

APUNTES EN TORNO A UN RETRATO DE GUMERSINDO ROBAYNA Y LAZO

Lucas Castañeda Benítez

La pintura del siglo XIX en Canarias, muy abundante, es sin embargo mal conocida.¹ La tradicional atención concedida a otros aspectos considerados como más originales o representativos de un supuesto “arte canario” o que, al menos, contaron con un extraordinario desarrollo en nuestras islas -como es el caso de la arquitectura religiosa de tradición mudéjar o el surrealismo- unido a la aplastante personalidad y el prestigio internacional del que gozan determinados artistas -Luján Pérez, Néstor Martín Fernández de la Torre, Óscar Domínguez o, ya en nuestro siglo, Manuel Millares y Martín Chirino- dejaron en la sombra a pintores menos innovadores. Una triple instancia resume las aspiraciones artísticas de esta época: prolongar el estilo del siglo XVIII, resucitar la gran tradición de la pintura española del Siglo de Oro y participar en los avances creativos venidos del extranjero, coexistiendo y entremezclándose las tres corrientes a lo largo del siglo. De este modo, aunque algunos artistas continúan trabajando según los criterios del siglo XVIII, las condiciones sociales en las que se apoyan se alteran progresivamente. Si bien en Canarias los principios del liberalismo clásico no llegaron a imponerse de manera definitiva debido al carácter fundamentalmente rural de la economía, y la antigua aristocracia conservará en gran parte sus privilegios semif feudales -especialmente en las islas menores-, sí se produce un evidente traspaso de las fuentes de riqueza desde los grandes propietarios de la “nobleza de sangre” a la nueva burguesía liberal, enriquecida con la desamortización de los bienes eclesiásticos, el cultivo y exportación de la cochinilla y el establecimiento de las franquicias comerciales.² Así, la Iglesia y la aristocracia, clientes tradicionales y casi exclusivos de las obras de arte en el archipiélago canario desde el mismo momento de la Conquista, dejan de ejercer su mecenazgo en el terreno artístico siendo reemplazados por el Estado liberal y la burguesía capitalista, clientes menos ilustrados y menos exigentes. De esta forma, el artista se entrega más a sí mismo; es más libre para expresarse, pero también más preocupado por encontrar una clientela.³

El cambio producido en los condicionantes socio-económicos del panorama artístico en Canarias influyó a su vez, de manera decisiva, en los géneros pictóricos cultivados.⁴ La pintura de carácter religioso, que había dominado de manera aplastante la producción de los artistas de pasadas centurias, cede su puesto a otras temáticas más íntimamente relacionadas con la nueva sensibilidad decimonónica. Así, podemos apreciar un renovado interés hacia las costumbres propias -alentado, sin duda, por el desarrollo de un incipiente turismo a cargo de viajeros ingleses y franceses- y, en menor medida, hacia las grandes gestas de la historia (episodios de la Conquista, el frustrado desembarco de Nelson en Santa Cruz de Tenerife), y, sobre todo, el desarrollo de dos temáticas específicamente románticas, el paisaje y el retrato, que conocerán entonces su período de esplendor. Ambos géneros gozan del fervor inequívoco del público y la crítica y son practicados por todos los artistas de renombre, incluso a veces de manera simultánea.

El fenómeno de ruralidad persistente a lo largo de toda la centuria en la economía y la sociedad del archipiélago, pese al desarrollo incontestable de nuevos centros de dinámicas empresariales y culturales como Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife, nueva capital de la isla en detrimento de La Laguna (cuya pérdida de preponderancia económica y social favorecerá la conservación de un carácter eminentemente rural y aristocrático), estimulará la aparición de una sensibilidad pos-romántica ya casi extinguida a la sazón en el continente europeo, atenta a la reproducción fidedigna de un ecosistema específicamente canario de plantas semidesérticas y paisajes austeros, en los que a veces sorprende la presencia de una charca de riberas umbrías y frondosas.⁵ Así, el paisaje canario evoluciona desde presupuestos academicistas teñidos de recuerdos de la escuela holandesa, al realismo de Nicolás Alfaro, formado en los presupuestos de la Escuela de Barbizón y que recibiera en Madrid las lecciones del gran maestro del paisaje decimonónico español, Carlos de Haes, para por fin culminar en un paisajismo autóctono, atento a las peculiaridades de la flora canaria (Valentín Sanz Carta, Juan Rodríguez Botas Ghirlanda).

