

LA COLECCIÓN DE DIBUJOS DE LA CASA DE COLÓN Y OTRAS COLECCIONES CANARIAS. EL TEMA DEL DESNUDO

Guillermina Casanova Báez

El dibujo no es sólo un conjunto de trazos sobre papel, sino también un proceso de descubrimiento e indagación de la realidad objetiva y, al mismo tiempo, del desarrollo del pensamiento y la creatividad del artista.¹ No sólo es un medio de expresión, es la expresión misma y, como acertadamente indica el pintor Pedro González, “frente a un dibujo tenemos la impresión de estar mirando por el ojo de la cerradura para ver el ámbito de la creación plástica”.²

Características que cobran mayor rigor, si cabe, al estudiar los desnudos dibujísticos. Kenneth Clark define el desnudo como una forma de arte inventada por los griegos en el siglo V a.C. Con esta afirmación pone de relieve que el desnudo no es un tema de arte, sino una forma de arte. Así define un tipo de imagen peculiar del arte occidental y sus tributarias, desarrollado en la antigüedad, abandonado durante la Edad Media y reavivado durante el Renacimiento, que no se limita a representar el cuerpo, sino que lo relaciona, por analogía, a todas las estructuras que han llegado a formar parte de nuestra experiencia imaginativa.³

De acuerdo con la teoría y la práctica académicas, el cuerpo desnudo se estudiaba en el Renacimiento⁴ como parte del proceso de la pintura histórica, para aclarar las nociones previas del relato histórico y de la composición.⁵ Sin embargo, presentada como una forma de ser o de vivir en la pintura histórica acabada, la desnudez constituye un medio de idealización.⁶ En la figura masculina, puede significar virtud heroica “a la antigua”,⁷ su contrapartida femenina apunta hacia la belleza absoluta.⁸

Desde el siglo XIX se advierte la influencia del conocimiento académico del desnudo en el panorama artístico canario, como fórmula para la exploración de problemas de representación puramente técnicos y la necesidad de tratar la figura desnuda por sí misma,⁹ aunque para ello hubiese que ponerle un título más o menos paganizante.¹⁰ Artistas como Manuel González Méndez, Valentín Sanz, Nicolás Alfaro y otros, se formaron en el aprendizaje del desnudo directamente del natural.¹¹

El dibujo de desnudo más antiguo que hemos catalogado es el realizado por Lorenzo Pastor y Castro en 1840, junto con otro en el que representa a cuatro niños desnudos en el interior de un bosque.¹² En opinión de Rafael Delgado, estos desnudos parecen copiados de otros cuadros, incluso en el femenino se inclina más por pensar que es copia de una escultura, aunque eso sí, cambiándoles las cabezas y caras, lo que se nota por los tamaños desproporcionados que alteran el cánon original.

De Manuel González Méndez se conservan dibujos de desnudos preparatorios para la decoración del techo del Salón de Actos del Palacio Municipal de Santa Cruz de Tenerife¹³ y

otros para el Salón Principal del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria.¹⁴ Las figuras, tratadas con cierta gracia y naturalidad, evocan los modelos clásicos, pues el tema del desnudo era primordial en las enseñanzas que se impartían en las escuelas de pintura y muy propio del clasicismo,¹⁵ poseen además frescura e instantaneidad que no se percibe en la obra final. Son interesantes estudios de desnudos tanto masculinos como femeninos, quizá más dinámicos los primeros frente al reposo y estatismo de los segundos, buscando con premura el reconocimiento de la calidad en la representación del cuerpo.¹⁶

Los desnudos de Juan Márquez Peñate, son apuntes muy rápidos, de pequeño formato y realizados a lápiz compuesto, carboncillo, tizas, pasteles y otros materiales. Se trata de dibujos académicos donde priman cánón y línea, caracterizados por la corrección y limpieza de ejecución.¹⁷ Son figuras de corte clásico, representativos de una visión ideal del cuerpo humano. En algunos de sus estudios de movimientos se percibe su admiración por los artistas europeos, Archipenko, Metzner y Mestrovic.

