



ARQUITECTURA ORNAMENTAL EN LAS ISLAS CANARIAS 1880-1935: EL TRILINEADO, EVOLUCIÓN DE UN MOTIVO DECORATIVO

ORNAMENTAL ARCHITECTURE IN THE CANARY ISLANDS 1880-1935: THE TRILINEADO, EVOLUTION OF A DECORATIVE MOTIF

José Antonio Sabina González* 

Fecha de Recepción: 3 de marzo de 2020
Fecha de Aceptación: 11 de agosto de 2020

Cómo citar este artículo/Citation: José Antonio Sabina González (2021). Arquitectura ornamental en las Islas Canarias 1880-1935: el trilineado, evolución de un motivo decorativo. Anuario de Estudios Atlánticos; nº 67: 067-002.

<http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10578/10159>
ISSN 2386-5571. <https://doi.org/10.36980/10578.10159>

Resumen: La expresividad de los elementos que se integran en algunas fachadas de los edificios Canarios, también presentes en el exterior de las islas, forma parte de nuestro patrimonio histórico. Dichos elementos pertenecen a una época en la que se daba una gran importancia al ornato, bien de tipo ecléctico, bien de corte modernista. El tratamiento de una gran cantidad de edificios y su posterior estudio realizado en la tesis en la que se basa este artículo, ha permitido desvelar una unidad ornamental a la que he denominado «trilineado». Un elemento decorativo que evolucionó modificando su diseño y ubicación original.

Palabras clave: Ornato, arquitectura, fachada, evolución.

Abstrat: The expressiveness of the elements that are integrated into some facades of the Canarian buildings, also present outside the islands, is part of our historical heritage. These elements belong to an era in which great importance was given to the ornament, either of an eclectic type, or of a modernist style. The treatment of a large number of buildings and their subsequent study in the thesis on which this article is based, has revealed an ornamental unit that I have called «trilineado». A decorative element that evolved by modifying its original design and location

Keywords: Ornate, architecture, facade, evolution.

INTRODUCCIÓN

La decoración ha sido siempre una inquietud incesante desde el comienzo de la humanidad, reflejada en diversas manifestaciones y disciplinas.

A lo largo del tiempo se han producido distintas tendencias que han caracterizado cada periodo. La inquietud por representar correctamente ciertos elementos con sus medidas establecidas ha sido una cuestión de respeto en un momento dado. Para Vitrubio, detalles como los que forman el orden dórico, metopas o triglifos entre ellos, tienen sus proporciones ya establecidas, y hay que representarlo tal cual la orden lo dicta¹.

Por otro lado, también se han producido influencias ornamentales entre distintas épocas, como diversos modelos artísticos de oriente, que se han mantenido en lenguajes posteriores. El arte

* Escuela Politécnica Superior de Ingeniería. Departamento de Técnicas y Proyectos en Ingeniería y Arquitectura. Universidad de La Laguna. Avenida Ángel Guimerá Jorge, s/n. 38001. San Cristóbal de La Laguna. Tenerife. España. Correo electrónico: jsabinag@ull.edu.es

¹ VITRUBIO (1993), p. 52.

árabe es un ejemplo de ello, que desprovisto de imágenes de la naturaleza, contaba con unas formas geométricas de gran expresividad no vistas hasta el momento². Orihol Bohigas afirma como en toda España se produjo una revaloración del neo-mudejar, aproximadamente entre 1875 y 1925³.

De ahí que esta actitud deba entenderse como global, tanto entre distintas épocas como entre distintos lugares. Fernando de Terán comenta, referido a la historia del urbanismo, que frente a los proyectos parciales se ha desarrollado la idea del proyecto global. Si estamos hablando de una ciudad, se debe proyectar su historia completa, dejando constancia de la existencia de propuestas y ensayos⁴. Esta idea referida a la ornamentación también debe entenderse como globalizada, por las influencias entre distintos lugares y épocas.

Muchas representaciones no son necesarias para el soporte de la construcción, pero si es cierto que muchos elementos estructurales que no quedan ocultos en la edificación son susceptibles de adornarse. Un ejemplo lo encontramos en las ménsulas, apoyo de volados, que antaño cumplían una función estructural y finalmente se incorporaban solo por su apariencia estética.

Las Islas Canarias reflejan estas manifestaciones artísticas, pues ha sido un lugar de influencias externas y confluencia personal de otros lugares. El comercio con el exterior estableció un intercambio de culturas que produjo la importación de tipologías constructivas, provocando la introducción de materiales apropiados o adaptación a los existentes en las islas, como Martín indica. Una práctica que dio lugar al establecimiento de artistas peninsulares en las islas que transmitían su legado a sus hijos⁵.

Ciertos elementos decorativos comienzan cumpliendo una función y evolucionan formando otra forma distinta con el paso del tiempo. Esto ocurre con el ornato que se trata en el presente trabajo, al que le he asignado el nombre de «trilineado». Esta manifestación artística forma parte de un rango temporal en el que el ornato en la fachada cobraba gran importancia, entre 1880-1935 mayormente, época en la que el Eclecticismo y el Modernismo adornaban los inmuebles. Este rango se ha fijado tras el estudio de un considerable número de edificios que siguen esta línea decorativa, determinado por dos de ellos que marcan los límites⁶, cuyas fechas se han localizado porque figuran en los expedientes de sus licencias de construcción. Entre estos años, se produce una gran proliferación de elementos ornamentales, lo cual no quiere decir que fuera de estas fechas no se realizaran, pero implica que se hicieron en menor cantidad, eligiéndose la cronología más frecuente. Si acotamos aún más el rango, teniendo en cuenta sólo los edificios localizados que utilizan la disposición decorativa en trilineado, dicho rango se quedaría entre 1904 y 1929 como puede comprobarse en la tabla 1.

Su forma, consiste en incorporar tres canales paralelos, si se opta por el relieve hundido, o tres cordones en relieve, con el central preferentemente de mayor longitud que los colindantes. Suelen rematarse en el extremo con una figura geométrica sencilla o un elemento ornamental más trabajado, y los tres descienden generalmente desde un saliente o desde otro elemento ornamental que recoge a los tres canales. Para comprender el curioso diseño de este elemento decorativo debemos observar los pilares o las ancestrales columnas.

ORÍGENES Y EVOLUCIÓN

Las columnas clásicas, utilizadas antiguamente como apoyo estructural y que se han seguido utilizando hasta la actualidad, solían representarse con ausencia decorativa o con sus usuales acanaladuras verticales en su contorno para embellecer su aspecto (figura 1).

Como ya se ha indicado, frecuentemente los edificios representan elementos decorativos que aparentemente cumplen una función estructural, como las pilastras de muchos de ellos.

2 RACINET (1992), pp. 27-34.

3 BOHIGAS (1973), p. 72.

4 DE TERÁN (1997), pp. 9-11.

5 MARTÍN (1978), pp. 37-38.

6 SABINA (2019), p. 42.

Estas pilastras, se representan en toda la altura de una planta o a una cota inferior, sin tocar el suelo, o simplemente adosadas en el parapeto de la cubierta de corta altura. Se juega con diversos diseños, pero muchas veces incorporando las típicas acanaladuras de las columnas clásicas.

El número de canales que presentan las pilastras de estos edificios se suele reducir mayormente a 3 (figura 2) y, muchas veces, con el central de mayor altura que los otros dos (figura 3) o culminando el extremo con un diseño geométrico, como una semiesfera (figura 4), triángulo, rombo, etc.

Estas variantes del acanalado de las pilastras concluyen con una versión en la que no se ocupa toda la altura de ella, sino solo su parte alta y, en algunos casos, como en el edificio de la figura 5, también la parte baja.