El único género que puede disputar esta primacía al paisaje durante el siglo XIX es el del retrato. Sin antecedentes significativos en el archipiélago durante la edad moderna, practicado sólo de manera esporádica durante los siglos XVI y XVII, la retratística canaria no comienza a alcanzar cierta madurez hasta mediados del siglo XVIII. El incipiente desarrollo de una burguesía urbana y el mecenazgo de la aristocracia;⁶ deseosa de perpetuar su pertenencia a las poderosas estirpes patricias frente a la burguesía advenediza -de ahí la frecuente presencia en las obras de símbolos nobiliarios o escudos familiares que indican su ascendencia y facilitan la identificación del personaje retratado- favorecen la independencia del género, que se libera entonces de su carácter secundario respecto a la temática religiosa, como los cuadros de ánimas. Esta tradición ilustrada sería llevada a su máxima expresión por el primer pintor canario que alcanzaría cierta fama en territorio nacional, Luis de la Cruz y Ríos⁷ (1766-1853), que culminará su carrera profesional en Madrid como pintor de cámara de Fernando VII.

El caso del pintor portugués es notable no sólo por el prestigio del que gozó en el ambiente cortesano del monarca “Deseado”, sino que además, por su extraordinaria longevidad y por lo excepcional de su obra en el panorama insular, sirve de pórtico entre una concepción artesanal del ejercicio de la Pintura (característica del Antiguo Régimen), en la que él mismo se había formado, con la nueva idea del artista impulsada por los ideales prerrománticos. Su labor, pródiga en altibajos, en retratos maestros y en piezas menos que mediocres, ejercerá -pese a su lejanía- una profunda influencia en el panorama artístico del archipiélago en las primeras décadas del nuevo siglo, abriendo paso a nuevas concepciones estéticas e ideológicas del retrato, características del nuevo sentir romántico.

En efecto, la obra de Luis de la Cruz, por su misma ambivalencia entre varias tradiciones estéticas simultáneas, puede servir de ejemplo de la profunda transformación experimentada por el retrato en las décadas de 1830 y 1840. Hasta esa fecha, Europa parece debatirse entre la fidelidad a dos estéticas diferentes: el retrato neoclásico o davidiano -lineal, de colores ácidos y presidido por la importancia concedida al magisterio del dibujo-, y el retrato romántico -que subraya, frente a la atemporalidad académica, la atmósfera general que envuelve la figura, posiblemente por influencia inglesa, y que muestra al individuo aislado sobre un paisaje más o menos acorde con su estado de ánimo; el modelo, cuya mirada nos hace sentir su fiebre interior, está aquí presentado como un ser fuera de la sociedad-. Frente a esta dualidad, la nueva burguesía enriquecida detentora del poder, esa plutocracia que había seguido la consigna de Luis Felipe (“¡enriquecéos!”), impondrá el *juste milieu*, el retrato purista romántico de estirpe francesa⁸ que encontrará su mejor formulación en las

obras del gran maestro del academicismo europeo, Jean-Auguste Dominique Ingres; triunfo supremo del eclecticismo, el nuevo estilo combina la halagadora belleza idealizada y el modelado liso de la tradición neoclásica y los nuevos ecos estéticos del Romanticismo, con su ineludible carga de atracción hacia los sentimientos de los retratados –individualidad, intimidad-, enmarcando al personaje en un ambiente cotidiano, cuyo lujo y ostentación es descrito con minuciosa fidelidad. Transmitidos con férreo magisterio por sus discípulos españoles, Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera,⁹ los principios ingrescos supondrán una profunda renovación de los presupuestos estéticos que el género había conocido en Canarias, beneficiándose además buen número de sus cultivadores (Nicolás Alfaro, Manuel Ponce de León) de profundas y enriquecedoras experiencias adquiridas gracias al contacto directo y la estancia prolongada en los grandes centros generadores de este arte, tanto a nivel nacional (Madrid) como internacional (París).¹⁰

La última gran transformación en la evolución del retrato decimonónico viene marcada por la consolidación, hacia 1850, de una nueva técnica que, a la postre, ocasionará su crisis y decadencia, la fotografía.¹¹ De la mano de Nadar y Disderi, el desarrollo del retrato fotográfico (las famosas *cartes de visite*) popularizan una nueva tipología retratística: la figura de busto sobre fondo neutro, restituida con una pasta espesa pródiga en colores oscuros (pardos, ocre, negros). Ya no hay retratistas profesionales como Luis de la Cruz o Manuel Ponce de León, pero todos los pintores significativos (Gumersindo Robayna y Lazo, Manuel González Méndez, Nicolás Massieu y Falcón) cultivan el retrato. De este modo, el género conoce una gran expansión durante toda la primera mitad del siglo que se prolongará al menos hasta 1870, cuando el desarrollo alcanzado por la fotografía y el influjo de las nuevas corrientes estéticas favorezcan la apertura hacia nuevas temáticas y la entrada en crisis del género.