La persistencia del homenaje académico¹⁸ al valor moral y estético absoluto del desnudo, ha hecho decir a algunos historiadores del arte, que falsifica nuestra percepción del arte.¹⁹

Néstor Martín Fernández de la Torre practicó el tema del desnudo, desde su etapa madrileña (1902-1904), en la que realizó numerosos bocetos de desnudos, caracterizados por sus atrevidos y difíciles escorzos. De este periodo se conserva un dibujo²⁰ en el que apunta ya su inclinación al simbolismo, se aprecia la incorporación del ritmo curvilíneo modernista y, sobre todo, un concepto instintivo, brutal y provocativo de la sexualidad. Vemos dos cualidades propias del arte de Néstor: interés por el desnudo y la línea curva.²¹

En 1907 Néstor se traslada a Barcelona y permanece allí hasta 1913, las obras de este momento, muy en el gusto modernista, acentúan el barroquismo y simbolismo tan propios del autor, además de incorporar la predilección por el arabesco, la línea curva, las actitudes intensionadas, etc.), siempre en armonía con lo poético de la imagen.²²

Entre 1925 y 1928 realiza la decoración para el Teatro Pérez Galdós, por encargo del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, en ella conjuntó los motivos clásicos con los efectos estilizantes del modernismo y la sensualidad y el barroquismo nestoriano, constituyen -en palabras de Pedro Almeida- el mayor friso de andróginos de la pintura española. En esta obra hace gala de su saber como dibujante y conocedor de la perspectiva barroca y renacentista, pero con la estética del modernismo. Los bocetos preparatorios mantienen la misma disposición final: en el centro de la escena sitúa a *Apolo y las musas*, rehúye todo lo que recuerde la iconografía clásica. Sus cuerpos son morenos y andróginos y los presenta desnudos. Detrás aparece el sol y alrededor niños desnudos, guirnaldas de frutas y cortinajes que se levantan y unifican con el resto de la composición y con otras estancias del teatro.²³ A todo este conjunto hay que añadir estudios de desnudos de efebos y mujeres andróginas que soportan inmensas guirnaldas de frutos y cuernos de la abundancia, realizados para estudiar la decoración del Salón Saint-Saëns del mismo Teatro.

A partir de 1927, empieza a trabajar en sus primeros estudios para el *Poema de la Tierra*, sus apuntes caen dentro de una línea decadente y anecdótica, sin que ello contrarreste, en su labor investigadora sobre la flora canaria.²⁴ Estos desnudos pletóricos de sensualidad y erotismo traen a colación las afirmaciones de Kenneth Clark cuando dice que “ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico, aunque sea la sombra más somera; y si no lo hace, es que estamos

ante un arte malo y una moral falsa.²⁵ Pedro Almeida anuncia que estas obras se incluyen en una nueva etapa estilística, en la que las figuras humanas pierden frivolidad y se humanizan llenas de arrebatos pasionales; aparece un mayor equilibrio en la composición; la línea curva sigue dominando, pero sin llegar al paroxismo de la línea modernista. A pesar de los atrevimientos en los escorzos y del fantástico ensamblaje de los elementos compositivos se aprecia la madurez técnica y artística de Néstor.²⁶

Los estudios para el mural *El Mar y La Tierra* (1931-1935), destinados para preparar la decoración del salón de baile del Casino de Tenerife,²⁷ muestran desnudos masculinos hercúleos, presentados en una composición compleja, cargada de escorzos y estudios anatómicos. Se aprecia en ellos, la armonía de los personajes en concordancia con la acción que ejecutan.