Figura 1. Columnas de fuste acanalado Santuario de Olimpia, Grecia. Foto: el autor.



Figura 2. Pilar con 3 acanaladuras. Edificio de la plaza de la Cruz nº 1. Los Silos. Tenerife. Foto: el autor.

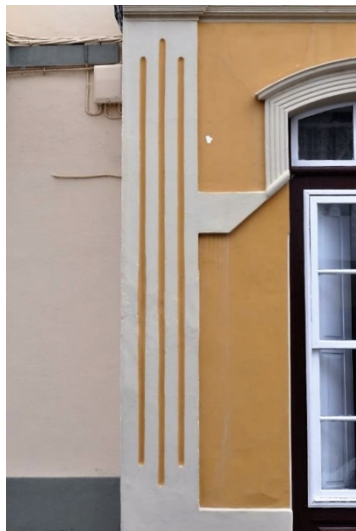


Figura 3. Pilastra con canales a distinta altura. Edificio de la calle La Estrella nº 12. Los Silos. Tenerife. Foto: el autor.



Figura 4. Acanalado de pilastra con remate en semiesfera. Edificio de la calle Imeldo Serís nº 57. Santa Cruz de Tenerife. Foto: el autor.



Figura 5. Acanalado interrumpido de pilastra. Edificio de la calle Antonio Domínguez Alfonso nº36. Santa Cruz de Tenerife. Foto: el autor.

La práctica de disponer los tres canales en la parte alta de las pilastras o en lugares de la fachada que puedan simular una pilastra, como sucede en la figura 6, permite ampliar aún más las variantes

decorativas, que van desde la sustitución de los canales por cordones en relieve (figura 7) a la incorporación de unidades ornamentales más sofisticadas en sus extremos (figura 8).



Figura 6. Trilineado en surcos con rombos. Edificio de la calle Subida Cuesta Piedra nº 89. Santa Cruz de Tenerife. Foto: el autor.



Figura 7. Trilineado en relieve con semiesferas. Edificio de la calle Nava y Grimón nº 37. La Laguna. Foto: el autor.



Figura 8. Trilineado en relieve con ornatos florales. Edificio de la calle Viera y Clavijo nº 15. Santa Cruz de Tenerife. Foto: el autor.

El acanalado de las pilastras en disposición de trilineado mayormente lo encontramos en edificios eclécticos, pero los edificios modernistas también lo incorporan (figuras 9 y 10).

Aunque no se adosen pilastras, se pueden encontrar casos en los que se incluye esta decoración en lugares susceptibles de colocarlas, como si se emularan (figura 12).

Se puede sustituir el típico acanalado por un esgrafiado, pues esta técnica proporciona un contraste que lo simula perfectamente (figura 13), llegando incluso a modificar sus proporciones y la separación entre ellos, rompiendo la normal equidistancia en el ancho de la pilastra (figura 14).

Finalmente se encuentran variantes que por sus dimensiones y lugar de colocación se desmarcan de las pilastras y se incorporan a otros elementos decorativos como ménsulas, ornatos centrales sobre puertas en clave de dintel o remates de jambas (figuras 15, 16 y 17).

La evolución de este elemento le ha llevado a desmarcarse de las pilastras, llegando a perder su forma para ser solo ornato. Bohigas afirma que gran parte del ornato modernista tiene un carácter simbólico-estructural, utilizado para denotar o connotar la estructura y la función del objeto⁷, pero puede suceder que al progreso inicial desde sus orígenes, estemos finalmente no ante una evolución, sino ante un repertorio de variantes en un mismo tiempo, cuya causa sea entre otras, la propia inventiva del arquitecto.

Si su ubicación en la fachada se centra bajo la cornisa de cubierta, puede indicar influencias u orígenes en el triglifo clásico. En este caso, no lo encontramos entre las metopas de un friso de orden dórico, su clásica posición, sino que desciende desde la cornisa a cierto nivel inferior, manteniendo el efecto acanalado (Figura 4).

Aunque esta disposición - los dos canales verticales del clásico triglifo y los dos biseseles laterales⁸ - difiere en número, (solo dos acanaladuras), resulta en el efecto visual en tres cordones en relieve que sí se corresponden en número.

7 BOHIGAS (1973), p. 259.

8 BROTO Y CAMACHO (2001), p 505.



Figura 9. Acanalado de pilares con acabado en semiesfera. Edificio de la calle Triana nº101. Las Palmas de Gran Canaria. Foto: el autor.



Figura 10. Variación decorada del trilineado. Edificio de la calle Jesús y María nº 15. Santa Cruz de Tenerife. Foto: el autor.



Figura 11. Trilineado acabado en círculos y estrellas. Edificio de la calle Calvo Sotelo nº 15 Las Palmas de Gran Canaria. Foto: el autor.



Figura 12. Trilineado sin pilastras. Edificio de la calle Colino Melián Soto nº 22. Tegueste Foto: el autor.



Figura 13. Trilineado esgrafiado. Edificio de la Rambla de pulido nº 56. Santa Cruz de Tenerife Tenerife. Foto: el autor.



Figura 14. Trilineado esgrafiado. Edificio de la calle Gaspar Fernández nº 5. Santa Cruz de Tenerife. Foto: el autor.



Figura 15. Trilineado en ménsula. Edificio de la calle San Agustín nº 26. Icod de los vinos. Foto autor.



Figura 16. Trilineado en clave de dintel. Edificio de la calle Abajo nº 15. Guía de Isora. Foto el autor.

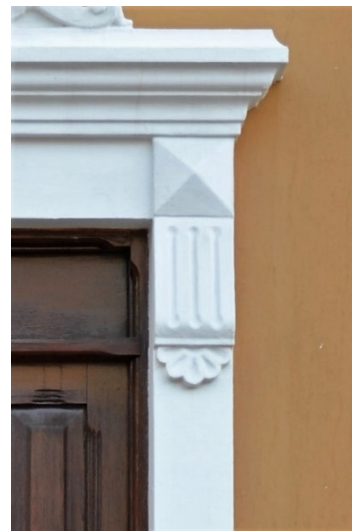


Figura 17. Trilineado en jambas. Edificio de la plaza de Santiago nº 7. Gáldar. Foto el autor.

No obstante se encuentran edificios con un número aleatorio de canales como los siguientes: el edificio de la plaza Remedios nº 13 de Buenavista; el de la calle San Joaquín nº 13 de Fasnía; el de la calle Santo Domingo nº 10 de Santa Cruz de Tenerife, y el de la calle Santo Domingo nº 23 también de Santa Cruz; el de la calle Luis de la cruz del Puerto de la Cruz; el de la calle Cabrera Pinto nº 70 de La Laguna; el de la calle Calvo Sotelo nº 15 de Las Palmas de Gran Canaria y el de la Plaza de Santiago nº 7 de Gáldar.

Son ocho edificios con un número aleatorio de canales en sus pilastras, concretamente entre 7, 5, 4, 2 y 1, pero frente a 18 edificios localizados que sí incorporan 3 canales, como son el de la calle Plaza de la Cruz nº 1 de Los Silos; el de la calle la Estrella nº 12, también de Los Silos; al igual que el de la calle Chica nº 17; el de la calle de Valentín Sanz nº 15 de Santa Cruz de Tenerife; los de la calle Imeldo Serís nº 9 y nº 57, también de Santa Cruz, al igual que el de la calle Antonio Domínguez Alfonso nº 13 y nº 36; y el de la calle Santo Domingo nº 16, además del situado en la Rambla de Pulido nº 56 y el de la calle Gaspar Fernández nº 5; el situado en la carretera del sur TF-28 nº 76 de Fasnía; el de la calle La Heredad nº 1 de Arucas; el de la calle Triana nº 101 de Las Palmas de Gran Canaria, al igual que el situado en la calle Calvo Sotelo nº 15 también de Las Palmas de Gran Canaria; el de la calle Cabrera Pinto nº 70 de La Laguna y el de la calle Santo Domingo, también de La Laguna; y por último, el de la calle San Juan nº 9 del Puerto de La Cruz.

