inminente convergencia de diversas corrientes políticas e intelectuales dentro del realismo mágico. Esto quiere decir, que para Franz Roh los artistas *post expresionistas* podían ser tanto de derechas, de centro o de izquierdas con tal de que conservaran en común las características estilísticas y formales que hemos mencionado, que vemos reflejadas en los cuadros de los alumnos de la Escuela Luján Pérez. Debemos mencionar que dentro de esta institución también los artistas guardaron posturas políticas y motivos representacionales divergentes.

Felo Monzón, quizás uno de los más férreos defensores de los principios pedagógicos de la escuela, fue un conocido diletante de izquierda. En sus representaciones abundaban las figuras de indios y personajes con demarcados rasgos negroides, que podría responder a esta tendencia del artista. Sus figuras conservaban todos los rasgos que caracterizaron al post expresionismo: líneas definidas, color contenido dentro de las formas, estatismo –característica fundamental en el realismo mágico–, geometrización de las figuras, rectangularidad, nitidez extrema y tratamiento detallado de los diferentes planos de la obra, tendencia a aplanar y ha conferir carácter más de relieve que de profundidad. Podríamos considerarlo así la corriente un poco politizada de la institución y del realismo mágico propuesto por Roh.

El caso de Juan Ismael fue diferente. Él podría insertarse dentro de la vertiente del realismo mágico que conectaba con la Pintura Metafísica de Carlo Carrà y Giorgio de Chirico, o el trabajo de Miró que Franz Roh incluyó al final de su libro en la selección de obras. Juan Ismael pertenece a esa categoría del post expresionismo de los artistas que en sus cuadros creaban microcosmos, representaciones que tendían a plasmar lo más íntimo y cercano del mundo del artista. Estas primeras inclinaciones de Ismael fueron las que lo llevaron a decantarse, en años posteriores, hacia el surrealismo pictórico y lo unieron a una figura tan representativa de ese movimiento a nivel internacional como fue Óscar Domínguez.

El surrealismo fue más que una constante en la obra de Juan Ismael. Con el tiempo se convirtió en un gran entusiasta y llegó a experimentar con las diferentes formas expresivas utilizadas por los surrealistas, como lo fueron el fotomontaje y el *collage*. La incorporación de la pintura metafísica y el surrealismo en las propuestas teóricas de Roh puede parecernos quizás una de las más desconcertantes, ya que en los motivos representacionales de los artistas que pertenecieron a ambas vertientes siempre surgían formas nuevas totalmente antagónicas a las reales, o que simplemente no encontraban ningún referente real al cual asirse.

Sin embargo, para Roh fue una de las direcciones más importantes que asumió el realismo mágico. Para él, «tiende a ver el mundo como un hormiguero, como una mata de hierba vista desde muy cerca». Las cosas vistas desde muy cerca tienden a la distorsión, a la fabulación y el ensueño, es decir, nos permiten crear formas nuevas debido a la extrema cercanía que se guarda con respecto a los objetos. Quizás sea esto lo que ayudó a Juan Ismael a decantarse por crear formas nuevas a partir de otras reales, ya existentes.

Por su parte, artistas como Jesús Arencibia, Santiago Santana y José Jorge Oramas se consideraban insertos en la vertiente más pura del realismo mágico, en tanto que sus representaciones sólo querían evidenciar la realidad *otra* que subyace a lo circundante, mostrar esa relación particular que ellos establecieron con su entorno. Para ello, no sólo construyeron nuevos paisajes por medio de la discriminación previa que realizaban de los motivos de representación, sino que se apoyaron en una técnica específica que llevaba a las formas a una creciente geometrización, al tiempo que las reducía y aplanaba. También, las figuras plasmadas en las obras de esos artistas, tendían a permanecer estáticas en el cuadro, como si los cuerpos y las formas representadas se encontraran paralizadas en el tiempo y en el espacio.

Alrededor de estas figuras representadas en los cuadros de estos artistas – Arencibia, Santana y Oramas–, como dice Marcel Proust en una de sus novelas, se crea «como un aro, el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos³⁴». Da la impresión de que el tiempo no transcurre, pero también pareciera que asistiéramos a hechos insólitos. Este efecto de extrañamiento, como hemos mencionado, se debió a esa minuciosidad y nitidez con que los artistas representaron las figuras en los diferentes planos de las pinturas. Las obras de estos pintores de la institución grancanaria se encuentran muy cercanas al estilo de varios artistas mencionados por Franz Roh en su libro, como es el caso Kanoldt, Scholz y Räderscheidt.