En el Cabildo Insular de Tenerife hemos localizado dos desnudos de Álvaro Fariña Álvarez, están realizados en París e influenciados por el *fauvismo*,²⁸ en especial el desnudo de 1927. Destaca en éste, el corte del cabello a lo *garçon*, rostro mirando al espectador, remarcada acentuación del rostro en óvalo con los toques planos del pastel y postura “anti-académica”, muy al gusto de los *fauves*: piernas cruzadas y mano en la mejilla,²⁹ en especial, en las obras de Vlaminck y Derain, dedicadas a la *Bailarina del Rat Mort*, Copenhague, Statens Museum for Kunst (Colección J. Rump).

Pedro de Guezala amaba la representación del desnudo, en su significación de idea como cosa limpia y pura, sin aditamento alguno y pleno de la mayor plasticidad.³⁰ Es a raíz de su nombramiento, en 1949, como profesor de Dibujo del Natural de la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, cuando se intensifica su producción dentro de este tema.³¹

Las mujeres que representa en estos desnudos son, según Lázaro Santana, un símbolo de la raza, pues Guezala es, posiblemente, el que ajusta su obra a unos métodos más tradicionales, entroncados en cierta manera con la pintura costumbrista del siglo XIX.³² Sus figuras campesinas tienen un aire retratístico; insiste en que en ellas hay poco de creación y mucho de composición a partir de modelos reales.³³ En los desnudos con ambientación regional, representa a una mujer joven, prieta, delicada en su corporeidad, de rasgos faciales de inspiración cromañoise.³⁴

La línea que envuelve algunas de estas figuras, sin ser trazo demarcador, no se pierde, fijada en su lugar por las valoraciones matéricas o luminosas. Se conservan estudios y bosquejos realizados en papel *Ingres* o papel de embalaje.³⁵ Sus escorzos, según Pilar Trujillo, recuerdan las formas del siglo XV italiano, al empeñarse en resolver dificultades y en la soltura desahogada y caprichosa, se emparenta con un maestro veneciano del Cinquecento.³⁶

Algunos de sus bocetos de desnudos poseen mayor frescura, atrevimiento en los colores puros y violencia lumínica que la obra definitiva.³⁷

El tema del desnudo es primordial en la obra de José Aguiar, trató un sinnúmero de temas de desnudos³⁸ trazados en diferentes posturas y actitudes, que poseen la belleza y la perfección³⁹ con que los maestros renacentistas habían representado el cuerpo humano.⁴⁰ Son estudios anatómicos de corte clásico, tanto en las proporciones y en las actitudes corporales adoptadas por los modelos, como en el procedimiento técnico.

Los más interesantes, a nuestro juicio, son los preparatorios para composiciones,⁴¹ es el caso del fragmento para *Nacimiento de las Islas*, decoración mural del Cabildo de Tenerife (1952-1954), *Pastoral* (1944, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria), *Bañistas* (c. 1945, Colección particular, Madrid), caracterizados por la libertad en el trazo y una temática novedosa.⁴²

El pintor anotaba, en 1946, en uno de sus diarios que se preocupaba en exceso “por la gracia de colocar la figura en posiciones gratas, de cierto barroquismo amable, de contarlas con oportunidad e ingenio, lo que importa es la densa y sobria y hasta brutal humanidad dicha con una plástica robusta y noble; todo halago es peligroso, todo halago, aunque sea concedido al propio deleite es, sin duda, en perjuicio de la pura emoción humana”.⁴³ Aguiar se preocupa por componer y construir la figura a base de un esquema de movimiento, en sus diarios insiste en los grandes ritmos de desnudos,⁴⁴ aún a costa de la corrección, pues ésta, anula el carácter de la obra, insiste en los ritmos arbitrarios y abiertos (al modo de los clásicos Piero della Francesca, Miguel Ángel o Masaccio). Su preocupación es la forma sentida y grandiosa. Indica que “las formas de memoria traen siempre la caída en el amaneramiento, en la falsedad, en una fofedad algodonosa que quita a las formas su fuerza. Por eso hay que tener la voluntad de ir al natural a estudiar la esencia de esas formas, su plástica, su hueso, su blandura; pero ello al servicio de ritmos y formas nobles, simples, graves ¿Qué otra cosa hizo Fidias? ¿A qué aspiró si no el gran Arte?”.⁴⁵