Esto demuestra que se ha adoptado el tres como número ideal para la pilastra o pilarete con acanaladuras y, evidentemente, si se añaden a estos edificios los que cuentan con esta decoración, apartándose de las pilastras, el número es sensiblemente mayor. La evolución ornamental o la proliferación de variantes en una misma época pueden modificar las características decorativas originales⁹.

Algunos de ellos sitúan los canales de la misma longitud; otros cuentan con el canal central mayor que los laterales y con una forma geométrica en su extremo; mientras otros no ocupan toda la altura de la pilastra, sino solo una parte, y presentan remates más sofisticados y orgánicos y diseños que se alejan del acanalado de una pilastra. Además, modifican tanto su ancho como la distancia entre ellos. Finalmente se representan en relieve.

CONTEXTUALIZACIÓN Y LENGUAJES UTILIZADOS

Básicamente nos encontramos esta decoración inmersa en dos estilos ya nombrados, el Eclecticismo y el Modernismo, que transcurrieron a la par.

⁹ SABINA (2019), p. 104.

Se debe tener en cuenta que los estilos arquitectónicos no suelen mantenerse en el tiempo, por lo que a la rigidez clásica que se venía imponiendo, se le comenzaron a incorporar elementos nuevos, incluso de otros estilos, característica principal del Eclecticismo. El arquitecto Manuel de Oraá inició esta nueva tendencia ecléctica con la casa Lugo Viña (1862) ya desaparecida, pero realmente fue la siguiente generación de arquitectos la promotora de este nuevo lenguaje¹⁰.

No obstante, siempre hay detractores a los cambios. Si una de las características del Eclecticismo es la incorporación de varios estilos del pasado para componer uno, para Franchez, esa opción supone que no estamos entonces ante un lenguaje que pueda considerarse como un estilo propio¹¹. Otros autores se han posicionados a favor y afirman que al consolidarse el Eclecticismo y tomar de cada periodo los elementos de más calidad para dar un lenguaje único, sí que puede considerarse como un estilo válido¹². Pero debe tenerse en cuenta que, al componer sus formas, se debe mantener un carácter unitario, apartado de la simple mezcla, como señala Manuel Goicoechea¹³.

Los edificios de lenguaje ecléctico que pueden contar con motivos geométricos, animales, humanos o vegetales, estos últimos más frecuentes, componen la fachada con cierto sentido artístico. Su aparición y cantidad de elementos, como indica Darías Príncipe, comenzó de forma moderada durante el siglo XIX, pasando a recargarse posteriormente¹⁴.

Puede ocurrir que la reiteración en el tiempo de estas formas pueda acabar con la intención estilista, de forma que los lenguajes pueden evolucionar y mezclarse, creando un sincretismo¹⁵.

Con respecto al Modernismo, que también se instaló en Canarias, es una tendencia de nuevas formas preferentemente nombrada como art nouveau por los críticos para la arquitectura y las artes plásticas en general, pues la expresión Modernismo se refiere a un sentido más global, abarcando a todas las creaciones artísticas y literarias que se manifiestan de forma innovadora¹⁶.

Mientras en el Eclecticismo los elementos decorativos se sitúan en puntos de terminados de la fachada, con el art nouveau se llega generalmente a unir distintas zonas de la misma, con ornatos de trazado continuo y entrecruzado, generalmente utilizando el *coup de fouet* (golpe de látigo) tan común en este estilo¹⁷.

Muchos componentes modernistas están inspirados en el arte japonés. Líneas curvas o asimetrías pueden identificarse fácilmente, pero otros elementos están tan inmersos en el lenguaje que casi es imposible identificarlos y separarlos¹⁸.

El modernismo no copia a la naturaleza, sino que la utiliza como inspiración. Los artistas gozan de libertad para crear, con temas sensuales, ambiguos, caprichosos o asimétricos, novedades necesarias a los nuevos tiempos¹⁹. Esta ornamentación tiene un valor propio, cuya expresividad es uno de sus elementos distintivos²⁰.

Puede además presentar características propias dentro de cada región. Oriol Bohigas, califica al Modernismo catalán como el movimiento de mayor transcendencia dentro de la cultura catalana moderna, coetáneo con la cultura europea pero poco valorado en Cataluña²¹.

Se añaden en las fachadas elementos propios de este lenguaje: elementos florales, humanos, abstractos, en curva, etc., aunque ciertas formas características del art nouveau no están representadas en Canarias, como indica Darías. Animales como el pavo real, mariposas, cisnes, dragones o figuraciones híbridas no se incluyen en la decoración de esta región, pero muchos diseños del Modernismo europeo sí están presentes. En Canarias, los motivos más usuales son los

10 DARIAS (2004), pp. 179-180.

11 FRANCHEZ (2009), p.315.

12 GARCÍA (1996), p. 315.

13 GRAN CANARIA. CABILDO INSULAR (1989), p. 32.

14 DARIAS (1985), p. 69.

15 DARIAS (1991), p. 9.

16 FREIXA (1986), p. 12-14.

17 SCHUMTZLER (1985), pp. 35-71.

18 SCHUMTZLER (1985), pp. 27-29.

19 POBLADOR (2004), p. 22.

20 BOHIGAS (1973), p. 258.

21 BOHIGAS (1973), pp. 59-60.

vegetales: el lirio es muy utilizado, así como la amapola y el nenúfar, pero también se encuentran girasoles, margaritas, rosas, hibiscos o la roseta de Tabaiba²².

También tuvo detractores y defensores con respecto a esta tendencia. Los últimos afirmaban la necesidad de provocar un cambio que estimulase los sentidos y la imaginación, como afirma Otero Alía, e indicaban además cómo para Salvador Selles la ornamentación modernista trataba de una fantasía exigible, si favorece / cuando favorecía la obra, mientras para otros era un movimiento ridículo o extravagante y de excesiva imaginación²³.

María Pilar Poblador señala como, en momentos dados, es necesario liberarse de los lenguajes pasados, dados por agotados y ajenos a una nueva época progresista, y seguir con las nuevas tendencias, como por ejemplo el movimiento moderno, que supuso un lenguaje innovador y novedoso²⁴.

Darias afirma que, en Canarias también el Modernismo no inspiraba mucha confianza al principio, por parecer excéntrico y ridículo, pero llegó a instaurarse. En Las Palmas se inició de 1902 a 1918 fundamentalmente con Laureano Arroyo, arquitecto catalán, cuyas ideas modernistas introdujo en Canarias²⁵, al igual que hizo Fernando Navarro en Las Palmas²⁶.

En Tenerife se encuentran muy pocos edificios modernistas por haber durado sólo 10 años (1903-1913), promovido por los arquitectos Antonio Pintor y Mariano Estanga²⁷. En Las Palmas también fue un fenómeno poco significativo en cuanto a la cantidad de edificios, con varias etapas: una de 1902 a 1908, otra de 1914 a 1916 y, tres años más tarde, la reforma del Gabinete Literario ecléctico- modernista, como señala Saro Alemán²⁸.

