

EL CONVENTO DE SAN ANTONIO DE PADUA DE GÁLDAR (1520-1835): UNA HIPÓTESIS DE RECONSTRUCCIÓN IDEAL

POR

ANTONIO J. CRUZ Y SAAVEDRA

RESUMEN

La reconstrucción teórica de un edificio —del cual no queda nada en pie—, es un instrumento a disposición del investigador para dar a conocer a la comunidad científica y mantener vivo en el recuerdo, aquellos inmuebles que, como éste, al encontrarse en las afueras del núcleo urbano, su estructura fue objeto del pillaje y la demolición años después de su desamortización. Por ello resulta una causa difícil, además de arriesgada, pero que constituye todo un reto para quien la utiliza. Ante la ausencia de documentación gráfica, los archivos y los ejemplos de la arquitectura conventual existentes en Canarias, se convierten en herramientas básicas para recomponer con seriedad el convento que la Orden Franciscana decidió fundar en esta jurisdicción. En este sentido, la consulta del patrimonio documental fue de capital importancia para acometer la rehabilitación de este centro doctrinal y cultural de la Provincia de San Diego de Canarias.

Palabras clave: Orden Franciscana, convento, reconstrucción, desamortización.

ABSTRACT

The theoretical reconstruction of a building —from which we have nothing nowadays— is a tool which the researcher has to communicate to the scientific community and to show (remember) alive those buildings whose structure was spoilt for having been placed outside the town, years after their disamortization. For this reason, it comes to be a difficult and risky cause but it is an absolute challenge for those dare to use it. As we don't have graphic documents, archives or examples of the typical monastery structure so far in C. Islands, they have become basic tools in order to seriously rebuilt the monastery which the Franciscan Order decided to rebuilt within this jurisdiction. In this sense, the query to the documentary patrimony was of great importance to execute the rehabilitation of this doctrinal and cultural center within the Province of S. Diego in Canary Islands.

Key words: Franciscan Order, convent, reconstruction, disamortization.

1. LA AVENTURA FRANCISCANA EN CANARIAS

El interés por evangelizar las Islas Canarias llevó a las diferentes órdenes monásticas a fundar iglesias y casas conventuales a medida que se iba consolidando la conquista. En esta aventura fueron los franciscanos los primeros, fundando avanzadillas en las afueras del Real de Las Palmas, en la Aldea de San Nicolás y ocupando la mitra en el enclave prehispánico de Telde¹.

Muy pronto, las órdenes religiosas buscaron los mejores emplazamientos y procuraron los favores de conquistadores, hacendados y feligresía. En este afán, la comunidad de religiosos de San Francisco, adquirió un protagonismo capital saliendo beneficiada en esta distribución de poder, fundando en el Archipiélago un total de veinte conventos, mientras que la Congregación de Predicadores levantaron trece instituciones de estas características². En este reparto territorial entre las diferentes órdenes en Gran de Canaria, los franciscanos se instalaron en el Real de Las Palmas, en el sitio que le había señalado Juan Rejón en las márgenes del Guiniguada en 1477, donde fundaron en 1518 el convento de San Francisco de Asís, que sirvió de enclave y referencia para el resto de La Provincia³. En la parte norte escogieron un solar próximo a las poblaciones de Gáldar y Guía para fundar en 1520 el convento de San Antonio de Padua⁴, desde el cual llevaron a cabo con fervor sus actividades evangelizadoras, socorriendo y prestando los servicios espirituales a todos sus núcleos y pagos, debido a la ausencia y al vago interés de los beneficiados de turno por atender a su congregación. También en esta comarca y al amparo del convento franciscano, la comunidad de religiosos regentó desde la primera

¹ RUMEU DE ARMAS (1991); RUMEU DE ARMAS (1986).

² VIERA Y CLAVIJO (1978), II, p. 333.

³ ALZOLA (1986); RUMEU DE ARMAS (1991), II, p. 289.

⁴ CÁMARA Y MURGA (1633), p. 339; NÚÑEZ DE LA PEÑA (1994), p. 99; A (r-chivo) H (istórico) N (acional). Sección Consejos Suprimidos, legajo 2237, expediente núm. 7, 1803, ff. 9 r.; DÉNIZ GREK (1854), II, p. 453; MADDOZ (1986), p.114; BENÍTEZ PADILLA (1950), p. 18.

mitad del siglo XVIII el Hospicio de Sor Catalina de San Mateo, construcción que la elite local había capitalizado en principio para socorrer y aliviar al párroco de Santa María de Guía debido a la dispersión de su población y a la ausencia de escuela pública⁵. Así controlaron las villas de Gáldar y de Guía, el lugar de Agaete, la Aldea de San Nicolás y los núcleos de Artenara y Tejeda, oficiando asimismo en los caseríos y pagos de Hoya de Pineda, San José de los Caideros, Acusa, Barranco Hondo, Artaso, Anzofé, en el Hospicio y en Moya. Además, suplieron a los beneficiados en las iglesias matrices cuando quedaban vacantes por lo corto de su beneficio, o se ausentaban por diferentes causas, prestando servicios muy variados⁶. Ejercieron de clérigos presbíteros, servidores de beneficiado por ausencia de su titular y de tenientes de cura. Bautizaron, casaron, predicaron en las fiestas principales y de precepto, así como en la Semana Santa⁷. Suplieron a los organistas por falta del titular⁸, enseñaron las primeras letras e impartieron estudios superiores⁹. Las misas, rogativas en petición del agua y por la cigarra berberisca¹⁰, novenarios y procesiones¹¹, a buen seguro fueron otras de las muchas prestaciones que hicieron en beneficio de esta comarca. Enseñaron el catecismo y el evangelio¹², casaron con licencia, bautizaron de urgencia, predicaron y dieron las últimas

⁵ QUINTANA ANDRÉS (1990), II, pp. 293-318.

⁶ A (rchivo) P (arroquial) V (illa) A (gaete). Libro de inventarios y cuentas de fábrica, I, 1515-1679, ff. 135 v.º

⁷ A (rchivo) P (arroquial) S (antiago) G (áldar). Libro de inventarios y cuentas de fábrica, II, 1608-1632, s.f.; A.P.S.G. Libro de inventarios y cuentas de fábrica, III, 1632-1679, ff. 47 v.º

⁸ A.P.S.G. Libro de inventarios y cuentas de fábrica, III, 1632-1679, s.f.

⁹ INCHAURBE (1966), pp. 68-349.

¹⁰ A (rchivo) P (arroquial) A (ldea) S (an) N (icolás). Libro de bautismos, II, 1764-1799, s.f.

¹¹ A.H.N. Sección Clero, libro 2352, 1701, ff. 112 r.; A.H.N. Sección Clero, libro 2356, 1760, s.f. Escribano: Juan Leal Camacho; A (rchivo) H (istórico) P (rovincial) L (as) P (almas). Sección Conventos, legajo 42, expediente 1, ff. 25 al 28.

¹² A.H.N. Sección Clero, libro 2353, 1606-1775, protocolo núm. 1. Escribano: Fernando Álvarez Trujillo; A.H.N. Sección Clero, libro 2353, 1606-1775, protocolo núm. 2. Escribano: José Cabrera Betancurt; A.H.N. Sección Clero, libro 2353, 1606-1775, protocolo núm. 4. Escribano: José Cabrera Betancurt.

atenciones a los moribundos¹³. Apaciguaron los ánimos de los vecinos amotinados¹⁴, presidieron las comitivas y funerales¹⁵, fueron testigos en las últimas voluntades¹⁶, y en algunas ermitas desempeñaron de capellanes de cura. El cuidado y asistencia a los enfermos era un punto de su regla, por lo que no se amedrentaron ante los brotes epidémicos acaecidos en la zona¹⁷.

Para controlar la zona oriental de Gran Canaria, los religiosos franciscanos se instalaron en el histórico enclave de Telde, ocupando a partir de 1610 la ermita de Nuestra Señora de la Antigua¹⁸. Por el contrario, la Hermandad de Predicadores levantó en 1522 en el Real de Las Palmas su convento estandarte dedicado a Santo Domingo¹⁹. En el norte erigieron en el lugar de Firgas otro bajo la advocación de San Juan de Ortega en 1613²⁰, y para controlar la parte más oriental se asentaron en Agüimes, fundando casa conventual e iglesia bajo el culto a Nuestra Señora de Las Nieves en 1661²¹. Aunque no podemos

¹³ A.P.S.G. Libro de cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora de la Encarnación, 1732, suelto; A.P.S.G. Testamentos y últimas voluntades, 1615-1800, ff. 1 r., núm. 10; A.P.S.G. Documentos sobre la Cofradía del Santísimo Sacramento, s.f., suelto.

¹⁴ MACÍAS HERNÁNDEZ (1977), núm. 23, pp. 263-345.

¹⁵ A.P.V.A. Libro de escrituras y testamentos, 1761-1862, ff. 50 r. Escribano: Fernando Álvarez Trujillo.

¹⁶ A.H.P.L.P. Sección Conventos, legajo 42, expediente 1, ff. 71-72. Año 1682; A.H.N. Sección Clero, libro 2352, 1701, ff. 116 v.º; A.H.N. Sección Clero, libro 2356, 1760, s.f. Escribano: Cristóbal Suárez de Medina.

¹⁷ A.P.S.G. Libro de Mandatos Episcopales, 1673-1817, s.f. El 16 de octubre de 1811, el Obispo Manuel Verdugo, desde el Lugar de Teror, exhorta a los regulares del convento de Gáldar para que acudieran en ayuda del párroco de Guía durante la fiebre epidémica que estaba asolando al pueblo, para administrar los sacramentos, quedando el que acudía habilitado con las licencias y facultades requeridas; A.P.S.G. Libro de defunciones, IV, 1804-1825, ff. 41 v.º Uno de los vecinos que murieron apestados fue el Venerable Beneficiado de Guía don Francisco Almeida y Domínguez, que falleció el 28 de octubre y al cual no se le pudo hacer el oficio de costumbre por estar aquel pueblo epidemiado y acordonado.

¹⁸ SUÁREZ QUEVEDO (1992), núm. 176, pp. 277-310; SUÁREZ QUEVEDO (1994), II, pp. 7-26.

¹⁹ TARQUIS RODRÍGUEZ (1955), núm. 53-56, pp. 81-90.

²⁰ VIERA Y CLAVIJO (1978), II, p. 356; PERDOMO CERPA (1992), p. 131.

²¹ ARTILES (1985), p. 73; VIERA Y CLAVIJO (1978), II, p. 347.

olvidar que frailes agustinos realizaron con el beneplácito de los beneficiados incursiones esporádicas por los parajes de Agaete y Artenara²². En definitiva, a finales del siglo XVI Gran Canaria contaba con tres conventos de religiosos franciscanos, siendo el de San Antonio de Padua el sexto de los fundados en el Archipiélago Canario²³.

2. LA RECONSTRUCCIÓN DEL CONVENTO

La conveniencia o no de reconstruir un edificio como el que tratamos de estudiar resulta una tarea difícil, además de arriesgada, máxime cuando de éste se conoce sólo un croquis de 1813 en el cual se recoge la ubicación de todos los inmuebles religiosos de Gáldar y de Guía²⁴. Por ello, y a la ausencia de documentación gráfica, los archivos y los ejemplos de la arquitectura conventual existentes en Canarias, se convierten en recursos fundamentales para recomponer mínimamente y con seriedad la iglesia y el claustro del convento de San Antonio de Padua²⁵. En este sentido, la consulta del patrimonio documental del Archivo Histórico de Madrid, de los Archivos Provinciales de Las Palmas y de Santa Cruz de Tenerife, como de los fondos conservados en el Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas, del legado custodiado en la Biblioteca del Museo Canario y de la importantísima herencia depositada en las casas parroquiales de Nuestra Señora de la Concepción de Agaete, San Juan de Arucas, San Matías de Artenara, Santiago Apóstol de Gáldar, Santa María de Guía, San Antonio de Mogán y San Nicolás de Tolentino de la Aldea, fueron de capital importancia para acometer y

²² A.P.S.G. Libro de bautismos, II, 1679-1692, ff. 47 r.; A.P.S.G. Libro de protocolos de los instrumentos, cláusulas y escrituras de las memorias de misas y capellanías, 1687, ff. 512 r.

²³ VIERA Y CLAVIJO (1978), II, pp. 186-340.

²⁴ CAZORLA LEÓN (1999), p. 238.

²⁵ También se le citó en los términos siguientes: de San Francisco, convento de Gáldar; de las Villas de Gáldar y Guía, de las Villas de Gáldar y Guía y de sus Lugares, convento de estas Villas, de San Antonio, convento franciscano, de San Antonio de la Vega, comunidad de religiosos del Patriarca Seráfico Señor San Francisco y del Glorioso San Antonio.

cimentar la reconstrucción de este prestigioso convento. Con todo, la consulta de la escasa bibliografía existente²⁶, y el rastreo de campo de las edificaciones conventuales que aún se conservan en buen estado en Canarias, fueron de capital interés para contrastarla con la rica información que nos proporcionaron los diferentes archivos consultados.

A pesar de todo, la decisión de reconstruir un edificio de cualquier índole, civil o religioso, supone una ocupación ardua, existiendo siempre el temor de pecar sobre una realidad no existente. Máxime, cuando las descripciones históricas y de archivos se contradicen o no se ajustan al espacio que ocupaba el convento, ni mucho menos al servicio que ofrecía la comunidad a la población del noroeste de Gran Canaria. Sin embargo, no dejó de ser un trabajo gratificante y difícil por cuanto que la cantidad de aspectos a tener en cuenta se multiplicó al tratarse de la reconstrucción de un recinto emblemático. En este sentido, se tuvieron en cuenta detalles como la orientación de la iglesia y el perímetro conventual, la disposición en el plano de las capillas, la ubicación de los altares y repisas con imágenes al culto, las pilas bautismales, los confesionarios, el coro, las ventanas, los huecos de luz y las puertas de acceso al recinto y al patio claustral, la espadaña con sus huecos de campanas, el púlpito, las tumbas y su disposición —el ancho y su número—, las gradas de acceso a las capillas, los arcos torales o de medio punto y el número de asientos.

Del mismo modo, y por la cantidad de espacios constructivos utilizados en torno al patio claustral, la reconstrucción de la casa conventual fue aún más meritoria por las dificultades generadas. De cualquier forma, se tuvo en cuenta el número de celdas, la cocina con su horno y lebrillo, el refectorio con sus mesas y púlpito, la Sala Capitular con sus ornamentos, la celda del Padre Guardián y la del Padre Provincial, las dependencias secretas, el aulario con su biblioteca, la enfermería, la portería, el cuarto taller, la bodega y el granero. Todos con su orientación

²⁶ TRUJILLO RODRÍGUEZ (1973); SIVERIO (1977); HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1984); MARTÍNEZ DE LA PEÑA (1986); SUÁREZ QUEVEDO (1992), núm. 176, pp. 277-310; SUÁREZ QUEVEDO (1994), II, pp. 7-26; CRUZ Y SAAVEDRA (2000), núm. 182, pp. 11-38.

adecuada y emplazamiento, bien en la planta alta o baja del claustro, además del número de escaleras, los corredores, las características del patio, la huerta y el albercón.

2.1. *Los prolegómenos de la construcción*

El convento de San Antonio de Padua se construyó en el lugar conocido por La Vega de Gáldar y de Guía, corriendo el patronazgo a cargo de los descendientes de las familias de Bethencourt y Pineda²⁷, quienes ostentaron las prerrogativas de dicha institución y el derecho a sepultura en la capilla mayor, así como el derecho a banco en la parte del evangelio, asiento y arrimo para sus mujeres en los pilares del arco del presbiterio²⁸. Fue Jerónimo de Pineda y el conquistador Juan de León los promotores de este empeño y los encargados de dar forma a lo que era una aclamación casi popular, sin olvidar el prestigio que ello conllevaba para las familias acomodadas, la paz y el sosiego, el reconocimiento y la gloria²⁹. No obstante, y antes del inicio de las obras, pensamos que los patronos tuvieron que facilitar a la comunidad franciscana el alojamiento debido para pernoctar y oficiar las ceremonias y sacramentos litúrgicos, al menos hasta que se trasladaran al lugar elegido una vez que existiese una infraestructura mínima para tal fin. Todo apunta a que pudo ser doña María de Bethencourt —esposa de Jerónimo de Pineda—, y Juan de León, quienes cedieron los solares para su edificación³⁰. El lugar elegido era espacioso y equidistante de los núcleos de Gáldar y de Guía. Al respecto, los docu-

²⁷ CRUZ Y SAAVEDRA (2005b), núm. 187, pp. 79-109.

²⁸ A.H.N. Sección Clero, libro 2352, 1701, ff. 108 r.; A.H.P.L.P. Sección Conventos, legajo 42, expediente, 1, ff. 265-271.

²⁹ QUIRÓS (1988), p. 129.

³⁰ A.H.P.L.P. Sección Protocolos, legajo 2316, año 1524, ff. 382 r. y 383 v.º. Escribano: Alonso de San Clemente; A.H.P.L.P. Sección Conventos, legajo 42, expediente 1, ff. 181-182. Escribano: Juan de Quintana; A.H.N. Sección Clero, libro 2356, 1760, ff. 89 r.; A.P.S.G. Testamentos y últimas voluntades, 1615-1800, ff. 3 v.º, núm. 41.

mentos nos dejan constancia de su crecida longitud y latitud³¹, la huerta sólo medía fanegada y media.

Sin embargo, y una vez concedida la licencia por la superioridad de la Orden Franciscana, desconocemos los pormenores del acto solemne de la toma de posesión de los lugares y quienes asistieron a la bendición de los solares. Por el contrario, podemos afirmar que la superficie señalada estaba salpicada de haciendas, casas de campo, lagares, bodegas, ermitas y gañanías, y la circundaba huertas y cercados plantados de viñedos, cañas de azúcar y frutales regados por las aguas del acaudalado Heredamiento de la Vega. Además, por el sitio elegido se articulaba una red de caminos reales que venían del pueblo de Guía con destino al lugar de Agaete, junto a un tejido de caminos vecinales que conducían a todos los caseríos y pagos de Gáldar. Allí poseían las familias acomodadas sus mejores tierras, hecho que permitió a los franciscanos contar con las mejores rentas y tributos de las poblaciones adyacentes, así como el poder controlar los servicios que ofertaban en un área que se extendía hasta la Aldea y Tejeda.

Adquirido el solar, era pertinente adecuar la propiedad a las vías de comunicación existentes, algo esencial para el acarreo del material necesario para los diferentes programas constructivos y para la normal asistencia a la iglesia conventual. El lugar escogido lindaba con el Camino Real de La Vega, los callejones de La Menora y El Rumbadero, y los caminos que venían de Gáldar y de Guía³². Planificado el terreno y elegidos los espacios donde se levantaría la iglesia, la plaza, el claustro —con sus variopintas dependencias—, la huerta y el albercón, se fueron almacenando los materiales para que albañiles y carpinteros dieran forma al plan previsto y deseado por la congregación franciscana, a razón de la misión que se les había encomendado en estos lugares.

Poco sabemos del programa constructivo y de las características de la fábrica conventual, aunque la consulta de la documentación existente en diferentes archivos nos ha permitido

³¹ A(rchivo) H(istórico) D(iocesano) L(as) P(almas). Convento de San Antonio de Padua de Gáldar. Sin clasificar.

³² CRUZ Y SAAVEDRA (2005a).

desglosar y visionar en parte el entramado de lo que fue el recinto enclaustrado. De sus constructores sólo conocemos algunos artífices, eso sí, por la envergadura de la obra, el diseño y planta debió de encargársele a un *maestro de obras* de primera fila. Sobre el día, mes y año de su fundación y comienzo de las obras, no hemos encontrado al respecto ningún documento que lo acredite con exactitud, aunque pudo ser en diciembre de 1520 —mes de la Inmaculada Concepción—, y menos aún de los pormenores de las obras y de cuando acabaron los trabajos de tan prolija y acertada institución. Lo cierto es que dos años después de su fundación, desde el convento se pedía licencia al Cabildo de Tenerife para cortar madera para su fábrica. Por ello, el 26 de diciembre de 1522, las obras continuaban a razón de un concierto para traer madera de pino y de otras clases de aquella isla, mediando en la operación el vecino de Gáldar Jerónimo de Pineda, Síndico y Regidor de Gran Canaria³³. No obstante, suponemos que las obras se encontraban en un alto grado de ejecución, al menos en cuanto a los recintos principales y parcelación de los diferentes usos del solar si tenemos presente la fecha de su fundación, y porque el vecino de Guía Alonso Trujillo, en su memoria de testamento y última voluntad de 30 de marzo de 1524, mandó que llegada su hora fuera enterrado en el convento³⁴.

Por el Padre Fray Luis de Quirós y por el propio Viera y Clavijo, conocemos el incendio ocurrido el 26 de enero de 1562, cuando se desató una tormenta de truenos y relámpagos y un rayo quebró la campana dividiéndola en dos hasta dar con el sagrario, no sufriendo lesión alguna el Santísimo Sacramento, abrasando todo lo demás, y que según se dijo fue por mérito de su santo patrón. Añade el Padre Quirós, que por la buena diligencia de los Padres Guardianes y la mucha devoción de los

³³ LOBO CABRERA (1981), pp. 38-39.

³⁴ A.H.P.L.P. Sección Protocolos, legajo 2316, año 1524, ff. 429 r. y 430 r. Escribano: Alonso de San Clemente; GONZÁLEZ SOSA (1985), p. 173; A.H.P.L.P. Sección Protocolos, legajo 2316, año 1524, ff. 427 r. y 428 v.º Escribano: Alonso de San Clemente. El vecino de Gáldar don Francisco de Ocaña también dejó dicho el 2 de mayo de 1524 su deseo de ser enterrado en el convento.

pueblos de Gáldar y Guía —que ayudaron con sus limosnas y el traslado de materiales—, se volvió a edificar de mejor factura y más sólido que el anterior³⁵. Y, aunque no hay constancia del daño ocasionado, es evidente que la naturaleza del incendio fue considerable. Ya que por el testamento de Simón González efectuado el 14 de enero de 1567 y de Juana de Becerril de 3 de septiembre de 1567, sabemos en parte de la envergadura del nefasto acontecimiento³⁶. De los mismos se desprende que el incendio afectó, no sólo al sagrario como se dijo, sino también a los archivos, por cuanto que se quemaron las escrituras y testamentos antiguos donde se relacionaban las memorias de las misas y tributos donados a la comunidad. Por ello, y en repetidas ocasiones, se solicitaba a los escribanos públicos copias de los asientos originales en sus escribanías. Deduciéndose no solo la quema de los archivos y papeles del siglo XVI —fundamentales para clarificar datos de su fundación, de la construcción de la fábrica parroquial, patronazgo e imágenes existentes—, sino que la estructura conventual se vio seriamente dañada por la quema. Por este motivo, lo suponemos así, el 6 de marzo 1599 proseguían las obras de carpintería³⁷.

Es de imaginar que aquella primera iglesia de reducidas dimensiones se fue modificando sucesivamente a lo largo de las centurias, a razón de la importancia adquirida por la institución franciscana y a los objetivos trazados por la comunidad religiosa. No obstante, y así se deduce de la presente investigación, desde su fundación —lo que entendemos por el cuerpo principal—, permaneció inalterable y suficiente para la congregación y los servicios que prestaban, respondiendo así a un proyecto meditado en todo su conjunto. Y, aunque las capillas colaterales fueron cedidas en régimen de uso privativo, se levantaron desde principio y no se le añadieron con posterioridad. En este corpus principal sólo se registraron aquellas obras encaminadas al mejoramiento del recinto.

³⁵ QUIRÓS (1988), p. 135.

³⁶ A.H.N. Sección Clero, libro 2352, 1701, ff. 14 r. y 41 v.º

³⁷ LOBO CABRERA (1981), pp. 132-133.