Recomienda el empleo del modelo para el estudio analítico, pero utilizando las propias formas, sin imitar la plástica de otros siglos: “Repetir a Rubens, a Rembrandt, a Velázquez ¿para qué?. En esto lleva razón el pintor contemporáneo, el *fauve* y el teorizante. Sí, utiliza tus formas. Hazlas simples y severas”.⁴⁶

Se preocupa por los grandes ritmos de desnudos, como justificación de una composición, de la armonía del conjunto y de la riqueza cromática y plástica, de la unidad y desenfado del cuadro, su impresión de bloque ardiente, siempre en el intento de no caer en la banalidad realista y la precisión dibujística.

Lo importante para Aguiar, es que la forma sea sentida, grandiosa, con figuras vivas y llenas de pasión, para ello hay que ir a lo elemental. Las figuras deben atender a su ritmo individual, arquitectónico, puro y no ligarse a un naturalismo banal de modelo. De esta forma, cobran potencia plástica por sí mismas.

La concepción que del Arte tiene Aguiar, nos recuerda a Renoir, en especial hacia 1918, cuando se percibe en éste, la influencia de Rubens y Tiziano y realiza *Las Bañistas* (Musée d'Orsay), obra que posee una visión suntuosa, son figuras libres, desinhibidas, criaturas solares que viven plenamente su fisicidad. Es el momento en que Renoir confiesa, que aunque no puede prescindir del modelo, considera que el Arte debe trascender las apariencias y afirma lo difícil que es “encontrar en un cuadro el punto donde detenerse en la imitación de la naturaleza”.

Alejado en esta obra de la linealidad del trazo y del esfuerzo formal de *Las grandes bañistas*, de 1884 (Museum of Art, Filadelfia), el autor construye el grupo de figuras a base de un fluir continuo de masas densas que se integran y se amalgaman con árboles, flores, matas y agua. Al igual que Aguiar, disfruta de la pintura “me gusta palpar un cuadro, pasar la mano por él”, confiesa Renoir. Para el artista canario, la grandiosidad soñada se consigue,

con un esquema vivo, del natural y creando la figura como un escultor, que la fuera tallando directamente. Aconseja realizar con pasión y fiebre la obra.

Pero no sólo Renoir nos dejó maravillosos desnudos, también Matisse, en *Le Luxe*, Cezánne, Friesz, Picasso, Derain, por citar sólo algunos nombres, habían pintado antes este tema con acierto.

Los desnudos de Carlos Chevilly, se caracterizan por la pureza formal y armoniosos volúmenes, donde prima un trazo fino y sutil.⁴⁷ En estas obras queda patente su envidiable seguridad dibujística, con una sensibilidad capaz de hacer melodiosas las líneas más firmes, con una elegancia innata para tratar las cosas.⁴⁸ En sus desnudos, al igual que en las obras de Matisse, la línea grácil de contorno sugiere la gracia, la curvatura ligera y viva del cuerpo, con la sencillez de quien, tras mucho estudio, acierta a sintetizar los trazos imprescindibles para hacer vivir las formas.⁴⁹

Francisco Borges Salas nos dejó varios dibujos donde trata el tema del desnudo con una visión mística y apocalíptica,⁵⁰ juega magistralmente con el desnudo humano en un entorno compositivo con arquitecturas medievales, figuras heráldicas, cabalgaduras, humo, cráneos y tambores. Ruinas y tragedias encarnan *La Peste*, *La Guerra*, *El Hambre*, *La Muerte*. El dominio anatómico se materializa resolviendo cualquier escorzo que produce la fisiología del movimiento. La anatomía de la personificación de *La Guerra*, resulta desencajada y trágica sobre un caballo, cuya cabeza recuerda el gesto del caballo del *Guernica* de Picasso.⁵¹