34 PROUST (2000), p. 15.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, A. (2001). *La identidad canaria en el arte*, Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- ALLEN HERNÁNDEZ, J. (2008). «Fin de siglo. Modernismo y modernidad en Canarias (1900-1929)», en ALLEN HERNÁNDEZ, J. y CASTRO BORREGO, F. *La modernidad y las vanguardias en Canarias 1900-1939. Historia cultural del arte en Canarias*, vol. VII, Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- BOZAL, Valeriano (1967). *El realismo plástico en España de 1900 a 1936*, Madrid: Ediciones Península.
- CARREÑO CORBELLA, P. (1992). «La Escuela Luján Pérez en su época dorada». En SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (Ed.) *Canarias: las vanguardias históricas*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno y Gobierno de Canarias, pp. 39-53.
- CARREÑO CORBELLA, P. (2003). *Escritos de las vanguardias en Canarias 1927-1977*. Santa Cruz de Tenerife: Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea.
- CASTRO BORREGO, F. (1976). Ángel Romero Mateos. Análisis del costumbrismo en la pintura canaria, Catálogo de exposición, San Cristóbal de La Laguna – Puerto de la Cruz: Caja General de Ahorros y M.P.
- CASTRO BORREGO, F. (1988). *La pintura canaria del siglo XIX en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, Catálogo de exposición, Santa Cruz de Tenerife: Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife.
- CASTRO BORREGO, F. (2008). «La vanguardia en Canarias». En ALLEN HERNÁNDEZ, J. y CASTRO BORREGO, F. *La modernidad y las vanguardias en Canarias 1900-1939. Historia cultural del arte en Canarias*, vol. VII, Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes, pp. 104-229.
- CASTRO MORALES, F. (1992). *La imagen de Canarias en la vanguardia regional. Historia de las ideas artísticas 1898-1930*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de Cultura Popular Canaria.
- CASTRO MORALES, F. (2001). «Enseñanzas artísticas y «vanguardia enraizada» en el universo Atlántico: 1900-1930». En VV. AA., *El indigenismo en diálogo. Canarias-América, 1920-1950*, Catálogo de exposición, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- GARCÍA SÁNCHEZ, F. (2009). *Territorios de fantasía: el realismo mágico y otras formas en narrativa, cine y pintura*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (2002). *Ismos*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- GONZÁLEZ, F. (2001). *Felo Monzón. Escritos de arte*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno y Cabildo de Gran Canaria.
- GUENTHER, I. (1995). «Magic realism, new objectivity, and the arts during the Weimar Republic». En VV.AA. *Magic realism: theory, history, community*. London: Duke University Press, pp. 33-73.
- KIENLE, M. (Ed.) (2004) *Neue Sachlichkeit: New objectivity in Weimar Germany*, Catálogo de exposición, New York: Ubu Gallery, 2004. Versión digital: www.ubugallery.com/neue-sachlichkeit-new-objectivity-in-weimar-germany/
- LORENZO-CÁCERES, A. (1990). *Isla de Promisión*, edición, introducción y notas de Miguel Martínón, San Cristóbal de La Laguna: Instituto de Estudios Canarios de La Universidad de La Laguna.
- MICHELI, M. (1979). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- NAVARRO SEGURA, M.I. (1997). «Eduardo Westerdahl y la construcción de Canarias como

- identidad espacial». En *Gaceta de Arte y su época 1932-1936*, Catálogo exposición, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, pp. 22-71.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1988). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza Editorial.
- OSMA, G. (Ed.) (2005). *La pintura del 27*, Catálogo de exposición, Madrid: ARTEGRAF S.A.
- PÉREZ CORRALES, M. (1999). *Entre islas anda el juego: nueva literatura y surrealismo en Canarias (1927-1936)*, Colección «La Edad de Oro», Teruel: Museo de Teruel.
- RICHARD, L. (1979). *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- RODRÍGUEZ DORESTE, J. (2002). «La Escuela de Artes Decorativas de Luján Pérez. Algunas notas para su historia», separata de la revista *El Museo Canario*, n. 75-76, año 1960, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canarias - Memoria Digital de Canarias, pp.137-188.
- ROH, F. (1927). *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, traducción del alemán por Fernando Vela. Madrid: Revista de Occidente.
- RUHRBERG, K., *Pintura* (2005). vol. 1, en VV.AA. «Arte del siglo XX», Madrid: Editorial Taschen.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1992). «Para la historia de una aventura: las vanguardias históricas». En Sánchez Robayna, A. (Ed.). *Canarias: las vanguardias históricas*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno y Gobierno de Canarias, pp. 3-17.
- VV.AA. (1997). *Realismo mágico: Franz Roh y la pintura europea (1917-1936)*, Catálogo de exposición, Valencia: IVAM Centre Julio González.
- VV.AA. (1979). *La Rosa de los Vientos (1927-1928)*, edición facsímil, estudio preliminar de Sebastián de la Nuez, Las Palmas de Gran Canaria: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Plan Cultural.
- VV.AA. (1979). *Gaceta de Arte (1932-1936)*, edición facsímil, Madrid: Editorial Topos Verlag, 2 volúmenes.