2.2. *El cuerpo de la iglesia*

Los pormenores de la fachada principal y de la planta conventual nos son desconocidos, ya que de la fábrica original tan solo quedan posiblemente dos capiteles de cantería azul³⁸. El resto de las maderas y armaduras —de gran calidad según el inventario de desamortización de 1835—, debieron de desperdigrarse y formar parte de otras estructuras civiles, y la cantería en los muros de las albercones y fincas aledañas. Al referirse Néstor Álamo al convento en 1932, nos dice que de la hermosa fábrica del «monasterio», iglesia y claustros, sólo quedaban algunos bloques de piedra de la portada principal, y que estaban tallados según las maneras del *estilo gótico con transición al plateresco*³⁹. Tomando con reserva lo de Néstor, el 1 de noviembre de 1841 al cementerio municipal de la Santa Cruz de Gáldar fueron a parar dos basas de cantería, posiblemente del claustro, una para fijar la cruz grande existente en medio del campo santo, y la otra para la cruz pequeña que se emplazaba en la puerta de entrada⁴⁰. La destrucción del convento estaba servida años después de su clausura.

En Canarias no existió una disposición fija para el emplazamiento de estos recintos, aunque hay muchos elementos coincidentes⁴¹. En algunos contratos de construcción se especifica que

³⁸ Se trata de dos capiteles que forman parte del muro de contención del estanque ubicado en la finca denominada *El Convento*, en la Vega de Gáldar. Las dos piezas se encuentran en muy buen estado de conservación.

³⁹ ÁLAMO (1932), p. 2.

⁴⁰ A.P.S.G. Libro de cuentas de fábrica, 1836-1863, s.f. Data 103 y recibo núm. 45.

⁴¹ El convento de San Francisco de Las Palmas está orientado de este a oeste, quedando la capilla mayor al naciente y el coro a poniente. Idéntica orientación tiene también el de Nuestra Señora de la Antigua de Telde. En el de San Francisco de Garachico y en su homónimo de Buenavista se repite la misma colocación, ubicándose en ambos la fachada al oeste. En el ya desaparecido de San Andrés y de Santa Mónica de las Agustinas recoletas de Los Realejos, en el protocolo de fundación se señala la disposición naciente-poniente, y arriba y abajo para ubicar las dependencias. Por el contrario, en San Lorenzo de La Orotava, el presbiterio se orienta al noroeste y el coro al sureste.

debían estar situados al naciente y al norte, para que el sol al nacer lo *bañara* y los vientos procedentes del norte lo *purificaran*, descartándose los lugares sombríos. Era habitual que la cabecera de las iglesias se orientara hacia oriente —lugar por donde se adentraba la luz—, en clara referencia con el cristianismo, pasando después de forma gradual por las ventanas abiertas al sur. La explicación se entiende desde la óptica de que a estos lugares se accedía por occidente, avistando en su recorrido el santuario: *se salía de las tinieblas y se caminaba hacia la luz*.

La iglesia de San Antonio de Padua era de planta rectangular y única nave, aunque eran familiares las referencias a los lados del evangelio y de la epístola. Si nos atenemos al testamento de don Diego de Pineda Betancurt y de doña Cecilia de Pineda y Guzmán, otorgado el 29 de enero de 1717, se podría colegir que contaba con tres naves abovedadas, ya que ellos precisamente se enterraron en la del evangelio, donde ya estaban sepultados sus padres y suegros⁴². Sin embargo, los patronos debieron referirse a la bóveda —de las dos que había en el altar mayor—, que poseían en la parte del evangelio de la capilla mayor, y que como bienhechores de dicha institución ostentaron el privilegio de sepultura en ella, una vez que renunciaron a hacerlo en todo el presbiterio.

Atendiendo a estos principios, por la disposición y envergadura del solar, la fachada principal miraba al sur, y en ella se abría la puerta mayor o de *Gracia*. Por ello, el hueco principal no estaba orientado hacia el oeste, como era costumbre, porque la documentación no lo precisa con claridad, y el emplazamiento de tres altares debajo del coro es suficiente argumento como para que no existiera un espacio holgado suficiente para abrir la puerta de Gracia⁴³. La puerta principal era el acceso de uso

⁴² A.H.N. Sección Clero, libro 2356, 1760, ff. 56 v.º; A.P.S.G. Documentos sobre la Cofradía de Nuestra Señora de la Encarnación, s.f.

⁴³ A.P.S.G. Libro de inventarios y cuentas de fábrica, 1836-1861, s.f. En las cuentas de fábrica presentadas por el mayordomo y sacristán mayor de la parroquia de Santiago Apóstol de Gáldar, don Francisco Lorenzo Vázquez, del período comprendido entre el 23 de octubre de 1846 hasta el 31 de julio de 1847, consta el traslado del retablo que estuvo al culto de San Antonio *el*

común de la feligresía para entrar en el recinto religioso desde la plaza⁴⁴. Sobre las características de ésta, de los materiales utilizados y del predominio de la mampostería sobre la cantería, no hay referencias de archivo, pero lo que sí es evidente es que debieron de existir varios huecos de ventanas para iluminar el interior y de manera el coro. No obstante, nos aventuramos a precisar que era de cantería azul, con columnas y pilastras adosadas sobre sendos pedestales cajeados, capiteles en los que descansaría el entablamento que daría paso a un frontón triangular partido, justo donde estaría ubicado el blasón de la Orden. De la que Néstor Álamo ya apuntaba información sobre su estilo y características monumentales. Estos accesos casi siempre se encontraban a un nivel superior con respecto al pavimento de la plaza⁴⁵.

En el mismo plano del paramento principal se alineaba la iglesia en el sentido este-oeste, el cuerpo saliente de la capilla de

pequeño. Ocupando en la actualidad el testero principal de la ermita de San Sebastián de esta localidad. Lo que se conserva en sí del retablo es la mesa de altar, de 2,40 metros de ancho, 80 cms. de fondo y 1,14 cms. de alto. Si a los dos retablos restantes ubicados debajo del coro le suponemos las mismas medidas, se confirman nuestras averiguaciones, salvo que la disposición fuera lateral cosa que no precisa con exactitud la documentación consultada.

⁴⁴ Las puertas de acceso constituyen un punto de referencia y de llamada a la feligresía, destacándolas del resto del paramento. Del muestreo de conventos sobresalen las que se conservan en San Francisco de Las Palmas y Buenavista. La ubicación de las entradas principales no siempre coincide con la orientación de sus recintos en el sentido este-oeste. En el convento de San Francisco la fachada y su puerta principal se abren al sur; en Buenavista en dirección oeste y sobre la cual se abren dos huecos de ventanas a ambos lados. En la iglesia franciscana de Nuestra Señora de la Antigua se repite la misma orientación que en el anterior, pero con una puerta más austera y un solo hueco de ventana sobre el eje de dicho vano. Por el contrario, en San Lorenzo, la puerta principal se ubica hacia el noreste; en San Francisco de Tegui y en el dominico de San Benito de La Orotava, las fachadas están enfrentadas al presbiterio. La puerta del Hospicio está orientada hacia el oeste, teniendo el vano una envergadura de 1,47 metros, más otra puerta superior con acceso a un pequeño balcón.

⁴⁵ A.H.N. Inquisición, núm. 1833, 34. Inquisición en Canarias. Año de 1793, ff. 27 v.º En este documento se dice que a la mano de abajo de la puerta principal y debajo del coro había un confesionario y a la mano de arriba había otro.

Nuestra Señora de la Soledad, la capilla mayor y la sacristía⁴⁶. Con predominio de la mampostería y muros enjalbegados, ventanas y huecos que lo iluminaban, y cubierta de buenas maderas y tejas. A él daban en el interior los accesos de las diferentes capillas: en el lado de la epístola se abría la de Nuestra Señora de la Soledad y en la del evangelio la del Arcángel San Miguel⁴⁷.

⁴⁶ La planta de San Francisco de Las Palmas no tiene cuerpos salientes hacia la plaza. Su homónimo de Tegui se lo conforma un rectángulo donde el presbiterio sobresale de la construcción y los de las capillas se desmarcan de este espacio rectangular hacia la zona claustral. En el de San Lorenzo, la forma es un rectángulo donde el presbiterio es el único recinto que queda marcado en el plano al no existir capillas. En Nuestra Señora de la Antigua se parte de una nave inicial ampliada en otra con posterioridad por el costado sur, por lo que el aspecto original era de un sencillo rectángulo con el clásico presbiterio y sin capillas aledañas. En el desaparecido convento dominico de La Orotava igualmente era un rectángulo, sin cuerpos aparentemente sobresalientes de la línea de construcción. Por el contrario, el de Buenavista disponía de un volumen destacado hacia la plaza, destinado a capilla de la Venerable Orden Tercera, compartiendo muro con la primera sacristía. Este ejemplo es coincidente con la reconstrucción que proponemos.

En cuanto a las medidas del cuerpo de la iglesia, escasas son las referencias plasmadas en los protocolos de fundación. Por ello, las que nos proporcionan el de San Juan Bautista de los Agustinos descalzos de Los Realejos, son de una importancia primordial. Sólo el cuerpo de la iglesia debía de tener 40 pies —11,20 metros aproximadamente— bien enmaderado. Lo mismo ocurre con el ya desaparecido de San Andrés y de Santa Mónica de las Agustinas recoletas, para el cual se trazó un rectángulo de 145 pies —40'60 metros— por 135 de ancho —37,80 metros—, dando cabida en el a todas las dependencias, cogiendo el espacio más largo para la nave de la iglesia. En el de Nuestra Señora de la Antigua se dispuso de un espacio de 23,4 por 5,98 metros, ampliándose con posterioridad con otra nave de 6,5 metros de ancho.

Sin embargo, las proporciones de la iglesia del Hospicio son fundamentales, la incógnita es si ésta superaba a la propia iglesia del convento de San Antonio de Padua, de la que dependía desde todos los sentidos. De cualquier manera, el hospicio tiene un largo interior de 35,55 metros y un ancho de 8,24. Reservándose para el presbiterio un espacio de 11,05 metros de fondo y para la sacristía 4,50 metros por 7,90 metros de ancho.

⁴⁷ En los conventos de referencia, las advocaciones de las capillas no son coincidentes, sí lo son algunos altares e imágenes con culto arraigado. Así tenemos que en Buenavista poseía en la parte de la epístola una capilla al servicio de la Venerable Orden Tercera y en la del evangelio a San Pedro

Sobre el pavimento no hay referencias, pero debió ser de losas de barro y con la habitual división en espacios sepulcrales que immortalizaban en el recuerdo el cuerpo del sepultado. Por los libros de defunciones de las parroquias aledañas, precisamos que en el convento se enterraron desde 1523 hasta 1810 un total de *trescientos ochenta y nueve* feligreses, y que anualmente se realizaban por término medio cinco inhumaciones aproximadamente, siendo excepcional el año de 1750 con doce enterramientos. Si tenemos en cuenta que muchas sepulturas no se quebraron y otras obligatoriamente tenían que permanecer por término medio dos años —para estar de nuevo disponibles para su uso—, tenemos que en 1748 se registraron dos inhumaciones, en 1749 otras dos, en 1751 una y en 1752 tres, sumando un total mínimo de dieciocho sepulturas ocupadas, sin contar con las de las capillas y las bóvedas del altar mayor⁴⁸. Todo ello nos conduce a pensar que la distribución de las sepulturas pudo ser, siguiendo otros ejemplos similares, de *cinco a trece* espacios de ancho y de *siete a trece* en su sentido longitudinal —sólo en el cuerpo de la iglesia—, cosa que nos permite apreciar con relativa aproximación sus dimensiones⁴⁹.

En la pared norte del cuerpo de la iglesia, en la parte del evangelio, se abría la puerta del *Aire*. Se le llamaba así porque estaba expuesta a los vientos dominantes que aireaban el interior y lo purificaba de malos olores, evitando la acumulación de éstos y en consecuencia la propagación de posibles epidemias y contagios, necesaria además por ser su interior lugar propicio para sepulturas. En sus inmediaciones se levantaba el púlpito, dos confesionarios —uno miraba al altar mayor y otro hacia el coro—, y por ella la comunidad accedía a la iglesia o al claustro⁵⁰. Su uso era restringido a los seglares y personas directa-

Apóstol. Al ser simétricas y opuestas, conformaban un recinto cuadrado de 20 pies —5,60 metros—, lo que nos puede dar una ligera idea de las dimensiones aproximadas de las capillas laterales en los recintos franciscanos no capitalinos.

⁴⁸ CRUZ Y SAAVEDRA (2004).

⁴⁹ CRUZ Y SAAVEDRA (1996), núm. 42, pp. 291-346; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1984).

⁵⁰ A.H.N. Inquisición, núm. 1833, 34. Inquisición en Canarias. Año de 1793, ff. 10 r. y ff. 27 r.

mente relacionadas con la congregación. Los documentos precisan que por este lugar se hacían las procesiones claustrales⁵¹. La puerta del Aire era de factura más pequeña y en otros recintos conventuales se le conocía como puerta *Reglar*⁵².

Los muebles para el uso del culto religioso de la iglesia fueron también de gran utilidad para recrear un espacio hoy inexistente. Por ello, el inventario levantado por el comisionado de desamortización don Francisco Díaz Zumbado el 24 de noviembre de 1835, es de un interés fundamental⁵³. Entre otros detalles nos hace saber que en el presbiterio había tres sillas de madera de viñátigo, y en el resto de la iglesia otras tres sillas y siete bancos de tea⁵⁴. Llegó a tener tres confesionarios de madera de

⁵¹ A.H.D.L.P. Convento de San Antonio de Padua de Gáldar, ff. 66 r.

⁵² Con respecto a este tipo de entradas, el Dr. Martínez de la Peña habla de la puerta Reglar o de clausura, que era por donde se accedía a la zona claustral. Estaba orientada al norte o nordeste, por lo tanto también debía conocerse como del Aire. Por el contrario, cuando los documentos dan el nombre de puerta *traviesa* se refiere a aquel ingreso que por encontrarse en una pared maestra no da directamente a la fachada ni hace de medianera, como en la iglesia conventual de San Francisco de Garachico.

Para tener una noción de sus dimensiones nos remitimos al convento de las Agustinas recoletas de La Orotava, donde la puerta Reglar se mandó hacer de 16 palmos de alto por 10 de hueco —3,36 por 2,10 metros—, mientras que la principal debía tener unos 22 palmos de alto por 12 de hueco —4,62 por 2,52 metros—.

⁵³ A.H.P.L.P. Sección Conventos, legajo 47, expediente 17; A.H.D.L.P. Convento San Antonio de Padua; A.P.S.G. Inventario del extinguido convento de San Antonio de Padua, 1836. Documento suelto y sin foliar.

⁵⁴ De los siete bancos, seis medían cuatro varas de largo —3,36 metros cada uno—, mientras que el otro era de dos varas y media. Teniendo en cuenta el largo mayor de los asientos, y si suponemos que la disposición era en dos filas para permitir un espacio central para las ceremonias religiosas, las conmemoraciones y los cortejos fúnebres, éstos ocuparían un espacio mínimo de 6,72 metros centrales, a los cuales habría que añadirles las medidas de los pasillos en los tramos del evangelio y de la epístola, obligados por los accesos al recinto y a la zona claustral, así como para el movimiento de la congregación y de los fieles por los altares adosados y repisas con imágenes de culto, y por el trasiego a los confesionarios.

La siguiente reflexión nos conduciría a un espacio mínimo de 6,72 metros, coincidente además con la propuesta de ocho, o más, tumbas en el ancho del cuerpo principal, siempre y cuando tomemos como referencia la lápida conservada en la casa parroquial de San Francisco de Asís de Las Palmas.

pino —aunque hay documentos en los que se reseñan cuatro—, un púlpito de madera, tres atriles embutidos en marfil y carey —para las tres capillas—, un atril de pie de madera sin pintar, dos cruces de altar embutidas en marfil y carey, dos cruces de altar de palo, seis candeleros pequeños de palo, un escalón de madera que servía para abrir el sagrario y cuatro piedras de ara.



Firma de Francisco Díaz Zumbado.

La pila de agua bendita es una de las piezas claves dentro del recinto religioso al saber que se emplazaba debajo del coro y al lado del altar de San Buenaventura, en la parte de la epístola⁵⁵. No hemos encontrado al respecto ningún documento que la describa, y al no catalogarse entre los objetos y alhajas de uso cotidiano, podemos pensar que no fuera una pieza con pie sino adosada, a menos que desapareciera durante los saqueos previos al inventario de desamortización. Sin contar con la documentación que lo confirme, en las inmediaciones de la puerta principal y del aire tuvo que haber otras pilas, ya que era tradicional situarlas a la derecha de las puertas de acceso. Junto a la pila del coro, varios fueron los feligreses que solicitaron enterrarse.

Para una comunidad donde los sermones tuvieron un valor espiritual y de persuasión —que hizo de su papel evangelizador y doctrinario una tarea cotidiana—, el púlpito era imprescindible. Desde donde se difundían en ocasiones mensajes equívocos, con graves errores teológicos que llevaban a veces a la confusión, convirtiéndose en el medio adecuado para sembrar el miedo y el terror⁵⁶. El púlpito se ubicaba en la parte del evangelio,

⁵⁵ A.P.S.G. Libro de protocolos de capellanías y memorias de misas, 1684-1839, ff. 355 r.; A.P.S.G. Libro de defunciones, II, 1678-1761, ff. 21 v.º y 22 r.

⁵⁶ A.H.N. Inquisición, núm. 1833, 34. Inquisición en Canarias. Año de 1790.

precisamente en las inmediaciones de la puerta que iba al interior de la casa conventual⁵⁷, en cuyas cercanías se sepultaron algunos vecinos. Este mueble litúrgico era de madera sin policromar, desconociendo si era una pieza independiente o adosada a la pared.

El coro era otro de los espacios fundamentales en aquellos conventos donde residía una comunidad notable de religiosos. Estaba situado en el último tramo de la iglesia, hacia el poniente. Se le cita en varias ocasiones para precisar el emplazamiento de los diferentes altares, la pila de agua bendita y las sepulturas de los feligreses. Al él se accedía por la galería de poniente del corredor situado en la segunda planta del claustro, ya que no hay constancia de que se accediera desde el interior de la iglesia. El piso y la baranda de la tribuna era de madera de tea, y posiblemente su iluminación provenía de las ventanas abiertas en los costados sur y oeste⁵⁸. De los enseres y muebles inventariados en el coro se menciona un facistol viejo de madera, un armario donde se guardaba los libros, veintidós sillas de madera de tea —puestas de firmes en la pared con barandas que servían de reclinatorios—, una cómoda y una cruz de madera, además de cuatro campanillas de metal y bronce de uso diario⁵⁹.

Elementos de culto inseparables de todo recinto religioso y que nos indica la envergadura del edificio y su distribución son los altares. En este convento fueron varios los que se levantaron en el cuerpo principal, bien por expreso deseo de sus

⁵⁷ A.H.N. Inquisición, núm. 1833, 34. Inquisición en Canarias. Año de 1793, ff. 27 r. y ff. 31 r.

⁵⁸ Para una aproximación a las dimensiones de los huecos de ventanas tomamos como referencia las medidas dadas para el convento de San Andrés y Santa Mónica, en las que tanto en la capilla mayor como en el cuerpo de la iglesia debían tener 11 palmos de alto por 5 de hueco —2,31 metros por 1,05 metros—. Para la ventana sobre la puerta principal del convento de Nuestra Señora de la Antigua se utilizó un ancho de 0'78 cm. Las ventanas que dan al norte de la iglesia del Hospicio poseen una luz de 1,06 metros, mientras que las de la sacristía son de 1,26 metros y 1,01 metros de hueco.

⁵⁹ Si tenemos en cuenta las dimensiones interiores —39,5 cm—, de los asientos del coro bajo, supondría un espacio mínimo lineal de 8,69 metros, medida que se incrementaría si pensamos en la separación lógica entre cada una.

fundadores o por el carácter dogmático que tenían sus advocaciones dentro de la comunidad franciscana. Las primeras referencias sobre la fundación de altares se remontan al reconocimiento que el 3 de septiembre de 1567 hizo la vecina de Guía doña Juana de Becerril. Donde se recoge que su hermano Juan, en cláusula de testamento, dejó establecida la creación de un altar dedicado a las *Cuatro Llagas*⁶⁰.

El segundo altar dotado se levantó bajo la advocación de Fray Diego de Alcalá, considerado el primer Apóstol de Canarias ya que pudo llegar a Fuerteventura en 1441, dándosele a esta provincia franciscana su nombre. Su patrocinio se lo debemos al vecino de Guía el Alférez Diego Gordillo Farfán de los Godos, quien para sí y los suyos recibió un lugar debajo del coro el 29 de noviembre de 1620, en medio de la pared *de las espaldas*⁶¹. Como altar no aparece en el inventario de 1835, pasando su imagen a ocupar un puesto en la capilla de Ánimas, dedicándose al culto de San Antonio de Padua *el pequeño*, con dos repisas a ambos lados donde se veneraron a San Francisco *el pequeño* y a San Pedro de Alcántara.

El siguiente altar del que tenemos acreditación se le dedicó a San Buenaventura, fraile que llegó a ostentar el título de Doctor Seráfico y fue canonizado en 1482 por Sixto IV. Su emplazamiento escogido fue debajo del coro, próximo a la pila de agua bendita y en la parte de la epístola. Ignoramos todo lo relacionado con su patronazgo y fecha de fundación. Sí sabemos que era de nueva creación, como así lo hacía saber doña Francisca de Quintana Miranda y Vizcaíno cuando se mandó enterrar en sus cercanías el 25 de junio de 1685⁶². Al ocupar San Buenaventura un lugar preferente en las comunidades de frai-

⁶⁰ A.H.N. Sección Clero, libro 2352, 1701, ff. 41 v.º; A.H.N. Sección Clero, libro 2356, 1760, ff. 16 v.º

⁶¹ A.H.N. Sección Clero, libro 2352, 1701, ff. 127 r. y v.º; A.H.P.L.P. Sección Conventos, legajo 42, expediente 1, ff. 154-155. Escribano: Salvador González; A.H.P.L.P. Sección Conventos, legajo 42, expediente 1, ff. 156-157. El Alférez Diego Gordillo Farfán de los Godos otorgó testamento el 22 de marzo de 1622.

⁶² A.P.S.G. Libro de protocolos de capellanías y memorias de misas, 1684-1839, ff. 355 r.

les franciscanos, conservó el altar su titularidad hasta la clausura, al igual que otros conventos.

También debajo del coro, pero en la parte del evangelio, se ubicó el altar donde se veneró al Niño Jesús, advocación que siempre estuvo presente en los conventos regentados por los franciscanos. En el convento de Gáldar su patronazgo se lo debemos a don Juan de Quintana Vizcaíno y a doña Simona de Quintana, según se desprende de su testamento redactado el 23 de mayo de 1689⁶³. Cambió de advocación más tarde y no se le reseña en el inventario de 1835, pasando a venerarse allí a la Virgen del Carmen, patrona de los carmelitas e intercesora de las ánimas del purgatorio.

La capilla mayor estaba orientada al este y era el lugar tradicional de enterramiento exclusivo de los patronos, hasta que éstos cedieron dicho privilegio al convento, si bien para ellos y sus familiares mantuvieron en el lado del evangelio el derecho a una de las dos bóvedas sobre las tuvieron potestad desde la fundación⁶⁴. Desconocemos las características de las bóvedas, pero por lo dispuesto por doña María de Figueroa Pineda, éstas debieron ser sepulturas corrientes, pero ubicadas en sitio privilegiado. Con todo, el lado de la epístola se reservó para enterrar a los frailes residentes y a personas de linaje que así lo solicitasen⁶⁵. No obstante, y a pesar de la merma de sus derechos, los patronos continuaron con su compromiso de repararla y adecentarla. La capilla mayor tenía un arco de acceso de cantería, con sus pilares correspondientes, utilizados como lugares reservados para los asientos y arrimo de las esposas de los patronos⁶⁶.

⁶³ A.P.S.G. Libro de protocolos de los instrumentos, cláusulas y escrituras de las memorias de misas y capellanías, 1687, ff. 320 r.

⁶⁴ A.H.N. Sección Clero, libro 2352, 1701, ff. 108 r.; A.H.P.L.P. Sección Conventos, legajo 42, expediente 1, ff. 265-271; A.H.P.L.P. Sección Protocolos, legajo 2370, años 1664-1666, ff. 91 r. Escribano: Cristóbal Suárez de Medina; A.H.N. Sección Clero, libro 2353, protocolo núm. 3.