Los *Ángeles caídos* de Borges, son un alarde de logros técnicos, compositivos y formales, se atreve con los difíciles escorzos y con la descomposición de alas-plumas para formar ritmos lineales, con la dificultad que presupone una composición trazada en movimientos envolventes.⁵²

Cándido Camacho reivindica con el desnudo la atrayente desnudez de un torso masculino, se recrea en la belleza lineal del cuerpo, no le interesan los rasgos, ni los detalles, sino la belleza en su generalidad.⁵³

En la Fundación César Manrique (Lanzarote), se conservan algunos desnudos académicos del pintor César Manrique, realizados entre 1945 y 1950, en los años que estudiaba en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.⁵⁴ Son desnudos fornidos, sobre todo, los masculinos, de fuerte corpulencia y resueltos con perfección de técnica y volúmenes, algunos de ellos copias de esculturas clásicas, como el estudio a carboncillo de la *Venus de Milo*.⁵⁵

Juan Ismael González Mora, más que dibujar desnudos, nos muestra la poesía que se desprende de las composiciones en las que ubica tal o cual forma, formas que están arbitradas por la pura imaginación. sus “figuras” están resueltas en ese modo particular que el autor tiene para captar la línea del personaje, con un medio de expresión plástica en el que está encerrado algo de adivinanza y mucho de intuición subconsciente. Son formas arbitradas por la pura imaginación, el lirismo, en un concierto armonioso de sensaciones nobles y esenciales.⁵⁶

Manuel Martín Bethencourt trabajó, en 1976, en una serie de dibujos eróticos⁵⁷ realizados para ilustrar una versión⁵⁸ de los *Apócrifos de Cátulo*.⁵⁹ Los dibujos, un total de cinco, se conservan en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, están trazados con ritmos curvos y ondulantes, acordes al carácter del poema. Al igual que éstos, las escenas

se combinan con adornos de clara simbología sexual (Costillas de Adán, un gamo, etc.). Los rasgos no están trazados, prevalece la actitud de los cuerpos y de las manos que son las protagonistas de la obra, al igual que rezan los poemas: “Tu mano diestra firma decretos;/ la siniestra otros cálamos prende/ cuya tinta es nevada./ Hay quien no estima, necia/ mente, el virtuosismo ágil/ de tu mano siniestra/ melómana experta”.⁶⁰