Otras tendencias posteriores también provocaron polémicas en Canarias, como el Racionalismo. La decisión por una arquitectura clásica u otra moderna suponía decidir cómo construir y como proyectar. La ornamentación de motivos expresivos llegó a estar tan enraizada que los nuevos lenguajes más moderados tampoco tuvieron aceptación en sus inicios²⁹. Debe tenerse en cuenta que nuevas formas de expresión menos expresivas no son menos importantes.

INFLUENCIA EXTERNA. CONTRIBUCIÓN DE LOS ARQUITECTOS

La parte ornamental incluida en la cronología indicada posee influencias externas. Las fachadas solían contar con elementos decorativos clasicistas, pero llegó un momento en que comenzaron a decaer y a resultar monótonos. Con la aparición la figura de Manuel de Oraa en 1847, esta parte ornamental sufrió una transformación hacia formas menos serias³⁰. Este arquitecto se estableció en Canarias por la disponibilidad de trabajo y la falta de arquitectos en ese período³¹.

Según indica Darias, nos encontrábamos en una situación de desarrollo de los transportes, la agricultura de exportación y el otorgamiento de los Puertos Francos en 1852, con lo cual Canarias se presentaba como intermediaria en la economía mundial. Se establecieron en las islas compañías navieras externas, concentrándose parte de la sociedad dedicada al comercio, en puestos como arquitectos, ingenieros, etc³².

Este comercio internacional vuelve a favorecer la entrada de influencias artísticas en obras de nueva planta, además de que, en las existentes, había que remodelar las fachadas para adaptarse a las nuevas modas. Esto se materializó mediante la ocultación de la arquitectura tradicional con

22 DARIAS (1985), pp. 85-86.

23 OTERO (1991), pp. 430, 437, 435, 442.

24 POBLADOR (2004), p. 15.

25 DARIAS (1985), pp. 78-79.

26 GRAN CANARIA. CABILDO INSULAR (1989), p. 39.

27 DARIAS (2004), pp. 281-282.

28 GRAN CANARIA. CABILDO INSULAR (1989), p. 34.

29 NAVARRO Y MEDINA (2011), pp. 42-43.

30 GARCÍA (1996), pp. 318-319.

31 GALLARDO (1984), p. 33.

32 DARIAS (1985), pp. 17-18.

las nuevas tendencias artísticas, como ocurrió en San Cristóbal de La Laguna, aunque también la especulación estuvo presente en muchos inmuebles³³.

La burguesía establecida dedicada a la actividad portuaria quería diferenciarse del resto de la población, con grandes diseños que revelasen su posición, y el uso del Eclecticismo, el estilo predominante en Canarias, como indica Eugenio Alfonso García. El establecimiento de arquitectos como Antonio Pintor en 1889 en Tenerife y Laureano Arroyo en Gran Canaria contribuyó a la introducción de estos lenguajes³⁴.

El nuevo Puerto de La Luz y de Las Palmas supuso el punto de paso de grandes compañías navieras, provocando la expansión urbanística de la ciudad de Las Palmas. El aumento poblacional y el establecimiento de una burguesía enriquecida por el comercio, que fomenta la inquietud renovadora cultural, modifica la situación arquitectónica inicial de esta ciudad³⁵. Esta burguesía interesada en los nuevos mercados, con estrategias internacionalistas, contribuyó a que Canarias se convirtiera en un lugar competitivo, culturalmente hablando. Esto ocurrió a partir de 1920, en un momento en que se organizaban estructuras turísticas, produciéndose dos debates: uno regionalista, que ofrecía una imagen típica propia de cara al turismo, y otro internacional, que permitía la actualización con respecto a los patrones de los países industrializados³⁶.

En Cataluña ocurrió de forma similar. Las familias más pudientes de la burguesía catalana que protagonizaron el desarrollo económico, requerían una estética europea vanguardista en la Cataluña ochocentista, con respecto al Modernismo³⁷. Pero la comparación con Canarias es parcial pues, como especifica Manuel Martín Hernández, en nuestras islas, en principio se ha planteado el estilo prácticamente concentrado en la fachada, sin el ingrediente de revolución que podría tener en Cataluña o Bélgica³⁸, aunque también podemos encontrar influencias en el desarrollo de la vivienda entre medianeras.

Laureano Arroyo inició los primeros aportes modernistas a partir de 1902, pero con Fernando Navarro la fachada alcanzó composiciones decorativas totales³⁹.

La crisis de 1871, que supuso problemas financieros, también contribuyó a una mayor diferenciación de clases sociales; de ellas, las más altas, utilizaron las importaciones europeas como instrumento de distinción, como dice Darías. Pero lo normal es que la innovación se destinase a la fachada y se mantuviese la distribución interna tradicional, salvo excepciones de mentes más abiertas que, además, contribuyeron a la importación de corrientes menos recatadas, como el Modernismo. Se produjo igualmente un crecimiento inmobiliario que hizo necesarios planes de ensanche⁴⁰.

No solo a través de la arquitectura se introdujeron estas corrientes. Darías indica como desde 1902 los canarios están acostumbrados a los diseños entrecruzados del art nouveau por los anuncios de prensa o revistas. También los ebanistas en 1905 lo trabajaban en sus muebles⁴¹. De forma similar ocurrió en Barcelona, pues muchos artesanos anónimos adquirieron de forma admirable la plástica e ideología del Modernismo⁴².

Como vemos, el mobiliario influye en el estilo modernista de los espacios interiores canarios⁴³, realizados en nuestras islas o importados. Se produjeron importaciones de muebles de fabricación inglesa, favorecidas por la presencia de colonias en las islas de este país⁴⁴.

Las revistas de arquitectura o arte, como *Arquitectura y Construcción*, seguramente contribuyeron al aporte de cognición de estas nuevas formas arquitectónicas de Laureano Arroyo

33 HERNÁNDEZ (2002), pp. 45-52.

34 GARCÍA (1996), pp. 315-320.

35 GRAN CANARIA. CABILDO INSULAR (1989), p. 11.

36 NAVARRO Y MEDINA (2011), p. 21.

37 BOHIGAS (1973), pp. 77.

38 GRAN CANARIA. CABILDO INSULAR (1989), p. 70.

39 GRAN CANARIA. CABILDO INSULAR (1989), p. 12.

40 DARIAS (1985), pp. 24, 27, 29, 30, 31.

41 DARIAS (1985), pp. 79-87.

42 BOHIGAS (1973), pp. 70.

43 NAVARRO Y CRUZ (2000), p. 176. Véase los espejos y sillas de una antigua barbería en San Cristóbal de La Laguna.

44 GRAN CANARIA. CABILDO INSULAR (1989), p. 15.

y Fernando Navarro, aparte del propio conocimiento de arquitectura a partir de sus viajes, como indica Saro Alemán⁴⁵.

La decoración exhibicionista del modernismo pudo ponerse en manos de estrategias comerciales. En Triana, centro de la actividad comercial de Las Palmas, se concentran los mayores ejemplos modernistas, cuyas tiendas pretendían atraer a la clientela burguesa que aceptó estas nuevas tendencias, como indica Sebastián Hernández⁴⁶. Para Manuel Martín Hernández, el mejor ejemplo de arquitectura modernista en las islas precisamente une tanto la expresión modernista con arquitectura comercial, refiriéndose al kiosco de la plaza de San Telmo en Las Palmas⁴⁷.

Y es que una de las características del Modernismo es su arraigo en la realidad social del país, como señala Oriol Bohigas, junto a su gran difusión y popularidad⁴⁸, a lo que contribuye la expresividad de sus formas.

En Tenerife, esta arquitectura modernista tan solo duró desde 1903 a 1913, con Mariano Estanga como artífice. En el caso de la ciudad de Las Palmas, la corriente supuso el modelo ideal para la burguesía, pues se intentaba olvidar las crisis pasadas. Por su parte el Eclecticismo, fue revitalizado por Domingo Pisaca en 1922, formado en la escuela de Barcelona⁴⁹.