⁶⁵ A.H.P.L.P. Sección Conventos, legajo 42, expediente 1; A.P.S.G. Libro de protocolos de los instrumentos, cláusulas y escrituras de las memorias de misas y capellanías, 1687; A.H.P.L.P. Sección Protocolos, legajo 1613, año 1746; A.P.S.G. Testamentos y últimas voluntades, 1615-1800.

⁶⁶ A.P.S.G. Libro de protocolos de capellanías y memorias de misas, 1684-1839, ff. 515 r.

El presbiterio estaba elevado y contaba con varias gradas. Sus paredes eran de mampostería, presentaba armadura de madera y cubierta de tejas a cuatro aguas, a mayor altura que el resto de la edificación. No sabemos, como en el resto de las capillas, qué maestros de mampuesto, canteros y carpinteros trabajaron, así como el coste, los pormenores y la evolución de los trabajos⁶⁷. Sí sabemos que en el testero de la capilla mayor estaba el retablo principal, que era de madera policromada y dorada con tres hornacinas, presidiendo el hueco central la Inmaculada Concepción y a ambos lados San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. El altar mayor era también de madera y sobre él se armaba un pequeño tabernáculo semicircular donde se guardaba la custodia. En un lateral del presbiterio se emplazaba el coro bajo, conservado hoy en el testero de la capilla mayor de la parroquia de Santiago Apóstol de Gáldar⁶⁸.

A espaldas de la capilla mayor se ubicaba la sacristía. Ésta pudo tener de dos a tres puertas con marco de cantería, dos al presbiterio y otra posiblemente al interior del claustro. Debió tener una altura inferior a la capilla mayor, siendo su techumbre también de cuatro aguas con ventanas para su iluminación. Según la reconstrucción que proponemos, la pared de su parte norte sirvió de medianera a las dependencias y corredor del ala

⁶⁷ En Canarias la orientación de la capilla mayor viene dada en función de la ubicación del cuerpo de la iglesia. Para una referencia sobre las medidas de este recinto, decir que el espacio que ocupaba en el convento de Buenavista era de unos 40 pies —11,20 metros aproximadamente—, la del Hospicio 11,05 metros de fondo por 8,24 metros de ancho y la de Nuestra Señora de la Antigua 5 metros de fondo por 5,98 de ancho.

Sobre el arco del presbiterio, el protocolo de construcción en San Andrés y Santa Mónica, recoge que el arco total debía tener 39 palmos de alto —8,19 metros— por 33 de hueco —6,93 metros—. En el de Nuestra Señora de la Antigua, el vano es de 3,9 metros y el del Hospicio 8,14 metros aproximadamente.

⁶⁸ Este mueble constituye una referencia importante para establecer unas proporciones lineales mínimas del recinto. El coro bajo lo componen siete asientos de una sola pieza de 432 cms de largo por 60 cms de fondo —desde los listones traseros— y un ancho interior en cada asiento de 39,5 centímetros, que junto a la tarima de 10 cms de alto donde se alzan, conforman una altura total de 119 cms. Esta confeccionado en madera de tea tintada de negro.

de naciente. Entre los muebles inventariados en la sacristía para guardar las ropas y objetos de uso de la iglesia conventual tenemos una cómoda de madera de tea, dos roperos de madera de pino de dos varas de alto y una y media de ancho —1,67 metros de alto por 1,08 de ancho aproximadamente—, con tres andamios cada uno y una mesa de altar entre los dos roperos con dos hojas de puerta. Además se guardaban cinco santos de vestir y el sepulcro, una rueca de manga de la cruz y dos siriales de madera, un banco de madera de barbusano de vara y media de largo —cosa de 1,25 metros—, una banquita o burra en la que se colocaban la cruz y los siriales, una papelerita de madera de cedro con su llave para guardar los corporales de tres cuartas de largo y una y media de alto, un cofre viejo donde se guardaban las ropas viejas, cuatro varas de palio, seis blandones de madera y dos sagrarios pequeños. También sirvió de depósito a un sagrario baldaquín, una mesa de altar portátil, de tres gradas o escaleras y las parihuelas para cargar los santos. Todo este material nos da una idea de lo espaciosa que pudo ser esta dependencia única, ya que otros conventos podían disponer hasta de dos⁶⁹.

2.3. *La capilla de Nuestra Señora de la Soledad*

El efecto posterior a la muerte es el *olvido*, quedando con el paso del tiempo un vago recuerdo en la memoria de los familiares, perdiéndose a la vuelta de pocas generaciones. Para evitar el abandono y la consiguiente paralización de los sufragios, tan

⁶⁹ La disposición de la sacristía puede ser también lateral, disponiendo los conventos en ocasiones más de una, como es el caso de Buenavista. En cuanto a sus medidas, la sacristía del Hospicio reúne un espacio de 4,50 metros de fondo por 7,90 de ancho. La iglesia de Nuestra Señora de la Antigua ocupa una superficie de 1,82 metros aproximadamente de fondo por 5,98 de ancho.

Para una referencia sobre las puertas de las sacristías, sabemos que para el exconvento de las Agustinas recoletas se contrata un hueco de 14 palmos de alto por 8 palmos de hueco —2,94 metros por 1,68 metros—. Por el contrario, el vano de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua es de 0'78 centímetros.

necesarios para el bienestar y el descanso del alma, se hipotecaban los bienes disponibles a tal efecto. Para no caer en el olvido y la interrupción del descanso en el más allá, el que moría, si disponía de suficientes recursos, se mandaba construir un oratorio o un altar. En esas circunstancias, el convento cedía un espacio de la iglesia conventual y después de los trámites preceptivos se escrituraba la fundación, dejando bien atado todos los pormenores de la construcción, sus dimensiones, advocación, dotación y sufragios⁷⁰. De todas formas, era un bien restringido debido a la enorme carga económica que suponía para sus herederos y albaceas⁷¹. Los visitadores conventuales procuraron que se cumplieran todas las disposiciones contraídas en las escrituras de fundación y cuando el grado de incumplimiento era considerable, el patrono perdía el derecho sobre la capilla o altar, como ocurrió en repetidas ocasiones. El Dr. Hernández González apunta que la fundación de las capillas colaterales era algo genuino de la mentalidad nobiliaria del siglo XVII, coincidiendo con el auge económico de Canarias. La capilla perpetuaba eternamente el linaje familiar y los privilegios que le eran innatos, traspasando el propio umbral de la muerte⁷².

Las últimas voluntades y las cartas de testamento nos permiten conocer la disposición de las capillas y altares ubicados en San Antonio de Padua. Según el inventario de exclaustación, dos fueron las capillas que se erigieron, aunque por la consulta de los archivos bien pudiera entenderse que hubo más. En este sentido, en la memoria de testamento otorgada el 28 de enero de 1764 por Mateo de Vega y Francisca de Bilbao, se cita una capilla llamada de *Enfrente*⁷³. Término que se utilizó seguramente para citar alguno de los dos recintos colaterales enfrente-

⁷⁰ GONZÁLEZ YANES (1991), p. 68.

⁷¹ INCHAURBE (1966), p. 108. El Padre Provincial Fray Buenaventura Dávila dispuso en 1714 que los conventos que tuvieran dotación de capillas y altares no empleasen las limosnas destinadas a reparaciones para el sustento de los religiosos.

⁷² HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1984), p. 42.

⁷³ A.P.S.G. Libro de protocolos de capellanías y memorias de misas, 1684-1839, ff. 515 r.

dos, el del Arcángel San Miguel y el de Nuestra Señora de la Soledad.

La devoción existente a la Santísima Virgen hizo que los religiosos dedicaran en su honor una capilla a la derecha de la puerta mayor o de Gracia. El oratorio se dio en patronato, y con toda probabilidad formó parte de la primitiva construcción conventual, levantándose en el lado de la epístola y en los aledaños del presbiterio. Desconocemos los pormenores de su erección, aunque disponía de arco de cantería y entre la puerta mayor y la capilla había un confesionario que miraba hacia el altar mayor, como dos varas más abajo⁷⁴, situación que justifica el sentido lateral de la puerta mayor. Como el resto de la iglesia, su cubierta era de tejas, y al estar diferenciada del resto de la edificación, la techumbre era a cuatro aguas. En otros conventos formaba parte de la trilogía de la pasión.

La capilla de Nuestra Señora de la Soledad llegó a ser conocida en 1588 con el nombre de *San Juan Evangelista*, siendo el titular del oratorio y el encargado de sus reparos don Jácome de Sobranis⁷⁵. También en 1763 aparece en los documentos como capilla de los *Soberanis*, Sopranis o Sobranis⁷⁶, y en 1805 del *Santísimo Cristo* o del Señor⁷⁷. Bajo la denominación de los Dolores llega hasta el inventario de exclaustación, enterrándose en ella varios feligreses.

Conocemos detalles de su patronazgo, como de algunas de sus incidencias, por los pleitos entablados contra una parte de sus patronos en 1764⁷⁸. De los litigios deducimos que don Juan

⁷⁴ A.H.N. Inquisición, núm. 1833, 34. Inquisición en Canarias. Año de 1793, ff. 12-30 r.

⁷⁵ A.H.N. Sección Clero, libro 2352, 1701, ff. 25 r. y v.º Don Jácome de Sobranis y su mujer doña Alexandra Cairasco otorgaron testamento el 22 de febrero de 1588 ante Mateo Gil; A.H.N. Sección Clero, libro 2356, 1760, ff. 2 r.; GONZÁLEZ SOSA, 1985, p. 33. Contrajeron matrimonio el 30 de septiembre de 1566; A.H.N. Sección Clero, libro 2353, 1701, ff. 25 r.

⁷⁶ A.P.S.G. Libro de la Cofradía del Santísimo Sacramento, I, 1658-1775, s.f. Escribano: Miguel Álvarez.

⁷⁷ A.P.S.G. Testamentos y últimas voluntades, 1800-1851, núm. 87, ff. 1 v.º Escribano: Antonio Fernández.

⁷⁸ A.H.D.L.P. Convento de San Antonio de Padua de Gáldar. Documento suelto y sin foliar.

Sopranis y doña María Fiesco del Castillo fueron sus primeros benefactores. En realidad, no sabemos si fueron patronos fundadores o en sucesión. Lo cierto es que de la documentación consultada se desprende que hacían más de dos siglos que los Sopranis estaban obligados a su reedificación, y por supuesto a los privilegios de la institución. Así tenemos que doña Mariana Fiesco de la Hoya Sopranis y don Esteban Sopranis, como hijos de los fundadores del vínculo, fueron a la sazón patronos legítimos en segundo orden de sucesión⁷⁹. Con ellos el patronazgo se dividió en dos partes, recayendo la de doña Mariana en el presbítero y Comisionado del Santo Oficio don Jácome de Cabrejas y Sopranis, en el Capitán don Esteban Cabrejas Sopranis, Regidor perpetuo de la Isla y padre de don José Antonio Cabrejas y Botello, y en don Juan del Saz, secretario de la Inquisición y Alguacil Mayor, como marido de doña Marcela Cabrejas y Fiesco de Sopranis, y padres de don Jacob del Saz y Cabrejas⁸⁰. La otra parte del patronato pasó a manos de los vecinos de La Laguna doña Rita Juana de la Luz Sopranis Dutari, como heredera de la parte del vínculo que recayó en el expresado don Esteban Sopranis, y en su marido el Capitán don Esteban Porlier, Caballero del hábito del glorioso San Lázaro del Monte Carmelo. En 1713, cuando un *diluvio* desplomó el techo de la capilla y un testero, ambas partes fueron requeridas como patronos para dotar a la capilla de todo lo necesario, al objeto de permitir la celebración del culto en ella, como así lo hicieron⁸¹.

⁷⁹ A.H.P.L.P. Sección Protocolos, legajo 2370, año 1664-66, ff. 79 r. y ss. Escribano: Cristóbal Suárez de Medina; A.P.S.G. Libro de cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento, I, 1658-1775, ff. 2 r.; A.H.P.L.P. Sección Conventos, legajo 42, expediente 1, ff. 126-129; A.P.S.G. Libro de protocolos de los instrumentos, cláusulas y escrituras de las memorias de misas y capellanías, 1687, ff. 800 r. y ss. Escribano: Diego Antonio Fernández; A.P.S.G. Libro de capellanías y memorias de difuntos, ff. 119 r., núm. 49; A.H.N. Sección Clero, libro 2352, 1701, ff. 45 v.º y 46 r.; A.H.N. Sección Clero, libro 2356, 1760, ff. 21 r.

⁸⁰ GONZÁLEZ SOSA (1994), p. 117; A.P.G. Libro de defunciones, I y II, 1687-1753, ff. 308 v.º

⁸¹ A.H.P.L.P. Protocolos Notariales, legajo 2390, años 1712, ff. 13 r. Escribano: Pedro Alonso de Medina; PÉREZ VIDAL, núm. 4, año II, septiembre-diciembre, pp. 56-59.

Todo este asunto viene por las diligencias adoptadas por el síndico como consecuencia de la *tempestad* que afectó de nuevo al convento el 6 de enero de 1765, «contaminando» las aguas el techo de tal forma que fue preciso sacar las imágenes para que no «*experimentasen el estrago*». Y como quiera que se hallaban totalmente desamparadas y por consiguiente sin cumplirse la voluntad del fundador, era causa de su preocupación, dirigiendo por ello escrito a las partes para que reparasen esta obra pía que no se podía demorar en el tiempo.

A tal efecto, el 1 de agosto de 1765 y ante el escribano Juan Ruiz de Miranda, el presbítero don José Antonio Cabrejas y Botello y don Juan Espinosa de la Puerta, como tutor de los hijos menores de don Jacob del Saz y Cabrejas —como patronos y poseedores de la mitad de los bienes que fueron de doña Mariana Fiesco Sopranis—, hicieron reconocimiento de la parte que les correspondía. Por el contrario, y en vista de que el Regidor perpetuo de Tenerife, el Capitán don Juan Antonio Porlier Sopranis del Haya y Fiesco Castrillo —como poseedor de la parte del vínculo que heredó de don Esteban Sopranis—, se le requirió para que hiciera el oportuno reconocimiento de su parte correspondiente como lo había hecho en 1748, siendo Padre Guardián el Reverendo Diego Álvarez. Sin embargo, en esta ocasión don Juan Antonio Porlier no otorgó instrumento en la forma y manera como lo habían practicado los demás copatronos y por consiguiente, no atiende la solicitud interpuesta para la reparación de la santa imagen y de su capilla que se hallaba deteriorada. Por ello, el 3 de septiembre de 1765, el Gobernador Provisor y Vicario General da providencia y se emprende *causa judicial* en su contra, despachándose los mandamientos de embargo en prevención de la renta de los bienes que afectaban a dicho patronato.

Por su parte, el procurador de la Real Audiencia don Antonio del Manzano, en nombre del Coronel del Regimiento de Guía y síndico don Cristóbal Benítez de Rojas y Guzmán, pide al vecino de La Laguna don Juan Antonio Porlier, que otorgase por vía de representante reconocimiento como lo habían hechos los otros patronos, ya que como poseedores del vínculo estaban obligados a contribuir con los costos necesarios para el adorno

y reparos del oratorio. Por lo visto, y para dar providencia, don Antonio del Manzano pidió al convento los instrumentos de la


 A handwritten signature in dark ink, featuring a large, stylized initial 'A' followed by the name 'Antonio del Manzano' in a cursive script. The signature is written over a horizontal line.

Firma del procurador de la Real Audiencia Antonio del Manzano, 1765.

fundación, y como quiera que no se pudiera encontrar, se alegó que al haberse incendiado este establecimiento en 1562 y que según el escribano público el documento era muy antiguo, se desconocía dónde estaba el original y ante quién se había otorgado⁸². Por el testamento de doña Francisca de Aguilar y Navarro fechado el 3 de enero de 1779, sabemos que el presbítero don José Cabrejas continuaba como patrono de la capilla de la Soledad⁸³.

Todo este asunto, del que no sabemos su conclusión, aunque a juzgar por el dictamen de la comisión de desamortización los techos del recinto conventual no se hallaban en el mejor estado, viene a demostrar que la fundación de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad se remonta a los propios orígenes del convento. Hasta el día de la exclaustración, como ya advertíamos, permaneció bajo el título de los Dolores, presidiendo el testero un retablo con tres nichos y altar en forma de repisa, en el que se hallaban las imágenes del Crucificado, Nuestra Señora de la Soledad y San Juan.

⁸² A.H.D.L.P. Convento de San Antonio de Padua de Gáldar. Documento suelto y sin foliar. La escritura fue otorgada el 26 de noviembre de 1764 ante el escribano Juan Ruiz de Miranda; GUIMERÁ PERAZA (1981), núm. 27, pp. 113-207; GONZÁLEZ SOSA (1994), p. 118.

⁸³ A.P.S.G. Libro de protocolos de capellanías y memorias de misas, 1684-1839, ff. 422 r.

2.4. *La capilla del Arcángel San Miguel*

La construcción y patronato se lo debemos al también cofundador don Juan de León *el conquistador*⁸⁴. Próximo a su muerte, dejó escrito en su testamento al síndico don Jerónimo de Pineda que se construyera una capilla bajo la advocación de San Miguel y de San Bartolomé. El 3 de septiembre de 1523, su mujer doña Luisa Sánchez de Morales y su heredero don Martín León, se disponían a cumplir su voluntad⁸⁵.

La capilla del Arcángel ocupó lugar en la parte del evangelio, en los aledaños del púlpito y la puerta que conducía al claustro, la llamada del aire. Lo cierto es que no fue construida por expreso deseo del beneficiado y mayordomo de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Agaete, el Licenciado don Andrés Felipe Ramos, como así pudiera desprenderse de su testamento de 5 de junio de 1730⁸⁶. Concretamente, el 28 de enero de 1728, con licencia del Muy Reverendo Padre Provincial Fray Juan de Mireles y reunida la comunidad bajo el Reverendo Padre Guardián Fray Alonso Perera y el Síndico Capitán don Fernando de Aguilar y Guanarteme, se le hizo las patentes y siendo conveniente para la congregación se le dio en patronato con el compromiso de cumplir con lo acordado⁸⁷. En el documento se deja ver calladamente que ya existía capilla con el título del Arcángel San Miguel, pero que con el paso del tiempo se había arruinado y desplomado el techo y parte de las paredes, demos-

⁸⁴ A.H.N. Sección Clero, libro 2356, 1760, ff. 89 r. Escribano: Juan de Quintana. Consta de la escritura de reconocimiento que Francisco Jaime Díaz, casado con una nieta, hizo al Síndico don Juan Bautista de Soberanis el 31 de octubre de 1601; A (rchivo) M (useo) C (anario). SUÁREZ DE QUINTANA (1743), ff. 41 r.

⁸⁵ A.H.P.L.P. Protocolos Notariales, legajo 2316, ff. 214-215 r. Escribano: Alonso de San Clemente.

⁸⁶ A.P.V.A. Libro de inventarios y cuentas de fábrica, II, 1680-1755, ff. 85 r.

⁸⁷ A.H.P.L.P. Sección Conventos, legajo 42, expediente 1, ff. 15-17. El Beneficiado don Andrés Felipe Ramos, se comprometió con el síndico a pagar 900 reales. Firmando la dotación de la capilla el 28 de enero de 1728, las patentes el día 31, la fiesta el 1 de febrero y el pago de las patentes el 10 de agosto de 1728, todo ante Pedro Alonso de Medina.

trándonos que era una construcción diferenciada ya que no se derrumbó el cuerpo de la iglesia. Su estado ruinoso se debió posiblemente al diluvio acaecido en 1713 y que afectó a todo el recinto y de manera especial a la capilla de La Soledad como quedó reflejado. Al requerirse a los patronos fundadores para que la reedificasen y conservasen sus derechos, éstos al parecer hicieron caso omiso por lo que fue dada al Beneficiado, quien la reedificó para el descanso eterno de su cuerpo una vez difunto. En su testamento dejó bien claro a su sobrino y heredero don Miguel Grimón y Roxas la obligación de continuar las obras en el caso de que él no pudiese por faltarle la vida⁸⁸, y que como primer capellán en sucesión pidió también ser enterrado en la misma el 31 de diciembre de 1742⁸⁹.

No obstante, don Andrés Felipe Ramos había comprado una casa en la plaza de Guía frente a la capilla de San José, con el fin de fabricar allí una ermita al Señor San Miguel⁹⁰. No sabemos a que se debió el cambio de opinión. Lo cierto es que siguió conservando este oratorio la advocación al Arcángel hasta 1793, seguramente porque los herederos del reseñado sacerdote hicieron también dejación de sus obligaciones con la comunidad, a tenor de las patentes firmadas y, por consiguiente, los derechos de dicho patronazgo. Con posterioridad, hubo momentos en los que estuvo bajo el culto de Nuestra Señora del Rosario, pasando después a denominarse de Ánimas. Bajo esta advocación continuó hasta la exclaustación en 1835. La capilla disponía de un altar de mampostería con un cuadro de las Ánimas, un sagrario y las esculturas de San Diego de Alcalá y San Gonzalo.

Como la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, su cuerpo sobresalía lateralmente del conjunto. La cubierta era de tejas y a cuatro vertientes. Entre la puerta del aire y la capilla de San Miguel había un confesonario que miraba al altar mayor, y en las inmediaciones de la citada puerta había otro que daba al

⁸⁸ A.P.V.A. Libro de escrituras y testamentos, 1761-1862, ff. 50 r. Escribano: Fernando Álvarez Trujillo. Testamento de 20 de noviembre de 1712.

⁸⁹ A.H.P.L.P. Protocolos Notariales, legajo núm. 1589, año 1742, ff. 313 r. Escribano: Lorenzo Rodríguez Gómez.

⁹⁰ A.H.N. Sección Clero, libro 2356, 1760, ff. 3 v.º Escribano: Pedro Alonso de Medina.

coro. Los confesionarios se convirtieron en el lugar de la seducción, quizás esto explique el que estuvieran ubicados en lugares bien visibles.

2.5. *La casa conventual*

Desde la plaza se accedía a las dependencias del recinto claustral por la portería. A este lado abatían las ventanas de algunas dependencias y celdas, como la del Padre Guardián⁹¹. Todo este complejo daba a la plaza que se emplazaba delante de la fachada principal y lateral de la fábrica conventual. A ella confluían y partían las vías de comunicación y caminos reales más importantes hacia los núcleos de población más poblados. La plaza era de rigor en todos los conventos, constituía el punto de encuentro de la comunidad de religiosos y los feligreses, el centro de reunión o antesala de todas las ceremonias y actos, corrillos y habladurías. Los documentos no nos proporcionan datos sobre su aspecto y dimensiones, si estaba empedrada o era de tierra apisonada, o sí la circundada un muro. En el plano que nos aporta don Santiago Cazorla no aparece este espacio definido⁹².

La portería, además de su efecto estético, rompía con la armonía de la fachada y daba color pétreo al conjunto. Su emplazamiento no constituyó un espacio prefijado normativamente, existiendo prototipos en los que se sitúan a los pies de los templos, lateralmente o en línea con el acceso principal⁹³. La portería en San Antonio de Padua estaba orientada al oeste y posiblemente su situación era en línea con la iglesia y el perímetro claustral. La documentación consultada tan solo la cita y no describe ningún otro aspecto. No todas poseían hueco de puer-

⁹¹ A.H.N. Inquisición, núm. 1833, 34. Inquisición en Canarias. Año de 1793, ff. 12 v.º, 21 r.

⁹² CAZORLA LEÓN (1999), pp. 240-241.

⁹³ A los pies del recinto conventual la encontramos en Buenavista, Tegui y Telde. Adosada a los pies pero en un lateral, en Santo Domingo de La Laguna. En San Francisco de Las Palmas, la voluminosa espadaña se sitúa frontalmente a los pies de la iglesia.

ta, es decir portería, aunque sí era común que fuera toda de cantería con arco de medio punto y al final del paño la espadaña con tres huecos de campanas. En la portería había una campana que pesaba *diez libras*, y en el campanario tres, dos grandes de tres cuartas de diámetro y una pequeña del esquilón de una cuarta de diámetro —63 y 21 cms respectivamente—, que era la que tocaba a coro y a comunidad⁹⁴. En algunos conventos solía haber una capilla, con verja de madera, de la advocación de Nuestra Señora de la Soledad o de San Salvador de Orta. Aquí no hay constancia, aunque un cuadro de San Salvador de Orta fue inventariado el 24 de noviembre de 1835 entre las pinturas existentes.