NOTAS

- ¹ Cfr. BERNÁRDEZ SANCHÍS, C. “La línea sabia: apuntes sobre algunos momentos de la historia del arte”, en *Anales de Historia del Arte*, nº 3, Editorial Complutense, Madrid, 1991.
- ² GONZÁLEZ, P. “El Dibujo”, en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de noviembre de 1962.
- ³ Cfr. CLARK, K. *El Desnudo*, Alianza, Madrid, 1981, págs. 17-37. Los griegos fueron los primeros en reconciliar la representación sensual del cuerpo humano con el orden racional, para ellos, el secreto de la belleza se basaba en diversos sistemas de proporciones corporales; por ejemplo, Vitruvio (siglo I a.C.) derivó del cuerpo humano los principios fundamentales para la construcción de un templo perfecto (Cfr. ed. V. NIETO ALCAIDE, *Los diez libros de arquitectura*, Iberia, Barcelona, 1970).
- ⁴ El arte del desnudo ocupó un lugar importante, como disciplina de estudio y preparación, por tanto, esta aparición se relaciona con la capacidad intelectual del artista del Renacimiento. Las doctrinas de este nuevo academicismo están consignadas en la obra de León Battista Alberti, en su obra destaca que la base del procedimiento académico es el estudio del desnudo (Cfr. *Tratado de la Pintura*, TORRES, F. Valencia, 1971).
- ⁵ Véanse, *Estudio de la Matanza de los Inocentes (1509-15)*, de Rafael, British Museum de Londres.
- ⁶ Para CLARK, K. (op. cit., pág. 81-355), esta idealización se relaciona con la búsqueda de la forma definitiva, base del desnudo. Aún va más lejos, al decir que los griegos perfeccionaron el desnudo a fin de que el hombre pudiese sentirse como un dios y en cierto modo, ésta es aún su función, pues aunque ya no suponemos que Dios es como un hombre hermoso, todavía sentimos cerca la divinidad en esos destellos de autoidentificación que experimentamos cuando, a través de nuestro cuerpo, nos parece tener conciencia de un orden universal.
- ⁷ Véase *Estudio de un torso masculino (1800)*, de INGRES, J.A. (Ecole des Beaux-Arts, París), en la que busca el restablecimiento de la noble sencillez y serena grandeza del arte griego.
- ⁸ Véase la *Afrodita de Gnido (350 a.C.)* de PRAXÍTELES (Museos Vaticanos, Roma), modelo de tantas Venus posteriores.
- ⁹ Véase ALMEIDA, P. Catálogo de la exposición *El Desnudo. Artistas Canarios del siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, diciembre/ marzo 1987/1988, en el que se hizo un recorrido del desnudo en la plástica canaria, se destacó la importancia de éste y las características propias del desnudo en la obra de los pintores que se incluyeron (Nicolás Massieu Falcón, Manuel González Méndez, Nicolás Massieu Matos, Juan Márquez, Felo Monzón, José Aguiar, Pedro de Guezala, Santiago Santana, Jesús Arencibia, Manuel Bethencourt, Plácido Fleitas, Cándido Camacho, Francisco Borges Salas, Néstor, Juan Hernández, Juan Ismael, etc.).
- ¹⁰ Cfr. DELGADO, R. *Aportación al estudio del desnudo en el Arte Canario*, Tesis doctoral, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1986 (inédita), p. 19.
- ¹¹ *Ibidem*, p. 19.
- ¹² Obras que se encuentran en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

- ¹³ Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, estos bocetos fueron donados por el autor al Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, según consta en las Actas del 21 de enero de 1903 y en el Catálogo provisional de 1910.
- ¹⁴ Fueron realizados en 1902 y se localizan en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria.
- ¹⁵ Véase *Estudio para Mercurio* (c. 1602), de ALBANI, F. Royal Library de Windsor.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ Obras cedidas en depósito por la hija del pintor, María Gabriel Márquez Blay, a la Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, según consta en la carta de ésta, e inventario del museo.
- ¹⁸ CORTÉS, V. *Anatomía, Academia y dibujo clásico*, Cátedra, Madrid, 1994.
- ¹⁹ CLARK, K. *op. cit.*, p. 30.
- ²⁰ Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.
- ²¹ ALMEIDA, P. *Néstor*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1991, pp. 13-14.
- ²² Todos estos dibujos se encuentran en el Museo Néstor, Las Palmas de Gran Canaria.
- ²³ ALMEIDA, P. *op. cit.*, p. 84.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 56.
- ²⁵ CLARK, K. *op. cit.*, p. 22.
- ²⁶ ALMEIDA, P. *op. cit.* 1991, p. 56.
- ²⁷ DARIAS PRÍNCIPE, A./ GUIMERÁ RAVINA, A. *El Casino de Tenerife, 1840-1990*, Casino de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- ²⁸ Cabildo Insular de Tenerife.
- ²⁹ Cfr. ELDERFIELD, J. *El fauvismo*, Alianza, Madrid, 1983.
- ³⁰ BORGES, V. “Con el pintor Pedro de Guezala, Premio Luis de la Cruz, 1955”, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de diciembre de 1955.
- ³¹ TRUJILLO, P. *Pedro Guezala*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1992, p. 40.
- ³² CASTRO, F. Catálogo de la exposición *Ángel Romero Mateos*, Caja General de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, octubre/ noviembre 1976.
- ³³ SANTANA, L. “La mujer en el Arte canario”, en *Aguayro*, nº 66, Las Palmas de Gran Canaria, agosto 1975, p. 24.
- ³⁴ TRUJILLO, P. *op. cit.*, p. 38.
- ³⁵ Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 40.
- ³⁷ Estas obras se encuentran en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