Ejemplos externos del tipo de ornato que estudia el presenta trabajo y del que, como se ha expuesto, existen claros indicios de importación se muestran en las tres fotografías siguientes. Estas muestras presentan tanto referencias claras a las pilastras (figuras 20 y 21), como al intento por formar un adorno independiente al que se añaden complementos florales (figura 22).



Figura 20. Trilineado de pilastra.
Edificio nº 53 Rua Visconde
Luz. Coímbra, Portugal.
Foto: el autor.

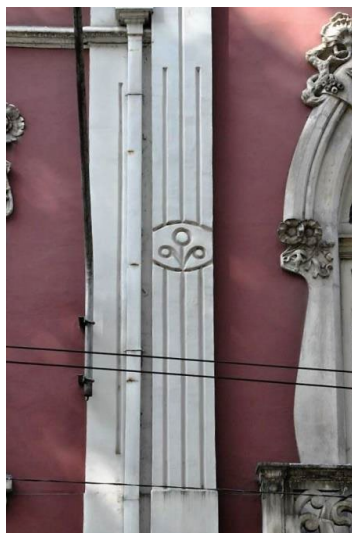


Figura 21. Trilineado de pilastra.
Edificio nº 90 Avenida Sá da
Bandeira. Coímbra, Portugal.
Foto: el autor.



Figura 22. Adorno en trilineado.
Edificio nº 6 Calle Vyronos.
Atenas. Grecia.
Foto: el autor.

REPRESENTACIÓN GRÁFICA

Desde la fase de elaboración de los planos para solicitar la licencia de construcción de estos edificios queda latente la intención de contar con este diseño decorativo, tan claramente referido en las pilastras (figura 18), como en el intento por desmarcarse de ellas (figura 19).

45 GRAN CANARIA. CABILDO INSULAR (1989), p. 39.

46 GRAN CANARIA. CABILDO INSULAR (1989), p. 65.

47 GRAN CANARIA. CABILDO INSULAR (1989), p. 68.

48 BOHIGAS (1973), pp. 61.

49 GARCÍA (1996), pp. 321, 320, 318, 322.

En la figura 18, plano del arquitecto Antonio Pintor, la parte superior de las pilastras queda hermosamente adornada al tiempo que se acentúa la entrada, mientras que en la figura 19, plano obra del arquitecto Pelayo López Martín, se opta por su incorporación puntual más discreta.



Figura 18. Trilineado de pilastras. Ornato público. Unid. de Instal. 15-41 del archivo Municipal Instal. de S/C Tfe. Arqto: Antonio Pintor. Foto: el autor.



Figura 19. Trilineado. Ornato público. Unid. de 605-40. Archivo Municipal San Cristóbal La Laguna. Arqto: Pelayo López y Martín. Foto: autor.

Y es que los verdaderos autores de esta decoración son los arquitectos. Entre ellos, se han identificado que los siguientes incorporaron esta disposición decorativa en sus planos, a través de sus peticiones de licencia de construcción:

Arquitecto	Archivo Municipal	Expediente	Año Licencia	Nº orden
Antonio Pintor	La Laguna	Ud. Instal 600-47	1912	1
Antonio Pintor	La Laguna	Ud. Instal 601-44	1913	2
Antonio Pintor	La Laguna	Ud. Instal 601-59	1914	3
Antonio Pintor	La Laguna	Ud. Instal 609-8	1929	4
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 31-4	1904	5
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 13-55	1916	6
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 14-49	1919	7
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 14-53	1919	8
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 15-41	1910	9
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 17-56	1910	10
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 20-46	1912	11
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 20-51	1912	12
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 21-17	1923	13
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 22-33	1925	14
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 23-35	1924	15
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 23-63	1924	16
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 24-50	1924	17
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 25-48	1923	18
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 25-70	1923	19
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 27-73	1925	20
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 27-83	1925	21
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 27-89	1925	22
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 28-08	1924	23
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 28-33	1924	24

Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 28-37	1924	25
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 28-43	1924	26
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 30-32	1923	27
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 30-36	1923	28
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 32-05	1915	29
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 39-2	1924	30
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 41-07	1922	31
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 41-10	1922	32
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 41-38	1922	33
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 41-57	1922	34
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 41-63	1922	35
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 41-28	1922	36
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 07-8	1911	37
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 07-25	1911	38
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 44-01	1920	39
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 44-26	1921	40
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 48-32	1922	41
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 75-42	1926	42
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 75-52	1926	43
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 77-151	1926	44
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 78-48	1910	45
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 79-58	1909	46
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 94-118	1926	47
Antonio Pintor	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 95-138	1927	48
Domingo Pisaca	La Laguna	Ud. Instal 604-60	1924	49
Domingo Pisaca	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 26-121	1925	50
Domingo Pisaca	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 41-68	1922	51
Domingo Pisaca	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 44-38	1921	52
Domingo Pisaca	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 95-151	1927	53
Mariano Estanga	La Laguna	Ud. Instal 598-45	1908	54
Otilio Arroyo	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 22-20	1925	55
Otilio Arroyo	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 95-162	1927	56
Pelayo López y Martín	La Laguna	Ud. Instal 605-31	1925	57
Pelayo López y Martín	La Laguna	Ud. Instal 605-40	1925	58
Pelayo López y Martín	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 23-54	1925	59
Pelayo López y Martín	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 26-117	1925	60
Pelayo López y Martín	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 75-14	1926	61
Pelayo López y Martín	Santa Cruz TFE	Ud. Instal 75-53	1926	62

Tabla 1. Arquitectos que han incorporado disposiciones decorativas en trilineado

Estas fechas corresponden a las licencias de construcción, por lo que debe tenerse en cuenta que la elaboración de los planos puede ser algo antes.

Como puede comprobarse en la tabla 1, el arquitecto Antonio Pintor es el que más utiliza esta disposición decorativa, con un 77,4% sobre los proyectos localizados que la incluyen; Pelayo

López y Martín con un 9,7%; a continuación, Domingo Pisaca con un 8,1%; le sigue Otilio Arroyo con un 3,2%; y finalmente Mariano Estanga con un 1,6%.

Si se realiza un análisis por cada arquitecto a partir del porcentaje inferior tenemos que:

En el caso de Mariano Estanga, (edificio nº 54) a pesar de identificar solo un caso, posee una singularidad, y es que la disposición decorativa está presente con múltiples variantes, ya comentadas anteriormente dentro del mismo edificio. En primer lugar, se puede ver bajo la cornisa de cubierta, en la posición de un friso clásico, lo que podría simular a un triglifo, pero sin su equidistancia y sin sus dos canales, su forma clásica, con tres, y los superiores terminados en semiesferas. Bajo ellos se simula una pilastra que atraviesa varias plantas con una disposición en cadena⁵⁰. En este edificio también está presente su variante alejada de las pilastras: sobre algunas ménsulas y sobre claves de dintel. Finalmente se encuentra la versión en cordón sobre un pilar, con el central más largo que los laterales, terminados inferiormente en semiesferas y superiormente partiendo de un ornato circular flanqueado por dos detalles florales.

Su temprana edad (1908) y las variantes ornamentales que presenta, nos indica, a pesar de la evolución inicial clásica anteriormente señalada, que finalmente las variantes se representan de forma simultánea en el tiempo.

La característica que presenta Estanga, por tanto, se concentra en motivos geométricos alternados con algunos orgánicos y con variedad de ubicación.