El claustro era de planta cuadrada, estaba orientado al norte o nordeste del cuerpo de la iglesia, y se accedía por la portería y la puerta del aire⁹⁵. A él confluían las dependencias principales de las dos plantas y, debido a su trama, envolvía y circundaba el patio con sus galerías de madera, voladizos de armadura y tejas, gárgolas y pies derechos. Tuvo varios procesos constructivos ya que el 6 de marzo 1599, el carpintero y vecino de Guía Felipe Marcos, levantaba un corredor nuevo a continuación del existente a la entrada del coro. Previamente, había labrado los pies derechos para colocar sobre ellos la viga madre que recibiría el nuevo corredor, los barandales y los pilares para sustentar el volado del alero continuación de la techumbre. Además, Felipe Marcos se comprometió a prolongar este corredor, extendiéndose a lo largo de la Sala Nueva hasta dar con la pared que lindaba con un dormitorio, todo con sus canecillos y canes del ancho a convenir por el Padre Guardián, con sus pilares, barandas y la viga madre donde clavaría la tablazón del piso del corredor. También se obligó a enmaderar de nuevo todo lo que ya estaba «solado» sobre la sacristía y la dependencia situada delante de ella, y a «solar» el corredor que salía de aque-

⁹⁴ A.P.S.G. Inventario del extinguido convento de San Antonio de Padua. Documento suelto y sin foliar. La campana de la portería fue a parar a la parroquia de Nuestra Señora del Socorro de La Matilla, Fuerteventura.

⁹⁵ Coincidentes con esta orientación son los claustros de San Francisco de Las Palmas, Teguiise, Buenavista y Telde.

lla pieza hasta dar con las habitaciones secretas, siempre al gusto del Padre Guardián Fray Pedro de la Concepción⁹⁶.

Dentro de este marco, la distribución que proponemos para el claustro es la siguiente. En el ala de naciente, desde la cocina a la sacristía, nos encontramos con el refectorio, un cuarto habilitado de taller, las llamadas dependencias secretas que se expresan en 1599, una habitación, un cuarto y el hueco de escalera. En lo alto de esta parte nos hallamos con la celda del Provincial, el granero, la bodega y dos celdas. En el lado de poniente encontramos en lo bajo la portería, la enfermería y botica, la Sala Capitular, el aulario y seis celdas, mientras que en lo alto se ubicaba la celda del Padre Guardián, la sala nueva, el noviciado y seis celdas. El lado norte, una galería con vistas al cercado servía de comunicación entre los corredores de la parte de naciente y poniente. En el lado sur, y pegado al cuerpo de la iglesia, debió de haber otra galería que cerraba por esta parte el claustro y, aunque no posibilitaba la entrada a dependencia alguna, sí facilitaba el trasiego en la parte superior sin bajar, protegiendo a la comunidad de las inclemencias del tiempo.

Sobre el número de celdas existen varias opiniones enfrentadas. Por un lado, el Padre Fray José de Sosa determinaba en 1678 que en las villas de Gáldar y Guía había un convento con una capacidad para poco más de veinte frailes⁹⁷. Por el contrario, el Obispo don Pedro Manuel Dávila y Cárdenes precisaba en 1734 que el lugar de Gáldar *tenía un Convento de San Francisco, como de 24 Religiosos: està distante medio quarto de legua, camino de Guía*⁹⁸. Sin embargo, en 1785, Miguel de Hermosilla puntualizaba que *a cosa de un paseo de Galdar, hay un convento antiguo de S.ⁿ Fran.^{co}, como de 26 religiosos*⁹⁹. Siendo de la misma opinión Viera y Clavijo, al decir que contaba con una comunidad numerosa, como de *veintiséis* religiosos¹⁰⁰. Sin embargo, el inventario de desamortización de 1835 nos hace saber que la casa conventual estaba organizada por un espacioso

⁹⁶ LOBO CABRERA (1981), pp. 132-133.

⁹⁷ SOSA (1994), p. 75.

⁹⁸ DÁVILA Y CÁRDENES (1737), p. 497.

⁹⁹ HERMOSILLA (1877), ff. 22 v.º

¹⁰⁰ VIERA Y CLAVIJO (1978), II, pp. 186-340.

claustro que daba entrada a catorce celdas —posiblemente en lo bajo y en lo alto—, de las cuales sólo cinco de ellas eran habitables, estando las demás en estado ruinoso, bien por falta de hojas de puertas y ventanas o por estar sus paredes amenazadas de ruina. Para una aproximación al número de celdas en función del número de religiosos residentes, pensemos al respecto sobre las veintidós sillas dispuestas en el coro alto y que como es lógico no siempre tenían que estar todas ocupadas. De cualquier forma y para casos muy concretos, sabemos que el 12 de marzo de 1601 moraban dieciséis franciscanos¹⁰¹. El 18 de noviembre de 1711 se hallaban en el recinto quince religiosos¹⁰²; el 28 de enero de 1728 la comunidad estaba compuesta por once frailes¹⁰³; en 1772 contaba con dieciséis monjes¹⁰⁴; residiendo en 1805 diez solamente¹⁰⁵.

A todo ello, es posible considerar que algunas dependencias o cuartos fueron utilizados como celdas cuando el número de residentes era mayor a la capacidad inicial de la casa conventual.

2.5.1. *El claustro bajo*

El inventario de 1835 nos informa que en la parte baja había tres escaleras que en su momento sirvieron para subir al claustro alto. Y, aunque no especifica dónde se emplazaban, deducimos por la ubicación de las dependencias que éstas se levantaron una a la salida de la sacristía por la parte de naciente, otra en la pared de poniente de la capilla de San Miguel y una tercera en las inmediaciones de la cocina. Las dos primeras eran de dos tramos y descansillo, la otra de un solo recorrido y pegada al muro norte. En este lugar se procedía una vez por semana el Vía Crucis y los devotos determinaban recorridos

¹⁰¹ A.H.P.L.P. Sección Conventos, legajo 42, expediente 1, ff. 86.

¹⁰² A.H.P.L.P. Protocolos Notariales, legajo 2390, año 1712, ff. 13 r. Escribano: Pedro Alonso de Medina.

¹⁰³ A.H.P.L.P. Sección Conventos, legajo 42, expediente 1, ff. 15-17.

¹⁰⁴ JIMÉNEZ DE GREGORIO (1968), núm. 14, pp. 127-130.

¹⁰⁵ HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ (1984), tomo I, volumen 11, p. 269.

procesionales¹⁰⁶, costumbre además habitual en los claustros de otros conventos.

En la parte de naciente del claustro bajo estaba la cocina, compartiendo pared medianera con la huerta y el refectorio, hallándose en el momento de la exclaustración destechada. A raíz de este detalle cabe pensar en una dependencia sin correspondencia con la parte alta. El citado inventario omite si la cocina tuvo horno, como tampoco menciona el menaje de loza ni otros enseres propios de este recinto. La existencia lógica de un horno y del hogar, haría necesario un hueco de chimenea para la salida de los humos, lo que justificaría que ésta no sirvió de techo a otra ubicada en el claustro alto. El que estuviera situada en la huerta es otra de las posibilidades a barajar.

A continuación de la cocina se emplazaba el refectorio. En esta estancia se reunía la comunidad para comer al tiempo que oían la palabra de Dios desde el púlpito de madera de tea que se ubicaba en su interior. Al pegar con la cocina, posiblemente existiera una abertura en la pared medianera para facilitar las labores de los encargados de cocina. Cinco tablones de tea puestos de firmes sobre dos piezas servían de mesa a los comensales; por el contrario no se inventaría la pila de destilar, las sillas ni otros enseres. Una campana pequeña, quizás colgada del corredor, llamaba a los frailes al refectorio.

Aunque no se menciona en la documentación ni en el inventario de 1835, debió de existir en la parte baja del claustro otras dependencias que cumplieran las funciones de Sala Capitular, enfermería, hospedería, biblioteca o librería y el aulario. La Sala Capitular era necesaria porque en ella se celebraban los actos más significativos y donde la congregación se reunía para conocer y tratar asuntos de la Orden y del Capítulo. Nada de particular tiene que ésta se aprovechara para otros menesteres, aunque era de uso exclusivo.

El aulario, la biblioteca o librería eran necesarios en un establecimiento como este donde las referencias históricas lo encuadran como uno de los conventos más importantes de la Provincia, especialmente nombrado por sus estudios de Filosofía y

¹⁰⁶ A.H.N. Sección Clero, libro 2352, 1701, ff. 14 v.º, 21 v.º y 22 r.

Teología; aunque también se impartieron clases de Gramática, Moralidad, catecismo y las primeras letras, por lo que la existencia de esta dependencia tuvo que ser imprescindible. Sin embargo, al remitirnos al documento de desamortización, comprobamos como no se encontraron ningún libro ni enseres que pudieran ser útiles a los institutos de Ciencias y Arte para ser entregados al comisionado del Gobernador Civil. No obstante, a parte de los libros de archivos relacionados y de los misales que se conservan en el Museo Sacro de la parroquia de Santiago Apóstol de Gáldar, en la casa parroquial de Mogán se localiza un ejemplar procedente de este convento firmado por un fraile que residió en esta congregación, por lo que hemos de suponer que fueron distribuidos mucho antes de su catalogación y reparto posterior. Nada de particular tiene que el aulario, la biblioteca o librería fueran un único recinto, justificándose además desde el punto de vista de que a parte de los estudios mencionados, en 1681 se contaba con la autorización pertinente para fundar una casa de noviciado. Asimismo, el 4 de febrero de 1682, durante el trienio del Padre Provincial Buenaventura Dávila, y por decreto del Definitorio, se manda que en todos conventos se abrieran escuelas para enseñar a leer, escribir, contar, rezar y rudimentos de la fe todos los domingos a las tres, bajo aviso de veinticuatro toques de campana grande para el catecismo que se había de dar a los niños, esclavos y otras personas¹⁰⁷. Por el contrario, se deja bien claro en los Capítulos que ningún religioso se hiciera cargo de la enseñanza de niños de escuela o de gramática sin el conocimiento del Prelado Superior. Precisamente, el Padre Provincial Fray Antonio Tejera publica el 3 de febrero de 1816 una Real Orden de 19 de noviembre de 1815, en la que ordenaba que se instituyeran en los conventos escuelas de primeras letras, proporcionándoles alimento y vestido según la pobreza. Esta decisión fue tomada por el Rey por no poder disponer el erario público de cantidad suficiente como para atender a tantas escuelas. Y, por otra, porque las órdenes religiosas, extendidas por todo el reino, podrían suplir en parte esta imposibilidad del estado, en pago a las limosnas y donaciones recibidas desde siglos

¹⁰⁷ INCHAURBE (1966), pp. 67-68.

atrás. En este sentido, el Padre Provincial ordenó que en cada convento se encargara un religioso de estos menesteres, aunque el estado de pobreza de la comunidad fuera considerable¹⁰⁸.

La parte de poniente del claustro bajo pudo abrigar también a la enfermería y la hospedería, ya que una orden dedicada a la pobreza y a socorrer a la feligresía necesitada, tuvo que tener algún cuarto para estos menesteres y servir de botica. En esta banda del claustro bajo se emplazaban también a nuestro entender seis celdas. Por el contrario, estamos convencidos de la existencia en la parte de naciente de un cuarto taller, donde se restauraban las imágenes de culto y las obras de carpintería, a juzgar por la actividad que realizaron algunos miembros de esta comunidad monacal¹⁰⁹. En este lado, y por las obras efectuadas por el carpintero Felipe Marcos en 1599, sabemos que desde la sacristía partía un corredor que iba a la habitación que estaba delante hasta dar con las dependencias secretas. Una habitación, un cuarto y el hueco de la escalera cerraban por esta parte el recinto claustral.

2.5.2. *El claustro alto*

Al naciente se ubicaba la celda del Provincial, que estaba reservada al Padre Provincial y a otras dignidades de la Orden Franciscana. Era espaciosa ya que disponía de dormitorio, cocina y cuarto de despojos. Aledaña a ésta se encontraba el granero y la bodega. El granero era una pieza fundamental ya que en ella se guardaba el sobrante de la huerta y de manera especial aquellos productos que se pagaban en especie y que por concierto estaban estipulados vía escrituras o testamentos. La bodega era una dependencia obligada por la importancia del cultivo del viñedo en el lugar y por ser una forma habitual de las ofrendas y pago de los tributos. Ambos recintos debieron poseer

¹⁰⁸ INCHAURBE (1966), pp. 131-349. Esta norma se dictó el 20 de septiembre de 1721.

¹⁰⁹ A.P.S.G. Libro de inventarios y cuentas de fábrica, IV, 1687-1836, ff. 77 v.º Al Padre Fray Cristóbal de la Cruz se le cita el 18 de marzo de 1707 como escultor, dorador y estofador.

puertas con llave, por motivos obvios. Dos celdas y el hueco de la escalera cerraban el claustro por esta parte.

En la banda de poniente se ubicaba la celda del Padre Guardián, que al no presentar ninguna novedad durante la confección del inventario de desamortización, podemos considerarla como cualquier otra celda, un poco más amplia y con vistas a la plaza. En esta ala también situamos la sala nueva que se menciona durante los trabajos realizados en el claustro en 1599, y que muy bien pudo destinarse para funciones diversas. A continuación se abría el noviciado y seis celdas.

La comunidad accedía al coro por las galerías del claustro alto. En este espacio se emplazaba otra escalera que conducía al balcón de las campanas, pieza que en el momento del inventario se encontraba en estado muy ruinoso. No hay constancia de ninguna otra dependencia, ni siquiera de las *letrinas*, aunque un retrete en la huerta debía cubrir los menesteres propios. En este sentido, creemos que en los espacios entre las habitaciones enumeradas del claustro bajo y alto se levantaron las celdas de los frailes residentes¹¹⁰.

Un recurso del que disponemos para que la reconstrucción tenga solidez es el número de huecos que nos proporciona la relación de 1835 para el interior del claustro. Nos ayuda a aproximarnos con cierta fiabilidad a las dependencias existentes en la casa conventual, si consideramos que la observación de los huecos de puertas y ventanas es siempre al interior, ya que no hay ninguna mención a los vanos externos. En consecuencia, tenemos un total de *treinta y nueve* huecos de puertas y ventanas en lo bajo y en lo alto, de los que doce tenían llaves y cinco se hallaban sin hojas de puertas. Del total, *diecisiete* eran ventanas, cuatro de las cuales se hallaban sin hojas, por lo que deducimos que el número de puertas era de *veintidós*. Ello nos hace pensar en la existencia de un número determinado de celdas, aunque no en la cantidad que se nos tenía acostumbrado. Quizás porque había una población flotante de frailes en las parro-

¹¹⁰ Del único convento del que tenemos noticias sobre el reparto de dependencias del claustro, su ubicación y orientación, es a través del estudio realizado por el Dr. Domingo Martínez de la Peña sobre San Francisco de Buenavista.

quias alledañas que, perteneciendo a la congregación, no pernocaban.

En el patio del claustro pudo ubicarse una fuente o un pozo, además de árboles y vegetación. Lo circundaba las galerías techadas de la parte de naciente y poniente, y por un corredor en la zona de abajo con vistas al cercado y que comunicaba las dos galerías donde se situaban en lo bajo y en lo alto todas las dependencias. Y en el linde de arriba, con el costado de la iglesia y el corredor. Una parte de estas galerías se hallaban destabladas y ruinosas en el momento de la exclaustración. Desconocemos si los pisos de las dependencias inferiores eran de tierra abatida o de «solladío», como en el convento de San Francisco de Asís de Buenavista.

Los únicos muebles hallados en la casa conventual el 26 de noviembre de 1835 fueron cuatro mesas de tea muy viejas, de las que no se especifica a qué dependencia pertenecían. La escasez de enseres hace suponer que fueron saqueados o bien que estaban inservibles.

2.6. *La huerta y el albercón*

El convento contaba con una excelente huerta amurallada por un muro de mampuesto y de piedra seca, además de un albercón con derecho al agua del entonces caudaloso Heredamiento de La Vega, en la que los religiosos ocupaban parte del tiempo, a la vez que garantizaban su sustento diario. Era la única finca rústica que poseía la comunidad franciscana. La huerta medía *una fanegada y media*, hallándose el día de la exclaustración plantada de papas y millo «*a partido de medias*» con el vecino de Gáldar Rafael Martín Sánchez¹¹¹. En el inventario de 1835 se anota la existencia de una copia autorizada de la escritura del «*cornado de agua perenne*» que la heredad había

¹¹¹ La huerta de San Juan Bautista de los Agustinos recoletos llegó a contar con una extensión de una fanegada de tierra. En Buenavista al parecer no era muy extensa, pero contaba con diecisiete higueras, un naranjo dulce y cinco palmeras. Además, se cultivaban hortalizas en régimen de aparcería.

donado a los frailes. Asimismo, y desde muy antiguo, varios vecinos de Gáldar hicieron entrega a los religiosos de cierto caudal de agua¹¹². Ignoramos la ubicación del albercón, así como si su emplazamiento era dentro o fuera de la muralla. Tanto la huerta como el albercón sirvieron de referencia en los deslindes de las propiedades colindantes¹¹³.

3. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO, Néstor (1932): «El convento de San Antonio de Gáldar». *Voz del Norte*. Gran Canaria, 28 de agosto de 1932, p. 2.
- ALZOLA, José Miguel (1986): *La iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País.
- ARTILES, Joaquín (1985): *Un legado de cinco siglos (La Villa de Agüimes)*, Las Palmas de Gran Canaria.
- BENÍTEZ PADILLA, Simón (1950): *Gran Canaria a mediados del siglo XIX según un manuscrito contemporáneo*, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.
- CÁMARA Y MURGA, Dr. D. Cristóbal de la (1633): *Constituciones Sinodales de la Gran de Canaria y su Santa Iglesia*, Madrid.
- CASTILLO Y LEÓN, Pedro Agustín del (1994): *Descripción de las Islas Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.
- CAZORLA LEÓN, Santiago (1999): *Gáldar en su archivo*, Ayuntamiento de Gáldar.
- CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio J. (1996): «La arquitectura religiosa en la Villa de Agaete (Gran Canaria)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 42, pp. 291-346.
- CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio J. (2000): «Los franciscanos en el NO de Gran Canaria: el convento de San Antonio de Padua de la Villa de Gáldar 1520-1835». *Revista de Historia Canaria*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Tenerife, núm. 182, pp. 11-38.

¹¹² A.H.P.L.P. Sección Conventos, legajo 42, expediente 1, s.f.; A.H.P.L. Protocolos Notariales, legajo 2390, año 1712, ff. 13 r. Escribano: Pedro Alonso de Medina; A.H.P.L.P. Protocolos Notariales, legajo 2390, años 1712, ff. 22 r. Escribano: Pedro Alonso de Medina; A.H.P.L.P. Protocolos Notariales, legajo 2431, ff. 342 y ss. Escribano: Tomás de Aríñez. Conocemos este documento a través del investigador Pedro González Sosa; DÉNIZ GREK (1854), II, s.p.; SUÁREZ GRIMÓN (1987), I, p. 142.

¹¹³ A.P.S.G. Testamentos y últimas voluntades, 1800-1851, ff. 2 v.º, núm. 136. Escribano: Ángel Rodríguez de Tovar; A.P.S.G. Testamentos y últimas voluntades, 1800-1851, ff. 1 v.º, núm. 146. Escribano: Ángel Rodríguez de Tovar.

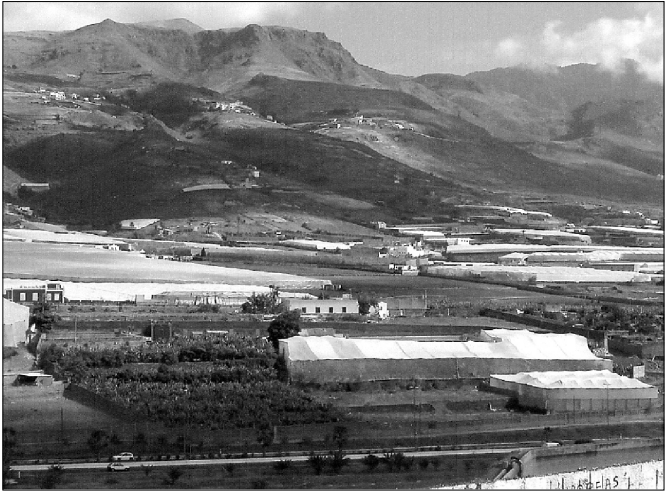
- CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio J. (2004): «Relación cronológica de los feligreses enterrados en el Monasterio de San Antonio de Padua de la Villa de Gáldar y de sus Lugares (1520-1835)». *Infonortedigital.com*, ISSN 1989-1210, Gáldar.
- CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio J. (2005a): «Emplazamiento y linderos del convento de San Antonio de Padua de las Villas de Gáldar y Guía y de sus aledaños (1520-1835)». *Infonortedigital.com*, ISSN 1989-1210, Gáldar.
- CRUZ Y SAAVEDRA, Antonio J. (2005b): «Patronazgo y fundación del vínculo de Hoya de Pineda en el convento de San Antonio de Padua de la Villa de Gáldar y de sus lugares (1520-1835)». *Revista de Historia Canaria*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Tenerife, núm. 187, pp. 79-109.
- DÁVILA Y CÁRDENES, Pedro Manuel (1737): *Constituciones y nuevas adiciones Sinodales del Obispado de las Canarias*, Madrid.
- DÉNIZ GREK, Domingo (1854): *Resumen histórico-descriptivo de las Islas Canarias*. Museo Canario, tomo II.
- GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1985): *Extractos del libro primero de matrimonios de la iglesia de Guía (Gran Canaria) 1565-1636*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.
- GONZÁLEZ SOSA, Pedro (1994): *Fundación de las ermitas, capillas y altares de la parroquia de Guía*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.
- GONZÁLEZ YANES, Emma (1991): *Historia de conventos*, Tenerife, Instituto de Estudios Canarios.
- GUIMERÁ PERAZA, Marcos (1981): «Don Antonio Porlier, Marqués de Bajamar (1722-1813)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 27, pp. 113-207.
- HERMOSILLA, Miguel (1877): *Descripción topográfica, política y militar de la Isla de Gran Canaria*. Museo Canario, copia de don Agustín Millares.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel (1984): *Los conventos de La Orotava*, Ayuntamiento de La Orotava.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Germán (1984): *Estadística de las Islas Canarias, 1793-1806, de Francisco Escolar y Serrano*, Las Palmas de Gran Canaria, tomo I, volumen 11.
- INCHAURBE, Padre Fray Diego de (1966): *Noticias sobre los Provinciales Franciscanos de Canarias*, San Cristóbal de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando (1968): «La población de las Islas Canarias en la segunda mitad del siglo XVIII». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 14, pp. 127-130.
- LOBO CABRERA, Manuel (1981): *Aspectos artísticos de Gran Canaria en el siglo XVI. Documentos para su historia*, Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas.
- MACÍAS HERNÁNDEZ, Antonio (1977): «El motín de 1777. Su significación socio-económica en la comarca del suroeste de Gran Canaria». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 23, pp. 263-345.
- MADOZ, Pascual (1986): *Diccionario geográfico estadístico histórico de Canarias (de España y sus posesiones de ultramar)*, Madrid, 1845-1850, Madrid.

- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo (1986): *El convento de San Francisco de Buenavista*, Santa Cruz de Tenerife.
- NÚÑEZ DE LA PEÑA, Iván (1994): *Conquista y Antigüedades de las Islas de la Gran Canaria y su descripción*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- PÉREZ VIDAL, José: «El aluvión de Gran Canaria en 1713». *Revista de El Museo Canario*, Las Palmas-Madrid, núm. 4, año II, septiembre-diciembre, pp. 56-59.
- PERDOMO CERPA, Manuel (1992): *Firgas. Noticias de un siglo, 1835-1935*, Firgas, Gran Canaria.
- QUINTANA ANDRÉS, Pedro (1990): «Aportación al urbanismo de la comarca noroeste de Gran Canaria. Fundación de ermitas en la Villa de Guía en la primera mitad del siglo XVIII». *IX Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, tomo II, pp. 293-318.
- QUIRÓS, Padre Fray Luís de (1988): *Milagros del Santísimo Cristo de La Laguna*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Tenerife.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio (1986): *El Obispado de Telde. Misioneros mallorquines y catalanes en el Atlántico*, Madrid-Telde, tomo II.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio (1991): *Canarias y el Atlántico. Piraterías y ataques navales*. Editado por la Viceconsejería de Cultura y Deportes, Cabildo Insular de Gran Canaria y Cabildo Insular de Tenerife.
- SUVERIO, José (1977): *Los conventos del Realejo*, Santa Cruz de Tenerife.
- SUÁREZ GRIMÓN, Vicente (1987): *La propiedad, vinculada y eclesiástica en Gran Canaria en la crisis del Antiguo Régimen*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, tomo I.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1992): «El convento franciscano de Telde (Gran Canaria). Datos para la historia de una institución desaparecida». *Revista de Historia Canaria*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, núm. 176, pp. 277-310.
- SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1994): «Sobre la iglesia de San Francisco en Telde (Gran Canaria)». *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, tomo II, pp. 7-26.
- SUÁREZ DE QUINTANA, Fray Juan (1743): *Relación Genealógica*. Museo Canario, manuscrito.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro (1955): «Santo Domingo, Las Palmas». *El Museo Canario*, núm. 53-56, pp. 81-90.
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso (1973): *San Francisco de La Orotava*, La Laguna-Tenerife, Instituto de Estudios Canarios.
- VIERA Y CLAVIJO, José (1978): *Noticias de la Historia de Canarias*, Madrid, Editorial Cupsa, tomo II.

ANEXO



1. Panorámica de Gáldar, escenario donde se ubicó el convento de San Antonio de Padua.



2. Terrenos de la feraz y fértil Vega de Gáldar.



3. Solar rústico donde se edificó la iglesia y la casa conventual, la plaza, la huerta y el albercón.

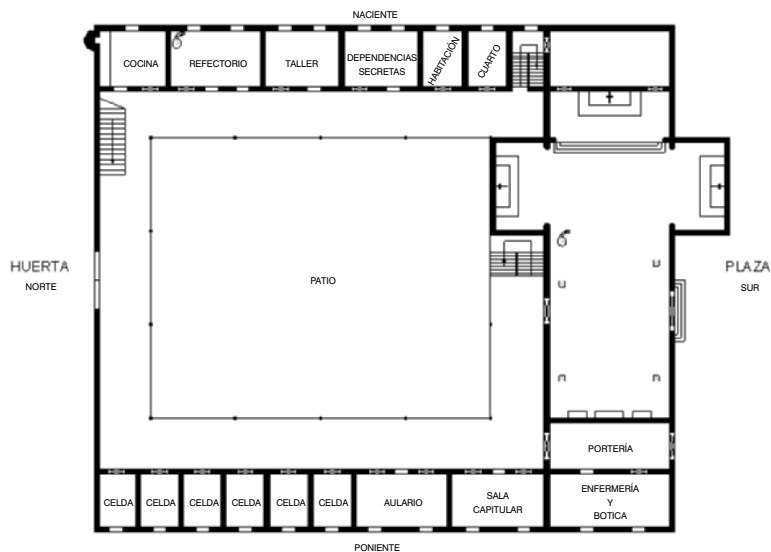
Religiosos residentes en la casa conventual desde 1520 a 1835							
SIGLOS	XVI	XVI-XVII	XVII	XVII-XVIII	XVIII	XVIII-XIX	XIX
Con fecha	11	1	135	15	145	6	13
Sin fecha	4	---	---	---	---	---	---
TOTALES	15	1	135	15	145	6	13
	330						
Fuente: Libros Sacramentales y Protocolos Notariales. Elaboración propia.							

4. Relación de la comunidad de religiosos residentes en la casa conventual desde su fundación hasta la exclaustación.

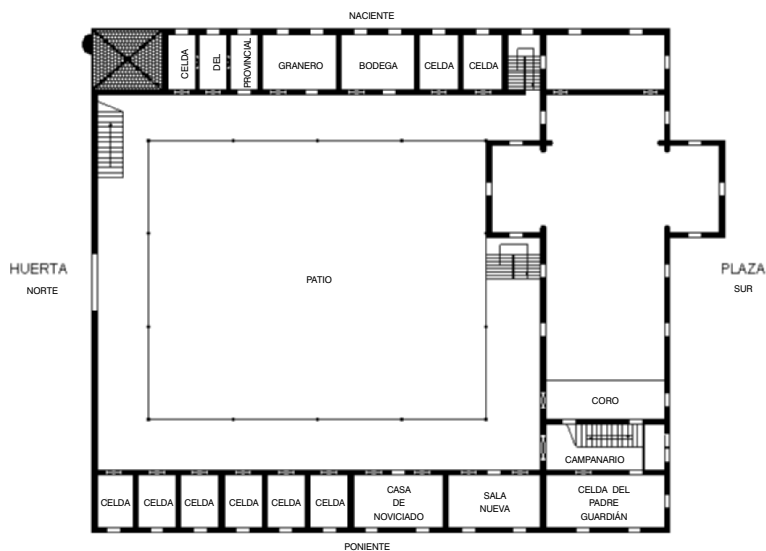
Feligreses enterrados en la iglesia convento desde 1523 a 1810									
Sitios	Difuntos	Período	Mujeres	Hombres	V ^{os} de Gáldar	V ^{os} de Guía	V ^{os} de Agaete	V ^{os} de Artenara	Otros lugares
Cuerpo de la Iglesia	294	1523 1810	159	135	223	36	2	30	3
Capilla Mayor	10	1661 1777	6	4	9	1	---	---	---
Capilla de San Miguel	3	1523 1742	---	3	---	1	2	---	---
Capilla del Rosario	6	1613 1665	4	2	3	---	---	3	---
Capilla de la Soledad	14	1664 1783	7	7	5	9	---	---	---
Capilla de los Sopranis	2	1780 1785	1	1	2	---	---	---	---
Capilla de Enfrente	2	1764 1769	1	1	2	---	---	---	---
Capilla S. ^{mo} Cristo	4	1803 1805	2	2	---	4	---	---	---
Debajo del Coro	2	1685 1730	1	1	2	---	---	---	---
El Púlpito	6	1705 1803	3	3	1	---	---	5	---
Tumba de pobres	18	1684 1782	8	10	17	---	---	---	1
Pila Agua Bendita	9	1662 1769	4	5	3	1	---	5	---
Altar de la Purísima	2	1787 1798	1	1	2	---	---	---	---
Altar Cuatro Llagas	11	1623 1657	7	4	7	4	---	---	---
Altar S. ⁿ Buenaventura	3	1715	2	1	3	---	---	---	---
Altar de San Diego	2	1622 1700	---	2	1	1	---	---	---
Altar del Niño Jesús	1	1707	1	---	1	---	---	---	---
TOTALES	389	1523 1810	207	182	280	57	4	44	4
			389		389				

Fuente: Libros Sacramentales y Protocolos Notariales. Elaboración propia.

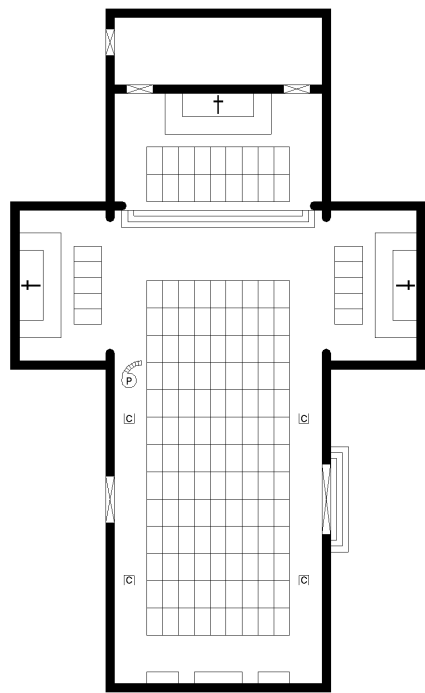
5. Relación cronológica de los feligreses enterrados en el cuerpo de la iglesia, capillas y altares.



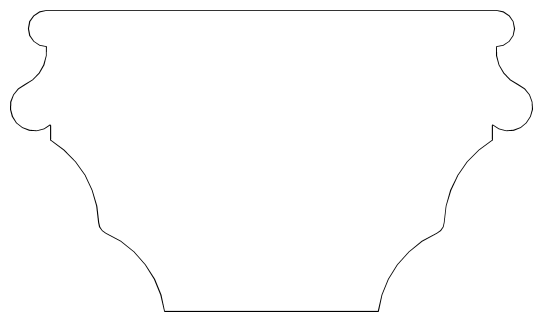
6. Reconstrucción de la iglesia y casa conventual. Planta baja.
Elaboración propia.



7. Reconstrucción de la iglesia y casa conventual. Planta alta.
Elaboración propia.



8. Plano de tumbas y situación del mobiliario litúrgico.
Elaboración propia.



9. Detalle del capitel. Elaboración propia.

GRUPO ESPACIO

LA ABSTRACCIÓN ABSOLUTA COMO FUNDAMENTO PLÁSTICO

POR
TEO MESA

RESUMEN

Expreso intento de ruptura con el pasado tradicional mediante la abstracción como dialéctica plástica. Propuestas de ideas para abolir y revelarse contra toda referencia figurativa en sus obras. Creación del *Grupo Espacio* como moda afín a las nuevas culturas locales y nacionales. Texto del Manifiesto de *Espacio* en base a los objetivos artísticos en la modernidad, para crear y poner en práctica las tendencias de plena actualidad, y comentario analítico a las prédicas escriturales. Novedosa introducción en Canarias en las indagaciones matéricas y texturales como lenguajes artísticos. Efímera existencia y exposiciones del *Grupo* fuera de la isla. Análisis de las obras abstractas y estilos realizados por todos los integrantes.

Palabras claves: Abstracción. Manifiesto. Antifiguración. Arte matérico y textural.

ABSTRACT

Express intention of breaking with the traditional past, by means of the abstraction as a plastic dialectic. Proposal impressions to abolish and reveal it against all figurative reference in their work. The creation of *Group Espacio* as a fashion related to the new local and national cultural. A text about the Manifiesto of *Espacio* referred to the artistic objectives in modernity, to creative and put in practice topical tendencies and an analytical commentary to the written speech. A new introduction in the Canary Islands about the material and textural investigations as artistic languages. An ephemeral existence and exhibitions of the *Group*, outside the island. An abstract works and styles analysis made by all members.

Key words: Abstractac. Manifiesto. Unfigurative. Material and textural art.

REGRESIÓN AL ACADEMICISMO Y REENCUENTRO
CON LA MODERNIDAD: 1936-1960

Desde el comienzo de la contienda civil española, 1936, y hasta bien entrados los años cuarenta, se cercenan los intentos de cambios para continuar creando un arte de vanguardia y en boga con la modernidad europea. Arte moderno que se venía trasmutando desde 1931 en toda España. El arte y los artistas se politizan durante el periodo bélico en ambos bandos ideológicos y toma un lenguaje de pura propaganda hacia cada facción. Tiempo aquel sobre el que se puede hablar de una etapa nula para la cultura, aunque no obstante, no pierden la actividad algunos artistas y las ganas de participar, por sufragio de las instituciones, en eventos internacionales, como las Bienales de Venecia; la Exposición Internacional de París de 1937, etc. durante la aludida etapa. Y será a raíz de 1939 cuando se impone y retoma la estética tradicional y las maneras academicistas bajo la égida de los vencedores del conflicto bélico, caracterizado por un estilo y una ideología acordes con el Movimiento Nacional durante varios lustros, siendo relegado todo intento de modernización o parangón extranjerista. Sobre todo se ninguneó a los creadores del bando de los vencidos, fueran o no vanguardistas, o éstos tomaron el camino del exilio hacia Francia, México y Argentina. Y, que además de las políticas, por causas artísticas, para aprender de los lenguajes del arte que se innovan allende nuestras fronteras.

La ruptura artística con el pasado y el encuentro con la modernidad, sobrevino en toda España, y en Canarias en particular, en años venideros, por lógica deductiva en las ávidas mentes de algunos de los creadores anhelantes por el cambio, quienes necesitaron del ánimo renovador que les regenerara el sentirse artistas para expresar su particular carrusel de ideas por realizar e innovar en sus pensamientos plásticos. Los artistas que se acogieron a las vanguardias tuvieron como objetivo transformar el pasado monopolizador del academicismo o figuración más servil y revocar los gustos imperativos por la cultura oficialista. Ésta seguía vigente en largo periodo, y ardua fue

la labor de tomar un camino distinto, y tan mal visto, como era el de las vanguardias, y peor: el de la abstracción absoluta. Era además, osar en desafío a la ideología del momento autárquico, hermética ante cualquier esnobismo y cambios contra la tradición restablecida.

Toma la decisión, con el beneplácito del régimen, el intelectual Eugenio d'Ors, muy vinculado a las teorías falangistas, quien crea la *Academia Breve de la Crítica de Arte y el Salón de los Once*, ideada en 1941 (habiendo hecho su primera muestra en 1942 con el pintor figurativo Nonell), con el siguiente propósito dinamizador: a) divulgar en todo el país las artes contemporáneas; b) auspiciar las ediciones bibliográficas de arte moderno; y c) organizar exposiciones y ofrecer conferencias sobre arte.

Trascendente fue el año 1943, en el que se retoma la actividad cultural en la capital grancanaria, con las inauguraciones de las Bienales Regionales de Bellas Artes del Gabinete Literario. Contribuye al dinamismo artístico el marqués de Lozoya, quien ocupara el cargo de Director de Bellas Artes a nivel nacional, organizando, en el Museo de Arte Moderno de Madrid, dos muestras de artistas destacados de las dos provincias canarias. El Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria crea las Academias Municipales de Pintura y Escultura, siendo sus profesores: Cirilo Suárez y Abraham Cárdenes, respectivamente de las materias. Y se suma de nuevo la Escuela Luján Pérez, que había atravesado una oscura etapa de inactividad en sus aulas por cierre, durante la inestabilidad política y social vividas, ejerciendo de profesor Eduardo Gregorio López hasta 1947 (vinculándose a la escuela el antiguo alumno Santiago Santana en la pedagogía hasta 1957). De importancia fue la creación del grupo *4 Club* con participación de intelectuales de las dos islas capitalinas, quienes abogaron por el arte contemporáneo (Westerdahl, Juan Rodríguez Doreste, Pérez Minik, Juan Márquez y Martín Vera¹).

Por iniciativa de Manolo Millares, se funda el Grupo *Amigos del Arte* en el que participaron Felo Monzón, Alberto Manrique,

¹ CARREÑO CORBIELLA, P. (1990), p. 11.

Juan Ismael, Vinicio Marcos y Elvireta Escobio, en el Museo Canario. Todas éstas participaciones animarán el ambiente cultural-artístico de la ciudad palmense. El final de los cuarenta será cuando tiene su nuevo alba la modernidad en toda España y se van fraguando las ideas preconcebidas de las nuevas artes, profundamente enraizada en feraces artistas, aunque todavía en corto número, lo que supuso, particularmente, el germen para la gran eclosión de las artes en Canarias hasta hoy. Este fue un hecho indisoluble que marcó la progresión de un nuevo arte y las bases de consolidación de su historia contemporánea en las islas.

Pasada la agonía social de la contienda civil, toman los artistas sus trabajos creacionales y se organizan en colectivos o a nivel individualizado, motivados por unas ideas conceptuales que son expresadas en Manifiestos sobre las intenciones y objetivos de sus nuevas propuestas artísticas. Con renovado entusiasmo se crean diversos grupos, con la intención de mostrar la ruptura con la tradición impuesta y por la renovación de la plástica en libres procesos creativos e intelectualizados y en el uso de expresivos materiales eclécticos: *Escuela de Altamira; Pórtico; PIC; Dau al set; Indaliano, Lais y Amigos del Arte*.

En El Museo Canario; en el *I Salón de Arte Contemporáneo* de Guía y en el Club de Universitarios se organizarán en 1950 las muestras de jóvenes artistas vinculados a las vanguardias, y presentan sus obras el colectivo formado por Felo Monzón, Manolo Millares, Juan Ismael, Alberto Manrique y Santiago Santana, titulándose *Arte Contemporáneo*.

La segunda ruptura con el pasado se produjo finiquitando los cuarenta y a principios de los años cincuenta, que sería cuando se afianzan las artes canarias, redescubriendo determinados artistas, las nuevas tintas de la reescritura del incipiente arte de las Vanguardias Históricas europeas, aunque viejo ya con casi medio siglo de pervivencia, uso y desarrollo en el mundo con las artes modernas. Y particularmente la abstracción se plasma en Europa durante los años treinta y siguientes, aleccionados por las segundas vanguardias que, después de la Segunda Guerra Mundial, revivieron en Norteamérica a finales de los cuarenta con el Expresionismo Abstracto o el Informalis-

mo Abstracto. Fueron también, en un principio, los intentos por retomar las vanguardias habidas en las islas desde los finales de la década de los veinte hasta mitad de los treinta, truncadas por etapas sociales adversas para las tendencias artísticas modernas.

La década de los cincuenta se vislumbra con un cierto aperturismo con algunas libertades para las tendencias renovadoras. Estas bondades del régimen autárquico, tuvieron la suspicacia política de mostrar la cara de la España más moderna y complaciente con las libertades de asociación y los creadores artísticos en general, con claros reflejos hacia los países extranjeros, al coincidir, en 1951, con determinados reconocimientos diplomáticos internacionales hacia el régimen franquista. Paralelamente a los avances sociales y económicos en la vida española, también se genera un cambio en las maneras culturales, más acordes con los tiempos de tímidas libertades políticas, pero vigiladas por la censura. Canarias se había desmarcado con la fundación en 1950 del grupo de arte moderno *LADAC*, que integra a los artistas más vanguardistas, teóricos y activos de la plástica grancanaria.

En 1957 se producen una serie de acontecimientos económicos, políticos y colectivos, aunque ralentizados, suponen el punto de inflexión del final de la postguerra y el embrión para la renovación del arte. De un lado, se precipitan algunos cambios en la política del régimen, en las personas y pensamiento ideológico; por otro, la cultura, especialmente los artistas plásticos, también se suman a los cambios, mediante una revolución en el lenguaje y la expresión del arte contra la enquistada tradición plástica, creando obras de carácter informalistas-abstractas en gran número, y adscribiéndose a la doctrina filosófica existencialista contemporánea bajo las prédicas de Sartre, en la que el hombre y su pensamiento es el principio de todo, y dogmatiza: «ser es hacer»; siguiendo, además, los postulados de los informalistas abstractos norteamericanos adscritos a esta filosofía. En este mismo año se crean los nuevos grupos artísticos de vanguardia: *El Paso*; *Equipo 57* y *Grupo Parpalló*. Todos ellos se liberalizan en la construcción de sus obras: primero, por la expresión anímica y libertaria del color; y segundo, por la obten-

ción de mayor energía perceptiva y expresionista de las formas y hacia una geometrización de las formas abstractas. Singularmente *El Paso* fue el grupo de vanguardia y máximo exponente de la época por su tendencia informalista, y fuente para los artistas jóvenes.

Contados fueron los artistas de la plástica canaria, los pioneros para aventurarse en los movimientos de vanguardia, verificados por *LADAC* en 1950 y el *Grupo Espacio* en 1961, y otros artistas singularizados de la época, que en cierto modo serían retomadas como continuidad de la labor ejercitada en los años aludidos y anteriormente con experimentaciones en la abstracción y el surrealismo, como movimientos más afines para los artistas canarios en sus elucubraciones, o en la figuración no mimética del paisajismo y costumbrismo, que tanto se practicó en las islas.

AMBIENTE ARTÍSTICO DE LA ÉPOCA EN LA CAPITAL DE GRAN CANARIA

El ambiente cultural de la década cincuenta comenzaba a animarse por el activo talante de los propios artistas, y por los entes sociales que también se sumaron a la feliz iniciativa de la acción artística y de otros fragores de la cultura en la ciudad. Los ánimos expositivos eran más febriles y contagiosos entre los artistas y entidades privadas, por lo que habrá que mencionar a dos dinámicas instituciones que desde los cuarenta se abocaron por la cultura plástica: El Museo Canario, con exposiciones colectivas e individuales de los artistas grancanarios, y otras nacionales; y el Gabinete Literario, que también contribuyó cuantiosamente, por la creación de un ambiente cultural, después de la Exposición Regional de Bellas Artes el 29 de abril de 1943 con sus muestras regionales —y posteriormente internacionales—, hasta su finalización con la XIX bienal, el 5 de noviembre de 1987. Se fue fraguando en estimable entusiasmo toda una actividad que hizo que los artistas tuvieran, además de su estímulo propio, el acicate para presentar obras de calidad y competitividad para que fueran, en primera instancia, selec-

cionadas por los jurados correspondientes; lo que era ya de digno orgullo; y segunda, que fueran premiadas, lo que colmaría sus logros artísticos en la isla. Se añadirá la Galería Wiot, en 1949, como sala privada, dando la oportunidad a los artistas para que colgaran sus obras de cara al público, por lo que se completa el vértice del triángulo cultural citado en la vieja capital grancanaria, sumándose todas a movilizar los anquilosados ambientes de aquellos momentos que habían sido arrasados desde el receso producido por los devenires sociales en varios órdenes. El ambiente cultural plástico va de forma *in crescendo* aposentándose y renovándose en Gran Canaria, donde los artistas van definiendo sus postulados más acordes con las vanguardias que más afines les son a sus libertarias propuestas plásticas y acuidades. A ello contribuyen otros fenómenos sociales, que también van en aumento, enriqueciéndose intelectualmente la ciudadanía: en lo cultural, y también por el incremento de los bienes económicos (lo que conlleva paralelamente un mayor índice en gastos). «... El comienzo de los cincuenta marca un punto de inflexión en la dinámica artística grancanaria»². Una vez fundado el *Grupo LADAC (1950-1952)*, que tuvo su origen primario en la revista literaria *Planas de Poesía*, fundada e ideada por el poeta José María Millares, teniendo como fundamento en su génesis la consolidación de la práctica y concepción del arte moderno, lo que sirvió de fuerte estímulo para otros artistas en su vinculación con las nuevas artes.

El 11 de marzo de 1950, se hace realidad una muestra muy referente para la cultura artística de Canarias, con el título: *Arte absoluto*, habiendo sido la primera manifestación a la luz pública de una plástica no habitual por estos lares, tan rechazada por los obsoletos inmovilistas como aplaudida por los pocos audaces en la búsqueda de innovadores lenguajes. Con una colección de obras absolutamente abstractas, creadas y materializadas por el artista palmero José Julio Rodríguez, con obras de 1946 a 1950, siendo presentada en El Museo Canario. Este advenimiento sembró el primer germen para remover y estimular los ánimos de los todavía indecisos artistas canarios, para que

² LA NUEZ SANTANA, J. L. de (1995), p. 101.

incrementaran la nómina de la creación plástica en las vanguardias contemporáneas. Encomiable fue la muestra de la ciudad norteña de Guía donde se celebrara el *I Salón de Arte* en agosto de 1950, participando en el evento artistas peninsulares de futuro renombre para el arte español como Darío Regoyos y Gutiérrez Solana. Y entre los artistas con creaciones puramente abstractas se dieron cita: Ángel Ferrant, Planasdurá, José Julio Rodríguez, Felo Monzón, Néstor de la Torre y la italiana Carla Prina, etc.³

Otra de las muestras colectivas que vino a enriquecer el ambiente artístico y enardecer los ánimos expositivos, y por tanto, de creaciones plásticas, fue la *Exposición de Arte Contemporáneo* del club P.A.L.A. (Peña Ateneo Los Amigos) de la capital palmense, en la que como colectiva se dan cita gran variedad de artistas y multiplicidad de argumentos plásticos que se corresponden con las distintas concepciones que cada artista tiene del arte contemporáneo. Celebrada el 15 de abril de 1955, cuelgan sus obras, entre otros: Juan Ismael, Manolo Millares, Elvireta Escobio, Miró Mainou, Felo Monzón, Santiago Santana, y los escultores: Martín Chirino, Tony Gallardo, Cristina Mayo⁴. Todos ellos conformaron el bastión que sustentara el panorama del arte canario en su renacer a la modernidad del arte universal y realizado en las Islas.