El lienzo que será objeto de nuestro estudio es bien representativo de este último período de la evolución del retrato. Se trata de un óvalo,¹² firmado y fechado por Gumersindo Robayna y Lazo (1829-1898) en 1865, conservado en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife que muestra a un personaje masculino de medio cuerpo, sin manos, de gallarda apostura; está vestido con el uniforme de Teniente General de la Armada española y porta sobre su pecho la banda y la placa de la Real y Distinguida Orden de Carlos III (creada por el monarca con motivo del nacimiento de su nieto Carlos Clemente, hijo del príncipe de Asturias, el 19 de septiembre de 1771) y la más preciada de las condecoraciones españolas, la Orden del Toisón de Oro. Lo excepcional de tales condecoraciones en un retrato realizado en Canarias ayudó significativamente a su identificación por parte de la Dra. María del Carmen Fraga González.¹³ Se trata de una de las personalidades más fascinantes y atormentadas del turbulento siglo XIX español, S.A.R. El Infante D. Enrique María de Borbón y Borbón,¹⁴ duque de Sevilla (1823-1870).¹⁵

Hermano menor del Rey Francisco de Asís, con quien compitió por la mano de la jovencísima Isabel II, prima carnal de ambos, heredó de su padre, el Infante D. Francisco de Paula, hijo de Carlos IV, un carácter vehemente y una singular afición a las conspiraciones e intrigas de todo tipo. De sus destierros infantiles en Francia, ocasionados por las intenciones revolucionarias de su padre, el Infante acumulará un hondo resentimiento contra los poderes fácticos que gobiernan España que será el motor de esa permanente desazón, esa *malheur de vivre* que dirían los franceses, que constituye la base de toda su vida. Vivaz y agraciado, liberal y masón, envuelto de manera casi sistemática en conspiraciones republicanas abocadas al fracaso, su vida refleja bien las contradicciones inherentes al siglo XIX español. Sus peripecias revolucionarias le llevaron a mantener una tensa relación con su prima que, harta

sin duda de aquel perenne revolucionario, llegó incluso a despojarle de sus rangos y derechos (incluyendo sus cargos en la Marina), en 1848, lo que le llevó a una penosa situación personal que no finalizó hasta la rehabilitación regia en 1855. Sin embargo, D. Enrique de Borbón no cejaría en sus ideas liberales y una nueva conspiración, en 1865, le acarrearía el destierro a Canarias -nueva fuente de resentimiento y desesperación para el Infante- que es el punto de partida del origen de este retrato.¹⁶ Efectivamente, durante el reinado de Isabel II el archipiélago canario se había convertido (perdidas ya la mayor parte de las colonias de ultramar) en el destino favorito del gobierno para desterrar a los numerosos conspiradores y revolucionarios de toda índole que pululaban en España durante la segunda mitad del siglo XIX. El período de mayor auge de las deportaciones (es decir, entre 1854 y la caída de la monarquía en septiembre de 1868) verá la llegada a Canarias y contando sólo a los militares, según estadísticas contemporáneas citadas por Alejandro Cioranescu,¹⁷ de dos mariscales de campo, siete brigadieres, cinco coroneles, tres tenientes coroneles y doce comandantes, amén de un sinfín de cargos menores. Entre estos *turistas forzados* se cuentan nombres ilustres como Manuel de la Concha, marqués del Duero y héroe de las guerras carlistas, que llegó en 1854, lo mismo que Manuel Rancés y Villanueva, futuro marqués de Casalaiglesia; en 1868 lo hizo Francisco Serrano, duque de la Torre (*el general bonito*, antiguo amante de la reina y futuro impulsor de la revolución de septiembre del mismo año, que ocasionará la caída de Isabel II) -que llegó acompañado por el mariscal de campo Antonio Caballero de Rodas-, etc.