Darias Príncipe nos indica, referido al Estanga ecléctico, cómo queda demostrada su capacidad creativa, de gustos afines a las últimas tendencias internacionales. Utiliza la pilastra, como se puede apreciar en este ejemplo, pero con cierta moderación⁵¹. En este edificio podemos distinguir, en algunas zonas, los canes que menciona Darias, dentro del friso interrumpido que suele utilizar Estanga. Su cornisa habitual, precediendo al antepecho de la azotea⁵² también está presente, aunque en este caso, también la incorpora en la primera planta, pero de menor ancho. La alternancia de tramos balastrados con los ciegos que indica Darias se incluyen, al igual que el remate en aguja del torreón y el adorno de formas rectangulares sobre el dintel de algunos de los huecos superiores⁵³. Este último con un añadido, un ornato central superpuesto de motivos vegetales en diadema, sobre estas formas, acentúa el dintel. Podemos vislumbrar en este ejemplo algunos elementos propios de su etapa modernista, como son los antepechos de profusa ornamentación, calificados así por Darias, aunque solo en algunos huecos; también están presentes sus acróteras en las esquinas del torreón⁵⁴.

Con respecto a los edificios de Otilio Arroyo, el de fecha más temprana (1925) representa claramente la disposición en trilineado muy escuetamente sobre las pilastras laterales: tres líneas verticales terminadas en semiesferas pero, en este caso, la central inusualmente más corta que las laterales y las tres parten superiormente de un ornato en semiesfera situado bajo la cornisa de cubierta. El otro edificio de fecha posterior (1927) sitúa la disposición muy localizada bajo la cornisa de cubierta, sin descender demasiado, lo cual vuelve a recordar a un triglifo situado en la posición que correspondería con un friso clásico.

Son formas sencillas y escuetas de representar el ornato que trata el presente trabajo, que se corresponde con la sencillez general de ambas fachadas. Esta simplicidad coincide con la afirmación de Darias sobre su puesta en servicio a las clases menos pudientes, en el caso de proyectos para particulares, dando como resultado una arquitectura pobre⁵⁵. Algunos elementos que indica Darias con respecto a Otilio están presentes, como los zócalos de los que parten las pilastras en ambos edificios, o su referencia a los triglifos en edificio nº56, aunque sin metopas, en este caso. Sus frecuentes molduras se incluyen muy recargadas, tanto en zócalos, dinteles, cornisas o antepechos, así como sus acostumbrados antepechos ciegos de la azotea (edificio nº 55) o sus escasos y alternados tramos ciegos con balaustres⁵⁶, en el edificio nº 56.

50 Faja vertical saliente imitando a sillares de anchos variables que inicialmente servían para reforzar, pero que finalmente se utiliza para decorar, como una pilastra sin función estructural. Ver Plaza (2008), p. 21.

51 DARIAS (1985), p. 317.

52 DARIAS (1985), p. 318.

53 DARIAS (1985), pp. 318-319.

54 DARIAS (1985), p. 324.

55 DARIAS (1985), p. 370.

56 DARIAS (1985), pp. 370-371.

Con respecto a los edificios de Domingo Pisaca, comenzando por el que presenta la fecha más temprana (1921), se puede apreciar claramente esta disposición sobre las pilastras del cerramiento de la parcela muy escuetamente representada, pero sin partir de ningún elemento superior: tres líneas, la central más larga y terminada en semiesferas. Sobre los pilaretes de los balcones se vislumbra una forma similar de la que, partiendo de un escudo, descienden tres formas florales. El siguiente edificio de fecha 1922, lo concentra en la parte superior de las pilastras, con una atractiva forma romboide, y en el siguiente, de fecha 1924, lo concentra discreta y escuetamente en la parte superior de las jambas de las ventanas y sobre las pilastras del cerramiento de la parcela, con las líneas a la misma longitud. Finalmente se incorpora en la parte superior de los pilares que soportan un porche con un diseño más elaborado y atractivo: tres delicados trazos, de formas vegetales descienden, con el central más largo, partiendo de un ornato superior de formas circulares. El siguiente de fecha, 1925, lo sitúa en la parte superior de las pilastras, partiendo de unas molduras decoradas con motivos vegetales y descendiendo los trazos, con el central más largo, culminando en el extremo inferior con remates vegetales. En el último de fecha, 1927, se hace una combinación doble mediante un diseño sencillo: primero se incorpora el diseño en la zona que correspondería con el friso, delimitado por una moldura -como si de un triglifo se tratara- y luego se continúa hacia la pilastra inferior, con la acanaladura central mayor que las laterales y rematados inferiormente mediante una forma triangular.

En este último edificio, como vemos, el origen del ornato se puede intuir tanto en el triglifo como en las acanaladuras de las pilastras, situado en sus dos ubicaciones contiguas. El resto de ellos cuentan con varias variantes incluso en el mismo plano.

Como puede comprobarse, Pisaca prefiere adornar la disposición decorativa tratada mediante motivos vegetales, preferentemente ubicándola en la posición superior de las pilastras, aunque también se observan algunas variantes. Sus edificios, preferentemente eclécticos a veces incorporan algún detalle modernista en los herrajes (edificio nº 51 de la tabla 1).

Darias nos indica, respecto a la decoración que suele utilizar Pisaca en sus fachadas, en primer lugar su gran predilección por la pilastra. Sus numerosas variantes quedan reflejadas en los ejemplos que presentamos: variantes lisas o algunas de fuste segmentado⁵⁷, estas últimas representadas en los ejemplos de los edificios nº 50 y 53. La cenefa nombrada por Darias formada por una sucesión de cuadrados con una flor abstracta interna está presente en el edificio nº 51 y en todos ellos su constante zócalo⁵⁸. Este autor recalca el gusto de Pisaca por la variedad de temas decorativos: el uso de cartelas, guirnaldas, rodeadas de roleos, hojas de acanto, pináculos (edificios nº 50, 51 y 53) o remates en los pabellones, agujas en la confluencia de los faldones (edificios nº 49 y 52) etc.⁵⁹. Darias nos hace una reflexión en el apartado de las jambas sobre el triglifo: su utilización sobre el capitel le sirve al arquitecto para completar la altura del adorno, abarcando algunas veces el montante⁶⁰. Nos encontramos, por tanto, con uno de los posibles orígenes nombrados del trilineado. En el edificio nº 49, sin referirnos a las jambas, lo podemos ver en la posición del capitel de los pilares del porche, pero con un diseño totalmente distinto del triglifo clásico y en el resto de los edificios, ubicado en la parte superior del fuste.

Pelayo López y Martín, cuenta con 4 edificios de 1925. En el nº 57 opta por representar el ornato en la parte superior de las pilastras, que flanquean el edificio y en el alfeizar de la ventana -este último lugar poco habitual-, con diseños geométricos simples de círculos y rectángulos. Con respecto al edificio nº 58, Pelayo vuelve a apostar por diseños geométricos sencillos, localizados en las pilastras del cerramiento de la parcela mediante trazos verticales rectangulares de la misma longitud y también localizados el antepecho de la cubierta, pero como un ornato independiente (figura 19). En el nº 59 se representa en la decoración central de cubierta, también como un detalle independiente y de diseño sencillo: tres acanaladuras descienden, la central más larga que las laterales, que terminan en semiesferas en la parte inferior y parten de un disco en su parte superior. Con un diseño similar ocurre en el edificio nº 60, pero localizadas franqueando el dintel de las ventanas de la planta baja. En el edificio nº 61 de 1926, sí que están representadas en un pilar que separa los dos ventanales de los balcones con un diseño muy geométrico, y finalmente, también

57 DARIAS (1985), p. 385-386.

58 DARIAS (1985), p. 387.

59 DARIAS (1985), p. 390.

60 DARIAS (1985), p. 397-398.

está presente de forma independiente en el cerramiento del antepecho de la cubierta. En el último edificio del nº 62 de 1926, Pelayo vuelve a decantarse por formas geométricas situadas en una posición poco habitual y la parte central de una pilastra que atraviesa dos plantas: tres acanaladuras verticales y rectangulares, la central mayor que las laterales con dos formas cuadrangulares en descenso desde un cuadrado. También está presente en la zona del friso pero descendiendo ligeramente de su límite marcado por una moldura.