Los artistas en cuestión, componentes del *Grupo Espacio*: Monzón, Ojeda, Benthencourt, Massieu y Lezcano, eran fieles a las participaciones de las muestras del ambiente aludido, tanto de forma individual o colectivamente, en los espacios citados y en otras entidades de tipo social y privado. En estos lugares se mostraban mayormente, las obras de predominancia figurativa (de libre interpretación) y académica; y de otra, las obras más modernas bajo las parámetros de los movimientos de vanguardia internacionales, como otros singulares artistas que deseaban crear bajo la modernidad y omitir los trabajos de creación clásica, son los ejemplos de los artistas que nos ocupa, quienes más adelante generarán *Espacio*. En la VII Bienal Regional de

³ LA NUEZ SANTANA, J. L. de (1995), p. 110.

⁴ *Ob. cit.*, p. 42.

Arte, Felo Monzón presentó la obra abstracta: *Verde rojo*, junto a otras de índole indigenistas. Pino Ojeda presentó una serie de obras con referencias mitológicas, pero bajo el lenguaje abstracto: *Adoración a Ceres*; *Fantasía sobre el juicio de París*; *Nereida*; *Maternidad*; *Composición y Retrato de la Señora Steinkopf*.

Realizaban todos sus creacionismos abstractos mucho antes del origen formal del *Grupo*. Ejemplos de ellos fueran las colectivas de dos de los miembros, ideando la exposición *Didáctica de Arte Moderno*: Paco Lezcano y Rafaely Bethencourt, en el Museo Canario en el año 1959. «Estaba basada en la investigación pictórica y abstracta, con la intención de romper con la tradición. Pusimos un panel en la entrada, en el que entre otras cosas decía: «La reacción de la ignorancia es reírse de lo que no entiende»⁵. Otra colectiva de los propios alumnos de la Escuela Luján Pérez se hizo efectiva en el Club Victoria de Las Palmas de G. C. en agosto de 1959, figurando del nonato *Grupo Espacio*: Lezcano, Monzón y Rafaely. En la *Galería Arte*, del Puerto de La Luz, cuelga en sus paredes las obras de seis pintores abstractos: «Figuran seis artistas de la Escuela Luján Pérez: Felo Monzón, Juan Ismael, Pino Ojeda, Francisco Lezcano, Rafaely y Steve Harder. Toda la obra que se presentará en esta exposición colectiva de *Galería Arte* es inédita y acontece la nota destacada de la obra que expondrá el pintor Juan Ismael, ausente varios años en Venezuela»⁶.

Las propuestas vanguardistas van contagiando a la participación a otros artistas de la región, por lo que, desde la Bienal Regional de 1958, son más los que se presentan como artistas de nueva generación, con sus obras bajo el signo del antirrealismo que se inicia con la irrupción de objetar contra toda figuración o realismo academicista que tanto en las islas se llevaba y se hizo oficio.

Y ante tanta renovación y osadía por los artistas, se fue fermentando en los críticos de arte, y algunos remisos colegas artistas, aún devotos del inmovilismo por lo académico, y aplicados pupilos de las tradicionales doctrinas como lo divinamen-

⁵ LEZCANO LEZCANO, F. (2006). Inf. oral.

⁶ (s.f.) Falange, 13-11-1959, p. 6.

te puro, sin que nada ni nadie perturbe la tranquilidad del conservadurismo en la plástica, sin aceptar el arte que no fuera proveniente de la Antigüedad clásica o, de los dogmas emanados de una ortodoxia academicista. Los correligionarios de las artes modernas provocaron la incomprensión y el rechazo frontal de determinados intelectuales, críticos y públicos. «La crítica capitalina apoyó la idea de hacer un arte de vanguardia, como Juan Rodríguez Doreste, Mario Pons, Agustín Quevedo, etc.; no obstante, también tuvo detractores en la misma intelectualidad, periodistas, público, etc.»⁷. Se creó todo un estado emocional adverso, muy crítico y visceral en los mencionados y en el público aficionado a seguir viendo el arte de antaño, el de siempre, sin perjurar del pasado recalcitrante, hasta degenerar en una carga dialéctica de acritud en la prensa local, con diatribas para todos los gustos; opiniones, réplicas, aclaraciones, y etcétera, que durarán y abrirán las heridas en cada evento en que se presenten obras de arte de vanguardia, especialmente de las abstracciones (y animarán el cotarro expositivo y al público de una ciudad dormida aún a las tímidas renovaciones en el arte, y en otros asuntos sociales de calado) como era la ciudad palmense en los albores de los sesenta.

ARTISTAS FORÁNEOS INFLUYENTES EN LOS MIEMBROS DEL GRUPO ESPACIO

La arribada a Gran Canaria de diversos artistas foráneos, con sus renovados estilos, distintos lenguajes plásticos y otras técnicas por aquí aún ignotas o no practicadas (aunque sabían de su existencia), por las indecisiones y el rechazo personal de adentrarse en la cresta de las vanguardias de forma osada en los artistas locales. Suponen aquéllos un soplo de aire de fresco para los artistas con inquietudes innovadoras, que desean conocer los estados evolutivos de las artes en otras tierras europeas. Llegadas que se producen a finales de los cuarenta y durante los cincuenta. Carla Prina y su esposo Alberto Sartoris

⁷ LEZCANO LEZCANO, F. (2006). Inf. oral.

(arquitecto, crítico y catedrático de arte), ambos llegados de la isla de Tenerife, en la que cumplían misiones profesionales y de amistad con E. Westerdahl, conocidos en la *Escuela de Altamira* (Santander, 1948). Se trasladan a Gran Canaria, la artista expone sus obras constructivistas en el *Primer Salón de Arte* de Guía, en agosto de 1950; y en el Gabinete Literario en ese mismo año. Y el arquitecto Sartoris ofrece también conferencias sobre sus proyectos y la abstracción artística⁸. La experiencia fue repetida en sucesivos años con conferencias.

El ya formado grupo *LADAC* (*Los arqueros del arte contemporáneo*) aporta a la plástica renovación, anhelos por cambios en las artes y en las actividades culturales de entonces, con muestras y conferencias de arte. Contribuye, además, con la difusión impresa de pequeños libretos de monografías críticas y fotográficas sobre las obras de variados artistas de afuera: Planasdurá, Pettorutti y Ángel Ferrant. Y la exposición en Gran Canaria, en marzo y abril de 1951, del grupo barcelonés *Lais* (formado por Santi Surós, Estradera, M^a Jesús de Solá y Hurtuna), todos ellos amigos de Manolo Millares y contactados por él para la participación, quienes además expondrían en varias colectivas del citado grupo en la isla⁹.

Dieter Korbanka, de origen alemán oriental, expone sus obras contemporáneas en El Museo Canario en Diciembre de 1958; y en la *Galería Arte* en 1959. Sacha Raskow muestra su obra informalista en 1959, también en la *Galería Arte*, auspiciada y regentada por la artista Pino Ojeda. El sueco Steve Harder, expone en la colectiva de la Luján Pérez: *6 pintores abstractos*, en 1959, en la misma sala. Todos estos artistas practican las nuevas artes del informalismo abstracto, lo que supondría un estimable apoyo para los artistas locales en la versión de sus obras contemporáneas.

Debemos hacer una explícita mención al prócer artista catalán, que fue Baudilio Miró Mainou, llegado a Las Palmas de Gran Canaria en 1949, junto a su esposa Carmina, siendo de vital trascendencia para los revulsivos postulados en la plástica

⁸ LA NUEZ SANTANA, J. L. de (1995), p. 101.

⁹ CARREÑO CORBIELLA, P. (1990), p. 24.

moderna de los artistas del lugar, los cuales, con muy buena receptividad siguieron durante un tiempo la estilística, maneras de hacer y concebir las estructuras analíticas en las concepciones pictóricas que el artista traía consigo en los menesteres plásticos de la avanzada Cataluña en el arte, y el resto peninsular, creando una «escuela» de arte moderno, en estilo y subjetivas formas de interpretar, sobremanera en los nuevos conceptos para ver y representar el paisaje isleño.

LOS GRUPOS DE ARTE: MODAS INSTALADAS DE LA ÉPOCA EN EL TERRITORIO NACIONAL

Los primigenios grupos de arte de vanguardia tienen su vigor en el estado español en el primer quinquenio de los años treinta, al amparo de la proclamación de la II República, en los que se inicia un cambio social y cultural en todo el país. Siguiendo los parangones del arte de vanguardia europeo, nacen: *ADLAN* (Amigos de las artes nuevas) en Barcelona; grupo *Arte Constructivo y la Escuela de Vallecas*, que aglutinó a una serie de artistas paisajistas, bajo los cánones de la modernidad de la Escuela de París. Habían tenido como referente a los grupos creados en Francia: *Cerde et carré*; *Art Concret* y *Abstraction-Creation*.

En todas las latitudes del territorio nacional se estableció el hábito, entre las décadas de los cuarenta hasta bien entrada la setenta, de la creación de grupos de arte. Los documentos artísticos constatan un buen número de su existencia. Todos ellos pueden responder en sus orígenes para su creación a distintas facturas: ¿modas; carencias económicas y dejadez para realizar un conjunto de obras para una muestra individual; nuevos postulados en las artes, etc? Las modas son contagiosas en sí mismas, y a ellas se adscriben muchos adeptos. Y esta nueva versión de presentar obras y manifiestos renovadores del arte, con las consabidas pretensiones y reflexiones sobre dónde debía aposentarse el arte y sus maneras conceptuales y expresivas en aquellos momentos y, bajo sus propuestas ideológicas de situarse en las nuevas directrices vanguardistas. La realización de una

muestra individual era muy costosa dinerariamente y de larga duración temporal. Y la confección de una serie de obras no se correspondía con una venta segura de las susodichas, por lo que las muestras se concebían en grupos con la participación de una o pocas obras por cada uno de los artistas componentes; y también, por los niveles culturales y económicos de la población. Es muy cierto, además, que todos los grupos de arte lo hacían al amparo de consolidar una idea renovadora, de carácter modernista, porque, haciéndolo individualmente, las creencias eran más remisas y de menor credibilidad entre los mecenas, galerías, coleccionistas y el público del arte. La pretensión era obvia: posicionarse los artistas españoles a la par con las vanguardias internacionales, y, el grupo de arte era el bastión propio y adecuado para osar la aventura de las nuevas tendencias en comandita. No todos los grupos tuvieron una línea marcadamente definida en la creación de las obras, en un mismo lenguaje unificador: unos, como el *Grupo Espacio*, lo hicieron mediante un movimiento definidor que diera identidad al grupo como tal unidad conceptual y en una directriz única de la modernidad más universal; otros grupos, en mayor número, no tuvieron una obligatoria tendencia en la ejecutoria de los trabajos artísticos, los hacían en plena libertad individual en la dialéctica y estilos. Todos tuvieron como fin comprometerse con la revolución plástica que desde medio siglo antes, había cambiado los conceptos, semántica y haceres del arte, allende nuestras fronteras nacionales.

En suelo hispano, con tanta tradición y muy valiosos talentos para las creaciones y aptitudes en las artes desde pretéritos tiempos, no podían quedarse a las puertas del convite de las nuevas artes. Y Canarias no se quedó al margen, también hubo inquietos e innovadores artistas que tuvieron la iniciativa de crear grupos de arte, en la que casi todos encontraron en ellos el elixir proteico para adentrarse en la deseada renovación de un arte más acorde con el momento de su estadio existencial, tendente a la evolución técnica y lingüística. Enunciando los grupos más sobresalientes de los años señalados, por sus aportaciones renovadoras y por la categoría *a posteriori* de los integrantes de forma individualizada, y son los que se enumeran:

- *Grupo Pórtico*. 1947. Zaragoza.
- *P.I.C. (Pintores Independientes Canarios)*, 1947. Santa Cruz de Tenerife.
- *Grupo Indaliano*. 1948. Cádiz.
- *Grupo Lais*. 1949. Barcelona.
- *Amigos del Arte*. 1949. Las Palmas de Gran Canaria.
- *Arte Contemporáneo*. 1950. Las Palmas de Gran Canaria.
- *LADAC (Los arqueros del arte contemporáneo)*. 1950-1952. Las Palmas de G.C.
- *Dau al set* (1948). Tuvo su primera muestra plástica en 1951 en Barcelona.
- *Grupo Parpalló*, 1956. Valencia.
- *El Paso*. 1957. Madrid.
- *Equipo 57*. 1958. Córdoba.

CREACIÓN DEL GRUPO ESPACIO

El *Grupo Espacio* tuvo su nacimiento a principios del año 1961, siendo sus integrantes: Felo Monzón, Lola Massieu, Rafaely Bethencourt, Pino Ojeda y Francisco Lezcano. Estuvo inscrito Monzón desde su juventud en la disciplina pedagógica de la Escuela Luján, mientras que Massieu, Ojeda, Rafaely y Lezcano no fueron afiliados a la misma, pero sí en cuanto a asumir las prédicas vanguardistas que la Escuela aceptaba como propias, teniendo por tanto, una disciplina artística más autónoma y principios de libertad conceptual, aunque siempre vinculadas al carácter y espíritu de la misma, y por la relación personal, en arte e ideologías sociales, que todos mantuvieron con Felo Monzón. «...Fundó el *Grupo Espacio*, que pretende, dentro del informalismo que todos sus componentes practican, revalorizar el concepto constructivo del arte. Consideran que el cuadro debe seguir un orden, frente a la anarquía que da lugar en muchos casos la práctica de la abstracción.

Abogan por una plástica ordenada, constructiva, donde imperen los valores constantes que habían prevalecido a lo largo

de la historia de la pintura moderna, es decir espacio, materia, color y ritmos puros»¹⁰.

Espacio tuvo su natalidad, una vez más, al socaire de los principios de modernidad inculcados desde finales de la década veinte, con las versiones pictóricas del *indigenismo* y otras tendencias que en la Escuela Luján Pérez convivían desde aquellos tiempos. De nuevo se erige en punta del iceberg donde convergen todas las ideas renovadoras artísticas de la provincia de Las Palmas: «Se puede decir que la Escuela propiciaba, hacía posible estas inquietudes que surgían dentro de su ámbito; pero surgían debemos subrayarlo, con una identidad propia y absoluta. Díez años más tarde, y también por iniciativa de Felo Monzón, otro grupo surge con otras implicaciones e inquietudes, además de las puramente plásticas: se trata del grupo «Espacio», que asume una serie de compromisos que van desde la más avanzada vanguardia de la vanguardia en lo plástico hasta las síntesis del existencialismo frente a la esencia»¹¹.

La idea primigenia del *Grupo Espacio* estaba concebida en la recepción de hacer y presentar exclusivamente una abstracción informalista, por lo que en el mismo no cabría otro tipo de movimientos que no fueran las tendencias abstractas. Y muy cierto es, que también se realizaron otro tipo de manifestaciones artísticas en los alrededores del arte en la propia Escuela, como el impresionismo, surrealismo, expresionismo, figuración, etc., pero, en las directrices de *Espacio*, solo se avino a este lenguaje plástico como más afín a todos los componentes y de mayor actualidad en el universo de los predicamentos de la modernidad más coherente con los pensamientos estilísticos en el informalismo plástico de los miembros del *Grupo*. Razón por lo que no se le dio cabida a un mayor número de artistas, que los había, y de cualidades demostradas. «No entraron más artistas en el grupo debido a que existía un espíritu celular, una identidad y una estructura ideológica en base a las ideas que prefijó Felo Monzón. Todos aceptamos los criterios conceptuales sobre la abstracción»¹².

¹⁰ VALLEJO JUNCO, M. C. (1979), p. 26.

¹¹ QUEVEDO PÉREZ, A. (1988), p. 39.

¹² LEZCANO LEZCANO, F. (2006). Inf. oral.

No obstante, para los artistas comprometidos socialmente, tenían muy clara la función del arte: como reacción contra el sistema establecido en el academicismo, contra el arte edulcorado figurativo, el tópico folclorista del paisaje lindo y amable de las exaltaciones de las bellezas típicas de la región como fin; constituyendo el surrealismo y el informalismo abstracto una clara identificación con los valores sociales y políticos a favor de los que se manifestaban, con sus ideas y el arte, en contra del régimen dictatorial del momento vivido, sin justificar su adscripción a las artes de vanguardia.

Las ideas sobre arte moderno fueron escritas y expuestas oralmente en las varias conferencias que dio Monzón a lo largo del decenio cincuenta, en las que dejó de manifiesto sus versiones sobre la abstracción y las vanguardias. Los principios de libertad creadora en la escuela-taller, para la práctica e investigación plástica en la modernidad, (o lo que gustase a las variadas sensibilidades de los que a ella acudían). Fueron éstos los fundamentos en los que cabalgó en arte y enseñanzas Felo Monzón, artista y teórico del arte (y político activo en sus ideas), además de profesor de la Escuela Luján Pérez, desde que la abandonara su tercer director Santiago Santana, dogmas que quedaron férreamente fecundados en su ego, siendo este artista la referencia para las artes de vanguardia y la misma pedagogía libertaria que en la Escuela se tuvo como alocución. «Arte Moderno y Escuela Luján es el tema que me he fijado. El concepto y la realización. El deseo de nuevas ideas evolucionadas y la eficacia de un ensayo pedagógico que ha hecho posible, en nuestra isla de Gran Canaria, una transformación espiritual»¹³.

Los miembros del *Grupo Espacio* no pretendieron imponer como fin primordial una vanguardia artística plena en las Islas, en menoscabo de otras ya existentes y elaboradas, con más o menos acierto, y de absoluta exigencia en su práctica y adoctrinamiento a los demás colegas, tipo de las producidas en los primeros años de la centuria en París o Berlín, desde el Fauvismo, Cubismo, Abstracción, Expresionismo, Surrealismo, etc.,

¹³ MONZÓN, F. (1988), p. 11.

en los que el término vanguardia implica una total renovación del lenguaje y el discurso artístico, ofreciendo al público y al arte nuevas ideas plásticas en los mensajes que irá asimilando paulatinamente, como se produce en todo revulsivo ruptural: irá permeando lentamente ante los díscolos charlatanes en el desencuentro con lo novedoso, quienes se niegan a aceptar toda movilidad y las consiguientes diatribas de quien se enquistaba en el pasado inmovilista como único e inefable. Precisamente el fundamento de *Espacio* fue la de sumarse a las vanguardias con una clara idea de renovar y de aportar savia de actualidad al ambiente artístico de las Islas, como pertinaz antagonismo dialéctico con el pasado, ya carca, y las estéticas oficialistas, anquilosadas en un mimetismo artístico durante veinticinco años.

Aunque la creación como grupo se halla hecho formalmente con el preceptivo Manifiesto, con el que se daban a conocer las loas y revolucionarios conceptos y las atrevidas intenciones de todos los miembros, quienes comulgaron con cada uno de los contenidos del texto de marras, y, de vincularse a un movimiento como supuso la Abstracción, aparecida en 1910, bajo las creaturas de imágenes inconcretas del investigador plástico de las vanguardias Vasili Kandinsky, otorgándoles el rango de arte por el autor ruso a dichas inconcreciones, si bien, es obvio señalar que la abstracción es tan vieja como la propia Naturaleza en todas las formas indefinidas, y usadas como elementos decorativos en todas las civilizaciones, en los objetos de uso y disfrute desde inmemoriales tiempos del ser humano, desde que los niveles de la razón afloraron en su intelecto.

Es por tanto, que no se puede categorizar como grupo arraigado exclusivamente en la vanguardia más absoluta, extrapolándolo fuera de nuestras fronteras, pero sí, de componentes que se unieron con el loable propósito de sumarse, con sus creativas aportaciones, a la renovación y modernidad de las artes en Canarias y estar en sintonía con las propuestas que en territorio peninsular y foráneo se cocían.

Los artistas componentes de *Espacio* se distinguieron por su heterodoxia creadora, estilística y matérica, antes y durante su participación conjunta: «En el grupo todos teníamos objetivado

las creaciones plásticas en abstracto, como único lenguaje renovador, pero sin embargo, cada uno realizaba una abstracción libre, con los criterios propios de sus conceptos y entenderes en la plástica. No se propuso estar necesariamente sujetos a una igualdad en los motivos pintados. Rafaely y Felo fueron los únicos que siguieron en paralelas directrices para realizar un abstracto puro»¹⁴. La conjunción de los artistas en el grupo durante el tiempo de *Espacio* fue un arropamiento de fuerza y unión para consagrarse y divulgar la abstracción, si bien, casi todos los componentes seguirán indefinidamente con este lenguaje moderno. Y con la novedosa aportación de la materia superpuesta en el cuadro como lenguaje visual y de relieve táctil, con el objeto de añadirle volumen al plano, constituyendo todo un hito en la plástica canaria: «César Manrique fue el que primero usó elementos matéricos en los cuadros abstractos; continué yo como segundo en la isla; y posteriormente lo haría Pepe Dámaso, etc.»¹⁵. Felo Monzón encontró en la pintura de añadidos matéricos uno de los más expresivos lenguajes que en el arte del siglo XX se aportara en la experimentación de nuevos efectos visuales —e incluso gestuales— a la plástica. Tal fue su apego que no prescindió de la materia en casi todas sus etapas pictóricas hasta finalizar su vida, y por ende, su obra: «Será a principios de los sesenta cuando Felo Monzón, incorpore a su pintura la materia, elemento plástico que supone un mayor enriquecimiento en sus obras, además de gran expresividad»¹⁶.

Conocedores todos los miembros de *Espacio* de los movimientos europeos y mundiales, que daban vigor al arte de carácter moderno, a los que se adhirieron con clara receptividad en los conceptos y propuestas en las doctrinas de la contemporaneidad artística que les había tocado vivir, y época en el cual debían desarrollar sus obras de manera coherente, y a los que también se había sumado la Escuela Luján Pérez en sus didácticas, de la que procedía Monzón.

¹⁴ LEZCANO LEZCANO, F. (2006). Inf. oral.

¹⁵ LEZCANO LEZCANO, F. (2006). Inf. oral.

¹⁶ VALLEJO JUNCO, M. C. (1979), p. 26.

Una de las singularidades de todos los grupos de arte es la de tener unos comienzos fundamentados en la inmensa ilusión de participación en todos sus componentes, ante el futuro camino de comprometido trabajo indagador y nuevas muestras públicas, que en definitiva les interesa sobremanera: ver sus obras colgadas ante el público, que tan necesario es para la cumplimentación de las obras como segunda premisa en los códigos del arte como medio de comunicación: artista creador y público destinatario. Empero, aquellas fantasías que enaltecen los inicios, se van diluyendo, cuando por diversas causas la unidad y las pretensiones del grupo se degeneran o rompen, hasta llegar a la desaparición del mismo.

La existencia del *Grupo Espacio* ha sido efímera en el tiempo, tan solo se le conocen tres muestras las exhibidas públicamente. Tuvo su primera aparición en la sala del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, el 27 de mayo de 1961. La idea fue propiciar un homenaje a la desaparecida revista *Gaceta de arte* fundada por el crítico Eduardo Westerdahl, quien dieciséis años después, en la misma, la conferencia inaugural; y en ella participaron —fue en la única— todos los integrantes del recién nacido *Espacio*. La prensa local acogió el evento con el siguiente texto alusivo: «El anuncio de esta exposición ha despertado gran interés en los círculos artísticos de la vecina isla y se espera con gran expectación este acontecimiento plástico, pues se trata de la obra más reciente de los abstractos de Gran Canaria»¹⁷. Con motivo de la misma se dio a conocer, impreso en el catálogo: el Manifiesto del *Grupo*; las fotos retratos de los componentes de *Espacio* y una pequeña fotografía de una de las obras referenciales de cada uno de los componentes. La segunda muestra se haría en Barcelona en la que sólo participaron dos de los acólitos: Felo Monzón y Lola Massieu, que embarcaron a la inauguración de la misma en la ciudad Condal. «El no haber participado en las muestras de Barcelona y Munich, Rafaely y yo [eran los más jóvenes del grupo] fue por motivos familiares y económicos; y además, en mi caso particular, por no tener una obra de categoría identificada con las propuestas que se perseguían»¹⁸.

¹⁷ (s.f.) «La Isla y la ciudad», *Diario de Las Palmas* (1961), pp. 5 y 12.

¹⁸ LEZCANO LEZCANO, F. (2006). Inf. oral.