- ³⁸ Cabildo Insular de Tenerife.
- ³⁹ Lázaro Santana considera la obra *Gomera del pañuelo rojo*, 1964 (Colección particular, Las Palmas de Gran Canaria), su obra maestra de la década de los sesenta, destaca -lo mismo que en el boceto preparatorio del Cabildo Insular- por su opulencia de formas, grandes pechos y ancas poderosas, de su cuerpo emana una gran fuerza interior (Cfr. SANTANA, L. *José Aguiar*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1984, p. 35).
- ⁴⁰ Compárense los bocetos de desnudos para *Bañistas* (c. 1945) con las obras de los boloñeses Simone Cantarini, *Diana e Atteone* (1639), Devonshire Collection, Chatsworth, o Domenico María Canuti, *Estudio para un desnudo* (c. 1672), Staatliche Kunstsammlungen, Schlossmuseum, Weimar.
- ⁴¹ Cabildo Insular de Tenerife.
- ⁴² Características que evocan las grandes obras de MATISSE, H. *La joie de vivre*, 1905 (Merion, USA, The Barnes Foundation) o de CÉZANNE, P. *Bañistas* (Filadelfia, Museum of Art), que recrean una imagen mítica del mundo, basado en una edad de oro en la que no hay distinción entre los seres humanos y la naturaleza (Cfr. ARGÁN, G.C. “El Arte como expresión”, en *El Arte Moderno*, t. I, Fernando Torres, Valencia, 1977, pág. 283).
- ⁴³ AGUIAR, J. *Diarios*, 20 de enero de 1946.
- ⁴⁴ *Ibidem*, 24 de agosto de 1949.
- ⁴⁵ *Ibidem*.
- ⁴⁶ *Ibidem*.
- ⁴⁷ Son propiedad del Cabildo Insular de Tenerife, fueron compradas, mediante contrato a Francisco Moreno Martínez en 1987.
- ⁴⁸ ORTEGA ABRAHAM, L. *Carlos Chevilly*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1994, pp. 41-44.
- ⁴⁹ Cfr. SELZ, J. *Matisse*, Vallardi, Milán, 1964.
- ⁵⁰ Cabildo Insular de Tenerife.
- ⁵¹ DELGADO, R. *op. cit.*, p. 266. La serie *Apocalipsis* es patrimonio del Cabildo Insular de Tenerife.
- ⁵² Patrimonio del Casino de Tenerife.
- ⁵³ Véase un dibujo suyo, de la serie *Cuerpos*, en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife.
- ⁵⁴ Cfr. SANTANA, L. *César Manrique*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.
- ⁵⁵ Fundación César Manrique.
- ⁵⁶ Cfr. Catálogo exposición *Uwe Gruman, Juan Ismael, Labad, Lola Massieu, Felo Monzón, Rafaely*, Galería Wiot, Las Palmas de Gran Canaria, 1968. Estas obras se encuentran en el CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, cat. núms.
- ⁵⁷ Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.
- ⁵⁸ Información oral de M. Martín Bethencourt, Santa Cruz de Tenerife, junio de 1994. El proyecto no llegó a cuajar y SANTANA, L. publicó sin ilustraciones *Los Apócrifos*, Ultramarino, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.

- ⁵⁹ La obra, que el mismo L. Santana, califica de “hallazgo imprevisto y dichoso”, fue traducida por éste al castellano. Al parecer, se trata de la traducción de uno de los manuscritos del veronés, condenada en el siglo X por Raterio, Obispo de Verona. Es un hallazgo importante para la literatura, a pesar de que la publicación de algunos de estos poemas haya sido prohibida en este mismo siglo (1974).
- ⁶⁰ SANTANA, L. “Apócrifos de Cátulo”, en *Bajo el signo de la hoguera*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1989, p. 190.