Como puede comprobarse, Pelayo se decanta por las formas geométricas de representación y por alejarse de la ubicación normal de este ornato. Pero esto es debido a su talante, pues se observa en algunas de sus obras una intención clara de investigar nuevas formas, desmarcándose claramente de los demás, como puede comprobarse en la decoración singular del edificio nº 57 de la tabla 1, pero sin alejarse de su estilo geométrico.

Darias confirma las tendencias geométricas de Pelayo. Podemos ver las cenefas de ovas en el edificio nº 61, pero no solo en la zona del friso que comenta Darias aunque, en este caso, sobre el dintel de los huecos, en las tres plantas, y con tres diseños distintos. En la cercanía de la cornisa de la azotea en los edificios nº 58 y 62 pueden apreciarse las guirnaldas que indica Darias⁶¹, motivos vegetales limitados inferiormente por una moldura.

En el caso de Antonio Pintor, se ha identificado una cantidad importante de expedientes en los que utiliza este recurso con respecto a los demás, como puede comprobarse en la tabla 1. Comienza en 1904, el año más temprano localizado, con cuatro edificios medianeros representando el trilineado muy escueta y tímidamente: simplemente con tres líneas verticales cuyos extremos terminan en curva. Con dos variantes, una representa las líneas con la misma longitud, en la altura de la pilastra y en otro edificio solo en la parte superior de la misma y con la línea central de mayor longitud. La zona del friso queda aparte, con una decoración distinta. El siguiente edificio, cinco años más tarde, 1909, de número 46 presenta un cambio sustancial. El diseño se concentra en la zona de la pilastra que cruza con el friso, de forma que el trazo central con doble línea es mayor que los laterales y sus extremos inferiores los remata con flores, en un hermoso edificio totalmente modernista de una planta. Hasta ahora los edificios nombrados son preferentemente eclécticos y si incorporaban algún componente modernista estaba concentrado en los herrajes⁶².

A partir de aquí, la calidad del diseño cambia sustancialmente. Pintor aporta calidad con diseños atractivos y tintes modernistas: los edificios nº 45, 9 y 10, de 1910, concentran el ornato en la parte superior de las pilastras con atractivos diseños; este último se atreve a hacer descender los dos tramos laterales más abajo que la altura de la pilastra, dejando el central en la parte superior de la misma. Innova curvando los extremos de estos montantes rematándolos con flores. En el siguiente, de fecha 1911, existe otra innovación: el tramo central más corto no solo descende, sino que también asciende, rematándose en flor.

Los siguientes edificios son algo más recatados y con menos detalles modernistas: los números 38, 1, 11 y 12, de fechas 1911 y 1912. En ellos, sigue la pauta general de representar el diseño en la parte superior de las pilastras; a veces, remata el diseño en sencillas flores y otras no. Los siguientes de forma similar, de 1913, 1914, 1915 y 1916 (números 2, 3, 29 y 6). No se olvida, en algunos casos de su variante en hacer ascender también el trilineado (edificios nº 29 y 6).

En los siguientes de fechas 1919 (2), 1920 y 1921 (números 7, 8, 39 y 40), Pintor mantiene la pauta moderada en el diseño. A veces, lo ubica en el antepecho de cubierta como un pequeño detalle (edificios nº 8 y 39) y en el nº 40 sitúa dos líneas verticales en las jambas de las ventanas que lo recuerdan.

Hay varios expedientes con fecha de 1922. Concretamente los números 31, 32, 33, 34, 35, 36 y 41. Entre ellos destaca preferentemente la posición en los pilares del antepecho de cubierta, salvo el número 36, también situado en la parte superior de algunas pilastras. En el edificio nº 35 opta por ubicarlo en los laterales del alfeizar de las ventanas, posición nada usual, al igual que hizo Pelayo más tarde en el edificio de 1925 ya nombrado (número 57). Pintor utiliza un diseño sencillo y fino de gran belleza.

61 DARIAS (1985), p. 348.

62 Debe indicarse que los edificios nº 60 y 62 de Pelayo López y Martín, además incorporan jambas y molduras modernistas.

Con respecto a los años 1923 y 1924 (números 18, 19, 27, 28, 15, 16, 17, 23, 24, 25, 30 y 26), Pintor sigue la pauta de recargar menos para aportar un acabado más fino. Ausenta muchos trazos de ornato en los extremos inferiores, pero en algunos casos los concentra en la parte superior (edificio nº 19); sigue jugando con nuevas posiciones, como, por ejemplo, la clave de dinteles (edificio nº 15) con un diseño atractivo o geométrico (rombos a modo de gotas en el edificio nº 25 o uniendo los extremos curvándolos en el edificio nº 26), sin apartarse de su pauta sencilla. El edificio de una planta nº 27, que destaca por su armonía de formas y aparente sencillez, demuestra que, a veces, el adorno no debe usarse en exceso, sino en su justa medida. Los trazos del trilineado situado en la parte superior de sus pilastras laterales descienden, con el central más largo, hasta un remate vegetal y parte superiormente de media flor. Las pilastras se prolongan hacia el antepecho de cubierta, en cuyo frente se decora con otro trilineado de menor tamaño que desciende superiormente desde un fino ornato de forma vegetales y remata por su parte baja en otros motivos florales.

Los edificios restantes, de fechas 1925, 1926, 1927 y 1929 (edificios número 20, 22, 14, 42, 43, 44, 47, 48 y 4) se caracterizan por la ubicación del trilineado preferentemente en el antepecho de cubierta (números 21, 42, 43, 44 y 47) y por situarlo entre las puertas y ventanas de la fachada (edificios nº 20, 22, 14), pues, hasta esa fecha, lo normal era representarlo en los laterales. Repite en el edificio nº 43 la novedad de situarlo en toda una planta y hacerlo descender a través de la anterior, así como también hace en el último edificio de número 4, pero desde el antepecho de cubierta.

De los edificios estudiados de Antonio Pintor podemos decir que, inicialmente, tras una primera aproximación sencilla al trilineado, comenzó una andadura de gran expresión, utilizando muchas veces el modernismo para conseguirla. Darías Príncipe nos indica cómo Antonio Pintor, en su etapa modernista, utilizó una gran abundancia de motivos ornamentales⁶³. Más tarde volvió a pautas eclécticas, concentrando el ornato en el antepecho de cubierta y la parte superior de las pilastras representado de una forma más moderada, pero queda latente su intención de innovar. Busca nuevas formas, cambia el sentido establecido descendente del ornato, lo amplía a longitudes no vistas o lo ubica en otros lugares, pero sin salirse excesivamente de lo establecido.

Con respecto a Pintor, Darías Príncipe destaca su enorme volumen de obras, que coincide también con la mayor cantidad de edificios con trilineado que resultan en el presente estudio, como puede comprobarse en la tabla 1. Esta variedad le permite realizar grandes combinaciones en la fachada⁶⁴. Darías menciona la utilización de falsos fustes por parte de Pintor cuya decoración, entre otras variantes, puede incluir acanalamientos o formas incisas y en relieve, lo que puede hacer referencia a la disposición decorativa que estudiamos. Los fustes lisos (edificio nº 33 en la planta alta y en la baja fuste almohadillado), fajados (edificio nº 31) y acanalados (edificio nº 38, con tres canales, por cierto) que indica Darías están presentes en los ejemplos aquí incluidos. Hemos podido comprobar en algunos ejemplos nombrados la intención de variar los órdenes establecidos⁶⁵.