Comoquiera que, masón y revolucionario fracasado o no, el Infante D. Enrique de Borbón constituía la primera persona de sangre real que visitaba nuestras islas (Alejandro Cioranescu escribiría con sorna que el Infante, al descender del barco que le había traído,¹⁸ puso en Tenerife “un pie desterrado, pero no por ello menos real”),¹⁹ los periódicos de la época dieron amplísima cuenta de su estancia en la isla. Aunque lo penoso de las circunstancias de su llegada se trató de ocultar lo mejor que se pudo,²⁰ era del dominio público que ésta obedecía a un destierro regio y, por tanto, las entusiásticas demostraciones de júbilo que acompañaron las apariciones públicas del Infante durante los meses que duró su residencia en Santa Cruz de Tenerife (más concretamente entre el 21 de noviembre de 1864 y el 29 de febrero del año siguiente) fueron muy mal recibidas por la reina y el gobierno en Madrid.²¹

Aunque durante su permanencia en la Isla, el Infante realizó numerosas visitas de cortesía a algunas ciudades del interior (La Laguna, La Orotava) y asistió a diferentes actos cívico-sociales (la fiesta de la Purísima Concepción, visita al Hospital Militar, etc.), en este artículo sólo nos ocuparemos de aquéllas que se relacionan directamente con la gestación del retrato.²² Procedamos cronológicamente: el día 27 de noviembre de 1864, D. Enrique de Borbón visita, acompañado de las autoridades capitalinas, la Exposición Pública y Distribución de Premios de la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife,²³ alabando especialmente las obras de Nicolás Alfaro y Gumersindo Robayna, en lo que supone el primer contacto directo entre el pintor y el Infante. El siguiente eslabón entre los acontecimientos que precedieron a la realización del retrato es de suma importancia y lo constituye la asistencia del Infante al baile que en su honor ofreció el Casino de Tenerife el día 9 de febrero de 1865.²⁴ Es éste un acontecimiento capital no sólo porque el adorno del gabinete dedicado a descanso de S.A.R., decorado con atributos marinos, constituye un precedente directo de la ornamentación de los salones de las Sociedades *El Recreo* y *La Aurora* en los bailes que ofrecieron en honor de D. Enrique de Borbón, sino porque como recuerdo de su visita el Infante dejó en el Album que le fue presentado por el Sr. Presidente del Casino, D. Carlos Caffins, una hermosa dedicatoria²⁵ y lo que los periódicos de la época denominan *su retrato*. Con este nombre designan una fotografía en formato *carte de visite*²⁶ (ca. 1860-1865) que es sin duda uno de los ejemplares más notables, por su belleza y

antigüedad, entre las imágenes fotográficas del siglo XIX conservadas en nuestro archipiélago. En ella aparece el Infante de medio cuerpo, vistiendo el uniforme de Teniente General de la Armada y luciendo las condecoraciones de la orden de Carlos III y el Toisón de Oro, exactamente en la misma postura que en el cuadro de Gumersindo Robayna y Lazo, el cual utilizó esta imagen (u otra idéntica) para la realización de su obra pictórica. El retrato fotográfico fue realizado con la técnica de la albúmina, que Disderi había popularizado a partir de 1854 al escogerlo como técnica para sus famosas *cartes de visite*. Este proceso consiste, básicamente, en sustituir la gelatina característica del papel a la sal por la albúmina (es decir, la clara de huevo) como impermeabilizador del soporte fotográfico, consiguiendo de esta manera mayor contraste y densidad;²⁷ como es habitual, se ha utilizado como soporte un papel muy fino que al finalizar el proceso del positivado se ha pegado sobre un cartón rígido. Finalmente, el resultado se ha coloreado y barnizado para fijar los pigmentos. La fotografía que se conserva en el Casino de Tenerife presenta incluso el tono amarillento característico de las imágenes a la albúmina antes de la invención (a partir de 1863) de los papeles teñidos con anilinas que evitaban este efecto. Probablemente se trate, dada la calidad de la fotografía y la delicadeza del trabajo de iluminación, de un retrato realizado en Madrid, en el círculo de fotógrafos que trabajaban para la corte y no en Tenerife.²⁸

Por último, y tras asistir al baile de la Sociedad *El Recreo* (15 de enero de 1865), D. Enrique de Borbón hará lo propio con el baile de máscaras organizado por la Sociedad *La Aurora* (22 de enero de 1865) suscitando no pocos recelos entre las autoridades civiles encargadas de su vigilancia por su participación en actos sociales de agrupaciones culturales que “tienen las ideas más avanzadas del progreso o democracia”²⁹ -lo cierto es que las autoridades y personajes ilustres se veían en la obligación de asistir a los bailes de las tres sociedades principales existentes en la capital, Casino de Tenerife, *El Recreo* y *La Aurora*, para no herir susceptibilidades-. Para la decoración y ornato de los salones de la entidad, Gumersindo Robayna (uno de sus vicepresidentes) realizó una compleja decoración alegórica que culminaba en el saloncito destinado para descanso de S.A.R., antes tocador femenino. Por el interés que ofrece reproducimos a continuación la detallada descripción publicada en el *Eco del Comercio*:

[...] Sobre la puerta de esta habitación había un escudo indicando el objeto de ella; distinguíase entre las demás por su lujoso mueblaje y por el gusto con que estaba éste colocado. Las paredes de la misma habitación estaban forradas de damasco carmesí, con un festón sencillo y de buen efecto que dividía el cielo raso de la habitación. Al frente de la puerta de entrada de ésta y sobre un lujoso sofá de seda punzón, que formaba parte de aquel mueblaje, descansaba un magnífico cuadro dorado que contenía el retrato de S.A. en traje (*sic*) de Teniente General de la Armada. Este trabajo debido al pincel de uno de los vice-presidentes de *La Aurora* el inteligente artista D. Gumersindo Robayna, ha sido aplaudido por cuantos le han visto por hallarse perfectamente reproducida la fisonomía de S.A. y el cual puso a su disposición la Sociedad *La Aurora*, deseosa de que llevase consigo un recuerdo de la misma.³⁰

De esta amplia noticia se desprende que lo que hoy contemplamos como una pieza aislada fue concebida en origen como parte de la decoración de una estancia reservada para el personaje retratado, punto central de la decoración alegórica desplegada por el propio artista desde los umbrales mismos de la institución (personificaciones del *Tiempo*, la *Modestia*, la *Inspiración* y la *Aurora*, esta última en alusión al nombre de la Sociedad) y que fue pintada (entre los meses de enero y febrero de 1865)³¹ como regalo de los socios de *La Aurora* a

D. Enrique de Borbón. Sin embargo, éste como leemos en los periódicos locales rechazó galantemente el ofrecimiento: “S.A. dió las gracias é indicó que lo aceptaba pero que, después de llamarlo suyo, tenía doble gusto en que lo conservase la Sociedad como testimonio de su gratitud y como recuerdo memorable de la noche del 22 de enero de 1865”.³²

D. Enrique abandonaría pues las islas sin el retrato el 29 de febrero de 1865 con destino a Madrid, donde animado por sus extravagantes ideas políticas (de las que se podría repetir las famosas palabras de lord Byron: “Mis opiniones políticas son para mí lo que una amante joven para un hombre viejo: cuanto más locas, más las amo”) no tardaría en retar a duelo (última bravata en una vida tan pródiga en ellas) a su primo D. Antonio de Montpensier, duque de Sevilla y candidato al trono de España tras la caída de Isabel II, por el que sentía una profunda antipatía desde los lejanos días de sus destierros en Francia. En el transcurso del mismo moriría, romántico y absurdo, poniendo fin a una existencia tan atormentada y desesperada.

He aquí, de modo sucinto, las circunstancias y fuentes de inspiración utilizadas que rodearon la creación de este retrato de Robayna, excepcional en el panorama artístico canario de la época no sólo por el personaje representado y el origen mismo del encargo, sino por la utilización de la fotografía como fuente de inspiración, práctica no generalizada en Canarias hasta varios decenios después.

Pero dos poderosos interrogantes se ciernen todavía sobre este fascinante retrato: en primer lugar, el cuadro en la actualidad en los depósitos del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife tiene como soporte una chapa de madera, a la que está fijado por una serie de clavos. Causa, sin duda, sorpresa y extrañeza que una obra que fue concebida en origen como regalo para un miembro de la familia real, primo y cuñado de la reina Isabel II, y que debía figurar (de haberse cumplido los designios originales de su autor y de la Sociedad *La Aurora*) adornando los salones de uno de los centros de la vida social de la corte, presente un soporte tan modesto y carezca de marco. Si descartamos la idea, sin duda un tanto descabellada, de la existencia de dos lienzos iguales y de que, en consecuencia, lo que hoy contemplamos no sea más que una réplica en lugar de un original perdido (pintada por Robayna como recuerdo de la obra donada o como testimonio personal de aprecio y amistad por el Infante D. Enrique de Borbón), es evidente que el lienzo, en algún momento indeterminado, quizás ya en el propio museo, fue despojado de su marco original³³ y fijado a este nuevo soporte.

Quizás la única manera de solucionar esta confusión sería dilucidar el segundo interrogante que plantea la obra: ¿cómo llegó la misma al Museo Municipal?. Como sabemos, el retrato fue pintado en los meses de enero y febrero de 1865 (situando como fechas límites el día 11 de enero, fecha del baile de etiqueta en el Casino, en cuya velada el Infante dejó en el Album del mismo la fotografía que habría de servir de modelo a la obra de Robayna, y el día 22 del mes siguiente en el que el cuadro ya figura como parte de la decoración del gabinete de descanso de la Sociedad *La Aurora* con motivo del baile de máscaras al que asistió el Infante) y que, tras haber sido aceptado como regalo por D. Enrique de Borbón, éste manifestó su deseo de que la obra permaneciera en los salones de la Sociedad como recuerdo de su estancia en la Isla y de su gratitud hacia quien tan gentilmente lo habían acogido en ella. Es a partir de este momento cuando comienzan los problemas; las sucesivas fusiones y refundiciones que sufrió la Sociedad *La Aurora* –que el 13 de marzo de 1868 se fusionó con *El Recreo, sociedad de patriotas e instructiva de artesanos*, fundada en 1855,

dando origen al *Círculo de Amistad*- y, sobre todo, pavoroso incendio que sufrieron sus locales el 14 de julio de 1892 y que consumió íntegramente el edificio y la biblioteca, favorecieron la total desaparición de datos sobre las circunstancias que rodearon el encargo de la obra y la trayectoria posterior de la misma. Del mismo modo, en los Inventarios del Museo Municipal el cuadro no aparece individualizado (y siempre como *retrato anónimo*) hasta fecha muy reciente y en los mismos no figura ningún depósito o donación por parte del *Círculo de Amistad* o de su inmediato sucesor, el *Círculo de Amistad XII de Enero*³⁴ (nacido de la fusión del anterior con la Sociedad *XII de Enero*, el 30 de octubre de 1903). Quedaría en fin la posibilidad de que el cuadro formara parte de alguna de las donaciones realizadas por Teodomiro Robayna Marrero, hijo del pintor y uno de los impulsores de la fundación del Museo,³⁵ o alguno de sus descendientes al Museo Municipal, pero entonces se plantea la duda de la pertenencia del cuadro a la familia Robayna cuando sabemos por fuentes coetáneas que éste permaneció en los salones de la Sociedad *La Aurora* después de la partida del Infante. ¿Habría sido devuelto por la Sociedad *La Aurora* o sus sucesores al artista (hecho desde luego difícilmente explicable) o se trata de una réplica en lugar del original perdido en el incendio anteriormente citado ?.

Permanecen pues de momento interrogantes e incógnitas en torno a este romántico personaje, como si el Destino no hubiera querido resignarse a perder del todo ese manto romántico de anhelos y desgracias con que cubrió a D. Enrique de Borbón en vida,³⁶ como si de los personajes literarios de la época se tratara. Pues el Infante tiene mucho de Byron y aún más del Don Juan de nuestro Zorrilla cuando exclama: “Llamé al cielo y no me oyó,/ y pues sus puertas me cierra,/ de mis pasos en la tierra/ responda el cielo, no yo”; a él le guiaba el huracán del Romanticismo, la grata locura, mejor y más creíble en un aristócrata.

NOTAS

- ¹ Hasta ahora, la síntesis más completa sobre este período sigue siendo el ya clásico trabajo de ALLOZA MORENO, M.A. *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, ACT, Santa Cruz de Tenerife, 1982. Debe destacarse además, por su reciente aparición y por la visión de conjunto, artística pero también social, económica y política de la época, el catálogo de la exposición, AA.VV., *La pintura del siglo XIX en las colecciones canarias. Los cimientos de la modernidad*, Casa Colón, Las Palmas de Gran Canaria (mayo/junio 1998) y Sala de Exposiciones-Centro Cultural CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife (septiembre 1998).
- ² Para una visión general de la sociedad canaria durante el siglo XIX véanse BRITO GONZÁLEZ, O. *Algunos estudios sobre el tránsito del Antiguo Régimen en Canarias*, Impresión Gráfica Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1983 y de DE LEÓN, F.M. *Historia de las Islas Canarias (1776-1868)*, ACT, Santa Cruz de Tenerife, 1966. Sobre aspectos más concretos, véase GUIMERÁ PERAZA, M. *Estudios sobre el siglo XIX político canario*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1973 y DE LA ROSA, L. *Evolución del régimen local en las Islas Canarias*, Instituto de Estudios y Administración Local, Madrid, 1946.
- ³ Para una aproximación a la sociedad canaria del siglo XIX véase DARIAS MONTESINO, E. *Ojeada histórica sobre la cultura en las Islas Canarias*, Librería y Tipografía La Católica, Santa Cruz de Tenerife, 1934.
- ⁴ HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. “La Pintura del siglo XIX: de la Sacristía a los salones burgueses” en *Introducción al Arte en Canarias III*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.
- ⁵ Sobre el desarrollo del paisaje en Canarias y su relación con el mantenimiento en las islas de una estructura socio-económica semirural, consúltese el texto de presentación de Fernando Castro Borrego para la exposición *La pintura en Canarias del siglo XIX en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, Sala de Exposiciones de CajaCanarias (mayo/junio 1988).
- ⁶ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*, Cabildo Insular de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.
- ⁷ Entre la abundante bibliografía consagrada al pintor, cabe destacar al menos los trabajos de PADRÓN ACOSTA, S. *Don Luis de la Cruz, pintor de cámara de Fernando VII*, J. Régulo Editor, La Laguna, 1952 y el reciente libro de RUMEU DE ARMAS, A. *Luis de la Cruz y Ríos*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1997.
- ⁸ Las connotaciones culturales y económicas del retrato purista romántico están bien explicadas en la excelente síntesis de FRANCASTEL, G. y P. *El retrato*, Editorial Cátedra, Madrid, 1978, pp. 87-99.
- ⁹ Sobre la transmisión del retrato purista romántico a Canarias véase HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. “La influencia de los Madrazo en la pintura gran Canaria del siglo XIX” en *Actas del IX Congreso de Historia Canario-Americana*, tomo II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993.
- ¹⁰ Para un primer acercamiento a la estancia de artistas canarios en el extranjero, se recomienda la lectura del artículo de HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R. “Endogamia y cosmopolitismo en la pintura canaria del siglo XIX: El periplo artístico de ida y vuelta”, incluido en el catálogo de la exposición *La pintura del siglo XIX en las colecciones canarias*, op. cit., vid. nota 1.
- ¹¹ Véase SOUGEZ, M.-L. *Historia de la Fotografía*, Editorial Cátedra, Madrid, 1985 (2ª edición). A nivel regional merece destacarse la tesis doctoral de VEGA DE LA ROSA, C. *El espejo de la Naturaleza. La Fotografía como imagen de la realidad. De 1839 a las propuestas pictorialistas*, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1991.
- ¹² Oleo sobre lienzo pegado a chapa. Medidas: 77 x 58 cm. Firmado: “G.Robayna” (ángulo inferior derecho) y fechado “1865” (ángulo inferior izquierdo). Figura con el número 534 en el Inventario de 1983.

- ¹³ FRAGA GONZÁLEZ, M.C. *Robayna. Gumersindo y Teodomiro Robayna*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1993, p. 48.
- ¹⁴ Hasta el momento, la biografía más completa sobre el Infante es la de MENCHEN, M.T. “El destierro en Tenerife del Infante Don Enrique de Borbón”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 19, Madrid-Las Palmas, 1973, pp. 433-469, que, pese a su título constituye una completa panorámica sobre la agitada vida del Infante. Para una visión más concreta sobre la estancia de D. Enrique en Tenerife véase CIORANESCU, A. *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, t. III, 1978, Caja General de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, pp. 216-217 y MARTÍNEZ VIERA, F. *El antiguo santa Cruz, crónicas de la capital de Canarias*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1968, pp. 99-103.
- ¹⁵ Título concedido, con motivo de su nacimiento, por Fernando VII, tío del Infante, el 23 de abril de 1823. Armas: en campo de azul, tres lises de oro puestas dos y una. Bordura de gules. (Cfr. VV.AA., *Elenco de grandezas y títulos nobiliarios españoles*, Instituto Salazar y Castro, CSIC, Ediciones de la Revista Hidalguía, Madrid, 1987, p. 720).
- ¹⁶ Véase la dedicatoria que su hijo Alberto de Borbón, duque de Santa Elena y Capitán General de Canarias entre 1923 y 1924, escribió casi sesenta años después en el Libro de Oro (1865-1963), Casino de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, donde se sigue trasluciendo el despecho y amargura que produjo en el Infante y su familia aquella nueva afrenta de la reina.
- ¹⁷ CIORANESCU, A. *op. cit.*, p. 216.
- ¹⁸ Un vapor de guerra de la Armada Española, con 16 cañones y fuerza de 500 caballos al mando del capitán de navío Francisco Mozzan, cuyo nombre (ironías del destino) era *Isabel II*.
- ¹⁹ CIORANESCU, A. *op. cit.*, p. 216.
- ²⁰ Los periódicos de la época (*El Eco del Comercio. Periódico de administración, avisos y noticias, El Guanche. Periódico literario, científico, industrial, comercial y de intereses materiales*) afirman que se trataba de un destino militar.
- ²¹ Comunicación del ministro de la Guerra al capitán general de Canarias, Madrid, 3-XII-1864, RAH, Archivo Narváez, caja 15. Citado en MENCHEN, M.T. *op. cit.*
- ²² El lector interesado en los detalles de la estancia de D. Enrique puede hallar cumplida información en CIORANESCU, *op. cit.*, y especialmente en MENCHEN, *op. cit.*
- ²³ Véase sección “Crónica del País”, *El Eco del Comercio*, Santa Cruz de Tenerife, 30 de noviembre de 1864.
- ²⁴ Noticia detallada en *El Eco del Comercio*, 14 de enero de 1865.
- ²⁵ Conservada en el Libro de Oro (1865-1963), Casino de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife. Mencionada por GUIMERÁ RAVINA, A. y DARIAS PRÍNCIPE, A. *El Casino de Tenerife*, Publicaciones del Casino de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1992, p. 124.
- ²⁶ 10 x 6 cm.
- ²⁷ Para una información más detallada se recomienda consultar ZELICH, C. *Manual de técnicas fotográficas del siglo XIX*, Photo/Vision, Arte y Proyectos Editoriales, Sevilla, 1995.
- ²⁸ Desgraciadamente, la obra se encuentra montada sobre un papel grueso para facilitar su conservación lo que impide averiguar el nombre del fotógrafo o del taller que la realizara. Para otros retratos fotográficos del Infante D. Enrique de Borbón véase el catálogo de la exposición *La Fotografía en las colecciones reales*, Patrimonio Nacional—Fundación La Caixa, 1999. Números de catálogo 1, pp. 34, y 19, p. 70.
- ²⁹ *Informe del gobernador de Canarias al duque de Valencia*, sin fecha, R.A.H., Archivo Narváez, caja 15, reproducido en MENCHEN, M.T. *op. cit.*, pág. 16.

- ³⁰ *Eco del Comercio*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de enero de 1865.
- ³¹ No debe sorprendernos esta rapidez, pues en la misma crónica del *Eco del Comercio* citada en las notas 24 y 26 se afirma que Robayna ejecutó, durante la velada, una vista de Santa Cruz en uno de los salones de la Sociedad Estas demostraciones de habilidad pictórica durante una velada íntima son muy habituales durante el período romántico; véase la descripción que incluye DUMAS, A. *Memoires*, Ed. Oumarsson, París, 1865, p. 324 y ss., de la recepción ofrecida por el escritor en su casa con motivo del carnaval de 1833, durante la cual Delacroix, Decamps, Barye y Tony Johannot ejecutan diversas pinturas.
- ³² Véase nota supra 24.
- ³³ En la crónica del *Eco del Comercio* citada en la nota supra 24 se habla explícitamente de “un magnífico cuadro dorado”.
- ³⁴ No existe hasta el momento ninguna obra rigurosa consagrada a la historia del *Círculo de Amistad XII de Enero* y las sociedades que le precedieron. El lector interesado puede consultar la obra de CIORANESCU, A. op. cit., pp. 143-144 y 255, así como el librito monográfico de ARENCIBIA DE TORRES, J. *Historia del Círculo de Amistad XII de Enero, 1855-1991*, Publicaciones del Círculo de Amistad de Santa Cruz, Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- ³⁵ Para la historia del Museo de Santa Cruz de Tenerife, véase GALLARDO PEÑA, M. “Los orígenes del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife” en *Anuario de Estudios Atlánticos*, nº 38, Madrid-Las Palmas, 1992, pp. 479-503 y FRAGA GONZÁLEZ, M.C. *Guía didáctica del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife*, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1980.
- ³⁶ Hasta tal punto llegó el olvido de este personaje que, apenas medio siglo más tarde, cuando la Infanta Eulalia, hija de Isabel II y pariente carnal de D. Enrique de Borbón, visite Canarias se preciará de ser la primera persona de sangre real que visite el archipiélago desconociendo por completo la estancia de su directo ascendiente. Véase DE LA BANDA, A. “Canarias en la pluma de una infanta de España”, *Coloquios de Historia Canario-Americana*, t. III, 1982.