Respecto a este tema monetario para los aún depauperados artistas y tiempos, hay que señalar que la asistencia a la muestra de Barcelona, por Felo Monzón y Lola Massieu, fue sufragada por el mecenas grancanario Martín Vera, ex alumno y miembro del patronato de la Escuela; y adinerado por sus negocios en el antiguo comercio portuario del *cambullón*, (quien también costeara los envíos a Munich para la posterior muestra. Y Pedro González pagó su parte)¹⁹. Dicha exposición se celebró en el Museo de Arte Contemporáneo, el 23 de febrero de 1962. Obras que no regresarían a Las Palmas de Gran Canaria, por no poder pagarse los gastos de reenvío (4 obras de Felo y 1 de Massieu, y que actualmente figuran en la colección del Museo del Castillo de Vilanova i La Geltrú (Barcelona)²⁰. Ambas muestras fueron posible por las diligencias de Westerdahl, e hizo que se programara una nueva exposición en la ciudad alemana de Munich, en la residencia del Instituto de Cultura Hispánica. A la misma se invita, ajeno al grupo, el pintor lagunero Pedro González, recomendado a Monzón por el propio Westerdahl, como baluarte de la abstracción, siendo este pintor el único asistente personal a la muestra en la capital bávara. La muestra se titula: *Spanische Malerei Der Gegenwart. Drei Maler Der Kanarischen Inseln*, en la que se inserta con un texto de E. Westerdahl²¹, celebrada en 1962. El motivo de la inasistencia de los artistas de *Espacio*, sería por diversas causas: carencia monetaria para viajar, enfermedad de una hija de Massieu y por desgana de ambos a tan largo viaje²².

Se da la paradoja que el *Grupo Espacio* hizo sus tres presentaciones públicas, desde 1961 a 1962, fuera de su isla y de la capital donde fue creado, si bien, todos los integrantes eran sumamente conocidos en sus obras y propósitos. No se le conoce ninguna actividad cultural en la que tuviera participación directa como grupo, empero, sus componentes lo harían a título individual en distintas muestras en Gran Canaria. Por lo que

¹⁹ MESA, T. (2006), p. 431.

²⁰ LA NUEZ SANTANA, J. L. de (1995), p. 198.

²¹ GONZÁLEZ, F. (2001), p. 109.

²² MESA, T. (2006), p. 431.

se da por finalizada la primera etapa en el año señalado. Pero tiene una segunda fase en el año 1977, en que Felo Monzón lo retoma y recompone, además de los antiguos participantes (excepto Paco Lezcano que se autoexilió en la provincia de Toulouse en Francia), los artistas consagrados: Santiago Santana, Jane Millares, Juan Ismael, Miró Mainou, Emilio Padrón, etc., y con nueva savia de jóvenes y ávidos artistas, deseosos de presentar sus propuestas en la modernidad y transmitir sus mociones artísticas. «El grupo *Espacio*, cumplida su misión y disuelto poco más tarde, vino a reorganizarse con motivo del nuevo cambio político español después de cuarenta años de férula dictatorial. Su primer acto fue una exposición, con charla, en Telde, donde se homenajeaba a Juan Negrín, y con otra aportación plástica en el Colegio de Arquitectos Técnicos en la Laguna»²³.

La renovada actividad de *Espacio* fue prolija en su secundaria andadura, hubo una gran participación de artistas, y muy buena demanda de actos expositivos y de charlas, animados todos por la ebriedad de libertad política que acababa de renacer con los cambios democráticos, y organizadas por los responsables de las instituciones y los entes sociales privados, por todos los barrios capitalinos, con la intención de acercar el arte y la cultura a las clases populares, a donde todavía no había llegado el germen que les estimulara la sensibilidad y apreciar los mensajes externos de las artes; y la palabra hablada por las conferencias, cargadas de entusiasmo y de conocimientos que a todos satisfizo, hasta ese momento vetados y las carencias de programas culturales de las entidades oficiales para con el extrarradio capitalino. Fue una actividad frenética en actos y muestras, con una pléyade de artistas, animados por la dinámica labor y las ideas propuestas de todos los participantes del grupo, además de las invitaciones que de afuera llegaban. Como obra cumbre expositiva, fue la llevada a cabo en la calle Mayor de Triana en 1978, con el título *Murales en la calle*, entre junio y agosto, con la creación y exhibición de 22 murales de grandes dimensiones por cada uno de los artistas; y en paralelo con

²³ QUEVEDO PÉREZ, A. (1988), p. 40.

una muestra colectiva, por los mismos artistas, en la Sala Cairasco, durante los meses de junio y julio del mismo año.

El *Grupo Espacio* había cambiado su doctrina en cuanto al *informalismo abstracto* prefijado como *conditio sine qua non* en su Manifiesto iniciático. Se diseccionó una parte del espíritu dogmático que se fraguó en el texto ideológico, con el cual se fundó en base a unos principios teóricos de concebir la abstracción, como único movimiento, que pusieron en práctica. Ahora se había dado cobertura a todas las manifestaciones libres y espontáneas de los artistas, a la subjetividad en el libertario pensamiento plástico. Pertenecientes los participantes a la Escuela Luján Pérez o afines a sus principios de la modernidad, que desde su atalaya creadora y pragmatismo quisieran expresar en sus manifestaciones artísticas.

EL MANIFIESTO

Como era habitual en los grupos de arte, todos salían a la luz bajo unas credenciales ideológicas suscritas que les definían a modo de introito, en ellas se refundían las propuestas donde pretendían ubicarse cuando éstos se presentaban públicamente y en el catálogo de la primera muestra, y como era lógico el *Grupo Espacio* debía tener su Manifiesto, en el cual subrayar los pensamientos sobre el arte moderno que deseaban expresar y practicar acordes con la época que vivían, que asumieron todos los integrantes. Dicha carta magna cargada de contenidos y propuestas, a veces utópicas, sobre el arte que debían concebir, constituyó la presentación en su primera salida expositiva, y ésta daba fe, del espíritu de vanguardia al que se sumaron desde su ínsula Gran Canaria, con y por los preceptos de modernidad enraizados desde hacía tiempo en los cenáculos del arte mundial. Debían estar en un rol de idéntica convergencia teoricista y pragmática que sus colegas internacionales, que también suscribieron estar en el misma travesía del arte de libre conceptualidad y contemporaneidad.

El texto ideológico se publicó primeramente en el catálogo aludido en la presentación del *Grupo* en el Círculo de Bellas

Artes, en mayo de 1961 en Santa Cruz de Tenerife. También fue divulgado el Manifiesto en la revista grancanaria *Mujeres en la Isla*, en toda su dimensión escritural. Las páginas fueron ilustradas en su publicación con obras abstractas de cada uno de los artistas que daban amenidad al texto: *Pintura n° 6*, de Francisco Lezcano; *Monotipo n° 5*, de Rafaely Bethencourt; *Desolación*, de Pino Ojeda; *Pintura n° 1*, de Lola Massieu; y en la portada del ejemplar figura la obra de Felo Monzón, *Construcción vertical n° 10*²⁴.

Nadie más que la agudeza e inquietud, el saber y las teorías sobre el arte de vanguardia, hizo que el mentado texto del Manifiesto fuera de la pluma de Felo Monzón, que desde hacía años ejercitaba en su alquímica paleta y de su acrisolada mente, configurando sus obras de auténtica tipología moderna. Monzón creó *Espacio* y modeló los postulados que debían regir la definición del mismo. Lideró y tomó el timón del grupo en símil con las directrices de los ya existentes, y a la par de las modas habidas en la creación de grupos de arte por toda la geografía nacional. Como reivindicación conjunta de los artistas en las creencias contrapuestas a un arte ya caduco y alejado de un pasado en la cultura de la Antigüedad clásica, derroteros en los que aún se versaba gran parte del arte canario y nacional. Todos asumieron como propias las consignas en el texto transcrito, propiciando un acuerdo unánime como satélites de un pensamiento unificador respecto a la modernidad del arte que debían plasmar como principio del *Grupo*; pero que de hecho, todos ya practicaban esta disciplina en sus cuadros desde la década precedente. «El Manifiesto fue redactado íntegramente por Felo, quien era el verdadero teórico del arte, y todos suscribimos su contenido»²⁵.

En el dogmático texto con el que se dieron a conocer, se enumeran una serie de intenciones y propuestas como de objetivo cumplimiento y combatir culturalmente con sus dialécticas artísticas, tanto en la carencia habida, como por el interés en mejorar y evolucionar a través de las comunicaciones del arte

²⁴ Manifiesto *Grupo Espacio* (1961), pp. 12 y 13.

²⁵ LEZCANO LEZCANO, F. (2006). Inf. oral.

y su relación con la sociedad, a quien, en definitiva, se dirige el mensaje artístico.

El Manifiesto se estructura en dos partes: una, a modo de prefacio; y la segunda, consta de seis apartados en los que se teorizan sobre los conceptos y propósitos de los integrantes, quienes entienden, dónde deben estar situadas las vanguardias en la plástica.

TEXTO DEL MANIFIESTO

La obra abstracta niega el mundo aparente. Rebas y supera el universo de los objetos accesibles a los sentidos. De la imitación a la creación como justa correspondencia gráfica de la busca febril del hombre y sus circunstancias actuales.

Su certeza estética se impone. Todo lo domina con su brotar polémico y poder de raciocinio. Es la expresión visible que pulsa, como la ciencia, lo vigente del espíritu contemporáneo: aliento original que nos impele hasta los linderos investigadores de un nuevo concepto de lo divino.

Se ha superado el momento histórico en que la obra pintada era una satisfacción sensorial, un amable complejo de mimesis y sensibilidad. Hoy se produce la creación plástica para que sus sensaciones nos adentren en lo puro y vital. Una obra artística —o una simple forma insólita— son apreciables por su valor autónomo, por un misterio existencial.

Milenios de arte y tradición histórica están siendo decantados por el hombre-artista. Pintura viva que, en esencia, refleja el deseo anhelante de que cristalice una salvadora fe progresiva. La ansían el arte y el pensamiento puro.

Queremos evadirnos del cansancio. De la inercia dramática de un quehacer sin pulso. Aspiramos a vivir nuestro momento en el espacio y tiempo. Más aún, cuando presenciamos cómo la metafísica clásica ha llegado hasta el agotamiento. Cuerpo-alma, materia-espíritu, y demás relaciones entre lo perceptible y los linderos del misterio ignoto se acercan a su paroxismo.

Periclita el ciclo euclidiano, y un nuevo lenguaje preside las relaciones estéticas.

Nuestra época asiste a la inquietante verdad del análisis de la materia inédita. Existimos en un universo en constante evolución. En la aventura plástica hemos llegado al renunciamiento de la hipotética sensorial. Y, fundamentalmente, un íntimo sentimiento de persistencia y futuro nos obliga a la cruda aspiración de partir de cero: un cero de inventario, de explotación, de encuentro con un alfabeto de principios y nociones puras.

Es evidente la existencia de un nuevo método del conocimiento. De una nueva razón que nos dicta lo elemental y superior. Con la ayuda de lógicas polivalentes pueden ser verdaderos los sistemas o planteamientos aparentemente contradictorios. Se justifica lo imprevisible. Y los postulados estéticos se desplazan de sus bases argumentales.

En arte el objeto, como tal, se pierde. Su función histórica se convierte en un anacronismo desde el ángulo de la nueva óptica. Solo se salva la vigencia inalterable, abierta, del espacio como valor plástico permanente. Se salva y pervive su complejidad, su mundo de orden y lirismo.

En la profunda dimensión de la espacialidad encontramos lo auténtico y puro del arte de ayer y hoy. La sabia vitalizadora en los colapsos estéticos, y la fuerza operante en los estados de luminosa proyección.

Los conceptos espaciales informan la misión artística con efectiva actualidad. Somos actores del dato trascendente en que la plasticidad contemporánea es esencia y consecuencia de lo espacial activo: de un espacio plástico que afirma su coherencia, su perfil constructivo, su correlación.

- *El espacio y sus relaciones llegan a su plena confirmación con la estética no-figurativa. Es lo inconmensurable en lo físico. Dota a la creación artística de un lirismo sin fin. Su plasticidad abierta todo lo inspira y presiona. Va de lo estático a lo dinámico; del rígido concepto ordenado (ritmos puros, virtud ortogonal) a la libérrima movilidad de lo pasional e interactivo. El cinetismo es una ilusoria modalidad visual del espacio.*

- *La nueva espacialidad opera con el misterio de la materia viva. Se organiza en un campo, de linderos ilimitados, donde lo sorprendente de lo informe hace nacer un interrogante —fundamento del arte—. La materia es un germen de expresividad inédita. La gran aportación del ciclo que comienza con FAUTRIER y DUBUFFET —materia bruta— es la de poder arrancar la emoción de la realidad material. Con el aformalismo —que ya cierra su etapa romántica— la materia ha quedado incorporada al futuro del arte. Al concepto y a la técnica.*
- *Arte y conocimiento están hoy en una etapa de radical transformación. Y se transforman construyendo. Ansían discurrir por un camino de perfección. Es la inevitable consecuencia de su directa relación con el grupo o comunidad.*
- *Abogamos por un arte espacial de perspectiva y alborada. Ni anti pintura ni anti escultura. Anti y azar tienen un signo negativo. Son viejas fórmulas resucitadas al amparo de románticas y periclitadas posiciones de combate. Rebasada la figuración, e impuesta la óptica no-objetiva, el arte de hoy no niega: construye frente al hombre y su espíritu analítico. Un nuevo planteamiento ético nos obliga a pensar en el ser y las circunstancias que le rodean. En su lirismo y en su drama.*
- *Signo y gesto son variantes del azar. Un signo es un símbolo que sustituye a una idea o esencia de un objeto. No vale por sí mismo. Es una referencia mimética. Su repetición nos acerca a la función del arabesco decorativo.*
- *Abogamos por una plástica constructiva evolucionada donde espacio, materia, color y ritmos puros sean una fuente de lirismo positivo. Estos valores —constantes históricas— han podido sobrevivir al inventario de la nueva estética actualizadora. Con ellos se pueden hacer una nueva y original exploración serial de sensaciones en busca de lo superior de la creación.*
- *Del espacio-color de los «fauves» a la sublimación ignota de Fontana, todas las corrientes investigadoras nacidas en el mosaico del arte contemporáneo han sido impulsadas por el*

tenso resorte del juego del espacio. Podemos asegurar que forma parte esencial en el complejo artístico de ayer, hoy y mañana.

FELO MONZÓN. LOLA MASSIEU. PINO OJEDA.
FRANCISCO LEZCANO. RAFAELY BETHENCOURT.

ANALÍTICA RAZONADA AL MANIFIESTO

Prefacio

La introducción de los contenidos en el preámbulo del texto está dominada por criterios que se sustentan más en fundamentos filosóficos e ideas conceptuales irrealizables o utopías, y por tanto, de insustanciales preceptos en los que la escritura y espíritu del Manifiesto se nutre de argumentos etéreos de las propias realidades e intuiciones que al artista conducen anímicamente, cuando éste crea y plasma su obra. Y argumentan:

La obra abstracta niega el mundo aparente.

Abogan por una plástica absoluta, en contra del realismo predominante en el arte que se estaba plasmando desde años ha, en el que figurara la intelectualidad y magia creativa del autor con formas no procedentes de la naturaleza.

Se ha superado el momento histórico en que la obra era una satisfacción sensorial, un amable complejo de mimesis y sensibilidad.

Si se acaba la animación sensorial en el arte, como paroxismo que vincula los estados emocionales del autor, con la notable influencia de los variables estados de ánimos durante la realización plástica y los estímulos externos, se deja sin efecto una de las partes más importantes de la obra de arte: la acuidad y las conmociones internas durante el ejercicio creador. Bien es cierto, que la mimesis y la fiel realidad interpretada era uno de los principios que las vanguardias históricas (1906) y segundas vanguardias (1945) aborrecían en la plástica, hacien-

do que las obras fueran estrictamente conceptuales, originalmente paridas por el creador. Y por la que también retaron como principios en *Espacio*. Si bien, ésta jamás desaparecerá de la creación artística, porque en todas las épocas se retomará, como origen donde regenerarse de las purgas de las innovaciones del arte moderno en continua renovación.

Aspiramos a vivir nuestro momento en el espacio y tiempo.

Todos los componentes del *Grupo* deseaban sentirse vinculados de pensamiento y obras a la época que les ha tocado vivir, y ser consecuentes con esa contemporaneidad, plasmando un arte coetáneo al espacio y lugar, en correlación al tiempo cultural. No atemporal ni trasnochado.

Nuestra época asiste a la inquietante verdad del análisis de la materia. Existimos en un universo en constante evolución.

Quisieron sentirse absorbidos íntegramente por las exigencias de los postulados de esta etapa artística en toda su evolución y subjetividad, junto a los artistas de la modernidad internacional, a la que también pertenecían, para incorporarse como creadores natos con sus obras abstractas.

Es evidente la existencia de un nuevo método del conocimiento.

El saber y las interpretaciones conceptuales del arte habían cambiado desde el inicio secular. La actualidad exigía otras motivaciones externas e inherentes en la fruición creativa de los artistas. El arte estaba por la racionalidad plasmada (y por la irracionalidad o el azar en la concepción de las formas) y la libetar expresiva en formas y cromías, en las que las mentes y los nuevos materiales tuvieran un preponderante papel en la lingüística artística: el arte era ya mental e interiorizado en su confección.

En arte el objeto, como tal, se pierde. Su función histórica se convierte en un anacronismo desde el ángulo de la óptica.

Insisten en que el objeto representado, lo mimético, aunque fuera interpretativo y expresivamente artístico, se encuentra en

un anacronismo. Entre el ayer y en el ahora, prevale todo el arte que sea origen del puro pensamiento sensitivo y la más rigurosa creación. También bajo la representación subjetiva de la realidad existente cuando se parte de ésta y se libera el objeto en sus formas originales.

En la profunda dimensión de la espacialidad encontramos lo auténtico y puro del arte de ayer y hoy.

En los soportes del formato bi o tridimensional, es sobre el que se desarrolla y donde debe estar el origen del arte de vanguardia, y sobre los cuales divagar creativamente el artista con las «imágenes» por él confeccionadas cerebralmente, bajo los designios de la abstracción en la que razonaron sus conceptuales criterios plásticos.

Somos actores del dato trascendente en que la plasticidad contemporánea es esencia y consecuencia de lo espacial activo: de un espacio plástico que afirma su coherencia, su perfil constructivo, su correlación.

De nuevo, reivindican lo inexorable del momento vivido y el compromiso cultural-plástico que deben asumir en su integridad en la modernidad, y de todos los estilos endogámicos que la propia abstracción lleva consigo, como lenguaje artístico de purismo subjetivo a experimentar y por las cuales comunicar sus sensaciones.

Apartados

Los seis apartados-cláusulas y principales del Manifiesto están confeccionados desde una clara visión de propuestas preceptivas, las cuales pretenden alcanzar y elaborar como dogmáticas. Con este revelador movimiento artístico al que se adscribieron los artistas. Abstracción que será desde pocos años antes, y a partir de ese instante la base de sus libertarias expresiones en arte: en pensamiento y obras.

Los análisis a las consiguientes propuestas teóricas de estos artistas en el *Grupo* son las que se enumeran:

1. *El espacio y sus relaciones llegan a su plena confirmación con la estética no-figurativa.*

Creían estos artistas que el arte había llegado a su culmen de lo contemporáneo con la abstracción. Y de ese estadio cognitivo plástico no habría un más allá. No es ya importante para ellos que se haga mimetismo sino agosematismo; o sea, ninguna copia de la realidad: ni servil ni interpretada sensiblemente. Las figuras amorfas y sus cromos debían ser producto de la mente creadora del artista.

2. *La nueva espacialidad opera con el misterio de la materia viva.*

Tendríamos que citar a Goethe: «El elemento esencial de toda obra de arte es el misterio». Es veraz que toda obra abstracta lo contiene en si misma, como primer impacto de su mensaje visual y expresión: un enigma, un misterio, en sus sibilinas imágenes y colores. Incógnita que tendrá que despejar el espectador, porque el propio artista abstracto tampoco sabe lo que ha querido expresar desde sus emociones internas.

La materia es un germen de expresividad inédita...

Deseaban apoyarse para la construcción dialéctica de las obras en las materias, como innovación plástica y elementos de enormes posibilidades comunicativas y connotaciones visuales, siendo estas materias aplicadas al cuadro otra de las aportaciones que se harían desde las Vanguardias Históricas, que ellos continuarán usando como expresiones, en la búsqueda de nuevos materiales plásticos de valor artístico.

3. *Arte y conocimiento están hoy en una etapa de transformación...*

Se opusieron férreamente a ser atrapados por un arte obsoleto, antigualla, que respondiera a lenguajes periclitados en una época de renacer cultural y renovación conceptual. Desearon expresarse por un movimiento plástico, como es la abstracción, en plena vigencia artística, por un arte elaborado a nivel universal, sin fronteras o angostos localismos amanerados.

Rebasada la figuración, e impuesta la óptica no objetiva, el arte de hoy no niega: construye frente al hombre y su espíritu analítico...

Insisten, que el artista debe renunciar al figurativismo ramplón y crear sus propias imágenes a partir de una visión particularizada, producto de las emociones o de la subjetividad, de la libertad creacional en las «figuras» inventadas y sus cromos. Hay que buscar la obra que comunique (aunque carezca de mensaje por las imágenes reales), no la belleza como órgano decorativo, sino despertar sensaciones en el espectador.

4. Signo y gesto son variantes del azar...

Claman por abolir los significados de las artes por medio de la no figuración: sin signos presenciales ni miméticos ni aparentes; y que el gesto, y los signos, que los hay, y muchos, solo sean consecuencia de la emoción causada por la sensibilidad y la fruición creadora, variaciones anímicas y del nervio gestual.

5. Abogamos por una plástica constructiva evolucionada, donde el espacio, materia, color y ritmos puros, sean una fuente de lirismo positivo...

Hacen votos para que en la práctica del arte inconcreto que les anima, exista un orden constructivo, en el que juega un importante papel la sabiduría; el talento y el oficio: creación de las formas, composición de los elementos, armonizaciones cromáticas, y otros valores ocultos que subsisten en la obra de arte, conjugados todos con la emoción y oficio para completar la obra de arte en su categoría como tal.

6. Del espacio color de los «fauves» a la sublimación ignota de Fontana...

Con medio siglo de equidistancia en el tiempo entre el movimiento citado, basado en la expresión subjetivada y mediante la libre visión de las formas y la plasmación de los cromos calientes y planos de los *fauves*, y el artista italiano mencionado, iniciador de la vacua espacialidad en sus abstracciones, con

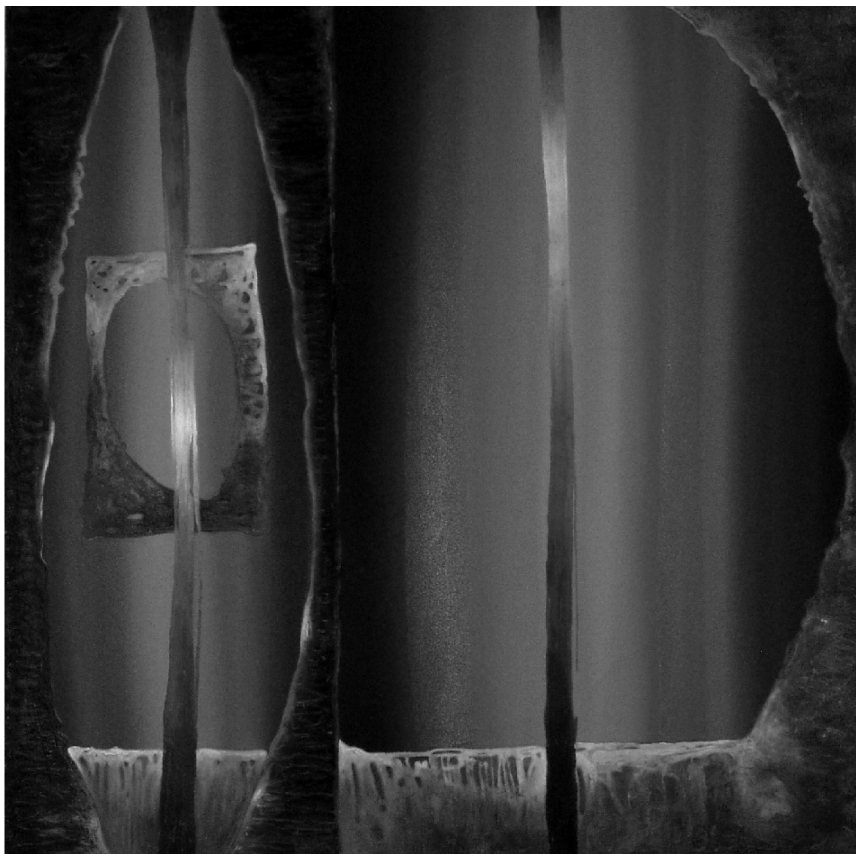
los que desean tener una aproximación en los planteamientos de las obras. Existiendo entre ambas tendencias un sinnúmero de expresiones, dialécticas y estilos tan diferentes como antagónicos entre la pseudofiguración de los *fauves* y las abstracciones esotéricas de Fontana. En cada artista un estilo libre y conceptualizado, una fórmula original de trabajo individualizada. Los integrantes de *Espacio* también asumieron la práctica en la libertad creativa, en la que sus propuestas variaron en el complejo entramado de la diversidad estilística y desde la particular sensibilidad y talento al servicio de la inconcreción que propugnaban.

ARTISTAS Y OBRAS DE LOS INTEGRANTES DE *ESPACIO*

Felo Monzón

La sólida formación, las lecturas asiduas y los estudios sobre arte moderno que había memorizado desde tiempo en su mente y materializados en sus obras y teorías; y las propias deducciones a las que había llegado el artista con sus experimentaciones, siendo éstas extravertidas en sus abstracciones (y precedentes estilos de la vanguardia) que desde principios de los cincuenta realizó Monzón. Desde sus figuras amorfas y los geometrismos, arbitrarios en las construcciones que basa en los deseos del momento o en la disponibilidad de la materia y el dibujo creado. Una vez superada la etapa surrealista se aferra a la abstracción como movimiento más acorde con su sino estético y sus pautares plasmáticos, que no abandonará hasta pasados más de veinte años.

Nada queda al azar en el racionalismo abstracto de Monzón, todo es ejercitado bajo una aguda razón en sus propuestas artísticas. Todo un controlado ejercicio mental en las manchas no figurativas. El color queda plasmado desde un pulcro estudio de los valores tonales, cromatizando la obra en un sentido purista de la sensibilidad que enriquece al artista y de la sabiduría de quien posee teorías aprendidas sobre el cromatismo en arte. La antinomia entre las líneas rectas y las curvas, resultados éstas



FELO MONZÓN. 1963. *Tierras quemadas*. Técnica mixta. 100 × 100 cm.

de la derivación de una analítica muy estudiada razón constructiva, pero que se rigen, por los destinos de unas energías caprichosas y controladas por el raciocinio, dan como conclusión la plasmación de una pintura en la que conviven dos elementos estéticos que se funden en la misma obra: el constructivismo de los planos y el aformalismo dibujado. Felo Monzón no fue un acólito más del estilo *informalista* predominante y en boga con las Segundas Vanguardias y los años cincuenta y sesenta. Y así lo redactó, a su pesar y consecuencias con el momento vivido, en misiva a su confesor estético Westerdahl²⁶.

²⁶ GONZÁLEZ, F. (2001), p. 111.

En tiempos posteriores, (pero válidos para aquellas primigenias abstracciones) analiza el crítico Agustín Quevedo, muy certeramente sobre las obras de Monzón: «La pintura abstracta se justifica en un concepto de belleza cuya esencia sería, simplemente, una relación estética de planos, colores y líneas que hay pintadas en él, y por estos valores eternos tiene toda la sustancialidad necesaria para valer autónomamente, sin referencias al mundo de la realidad. La belleza es, ahora, belleza plástica, y es el elemento plástico en que solo se estima»²⁷.

Lola Massieu

Tuvo sus primeros atisbos al informalismo abstracto en 1945, en la experimentación de pequeñas obras, adelantándose a los informalistas americanos²⁸. Pero retomó el auge y la animación a la práctica de este estilo con mayor ahínco y razonamientos del oficio, a la par con la madurez artística que modelaba su búsqueda hacia una tendencia moderna y más afín a sus postulados estéticos. Y tuvo su epifanía al tomar relación con las ideas de Felo Monzón y las empatías, tanto en la Escuela Luján como del ambiente creado por los innovadores artistas grancanarios. Una vez convencida por la abstracción informalista en sus locuaces expresiones pictóricas, no dejó de elaborar sus conspicuas formas y cromías en este lenguaje de la inconcreción, a la que fue fiel adicta pictórica, hasta la finalización de su carrera en la plástica.

La espacialidad geométrica y los dibujos de formas de gruesas líneas muy ordenadas en la ejecutoria, será la tendencia técnica y creativa dominante en las obras de Massieu que conformaron su estilo primario, en aquellos momentos del estadio cognitivo y la praxis en que se encontraba la artista. Sus representaciones se deben también a un constructivismo de planos y líneas en el que no define con precisión los planos abstractos

²⁷ QUEVEDO, A. (1989), p. 29.

²⁸ MESA, T. (2006), p. 17.



LOLA MASSIEU. 1961. *Sin título*. Técnica mixta. 120 × 90 cm.

que dibuja, y que conjuntamente se irán adjuntando a modo de puzle en una equilibrada composición de todos los elementos. Su alquimia cromática está determinada por colores neutros, sucios en la elaboración a modo de terciarios, y muy apagados en su elaboración. Más adelante cambia radicalmente este concepto técnico para tomar una plasmación donde la accidentalidad de la mancha se hace a través de los efectos producidos por otras materias industriales: «Aporta a Espacio una versión del informalismo absolutamente personal, cuya prestancia era el resultado de una transformación técnica y formal que partía de su pintura propiamente figurativa, y que obedecía a una reflexión ejercida desde el más completo anonimato»²⁹.

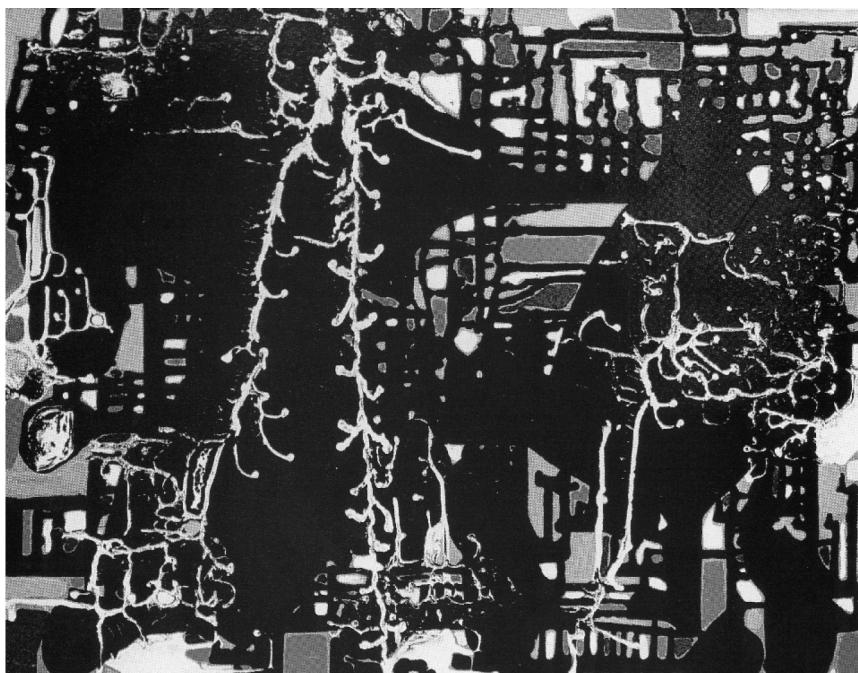
Pino Ojeda

La abstracción que dibuja y da color la artista en sus inicios, está inspirada en las tendencias constructivistas que predominan en la euritmia artística del momento. Son representaciones geométricas en las que las formas curvilíneas son dominantes y envolventes en sus enlaces compositivos, muy elucubrados estos planos en la composición y perfectamente equilibrados en sus ordenadas asimetrías. Están realizadas pulcramente en sus procedimientos por las tizas pasteles, y sus títulos son sugerentes denominaciones metafóricas de las secuelas que su mente poética la hace inspirar. Es Pino Ojeda además de artista plástica una destacada poeta en el ambiente isleño y a la que se la ha otorgado importantes premios fuera de nuestras fronteras.

Tomará a partir de los años sesenta una drástica derivación hacia nuevos senderos en el lenguaje plasmático, por lo que su nuevo dialecto lo será por la azarosa impresión de los colores superpuestos que le darán los efectos cromáticos en su revolucionaria técnica en las islas. Esta *action painting* está realizada por la aplicación sumativa de los cromos en las lacas industriales usadas y descubiertas como procedimentales pictóricos, que

²⁹ LA NUEZ SANTANA, J. L. de (1995), p. 187.

la artista aprendiera de un pintor oriental que las usaba como novedad matérica internacional, y de revolucionaria técnica en las islas, que la propia artista irá superponiendo en base a las propuestas mentales o a los encuentros en su mixtura y accidentalidad del hallazgo, que en la ejecución de la obra le vaya



PINO OJEDA. 1960. *Las Palmas de noche*. Lacas. 62 × 49 cm.

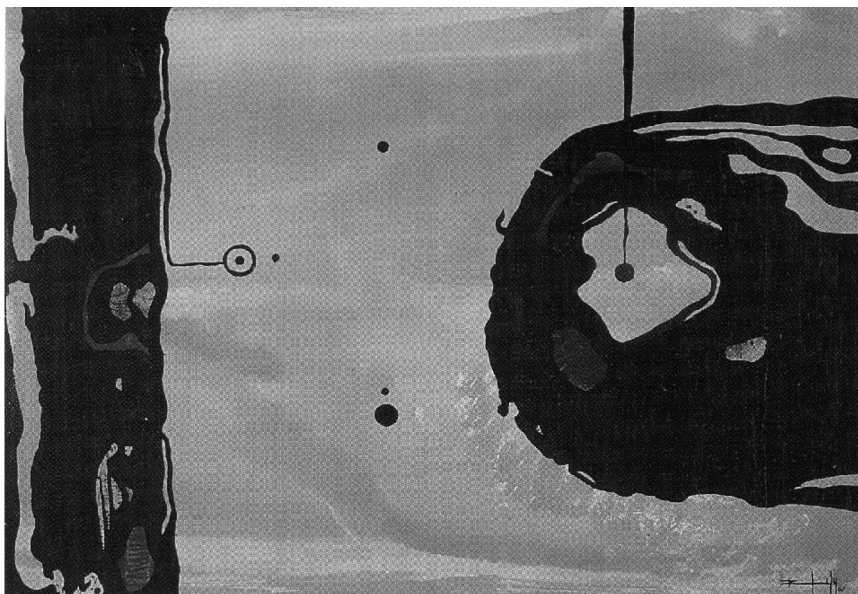
imponiendo en la estética y formas elocuentes en el puro informalismo y los azarosos efectos de los diluyentes utilizados. «Había en estos cuadros de los primeros sesenta, no solamente un empleo del color, carente de cualquier servidumbre estructural, sino también una valoración de nuevas técnicas»³⁰.

³⁰ LA NUEZ SANTANA, J. L. de (1995), p. 185.

Rafaely Bethencourt

Este artista quedó sugestionado por el lenguaje de las abstracciones desde años precedentes. El punto, la línea y las formas geométricas en sus esencias más inconcretas habían arrobado los instintos creadores de Rafaely. El concepto y la semántica de la nueva plástica contemporánea son los hitos que perseguía y en los que cree y crea el artista. Ésta le brinda la mejor oportunidad de expresarse a través del axioma de los sentimientos más libres, internos y espirituales, que otra idiomática de la plástica, mediante sus más íntimos secretos de la subjetivación en las creaciones abstractas. En ellos no prescinde de la obviedad de la aritmética y el orden estructural.

La abstracción que le ha identificado durante la época de *Espacio* está caracterizada por una composición de manchas aformales en la creación, y junto a las cuales se van insertando unos puntos o formas circulares en clara contraposición tipo-



RAFAELY BETHENCOURT. 1961. *Sin título*. Monotipo.

lógica con las construcciones anárquicas, azarosas y expresionistas, siendo razonadas en la reflexiva creación, debido a la geometrización plana rigurosa, aunque libertaria en los iconos gráficos elaborados. Con la representación gráfica del aludido punto, sigue Rafaely las doctrinas y pensamientos sobre estética de Kandinsky: *El punto es la mínima expresión artística*. Y a raíz de este esquema geométrico mínimo se van conjugando colateralmente una serie de líneas y planos que serán los que crearán su cualitativo constructivismo, en los postulados de la dialéctica plástica que siempre le caracterizó y que empatizó definitivamente con sus propuestas internas, en las maneras de ver y entender el arte abstracto o la inconcreción de las figuras emanadas de su sensibilidad, y la que será en un futuro la esencia y base en sus planteamientos de su pintura abstracta. Estuvo concatenado a la obra y teorías del constructivismo *feloniano*, con quien coincidió en las mismas concepciones abstractas. «Rafaely era el más cercano a Monzón por su predilección por el ordenamiento formal y la geometría»³¹.

Francisco Lezcano

Junto al pintor Rafaely, eran los dos artistas más jóvenes del grupo. Y a propósito de una muestra por ambos realizada en 1959 en el Museo Canario, como exhibición de interés didáctico sobre arte contemporáneo, en el que se presentaban sus abstracciones, decía Monzón en el prólogo del catálogo: «Son creadores. Creadores, ante todo, con afán e ilusión. Experimentales de lo inconmensurable de la no-figuración; cultivadores de una abstracción pictórica noble, rica en lirismo, colmada de sentido universal»³².

El informalismo abstracto de Lezcano es una representación gráfica de gruesas líneas, que se enredan e imbrican unas con otras, hasta obtener un tramado anárquico en la construcción que nos retrotrae en la memoria a rudas grafías prehistóricas y por la aplicación de sus materias, tan solo recuerdos connota-

³¹ LA NUEZ SANTANA, J. L. de (1995), p. 185.

³² MONZÓN, F. (1959), p. 2.



FRANCISCO LEZCANO. 1961. *Caligrafía rupestre*. Técnica mixta. 140 × 100 cm.

dos, pero sin ninguna intención previa de muy alejados intentos representativos de carácter arqueológico. Y otras veces conjugados con vacuos espacios y sordos de cromos que generan tranquilidad en el formato de la obra. Solo responde a la componenda lineal que tiene su finito en la conformación placentera en la estética de los órganos sensoriales del mismo autor y creador de esa no-figuración. Empero, la sustancialidad de su obra estriba, además de las formas abstractizantes creadas, en la consecución mediante su alquimia investigativa de la pintura matérica. Otra de las dialécticas, de nueva revisión y sugerentes contenidos visuales, por la que Lezcano, tuvo verdadera advocación con la nueva y expresiva materia y la eurytmia que ésta provocó en su sentir plástico. Siendo uno de los pioneros del arte canario que usara esta textura-relieve en la plástica. Tal complacencia y seducción tuvo para con la materia y sus efectos aplicados, que sus cuadros actuales siguen la misma pauta de esta idiomática pictórica. «Era el más interesado de todos por la investigación matérica, con la finalidad de enriquecer el lenguaje plástico»³³.

³³ LA NUEZ SANTANA, J. L. de (1995), p. 185.

CONCLUSIONES AL MANIFIESTO Y AL GRUPO ESPACIO

Dos fueron los motivos que indujeron a aquellos artistas en su afán ruptural con el pasado académico: el uno, estar a la par con las premisas estéticas de los tiempos que, desde precedentes décadas se habían producido por cambios en los conceptos del arte, haciendo práctica subjetiva de las nuevas formas artística a nivel internacional; y el otro, sería el ejercitar como único lenguaje la Abstracción, como máxima expresiva en la plástica de la modernidad en la inconcreción de las grafías plasmadas, pero sin omitir los inalienables derechos en cada artista integrante: la libertad de proceder en su estilo y expresión. E hicieron hincapié en su Manifiesto sobre la abolición de toda referencia real, o cualquier significado en imágenes o figurativismo que se dejara traslucir en el mensaje de las obras.

El texto del Manifiesto se satura en las propuestas ideológicas, y su puesta en práctica se convierte en una entelequia, quedando una facundia de preceptos escritos como utópicos en los teorizados contenidos. La contemporaneidad les demandaba una nueva tendencia en los parámetros de la modernidad artística de la época. Queda patente, por verificación oral de uno de los miembros de *Espacio*, que el texto del Manifiesto fue mentado íntegramente por las ideas sobre arte contemporáneo de Felo Monzón.

Que Felo Monzón concibió para su arte una abstracción constructivista y muy racionalizada en los planteamientos. Quedó este hecho patente porque confesó, en carta a Westerdahl, teorizando sobre su arte, que no le interesaba para su práctica artística el *Informalismo Abstracto*, que en moda estaba en la plástica mundial desde 1945. Por lo que este estilo abstracto no empatizó con sus sentires estéticos. Y así se percibe en las obras por él plasmadas.

Los argumentos esgrimidos por los artistas de *Espacio* fueron concebidos para mentar un arte de coetánea tipología moderna, en concomitancia con los tiempos que se vivían y en paralelo avance con las vanguardias artísticas, de la revolución plástica en la vieja Europa y el resto internacional. Optaron por

asumirlo y plasmar un arte sin someterse a los dictados de las estériles estéticas oficialistas, puestas en vigor en todo el país, por considerarlas melosas y acomodadas a gustos extrañados por los artistas de marras, y obsoletos para las demandas de la época y por la evolución de los conceptos artísticos, habiendo éstos sufrido un claro retroceso en todo el país a partir de 1939, a raíz de los nuevos tiempos alumbrados.

Las teorías y conocimientos sobre arte contemporáneo de Felo Monzón, fueron verificadas a través de las muchas conferencias que diera sobre arte abstracto y de vanguardia, y textos analizando y teorizando en catálogos sobre las obras de determinados artistas modernos durante toda la década de los cincuenta. Todos estos saberes y deseos de hacer práctico el arte abstracto absoluto en la vanguardia artística de la isla, hizo que se refundiera en la idea que mascullaba en su mente, creando el *Grupo Espacio*, y sus teorías acuñadas en el Manifiesto.

Al margen de toda filosofía ideológica que entraña la liturgia de cualquier texto de consagración a unos principios estéticos, basados en la subjetivación de la creación en las artes, con sus credos, y los crédulos artistas, fraguaron sus ideas en la confección absoluta de un arte abstracto, en formas y expresiones, como una de las tendencias del arte contemporáneo establecido, en antagonismo con el arte realista o simplemente figurativo, en el que la mayoría de los artistas canarios estaban sumidos y al que tantos fueron devotos plasmáticos en sus lienzos o esculturas.

En el Manifiesto, como es de lógica en aquellos tiempos de censura política, no le dedica ni se deja traslucir, ningún vocablo o mero texto demagógico, a un arte alusivo a objetivos contrapuestos, ni a un arte que tuviese como destino su trascendencia en bienes culturales ni proselitismo de raíz social o políticas encontradas con el régimen imperante. Ello debido a que el ambiente cultural en aquel año 1961, seguía estando agudizado por una presión externa tutelada.

Se da la paradoja que la existencia de *Espacio* fue tan efímera que casi se puede aseverar, que como *Grupo*, con todos sus componentes idearios en las propuestas y en la firma del Ma-

nifiesto, solo hicieron una muestra en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife; otra en Barcelona con solo dos de los miembros; y la tercera en Munich, de nuevo, con dos de los firmantes del Manifiesto y un artista invitado ajeno a *Espacio*. Y éstas no fueron en suelo de la ciudad que gustosamente les vio nacer.

El propósito principal de la práctica de la abstracción absoluta fue cumplido sacramento en todos los artistas integrantes hasta el final de sus existencias, porque casi no se les conoce otro tipo de arte que no fuera la inconcreción de las imágenes o lo puramente abstracto. Porque se habían conjurado para revelarse contra la aludida figuración o el arte representativo realista en todos sus fines, como uno de los principios del Manifiesto ideológico.

Las indagaciones facturadas por los artistas con las materias y texturas aplicadas sobre las obras en todas sus facetas y modos, como nueva dialéctica en la plástica, fue una de las mayores aportaciones que introdujeron los artistas de *Espacio* en el arte canario, compartido con otros pocos artistas de forma individualizada. Para todos los miembros del *Grupo* este hallazgo, vinculado a la plástica moderna del siglo XX, estuvo siempre presente en sus artes en ejecutorias futuras, no siendo omitidas en ninguna de las etapas por los artistas experimentadas, pasando a formar parte de las singularidades imprescindibles en el arte que practicaron.

La integración de todos los artistas en *Espacio* sirvió para que las ideas conceptuales sobre el arte moderno y en especial la abstracción, que ya se cernían en sus mentes desde años antes, enraizarán más profundamente en los conocimientos artísticos como hechos aprehendidos y consumados a raíz del Manifiesto, por lo que la cohesión habida entre los ansiosos creadores, coadyuvó a la propagación de aquellas premisas idearias y programáticas en la presentación de sus obras abstractas en público, arrojando el *Grupo* los fines que perseguían. Tuvieron en *Espacio* la continuación para que todos asumieron la modernidad como *leit motiv* de inexcusable devoción, durante toda su creativa artística en el resto de sus vocacionales oficios.

Valiosa fue la contribución del *Grupo Espacio*, siendo un acicate pedagógico para que jóvenes artistas en futuros tiempos siguieran su ejemplo, en el sendero trazado por la inquietud de aquellos artistas que fecundaron la contemporaneidad del arte en Canarias, haciendo posible una definitiva vinculación a las artes modernas.

Bajo los auspicios de Monzón revivió el *Grupo Espacio* en 1977. Pero esta vez sin los dogmas sobre la abstracción que le dio fundamento. Ahora cabían todas las tendencias.

BIBLIOGRAFÍA

- CARREÑO CORBIELLA, P. (1990): *LADAC. El sueño de los arqueros*, p. 11. Catálogo Exposición La Regenta. Gobierno de Canarias.
- GONZÁLEZ, F. (2001): *Felo Monzón. Escritos de Arte*, pp. 109 y 111. Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria.
- (s.f.): «La Isla y la ciudad», *Diario de Las Palmas*, 25-5-1961, pp. 5-12.
- LA NUEZ SANTANA, J. L. de (1995): *La abstracción pictórica en Canarias (1930-1970)*. Cabildo de Gran Canaria.
- MANIFIESTO GRUPO ESPACIO (1961): *Mujeres en la Isla*, núm. 78-79, pp. 12 y 13. Junio-julio. Las Palmas de Gran Canaria.
- MESA, T. (2006): «La inexistencia de escuelas de arte en Canarias», *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 52, p. 431. Cabildo de Gran Canaria.
- MESA, T. (2006): «Lola Massieu, artista nata». Catálogo Exposición *Homenaje de los artistas plásticos a Lola Massieu*, p. 17. Centro de Artes Plásticas. Cabildo de Gran Canaria.
- MONZÓN, F. (1988): «La Escuela Luján Pérez, una reflexión necesaria». Catálogo Exposición *La Escuela Luján Pérez*, p. 11. Gobierno de Canarias.
- MONZÓN, F. (1959): Cat. Exp. *Didáctica del arte moderno*. Francisco Lezcano y Rafaely Bethencourt, p. 2. El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria.
- QUEVEDO PÉREZ, A. (1988): «En torno a la Escuela Luján Pérez». Catálogo Exposición *La Escuela Luján Pérez*, p. 39. Gobierno de Canarias.
- QUEVEDO, A. (1989): «Un recuerdo más de Felo Monzón», *Aguayro*, núm. 181, p. 29. Las Palmas de Gran Canaria.
- (s.f.) (1959): «Seis pintores abstractos en la galería “Arte” del Puerto de la Luz», *Falange*, 13 de noviembre, p. 6. Las Palmas de Gran Canaria.
- VALLEJO JUNCO, M. C. (1979): «Felo Monzón y la vanguardia artística canaria», *Aguayro*, núm. 112, p. 26. Las Palmas de Gran Canaria.