Darías también alude a la decoración de los soportes de los balcones, en su parte central con líneas incisas o acanalamientos⁶⁶, entre otros recursos, referido a las ménsulas de Pintor, como en la desaparecida casa Schwartz. Este último caso es una variante, como se ha comentado, del trilineado.

63 DARIAS (1985), p. 259.

64 DARIAS (1985), p. 186.

65 DARIAS (1985), p. 189.

66 DARIAS (1985), p. 205.

CONCLUSIONES

La evolución ornamental a lo largo del tiempo enriquece el patrimonio de la humanidad con los aportes de cada época, pero no se deben olvidar los orígenes para poder entender la propia evolución y el ornato en sí. Los datos que aquí se presentan demuestran una evolución decorativa de los acanalados de las pilastras, que se ha desplazado de sus características formales iniciales para convertirse en un ornato modificado (figuras 15, 16 y 17). La disposición en las pilastras es clara (figuras 2, 3 y 9), pero también se puede hablar de una evolución de los triglifos. Su ubicación en la zona que correspondería al clásico friso, sin descender demasiado bajo la cornisa de cubierta lo recuerda claramente. Aunque el ejemplo clásico presente solo dos canales centrados, resultan tres cordones en relieve.

La conclusión que se puede obtener es que a partir de dos elementos ornamentales clásicos, las acanaladuras de las columnas y los triglifos, se ha llegado a la creación de un ornato con varias variantes que, unas veces se representan acercándose más a un triglifo y, otras veces, más a una pilastra; incluso pueden verse ambos lindantes, en el edificio nº53 de Domingo Pisaca. Esto es debido a la similitud de sus componentes verticales. Estas variantes finales no han evolucionado en el tiempo, sino que se han producido de forma simultánea, como podemos comprobar en los ejemplos de los arquitectos, así como en el edificio de Mariano Estanga nº 54 en que están presentes varias de ellas.

Con respecto a la incorporación en el tiempo de esta disposición decorativa, se puede afirmar, según los edificios localizados, que Antonio Pintor comenzó con un ejemplo de 1904; a continuación, Mariano Estanga con un ejemplo de 1908; posteriormente, el resto fueron muy próximos: Domingo Pisaca (1921), Otilio Arroyo (1925) y Pelayo López y Martín (1925).

El estudio de los edificios ha podido desvelar las preferencias decorativas de estos arquitectos con respecto al ornato que trata el presente estudio:

Mariano Estanga usa preferentemente motivos geométricos, aunque de forma discreta algún detalle orgánico para representarlo. Lo incorpora tanto en las pilastras como en alguno de los elementos añadidos a la fachada.

Otilio Arroyo opta por la sencillez del diseño, alejándose de excesivos recargos.

Domingo Pisaca prefiere acompañar el diseño con motivos orgánicos, con ubicaciones preferentemente en la parte superior de las pilastras, y aunque algunos autores, como hemos visto lo califican de potenciador o impulsor del Eclecticismo, a veces incorpora algún componente modernista en los herrajes.

Pelayo López y Martín opta por la composición geométrica sencilla para representar el trilineado, pero juega con ubicaciones que se salen de lo normal, como el alfeizar de las ventanas.

Antonio Pintor presenta varias tendencias. Tras cierta timidez ornamental comienza una andadura en la que sus diseños orgánicos llaman la atención por su expresividad, acentuada por sus formas modernistas de gran belleza y otra más recatada y ecléctica. En ésta última opta por una mayor finura de las formas consiguiendo una agradable armonía del conjunto de la fachada, lo cual demuestra que, a veces, la cantidad de elementos ornamentales debe estar en su justa medida.

Aparte de esto, su espíritu innovador queda reflejado en la forma de variar la composición normal del ornato que tratamos.

La confluencia cultural externa en el archipiélago queda reflejada en la arquitectura insular, con todas sus variantes, también parte de nuestro patrimonio. Es interesante investigar sobre ello, no solo en los aspectos generales, más tratados, sino apoyarnos en ellos para profundizar un poco más específicamente en cada detalle.

REFERENCIAS

- BOHIGAS, O. (1973). *Reseña y catálogo de la Arquitectura Modernista*. Barcelona: Lumen.
 BROTO, C. y CAMACHO, M. (2001). *Diccionario técnico: Arquitectura y construcción*. Barcelona: Instituto Monsa de Ediciones.

- DARIAS PRÍNCIPE, A. (1985). *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales, 1874-1931*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial confederación de Cajas de Ahorros.
- DARIAS PRÍNCIPE, A. (1991). *Arquitectura en Canarias: 1777-1931*. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- DARIAS PRÍNCIPE, A. (2004). *Ciudad, arquitectura y memoria histórica 1500-1981*: Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- DE TERÁN, F. (1997). «Más allá de la arquitectura» *Cuadernos de Investigación Urbanística*, 20.
- FRANCHEZ APEZETXEA, J. L. (2009). *El arte de construir: Del Románico al Eclecticismo en la arquitectura*. Navarra. EUNSA.
- FREIXA, M. (1986). *El modernismo en España*. Madrid: Cátedra.
- GALLARDO PEÑA, M. (1984). *El Clasicismo Romántico en Santa Cruz de Tenerife*. (Tesis doctoral). Departamento de Historia del Arte. Tesina Universidad de La Laguna.
- GARCÍA DE PAREDES, E. (1996). *Pervivencia del lenguaje clásico en el eclecticismo canario*. Boletín de Arte. Departamento de Historia del Arte. Málaga: Universidad de Málaga.
- GRAN CANARIA. CABILDO INSULAR. COMISIÓN DE URBANISMO. (1989). *La Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y la cultura modernista*. Las Palmas De Gran Canaria: Cabildo Insular, D.L.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (2002). Tenerife: Patrimonio histórico y cultural. Madrid: Rueda.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, F.G. (1978). *Arquitectura doméstica canaria* (2ª ed). (Tesis doctoral). La Laguna, España: Litografía A. Romero.
- NAVARRO SEGURA, M. I. Y CRUZ RUIZ, J. (2000). *San Cristóbal de La Laguna: Ciudad Patrimonio de la humanidad de España*. Segovia: Artec,
- NAVARRO SEGURA, M. I. Y MEDINA ESTUPIÑÁN, G. (2011) *Canarias: Arquitecturas desde el siglo XXI*. Santa Cruz De Tenerife; Las Palmas De Gran Canaria: Gobierno De Canarias, Viceconsejería De Cultura y Deportes.
- POBLADOR MUGA, M.P. (2004). « El modernismo en la arquitectura y en las artes». *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, número 114, pp.13-62
- OTERO ALIA, F.J. (1991). «El debate en torno al ornamento arquitectónico en la revista arquitectura y construcción: 1897-1922». *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t.4, pp. 425-458
- RACINET, A. (1992). *Enciclopedia de la ornamentación*. Madrid: Libsa.
- SABINA GONZÁLEZ, J.A. (2019). *El ornato arquitectónico en Tenerife (1880-1935). Catalogación y análisis morfológico de sus lenguajes*. (Tesis doctoral). Universidad de La Laguna, Tenerife.
- SCHMUTZLER R. (1985). *El modernismo*. Madrid: Alianza.
- VITRUBIO POLIÓN, M. (1993). *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla.