

F. Estévez

Fernando Estévez

Títulos publicados

- 1 **LUJÁN**
Clementina Calero
- 2 **ORAMAS**
Joceta A. Jiménez Doreste
- 3 **NÉSTOR**
Pedro Almeida Cabrera
- 4 **AGUIAR**
Ángeles Abad
- 5 **JUAN HERNÁNDEZ**
Fernando Castro
- 6 **GONZÁLEZ MÉNDEZ**
Manuel A. Alloza
- 7 **FARIÑA**
Consuelo Conde
- 8 **MIRÓ MAINOU**
Antonio Zaya
- 9 **EMPERADOR**
Nuria González Gili
- 10 **MILLARES**
Antonio Zaya
- 11 **BAEZA**
Carmelo Vega
- 12 **BORDES**
Lázaro Santana
- 13 **GUEZALA**
Pilar Traujillo
- 14 **ALFARO**
Consuelo Conde
- 15 **SANTANA**
Ángeles Abad
- 16 **GALLARDO**
J. Luis Gallardo
- 17 **BONNÍN**
Carmen González Cossío
- 18 **ROBAYNA**
Carmen Fraga
- 19 **ÁLAMO**
Juan Manuel García Ramos
- 20 **ARENCIBIA**
Pedro Almeida Cabrera
- 21 **DÁMASO**
Luis Ortega Abraham
- 22 **PEDRO GONZÁLEZ**
Fernando Castro
- 23 **ANTONIO PADRÓN**
Eduvigis Hernández Cabrera
- 24 **GONZALO GONZÁLEZ**
Gopi Sadarangani
- 25 **MANUEL BETHENCOURT**
M^{ra} Candelaria Hernández
- 26 **CHEVILLY**
Luis Ortega Abraham
- 27 **SILVA**
Jesús Pérez Morera
- 28 **LOLA MASSIEU**
Orlando Britto Jinorio
- 29 **GARCÍA ÁLVAREZ**
J. J. Armas Marcelo
- 30 **JUAN ISMAEL**
Eugenio Padorno
- 31 **Ó. DOMÍNGUEZ**
Enmanuel Guigon
- 32 **ESCOBAR**
Luis Ortega Abraham

Fernando Estévez

Biblioteca de Artistas Canarios

F. Estévez

Fernando Estévez

Gerardo Fuentes Pérez



Gobierno de Canarias

FUENTES PÉREZ, Gerardo

F. Estévez : Fernando Estévez / Gerardo Fuentes Pérez. -- [Las Palmas de Gran Canaria ; Santa Cruz de Tenerife] : Consejería de Cultura, Deportes, Políticas Sociales y Vivienda, Gobierno de Canarias, [2014]
160 p. : il. col. y n. : 28 cm . - (Biblioteca de artistas canarios ; 50)
Bibliografía
D.L. TF 646-2014
ISBN 978-84-7947-627-4

1. Estévez, Fernando (1788-1854). I. Canarias. Consejería de Cultura, Deportes, Políticas Sociales y Vivienda. II. Título. III. Serie

730 Estévez, Fernando
929 Estévez, Fernando

Presidente del Gobierno de Canarias
Paulino Rivero Baute

Consejera de Cultura, Deportes, Políticas Sociales y Vivienda
Inés Nieves Rojas de León

Director General de Cooperación y Patrimonio Cultural
Aurelio González González

Director de la Colección
Fernando Castro Borrego

Diseño y Maquetación
Jaime H. Vera

Documentación
Atala Nebot Álvarez

Corrección de textos y compilación de fotografías
Eliseo Izquierdo Rodríguez (Canarias Cultura en Red S.A.)

Coordinación editorial
Juan Manuel Castañeda Contreras (Gobierno de Canarias)

Fotografía
Fernando Cova del Pino
Fondo Documental Canarias Cultura en Red

Sobrecubierta
San Pedro Apóstol. Detalle. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Tenerife

Agradecimientos:
Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel; Rosario Álvarez Martínez; Fernando Castro Borrego; Margarita Rodríguez González; Pedro Bonoso González Pérez; Agustín Dorta Rodríguez; Iván García Sosa; Cristo García Quintero; Eliseo Izquierdo Pérez; Febe Fariña Pestano; Ayuntamientos de Santa Cruz de Tenerife y La Orotava; Biblioteca de Humanidades (Campus de Guajara) de la ULL; y a todas las parroquias y particulares que me abrieron las puertas. Finalmente, gracias a mi familia y amigos porque les robé un tiempo precioso de vivencias en beneficio de este trabajo.

Impresión
Litografía A. Romero, S.L.
Pol. Ind. «Valle de Güímar»
Arafo - Tenerife

ISBN: 978-84-7947-627-4

Dep. Legal: TF 646 - 2014

© para el texto Gerardo Fuentes Pérez



Sumario

ESTUDIO CRÍTICO

11	Introducción
15	Su vida y su arte. Una síntesis
20	La Academia. Estévez, el artista del siglo XIX
30	La Orotava
58	En Santa Cruz de Tenerife. La Academia de Bellas Artes
70	Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes
75	Su participación en las exposiciones de la Academia de Bellas Artes
77	La escultura de pequeño formato
79	Bibliografía y materiales artísticos
80	Bibliografía artística
83	Los materiales artísticos. Su adquisición
85	Las técnicas artísticas empleadas en la escultura
101	¿Una formación artística fuera de las islas?
104	Faceta pictórica
104	El dibujo
107	La pintura
110	Otras actividades. Lo efímero
114	Intervenciones en otros ámbitos artísticos
116	El Romanticismo en Estévez
125	¿Discípulos?, ¿seguidores?
131	La muerte de Estévez
135	<i>BIOGRAFÍA</i>
139	<i>ANTOLOGÍA DE TEXTOS</i>
147	<i>BIBLIOGRAFÍA</i>
151	<i>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES DE LA OBRA DEL ARTISTA</i>

Estudio crítico



Casa natal de Fernando Estévez. La Orotava.

Fernando J. Co. Estévez

No resulta nada fácil abordar el estudio de la persona, el talento y la obra de Fernando Estévez desde la perspectiva únicamente teórica, pues nos tropezamos con dos grandes dificultades aplicables a otros tantos autores de la plástica insular canaria. Nos referimos básicamente a la escasez de monografías de carácter científico en nuestra historiografía y a la limitación de los datos documentales, insuficiente siempre cuando se pretende estudiar una figura de tanta relevancia artística y cultural como la que nos ocupa. Hay que tener muy en cuenta que si bien los escultores de la etapa barroca se movieron en espacios artísticos más homogéneos, con una línea de trabajo apenas interrumpida por la separación cronológica (siglos XVII y XVIII), los pertenecientes a la etapa decimonónica, lo hicieron sobre un escenario muy distinto, sujeto constantemente a los cambios sociales, políticos, económicos, culturales y religiosos. Todo el siglo XIX, al menos en su primera mitad, en el que aún se mantenía el espíritu artístico de la etapa anterior, se debatió entre el academicismo cada vez más dominante y la arraigada tradición escultórica e imaginera. Y en esta precisa etapa se halla Fernando Estévez, nacido en 1788, pero cuya producción escultórica comienza a dar frutos a partir de 1808 para finalizar en 1854, fecha de su fallecimiento. Un período difícil para establecer fronteras artísticas, pues ni siquiera el citado año 1808 (proclamación de Fernando VII como rey de España) ofreció alternativas a la escultura; tampoco lo supuso la muerte de Goya (1828), o el comienzo del reinado de Isabel II (r. 1833-1868).

Resulta también complicado trazar límites entre los centros de producción nacional y los regionales, así como creer que estos últimos presentan una total uniformidad. La diversidad no significa dispersión absoluta, sino muchas veces encuentro de criterios y de proyectos comunes; muchos artistas «de diversas procedencias geográficas convergen [...] con parecidos intereses en un determinado centro»¹.

Sin embargo, y a pesar de las contradicciones que presenta el referido siglo y la fragmentación de los componentes estéticos, se pone de manifiesto una clara evolución de la sociedad hacia un Estado moderno, salvando las diferencias regionales y locales.

La cuestión «nacional», marcada por las discrepancias, va a traducirse en las artes plásticas en el tópico debate entre *academicismo* y *tradición*. Y no es una cuestión

¹ REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, 1995, pág. 15.

exclusiva de Fernando Estévez, observándose en los artistas contemporáneos, independientemente de la influencia o no de los centros de producción (Madrid-Barcelona). Dudamos si Estévez tuvo una conciencia de lo académico en el dominio de la praxis, pues las teorías al respecto no habían alcanzado siquiera en su totalidad el ámbito arquitectónico. El gusto neoclásico, por ejemplo, sólo mostró una excesiva preocupación por ordenar las fachadas de los edificios tradicionales más notables, respetando generalmente su interior, por lo que asistimos a un importante cambio en la vida social: el interés por lo público. La fachada es lo que interesa. De ahí que la Catedral de Santa Ana (Las Palmas de Gran Canaria), ofrezca una alva fachada neoclásica frente al tardogótico que define al resto de esta importante edificación. La aceptación absoluta del estilo se produce más tarde, ya dentro de la corriente romántica, aunque siempre con ramalazos tradicionales.

Es difícil entender que la población canaria, en el paso del siglo XVIII al XIX, hubiera alcanzado una conciencia de las propuestas europeas. Ciudades como La Laguna, Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife, Puerto de la Cruz o Santa Cruz de La Palma fueron las que pudieron alardear de lo novedoso, con o sin sentido crítico. No pretendemos con esto infravalorar la situación social y artística del archipiélago en aquel entonces, pero hay que salir del machacado tópico tan utilizado por los historiadores para justificar la situación ultraperiférica de las islas frente a las mejores condiciones de la metrópoli, identificándose casi siempre, y de una manera errónea, metrópoli con Península, cuando sabemos que el mismo fenómeno social, cultural y artístico se produjo tanto en Canarias como en cualquier población de Castilla, de Asturias, Andalucía, Cantabria o Extremadura, salvando los condicionantes geográficos. No hubo tanta diferencia entre lo sucedido en Sepúlveda (Segovia) y La Laguna (Tenerife) a finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX; sólo que La Laguna no conoció la actuación del general Espartero en las guerras carlistas, ni participó en contiendas sociales porque el mar lo impidió, pero la realidad artística apenas ofrecía diferencias. El problema residía en los métodos para que la nueva identidad cultural se adaptase a cada una de las mentalidades españolas, salvando los escollos para que la cultura imperante —nacional— fuese el denominador común de la sociedad, ávida de originalidad ante una política poco real incapaz de difundir los nuevos parámetros artísticos propuestos por la Academia.

Fernando Estévez y todos los de su generación estuvieron inmersos en esta lucha en la que con enormes dificultades buscaron salidas para acomodarse a los programas académicos, casi siempre sin éxito. Nos parece que hay razones suficientes para llegar a entender tales esfuerzos y comportamientos, pues resulta reiterativo en la historiografía canaria considerar a Estévez poco capacitado para hacer frente a una realidad artística de tanta envergadura social como el neoclasicismo, que aglutinaba distintas corrientes de arte clásico, estilos, variaciones y temáticas. No es menos cierto que en Canarias el gusto por el barroco se dilatase en el tiempo más de lo previsto, y que a juicio del Marqués de Lozoya, este hecho, aparentemente negativo, convirtiese al archipiélago en la única región española en mantener «más pura la tradición de la imaginería barroca, hasta tal punto de que muchas veces es difícil atribuir al siglo XIX imágenes que en nada se distinguen de las labradas en el siglo precedente»².

El sentimiento del barroco se acentúa, pervive y casi se inmoviliza de una manera más doméstica, utilizando insistentemente los mismos modelos una y

² MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*. Madrid, 1949, tomo V, pág. 266. Cita recogida también en FRAGA GONZÁLEZ, M^a Carmen, *Arquitectura neoclásica en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1976, pág. 6.

otra vez, con escasas aportaciones novedosas y creativas. Este sentimiento se hace más patente en los talleres de los escultores canarios, aunque también subsiste en otros centros del territorio nacional. La lucha por apartarse del barroco participó de la misma orientación. Figuras como Juan Adán (1741-1816), José Ginés (1768-1823), Joseph Antoni Folch y Costa (1768-1814), entre otros, evidencian en sus obras el interés por el nuevo estilo académico, a pesar de los resabios de la escuela anterior. No así en escultores como José Álvarez Cubero (1768-1827), cortesano, cuyas obras son ya paradigmas de las doctrinas académicas. Lo mismo sucede con Damiá Campeny (1771-1855), uno de los máximos representantes de la escuela neoclásica en España. Pero estos son casos aislados, muy representativos y referenciales dentro del panorama artístico español, porque lo regular es el sometimiento de la escultura barroca al ideal clásico común en la producción andaluza (José Fernández Guerrero, †1826), en la murciana (Santiago Baglietto, †1907), también en la aragonesa (Tomás Llovet, †1848) y en la gallega (José Ferreiro, †1830), etc., sin olvidarnos de la canaria, que cuenta con su máximo representante en José Luján Pérez (†1815), autor de un considerable número de imágenes en las que el barroquismo se manifiesta contenido y mesurado. Fernando Estévez contó con las mismas capacidades y conocimientos técnicos que los de su generación, sólo que no viajó, no trabajó el mármol, no tuvo la ocasión de disfrutar de los ambientes artísticos de Madrid, Roma o París, no disponiendo de herramientas teóricas para poder abarcar ampliamente la doctrina impuesta por la Academia, pero no por ello fue desconocedor de sus reglas y de la necesidad de su difusión como arte utilitario.

Pero debemos de puntualizar algunos aspectos fundamentales del período en que le tocó vivir a Fernando Estévez como artista. Hemos dicho que 1808 se toma convencionalmente como el punto de partida para estudiar su labor escultórica, o al menos se cataloga en esa fecha la primera obra suya —una atribución muy acertada³—, el *San Juan Degollado* existente en la parroquia de Arafo (Tenerife), cuando Estévez, a su regreso de Las Palmas de Gran Canaria, contaba 19 años, aunque con seguridad y a tenor de su edad pudo haber esculpido imágenes de encargo, desconocidas todas ellas por falta de documentación. Se inicia pues su carrera artística y profesional bajo el reinado de Fernando VII, que sube al trono ese mismo año, después de haber abdicado su padre Carlos IV en el Palacio de Aranjuez. Superado el paréntesis napoleónico, el retorno de Fernando VII a España supone la restauración del Antiguo Régimen. Y aunque hubo numerosos intentos de paliar esta nueva situación política a través de alternancias partidistas —liberales, moderados, exaltados, etc.— hasta la muerte del monarca en 1833, la cultura y la producción artística se vieron lógicamente mediatizadas por el programa de la Corona, que volvía a los valores tradicionales, frenando en cierta medida los propósitos de los artistas. Prescindiendo de la realidad específica de cada uno de los núcleos de producción, el canario, y más concretamente el taller de Fernando Estévez, sufrió esta convulsión que retuvo por más tiempo el desacerbado barroco, mezclándose con los ideales románticos, otro asunto que merece una consideración aparte y una investigación pormenorizada para entender las claves artísticas del escultor.

En estos últimos años se ha venido planteando tímidamente la impronta romántica en Estévez. La doctora Margarita Estella (CSIC) ya apuntó en su momento la proximidad a la referida corriente artística, de la que fue coetáneo⁴.

³ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, "Estudio histórico artístico de la parroquia de Arafo", en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Santa Cruz de Tenerife, 1981, tomo I, pág. 788.

⁴ FUENTES PÉREZ, Gerardo, *Canarias: el clasicismo en la escultura*. Santa Cruz de Tenerife, 1990, pág. 9.

Desde el punto de vista cronológico, es cierto que la última fase de la producción de Estévez se enmarca dentro del movimiento romántico, sin que por ello pretendamos forzar una relación —estrecha o no— con aquellos ideales opuestos al rígido academicismo. Sin entrar en particularidades, no es menos cierto que el entorno, las circunstancias sociales y artísticas, y el mismo pulso de la vida concedieron a aquellas fechas un toque romántico, muy distinto al proceder anterior. Si observamos algunas de sus esculturas (*El Nazareno* de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Santa Cruz de La Palma; *Nuestra Señora de la Concepción*, titular de su parroquia en La Laguna, por ejemplo) nos percatamos de ese carácter intimista, muy defendido, entre tantas propuestas, por los románticos. A pesar de que la escultura romántica sigue aferrada a los ideales clásicos, con parámetros casi inamovibles —no así la pintura, con un desarrollo muy distinto—, tuvo la ocasión de expresar ciertos «aspectos que han dado en llamarse “espirituales”, a través de las formas “materiales” que, desde un punto de vista plástico, son esencialmente clásicas: un lirismo idealizado, muy poco olímpico, recorre toda la escultura española del segundo tercio del siglo XIX, [según comentan los doctores Reyero y Freixa], poniéndose énfasis en lo expresivo y caracterizador de los rostros, la aparición de motivos y personajes procedentes de otras épocas históricas», pero sobre todo adquiere cada vez más fuerza el concepto de «lirismo, que tiende a establecer una implicación emotiva entre la escultura y el espectador»⁵.

Nos preguntamos entonces si el carácter dulzón e intimista de las imágenes de Estévez es fruto de su peculiar estilo, propio del gastado barroco, o bien reflejo de las enseñanzas románticas que, por cierto, él conocía no sólo por su preparación cultural sino también por su dedicación a las artes plásticas como Catedrático de Dibujo en la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, creada en 1849. No ponemos en duda su adhesión a la tradición anterior, tal y como se defendía en los círculos artísticos, expresada en cada uno de sus estudios, pero el influjo de la pintura y, sobre todo, de la literatura ha sido decisivo al menos en una interpretación distinta del barroco.

A todo esto hay que añadir las insuficientes publicaciones acerca del arte del siglo XIX en Canarias, y no pretendemos con ello justificar el desconocimiento que tenemos de Fernando Estévez, a pesar de admitir la poca dedicación que nosotros, los investigadores, hemos prestado al estudio de un espacio cronológico tan amplio como fructífero en formas, programas y planteamientos estéticos⁶; cuando sabemos que en las últimas décadas ha habido un resurgir en toda España de un notable e inestimable entusiasmo por todo lo concerniente al mencionado siglo.

En arquitectura, las publicaciones sobre el neoclasicismo en Canarias son más abundantes, siendo la doctora Fraga González⁷ la que mayor preocupación e interés ha mostrado, siguiendo la estela de otros autores como Armas Ayala, Rumeu de Armas, Padrón Acosta, Marco Dorta, Néstor Álamo, Tarquis Rodríguez o Hernández Perera, entre otros. Pero no menos importantes son los estudios que en fechas recientes han salido a la luz, entre los que destacamos el de los catedráticos Darías Príncipe y Hernández Socorro⁸.

La pintura es tal vez el género preferido por los historiadores del arte de Canarias, algo que sucede de igual manera en el resto de la geografía española, produciendo por tanto un número incalculable de publicaciones, que abarcan

⁵ REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *op. cit.*, pág. 106.

⁶ IZQUIERDO PÉREZ, Eliseo, “La recuperación de Fernando Estévez”, en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de enero de 1989.

⁷ Entre los numerosos estudios, artículos y ensayos sobre el siglo XIX llevados a cabo por la catedrática en Historia del Arte Carmen FRAGA GONZÁLEZ, destaca especialmente el ya citado *Arquitectura neoclásica en Canarias* (1976).

⁸ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto, *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales (1874-1913)*. Santa Cruz de Tenerife, 1985; HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a de los Reyes, *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria, 1992.

un extenso abanico de aspectos generales y particulares de la creación y vida de los pintores. Una de las obras de carácter general, indispensable para el conocimiento de la pintura decimonónica en las islas, es sin duda la realizada por el profesor Alloza Moreno, que compendia toda la actividad creadora de cada una de las etapas de la centuria⁹. A los nombres que conforman la amplia nómina de autores que trabajaron —y trabajan— la pintura del siglo XIX (María Rosa Alonso, Vizcaya Carpenter, Ruiz Álvarez, Oliva Blardony, Padrón Acosta, Hernández Socorro, etc.) se suma la dilatada lista de exposiciones, muestras y catálogos que nos hablan del privilegio de la pintura frente a los demás géneros artísticos.

La escultura, en cambio, es la menos favorecida de todo este panorama, supe-ditada a aquellas publicaciones de carácter divulgativo y enciclopédico. Sin embargo, la producción anterior a la centuria decimonónica ha proporcionado una espléndida relación de títulos. Uno de ellos, obligado en cualquier ámbito docente, es el de la doctora Clementina Calero Ruiz, quien estudia ampliamente los talleres, autores y obras de Canarias entre los años 1600 y 1750¹⁰. El siglo XIX, en cambio, se halla representado por un compendio sobre los escultores de tendencia clasicista¹¹. Más recientemente han aparecido otros interesantes trabajos puntuales, como el de la doctora Ana Quesada Acosta¹², que vienen a engrasar el vacío bibliográfico que sobre la escultura ofrece la centuria en cuestión.

Hasta la fecha, las únicas noticias que poseemos de Fernando Estévez, y de las que hemos bebido una y otra vez, son las suministradas por el presbítero Sebastián Padrón Acosta, en una publicación que lleva por título *El escultor canario D. Fernando Estévez (1788-1754)*, que vio la luz en Santa Cruz de Tenerife, en 1943. En sus páginas expresa la queja ante la indiferencia de los canarios por no «buscar las huellas de tan insigne imaginero, gloria del pueblo que tuvo el honor de ser su cuna»¹³. Creemos que el referido presbítero y biógrafo tenía razón, pues ni siquiera con motivo de la conmemoración del segundo centenario de su natalicio (1788-1988), que tuvo lugar en La Orotava y en La Laguna con sendas exposiciones, hubo una preocupación por llevar a cabo un estudio serio y profundo de su vida y producción escultórica, revisada y actualizada. Este estudio, no demasiado extenso, abrió las puertas a investigaciones posteriores que, a través de artículos y comentarios en catálogos, presentación de comunicaciones y ponencias en congresos¹⁴, han pretendido acercarse con más fidelidad a la obra de Estévez.

Su vida y su arte. Una síntesis

Aunque la etapa que le tocó vivir —la primera mitad del siglo XIX— fue bastante difícil debido a los acontecimientos políticos y sociales que sacudieron al país, la escultura aún se mantenía sujeta a las doctrinas del Barroco; fueron más bien la pintura y la arquitectura las que consiguieron adaptarse sin demasiados traumas a los nuevos planteamientos artísticos divulgados en Europa.

Estévez vivió esta realidad en un medio artístico y social relativamente favorable, pues La Orotava era entonces una población bien constituida culturalmente. Además, su padre, el platero Juan Antonio Estévez, fue un hombre de sólidos conocimientos artísticos y de amplias relaciones sociales. La familia era

⁹ ALLOZA MORENO, Manuel, *La pintura en Canarias en el siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife, 1981.

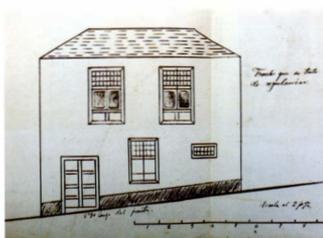
¹⁰ CALERO RUIZ, Clementina, *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*. Tenerife, 1987.

¹¹ FUENTES PÉREZ, Gerardo, *op. cit.*

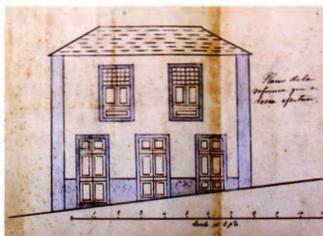
¹² QUESADA ACOSTA, Ana, *La escultura conmemorativa en Gran Canaria (1820-1994)*. Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

¹³ PADRÓN ACOSTA, Sebastián, *El escultor canario D. Fernando Estévez (1788-1854)*. Santa Cruz de Tenerife, 1943, pág. 5.

¹⁴ De los investigadores que han mostrado siempre interés por la huella de Estévez, cabe citar a Juan Alejandro Lorenzo Lima, que tiene en su haber un buen número de artículos nutridos de novedosos datos de otras facetas no estrictamente escultóricas. Pero de una manera retrospectiva, no podemos olvidarnos de la interesante y espléndida labor del siempre recordado y querido don Jesús Hernández Perera, quien abrió nuevos cauces en el conocimiento de la persona y obra de Estévez.



Dibujo de la casa natal de Estévez antes de la reforma. Archivo Municipal de La Orotava.



Proyecto para la primera reforma de la casa natal de Estévez. Archivo Municipal de La Orotava.

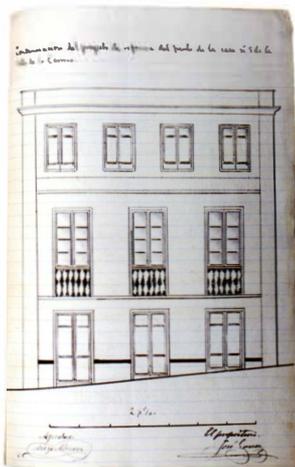
oriunda de La Palma¹⁵, y afincada en La Laguna, donde Juan Antonio nació en 1751¹⁶. Fueron sus padres Pablo Francisco Estévez de Salas y Gregoria Francisca Amador. Cuando hubo conseguido los trámites tanto de aprendizaje como legales, abrió taller de orfebrería en la citada ciudad. Aquí casó con María del Sacramento en 1777¹⁷, una joven nacida en La Orotava, en la parte alta donde dicen «Villa Arriba» o «Villa de Arriba», en cuya iglesia de San Juan Bautista fue bautizada¹⁸. Seguimos sin conocer las razones por las que se trasladó a esta localidad, donde continuó con sus trabajos de platería, labrándose un adecuado porvenir a pesar de que ya no eran los mejores tiempos para vivir del arte de este precioso material.

El taller estaba abierto en la actual calle La Carrera, la arteria principal de La Orotava. Allí llegaron numerosos encargos tanto de iglesias como de particulares. Buena parte de los mismos los conocemos gracias a los trabajos de don Jesús Hernández Perera, en su excelente publicación *Orfebrería en Canarias* (1955), y por otros historiadores locales.

En esta casa, que con el paso del tiempo conoció algunas reformas hasta conseguir la morfología actual, vivió, aparte del matrimonio Estévez, una hermana de Juan Antonio, Josefa, que aún era soltera. De 1785 a 1799, María del Sacramento dio a luz a varios hijos, siendo Fernando el segundo, que nacería en 1788, concretamente el 3 de marzo. Recibió las aguas bautismales en la iglesia de las monjas dominicas, que a la sazón cumplía las funciones de parroquia ya que la matriz de la Concepción se encontraba aún en obras. Aparte del nombre de Fernando, también se le impusieron los de José, Francisco, Pedro de la Santísima Trinidad¹⁹. En muchos documentos de la época y, sobre todo, en tono coloquial, a veces constaba como Fernando Francisco.

Parece ser que sólo Fernando dio muestras de vocación artística, aunque su hermano Domingo hizo escarceos en el dibujo y escultura, sin demasiados éxitos, siendo su verdadera conquista la que obtuvo en el campo de la ebanistería. Del resto de los hermanos (María, Gregoria y Juan) apenas se sabe nada; sólo nos ha llegado la noticia de que Gregoria se casó en 1822 con Lorenzo Beltrán Ramírez²⁰.

Desde muy pronto, Fernando Estévez empezó a ocuparse de los trabajos del taller paterno, de los proyectos, de los dibujos, de los materiales y su distribución. Los estudios básicos los recibió en las aulas conventuales de los franciscanos



Continuación del proyecto de reforma de la casa natal. Archivo Municipal de La Orotava.

¹⁵ Según comentarios de la doctora Fraga González en la conferencia pronunciada con motivo de los 200 años del nacimiento del escultor (1788-1988). ARACBA.

¹⁶ APCLL, Libro XIX de Bautismos, folio 103 r. y vto., año 1751.

¹⁷ APRLL, Libro XII de Matrimonios, folio 266 r. Fondo de Santo Domingo de Guzmán.

¹⁸ APSJLO, Libro V de Bautismos, folio 113 r. y vto., año 1750.

¹⁹ APCLO, Libro XVII de Bautismos, folio 119 vto., año 1788.

²⁰ Ídem, Libro VII de Matrimonios, folio 200 r., año 1822.



Alejandro de Ossuna y Saviñón (1811-1887). *La Orotava*. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. Fundación Ossuna. La Laguna.

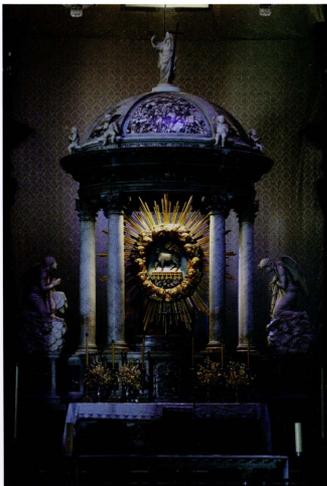
nos, al final de la calle La Carrera. Como se ha comentado en distintas publicaciones, el joven Estévez tuvo como profesor de Arte a Fray Antonio López, «uno de los frailes más ilustrados»²¹, quien lo instruyó sobre todo en el dominio del dibujo, una materia básica para cualquier inicio en el campo artístico e, incluso, en las profesiones artesanales y técnicas. Este religioso descubre rápidamente las capacidades de Estévez, su creatividad e inventiva y su admiración por las Bellas Artes. En el taller ya acometía tareas de artista como, por ejemplo, diseños para las diversas piezas, labores que no sólo aprendía directamente de su padre, sino también de la información bibliográfica que llegaba a sus manos. No olvidemos las posibilidades culturales que tenía La Orotava en aquellos años y las excelentes relaciones que se habían entrelazado con los conventos, las bibliotecas privadas y las nobles familias que patrocinaban buena parte de las realizaciones artísticas, amén de las adquisiciones y de los proyectos urbanísticos. Personajes ilustrados con espíritu abierto mantuvieron excelentes relaciones con el orfebre Estévez y con su hijo Fernando: Bethencourt y Castro, Monteverde, Valcárcel y Llerena, Urtusástegui, Graciliano Afonso, Pimienta Oropesa, Lugo y Viña, San Luis Delgado, Raymond, etc., fueron decisivos en todo este desarrollo, sobre todo durante los primeros pasos de Fernando en el ámbito del arte.

Consultando los libros, las láminas y dibujos, Estévez comenzaba a emparejar-se de todas aquellas novedades artísticas que débilmente se introducían en la sociedad, pero que eran fundamentales para entender las expectativas del llamado arte tradicional, es decir, del Barroco, cada vez más cuestionado ante los nuevos aires de cambios que se estaban produciendo en Europa. El factor visual fue de-

²¹ PADRÓ²⁴ ACOSTA, Sebastián, *op. cit.*, pág. 6.



Interior de la iglesia de La Concepción.
La Orotava.

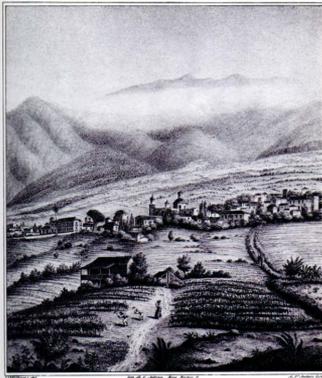


Tabernáculo. Iglesia de La Concepción.
La Orotava.

cisivo en su formación como artista. Nos referimos a la configuración y renovación urbana de La Orotava, a sus casas, conventos e iglesias; Estévez fue testigo, en su etapa final, de las obras arquitectónicas de la parroquia de la Concepción, una fábrica que rompía con los esquemas tradicionales habituales de los templos canarios; el concepto de «lo académico» se imponía. Asimismo, de todo el bagaje pictórico y escultórico que llegaba de fuera, sobre todo de Italia, determinante en su producción, como el tan traído y llevado *Tabernáculo* (1823), del genovés Giuseppe Gaggini (1791-1867), donde la impronta neoclásica es ya una realidad.

El citado fraile franciscano, lector en arte, propone a Estévez iniciar los estudios en el conocimiento de la escultura, pues apenas superaba los 15 años de edad, momento de tomar decisiones profesionales. Este religioso, como tantos otros (fray José de San Luis Delgado, fray Antonio Raymond, ya citados, etc.) de espíritu renovador y de pensamiento liberal-ilustrado, prefiere para Estévez un maestro en consonancia con los nuevos tiempos. Si revisamos el panorama artístico insular, sólo Luján Pérez podía cubrir las expectativas de estos tutores. De modo que será otro religioso franciscano quien le proponga la posibilidad de instruir a Estévez en el taller de Las Palmas de Gran Canaria: fray Ignacio Sánchez de Tapias (convento de San Miguel de las Victorias de La Laguna), «lector jubilado y Definidor de la provincia de Canarias»²², amante de la cultura, amigo de muchos contertulios de la Casa de Nava y también de los componentes de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, conocedor de todas las actividades y enseñanzas artísticas impartidas en los conventos tinerfeños,

²² TEJERA Y QUESADA, Santiago, *Los grandes escultores. Don José Luján Pérez*. Madrid, 1914, pág. 50.



J. J. Williams (dib.) / A. St. Aulaire (lit.). *Vue d'une partie de la ville et de la vallée de l'Orotava*. Litografía. c. 1839.

que conoció a Luján durante sus viajes a Tenerife. Corría el año 1805, en la casa de la poderosa familia Nieves-Ravelo.

Aunque no hay acuerdo entre sus biógrafos sobre el momento exacto de la partida de Estévez hacia la capital grancanaria, podemos situarla a finales de 1805 o comienzos del año siguiente. Tampoco tenemos noticias de los pormenores en aquella ciudad: su estancia, domicilio, solvencia económica, relaciones sociales, etc. El silencio que mantiene la documentación al respecto nos hace pensar en una intervención familiar que cubriera sus gastos o, al menos, en algún personaje de máxima confianza que se hiciera cargo de la manutención de Fernando. Lo cierto es que Luján lo inició en el manejo de las gubias, de las maderas y en el dominio de los volúmenes, enseñándole todos los secretos de la escultura. Debemos pensar que, aprovechando su estancia en un núcleo tan activo desde la perspectiva cultural como fue Vegueta, el núcleo fundacional de Las Palmas de Gran Canaria, Estévez consultara nuevos manuales, muchos de ellos ofertados por su propio maestro, asistiendo asimismo a las clases de la Escuela de Dibujo, a las tertulias artísticas, fomentando el intercambio de ideas con otros escultores y discípulos, etc. Fue todo un cúmulo de experiencias que enriquecía su aprendizaje. Estévez tuvo que haber demostrado mucho talento como persona y artista para convertirse en el «discípulo aventajado» de Luján Pérez, una condición de la que jamás se vio libre, a pesar del distanciamiento estilístico que manifestó una vez que retornó a Tenerife, tres años después.

Comienza Estévez su andadura artística en La Orotava a los 20 años de edad. Su estudio escultórico lo instala en las dependencias de la casa paterna. Se revela muy pronto como un escultor que conoce bien las técnicas, avalado por una preparación recibida nada menos que por un gran maestro en la talla de la madera, Luján Pérez, y reconocido por sus conciudadanos, especialmente por aquellos «próceres» de la cultura y del arte, que vieron en él un paladín de las nuevas ideas académicas.

La mayor parte de su vida profesional discurrió en La Orotava, de tal manera que su actividad no se redujo sólo a producir arte, sino también a tareas docentes, ejercidas, en primer lugar, en el Colegio «Los Ángeles», fundado por Rafael Fuentes, hombre de altos vuelos culturales y preocupado por la situación de la enseñanza en Canarias, y que después de haber acudido a distintas instituciones para la instalación del mismo —pretendía ponerlo a funcionar en La Laguna— logró en 1823 que el Ayuntamiento de La Orotava aceptara el proyecto, cediéndole algunas habitaciones del convento de dominicos, que había sufrido las consecuencias de los primeros intentos desamortizadores. En un principio, este centro se llamó Colegio de lenguas y primera educación, teniendo como director al propio Fuentes, al presbítero Francisco Prieto como responsable de la enseñanza de la Gramática Castellana y Latina y, como profesor de Dibujo, a Fernando Estévez.

Llegó a ser uno de los mejores colegios de Tenerife, contando con un selecto número de alumnos, muchos de ellos procedentes de la capital. Pero su existencia fue bastante corta, ya que transcurrido sólo un año desde su apertura, un Real Decreto permite nuevamente a los religiosos dominicos ocupar el convento, trasladándose el Colegio a Santa Cruz de Tenerife.

Ante esto, Estévez se da cuenta de que los jóvenes de La Orotava y aldeaños debían seguir, al menos, con las clases de Dibujo, al ser considerado este arte

como «un instrumento didáctico, como ejercicio de aprendizaje imprescindible para el análisis y representación de unas formas»²³, es decir, como un eficaz vehículo educativo. También pretendió incluir algunas orientaciones propias de la enseñanza primaria. Por tanto, solicitó en 1838, una vez concluida la Desamortización de Mendizábal (1836), el permiso para abrir una academia de dibujo en las dependencias del mencionado convento dominico, cuyas clases comenzaron al año siguiente.

Esta actividad docente llegó a su fin en 1842, cuando el maestro de primeras letras, Cayetano Fuentes, reclamó el espacio ocupado por Estévez, ya que su escuela había sido arrasada por el incendio producido en 1841 en el Colegio de los jesuitas, donde se hallaba ubicado el Ayuntamiento y otras dependencias municipales. A partir de este momento surge toda una serie de enfrentamientos y malestares entre ambos personajes y sus respectivos partidarios, una complicada situación sobre la que ya los historiadores han dejado constancia detallada en sus diversas publicaciones. Pero lo cierto es que el Ayuntamiento, que tenía el deber político y moral de mantener abierta la escuela para que las clases pudieran reanudarse cuanto antes, decide que la Academia de Dibujo ceda sus dependencias al maestro Cayetano Fuentes.

A pesar de los intentos que Estévez hizo para el restablecimiento de la Academia, apoyándose en documentos verídicos que por circunstancias adversas —entre ellas el citado incendio— no llegaron a cumplir con el cometido esperado, las clases de Dibujo siguieron impartiendo en su taller de escultura. Analizando la documentación al respecto, se desprende que en el enfrentamiento de Estévez y Fuentes se escondían cuestiones relacionadas con la política y maneras de interpretar la vida desde posturas conservadoras y liberales.

Entre otras ocupaciones de carácter político y social discurre la vida de Estévez en La Orotava, llegando en 1815 a comprar la casa paterna bajo escritura ante el notario público Domingo González Regalado²⁴, que incluía el taller de orfebrería. Hasta 1849 se desarrolló su primera etapa como escultor, la más fructífera, ya que cubrió el porcentaje mayor de obra realizada. A partir de este momento abandona La Orotava, trasladándose a Santa Cruz de Tenerife.

La Academia. Estévez, el artista del siglo XIX

Cuando despojamos el arte de Estévez de todo el artificio devocional, descubrimos su dimensión académica, pues a pesar del carácter religioso de sus obras, se advierte la preocupación por ajustarse a los planteamientos renovadores que imponía el clasicismo. Decimos esto porque aún se mantiene el aparente error —a veces justificado— de asociar el Barroco con producción religiosa, sobre todo católica, dentro de los estrictos límites cronológicos preestablecidos, y los conceptos de Clasicismo, Clásico, Neoclásico, etc., con un arte laico, contrario a lo dictaminado por la Iglesia. Si lo generalizamos, podemos decir que es verdad, pero sabemos que no es así, pues no podemos simplificar las cosas a la manera de un libro de texto, porque como afirma el profesor Castro Borrego, «el fin de un siglo y el comienzo de otro no siempre refleja cambios profundos en la sociedad, la economía o la mentalidad de los pueblos; lo cual determina que a menudo los estilos cabalguen sobre dos centurias»²⁵, lo que indica que en Ca-



Odoardo Fialetti. *Clase de dibujo*. Grabado. 1608.

²³ GARCERÁN PIQUERAS, Rosa, «Presentación», en *Los dibujos de la Academia*. Madrid, 1990, sin paginar.

²⁴ FUENTES PÉREZ, Gerardo, *op. cit.*, pág. 302.

²⁵ CASTRO BORREGO, Fernando, *Antología crítica del Arte en Canarias*. Canarias, 1987, pág. 7.

narias, por su lejanía con respecto a Europa, y por otras tantas razones, las fechas concedidas a las etapas artísticas no siempre coinciden con las producidas en el continente. De todas formas, y a pesar de todos los inconvenientes, Estévez fue consciente de los cambios que se producían en el ámbito artístico, esforzándose por adaptarse a todas esas novedades que poco a poco se establecían, generando una autonomía, no siempre monolítica, que intentaban vertebrar la estética tradicional y el nuevo estilo, más sereno, moderado, virtuoso y noble.

Sin embargo, no hay que esperar a su etapa docente en la Academia de Bellas Artes de Canarias²⁶ para descubrir en sus esculturas esos rasgos renovadores que definían otros horizontes estéticos. Estévez formó parte de la Academia en 1850, fecha de su fundación por Real Decreto de 31 de octubre de 1849, cuando contaba 62 años de edad. Para aquellos tiempos, francamente ya no era nada joven; sólo le avalaban su experiencia y su carrera artística. Desde luego, fue una garantía para la Academia contar con un hombre que daba extraordinarias muestras en el conocimiento y dominio de las artes plásticas, pero no hay que esperar a aquellos años de docencia en la referida Corporación para advertir su adhesión a los nuevos influjos de los lenguajes clasicistas. Es lógico pensar que siendo uno de sus profesores, la tendencia natural e intelectual sería la de comprender, analizar, acatar e interpretar los cambios sociales que incidían, naturalmente, en los comportamientos artísticos. Desde que se independizó de las directrices de su maestro Luján, buscó otras alternativas en la interpretación de sus esculturas. El aprendizaje en Las Palmas y el contacto con los «próceres» ilustrados de La Orotava, sobre todo, fijaron la trayectoria de su estética.

Aunque en sus primeras imágenes aún se resiste a abandonar la corriente barroca, la tendencia clasicista comienza a manifestarse muy atemperadamente en la década de los 20, contando con ejemplos muy singulares, tales como el *San Juan Bautista* de la parroquial homónima de Telde o la *Santa Clara de Asís* perteneciente a la iglesia de la Concepción de La Orotava, sin olvidarnos, entre otras, de la encantadora imagen de *Nuestra Señora de la Concepción*, titular de parroquia, en Santa Cruz de Tenerife. Estévez se revelaba ya como un escultor consagrado, no superando los 32 años de edad.

Esta manera de proceder no fue exclusiva de aquellos escultores que trabajaron en zonas alejadas de los principales focos artísticos, como respuesta a la escasez de medios y con contactos con ambientes sociales más solventes, siendo considerados hoy por ciertos sectores de la intelectualidad como artistas de segunda mano. Se trata de un fenómeno muy generalizado que responde a la dinámica de la propia historia del país. Así, Francisco Elías Vallejo (1782-1858), contemporáneo de Estévez, y que fue primer escultor de cámara, se manifestó barroco al comienzo, clasicista luego y con aires románticos después. Basta citar los relieves que forman parte del conjunto de Felipe IV, en la plaza de Oriente de Madrid, o las representaciones de *La Constancia*, *El Valor*, *El Patriotismo* y *La Virtud*, obras que concluyen el monumento conmemorativo del Dos de Mayo, en la citada capital. La única diferencia existente entre Estévez y estos escultores la podemos encontrar en el campo temático y estructural, muchísimo más restringido en el primero, supeditado exclusivamente a la imaginaria religiosa y a la madera policromada, y más institucional, si cabe, en el resto, donde la recuperación del pasado clásico y el mármol permiten establecer otra valoración estética. El valenciano José Ginés (1768-1823), aunque más próximo a la

²⁶ Hay que indicar que la denominación «de Canarias» estuvo vigente mientras Santa Cruz de Tenerife fue capital del Archipiélago (1833-1927).



Santa Clara de Asís. Iglesia de La Concepción. La Orotava.

pervivencia barroca por cuestión meramente cronológica, evidenciada en las figuras de sus nacimientos, de impronta napolitana, se vuelve académico cuando trabaja como escultor de cámara de Carlos IV, ajustándose a los modelos de la Antigüedad.

Estévez, debido a la lejanía y a razones personales, no pudo llegar a la Corte, para participar de las enseñanzas académicas y entablar contactos con otros escultores que iniciaban revisiones críticas de la producción clásica. Sólo a través



Nuestra Señora de la Concepción. Iglesia de La Concepción. Santa Cruz de Tenerife.

de materiales gráficos supo mostrarse atento a las propuestas académicas procedentes de Madrid. Una de las piezas clave para entender esta realidad es la de *San Pedro Apóstol* de la iglesia de la Concepción de La Orotava, realizada hacia 1827, en la que se evidencia esa intención de doblegar al Barroco, adoptando soluciones estéticas más renovadoras, según dictaminaba la Academia; la elegancia y firmeza de esta escultura dejan entrever los cambios que se estaban originando incluso en la producción religiosa. Es una manera de participar en el

esfuerzo que Canarias estaba haciendo para equipararse al concierto político, económico, social y cultural de Europa.

En estos últimos años se ha escrito mucho acerca de esta obra de Estévez, sin duda una de sus mejores producciones. Este interés mostrado por sus biógrafos, historiadores del arte, críticos y aficionados al estudio de la plástica, se debe a la originalidad de esta escultura dentro del panorama artístico de Canarias a lo largo de los tiempos. En ella, Estévez se manifestó como un artista creativo y conocedor de los grandes repertorios iconográficos que circulaban por entonces.

Si observamos ampliamente la producción de los escultores canarios contemporáneos, sobre todo la de Luján Pérez (1756-1815), descubrimos que el personaje de San Pedro se somete a un modelo estereotipado, sin aportaciones novedosas que valgan la pena; a un modelo oficial en el que aparece básicamente como el Príncipe de la Iglesia, es decir, como Sumo Pontífice, sentado en su cátedra y revestido con el atuendo papal mientras bendice; también en calidad de Apóstol, representado generalmente de pie, con las llaves del Reino y Libro Sagrado; y como personaje de la Pasión, casi siempre en la escena del Arrepentimiento (*Lágrimas de San Pedro*). Son los modelos que registramos en autores como Rodríguez de la Oliva (1695-1777), Sebastián Fernández «el joven» (1700-1772), el ya citado Luján Pérez, etc. La pintura, por el contrario, permite ampliar el espectro temático que la escultura, al menos en relieve, no podía resolver. Estas obras obedecen a modelos codificados y establecidos por la propia sociedad (la feligresía, las asociaciones, hermandades y cofradías), impidiendo, en cierta manera, que los artistas se pudieran desenvolver con toda libertad creativa.

Bien es cierto que Estévez trabajaba en un periodo histórico en que estas novedades eran más tolerantes y aceptadas por el público en general. Sin embargo, pudo haber llegado a compromisos menos ambiciosos, tal y como se venía haciendo desde centurias anteriores.

Su formación académica tenía que evidenciarse en esta obra y en otras de similar naturaleza, sobre todo por dos razones: primera, porque su compromiso con las convenciones artísticas y estéticas de aquella época así lo exigía y, segunda, porque el San Pedro estaba destinado a satisfacer a un público más exigente, de formación intelectual e ilustrada no acorde con la repetición de modelos ofrecidos por anteriores maestros. El nuevo templo de la Concepción de La Orotava requería de otros repertorios más afines con las nuevas circunstancias culturales y sociales. Su proyecto arquitectónico, aprobado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, que se alejaba de los planteamientos tradicionales canarios, así como las adquisiciones arquitectónicas de los talleres europeos, especialmente de los italianos, véase el hermoso Tabernáculo de mármol, ya citado, que preside el presbiterio, obligaron a Estévez a buscar respuesta en otros repertorios estéticos e iconográficos para efectuar el encargo de la imagen de San Pedro Apóstol, demostrando así no sólo su capacidad artística, sino también su formación cultural e intelectual.

Como ya se ha dicho, prescindió de las conocidas representaciones que habitualmente observaba en los templos y conventos más próximos a su espacio creativo, recurriendo a un proyecto más ambicioso dentro de ese nuevo humanismo que reclamaban los eternos principios morales, haciendo de la escultura europea su expresión más brillante. Tampoco hay que olvidar los efectos surtidos por las



San Pedro Apóstol. Iglesia de La Concepción. La Orotava.

exposiciones de Bellas Artes, de carácter regional, que reivindicaban planteamientos artísticos coherentes con otras dimensiones sociales y culturales.

La escultura de San Pedro es interesante en cuanto que supone una emancipación de los repertorios tradicionales, especialmente en el ámbito artístico insular canario donde las novedades estilísticas e iconográficas introducidas fueron realmente escasas, pues ni siquiera Luján Pérez, tenido siempre como el gran maestro de la imaginaria insular, hombre de formación cultural amplia e ilustrada, logró aportar innovaciones que valieran la pena; la repetición fue el sistema más aceptado y, consecuentemente, el más generalizado.

Estévez recurre a modelos más internacionales y oficiales, que conocía a través de la documentación gráfica consultada en libros, estampas, cartillas de dibujos, grabados, etc., pues aún no se había creado la Academia de Bellas Artes de Canarias, funcionando sólo la Escuela de Dibujo de La Laguna, abierta por iniciativa del Real consulado del Mar y Tierra en 1810. También aprovecharía las informaciones recibidas en Gran Canaria de a su maestro Luján Pérez, aunque con seguridad fue decisiva la información obtenida en los círculos intelectuales de La Orotava y La Laguna, ciudad que iba a visitar muchas veces, pues en ella residían sus abuelos paternos y en la que sin duda entraría en contacto con la entonces Universidad de Canarias —más tarde Universidad de San Fernando de La Laguna— y, naturalmente, con los maestros de arte conventuales, sobre todo con dominicos y agustinos. En este momento, Estévez contaba aproximadamente con 39 años de edad, revelándose como un escultor maduro y muy seguro de sus planteamientos estéticos, iconográficos y mecánicos. No necesitó esperar a su nombramiento como profesor de Dibujo de la citada Academia de Bellas Artes para demostrar que conocía los principios de las corrientes innovadoras del arte y el modo de aplicarlos al tradicional y normal campo de la escultura en Canarias, que adolecía de falta de alternativas formales.

¿Cómo plantear entonces un proyecto de tal envergadura? Fue consciente de que el San Pedro no iba a tener un destino devocional, ni siquiera piadoso. Sería una escultura de carácter áulico, que exaltaría los valores más esenciales del templo de la Concepción satisfaciendo los deseos de sus comitentes, la cofradía de su nombre, constituida por clérigos afines a la nueva mentalidad, los cuales preconizaban un nuevo «mecenazgo» artístico, muy distinto al de épocas anteriores.

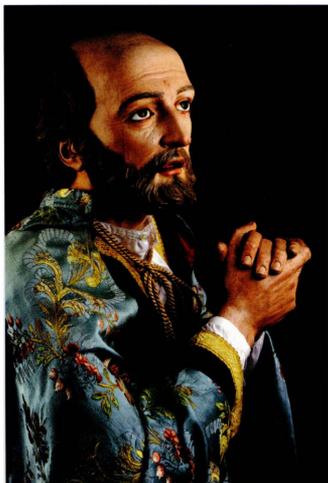
Entendemos que Estévez no dispuso de un sólo modelo para resolver la escultura de San Pedro Apóstol. Como ya hemos comentado anteriormente, por sus manos pasaron diversos materiales gráficos que, combinándolos, pudieron definir el referido estudio. No es cuestión de determinar con exactitud cuáles fueron esos materiales, pues los desconocemos, pero la propia experiencia artística nos dice que, en estos casos, los escultores, al igual que los pintores, tratan distintas informaciones, aparte de su propia invención e ingenio. Estévez también tuvo que haber conocido lo que nosotros llamamos actualmente Historia del Arte, deteniéndose en las etapas renacentista y barroca gracias a los libros, dibujos, grabados y litografías de aquellos artistas de mayor celebridad. De estos materiales extrajo los temas y secuencias apropiados para lograr sus propósitos, dejando así entrever influjos de diversas corrientes, escuelas, talleres y autores. Se percató, como procedimiento más general, de que la tendencia de muchos artistas para representar al individuo ejerciendo la oratoria era elevando el brazo derecho, a la vez que lo hacía el dedo índice para indicar el lugar de donde pro-



Anónimo. *María de Betania y Jesús*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Ático del retablo de la Candelaria. Iglesia de La Concepción. La Orotava.



San Pedro Penitente. Detalle. Perteneciente al conjunto de *El Señor Maniatado*. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma.



*San Pedro Penitente. Detalle. Perteneciente al conjunto de *Las Lágrimas de San Pedro*. Iglesia de La Concepción. La Laguna.*

cede toda sabiduría, convirtiéndose ya en un canon. Véase el relieve romano en mármol *La Emperatriz Sabina ante Adriano* (Palacio de los Conservadores, Roma), o la conocida escena de la *Escuela de Atenas*, de Rafael Sanzio (1483-1520), en la que Platón y Aristóteles dialogan en medio de sabios y seguidores, expresando de este modo la noción clásica del espacio y del individuo.

Este modelo fue una constante a lo largo del siglo XIX, sobre todo como recurso pictórico, pues no podemos dejar de mencionar el lienzo que escenifica los *Últimos momentos de Fernando IV el emplazado*, de José Casado Alisal (1832-1886), que obtuvo la primera medalla de la Exposición de Bellas Artes de 1860, en Madrid, una obra realizada mucho después de la muerte de Estévez. Pero existe un lienzo de autor anónimo del siglo XVIII que representa a *María de Betanía y Jesús*, al pie del pozo de Jacob, que corona actualmente el retablo de Nuestra Señora de Candelaria de esta iglesia de la Concepción.

Volvemos a encontrarnos con el género elocuente que evidencia la retórica gestual del Redentor, indicando con su mano derecha la procedencia de su magisterio como fuente de agua viva. Estévez tuvo necesariamente que conocer este lienzo, llamándole la atención los recursos compositivos elegidos por el pintor, pues no en vano él mismo demostró capacidad en el manejo de los pinceles, aunque sin la destreza que alcanzó en la escultura. En la pintura encontró soluciones a muchos de sus proyectos, como es el caso de la representación de su *Piedad* existente en la parroquial de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza (El Calvario, La Orotava), de su villa natal, cuyo referente es el lienzo del mismo tema realizado por Gaspar de Quevedo (siglo XVII).

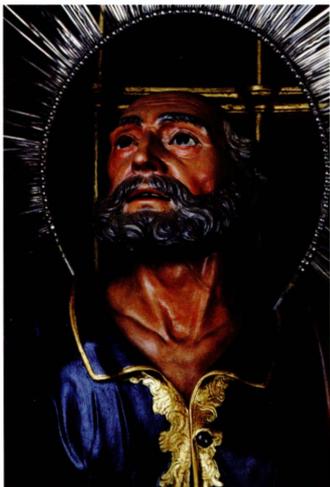
Queremos decir con todo esto que Estévez disponía de suficiente información intelectual, cultural y artística para arriesgarse a plantear un proyecto tan interesante como la escultura de San Pedro Apóstol. En ella queda de manifiesto el peso de la tradición barroca, aunque ya muy atemperada, y la intersección de las nuevas tendencias artísticas, cuyas soluciones parecen resumir los influjos de los temas heroicos y su admiración por el arte de Antonio Canova (1757-1822). La misma estructura compositiva de esta escultura intenta ajustarse a la normativa clásica, sin perder el carácter teatral al uso, muy efectista, tal vez para ser contemplada fuera del retablo, el cual, por cierto, no la favorece en absoluto, ahogándola en exceso y reduciéndola a un solo plano que le hace perder volumetría.

El Apóstol aparece de pie, con la mirada puesta en lo alto, de donde procede la sabiduría y el poder para legislar. Desde el punto de vista escultórico, la cabeza es lo más sobresaliente de todo el conjunto, cuyo modelado revela el conocimiento anatómico que poseía Estévez, sabiendo combinar en ella la fuerza barroca y la intención realista, estudio que ya había experimentado en otras representaciones análogas, como en el *San Pedro Penitente* (1822) de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, uno de los mejores trabajos realizados por escultores canarios de producción religiosa; algo más discreto es el homónimo (1823) de la parroquia de la Concepción de La Laguna.

Si en estas dos esculturas mencionadas el rostro del Apóstol expresa la tristeza por haber negado tres veces a Cristo, el de La Orotava, en cambio, manifiesta la entereza propia de su magisterio ejercido con autoridad y «en la soberanía de su Pontificado»²⁷.

La cabeza de San Pedro parece reproducir ejemplos estereotipados que recogieron las llamadas «cartillas de dibujo», material didáctico muy utilizado por

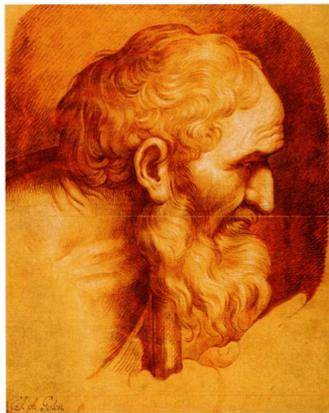
²⁷ PADRÓN ACOSTA, Sebastián, *op. cit.*, pág. 16.



San Pedro Apóstol. Detalle de la cabeza. Iglesia de La Concepción. La Orotava.



San Pedro Apóstol. Detalle. Iglesia de La Concepción. La Orotava.



José Galón (m. ca. 1769). *Busto masculino barbado y de perfil.* Sanguina sobre papel. Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid.

los artistas de entonces, amén de los ofrecidos por los repertorios pictóricos, sobre todo. Estévez estudió y contrastó todas estas fuentes hasta lograr definir el rostro del Apóstol, sin detrimento de su creatividad e inventiva. El resto de la composición —la postura y el movimiento—, es sólo el resultado, tal y como se ha venido indicando, de contraponer distintos modelos recogidos en diversos materiales gráficos²⁸.

Si bien es una escultura correctamente planteada, de efecto dramático, muy alejada de cualquier sentimiento religioso, se observa en ella, sin embargo, una aparente diferencia de los distintos volúmenes, que producen desproporción entre la parte inferior y el resto del estudio, resultando un personaje un tanto patiocorto que parece estar más bien sentado que de pie. Creemos que no se trata de un descuido técnico de Estévez, sino de criterios de perspectiva, de ángulo visual en el que todos los puntos confluyen en el dedo índice de la mano derecha, en los que el retablo, la escasa profundidad de la capilla, etc., son también determinantes.

No ponemos en duda que Estévez estuvo asesorado, sobre todo, por intelectuales eclesiásticos en el momento de definir el lenguaje iconográfico, pero también creemos que le avalaba una cultura religiosa suficiente como para decidir cuáles debían ser los elementos que formarían parte del conjunto, pues prescindiendo de los tintes barrocos y aún representando a San Pedro en calidad de Apóstol y no de Pontífice, prefiere que éste porte en su mano izquierda las Sagradas Escrituras junto a las habituales llaves del Reino. Y no lo hace mostrando un libro (los Evangelios) —cerrado o abierto—, sino un pergamino enrollado,

²⁸ Hay en la estatuaría de Estévez unas ciertas connotaciones con la producción levantina de los siglos XVIII y XIX. Por medio de las ilustraciones se acercó a las figuras de Salzillo, Esteve Bonnet, Roque López, Luis Bonifás, Ramón Amadeu, etc., aparte de los ejemplos italianos, sobre todo genoveses, y americanos.



Ángel portador de la tiara papal perteneciente a la imagen de *San Pedro Apóstol*. Iglesia de La Concepción. La Orotava.



Ángel portador del gallo perteneciente a la imagen de *San Pedro Apóstol*. Iglesia de La Concepción. La Orotava.

un detalle que revela la formación intelectual del autor y el conocimiento histórico que tenía del pasado, aproximándose con ello a los modelos clásicos, lo que nos lleva a pensar en la consulta de bibliografías básicas y en las noticias de alcance científico producidas en Europa, así como los descubrimientos de Pompeya y Herculano, las consultas a la *Enciclopedia* o a las teorías sobre el mundo de Winkelmann (1717-1768).

Las llaves como elemento iconográfico en esta representación del Apóstol, no deja de ser algo anecdótico que transfiriere en cierta medida el peso de la enseñanza escolástica. El pergamino, en cambio, denota no sólo el pensamiento de los nuevos valores, teológicos y doctrinales, sino también la mentalidad de la época que reconoce en el arte la manifestación más elevada del género humano.

Otro elemento que demuestra la destreza de Estévez en la elección de los recursos iconográficos es el bloque de mármol donde descansa el pie izquierdo de San Pedro, que pasa un tanto desapercibido a la mirada del espectador. Nos parece que su explicación simbólica huelga, pues salta a la vista su interpretación como «piedra angular» (Salmo 118) en la que descansa la Iglesia, plasmado en el mármol como material más noble y resistente.

La tendencia a utilizar recursos de carácter clásico le permite incorporar los dos ángeles niños que se encuentran a ambos lados de la figura de San Pedro, recordando a los *putti* o amorcillos, especialmente en la pintura, ángeles que aquí adquieren un carácter monumental y alegórico, que si bien parece un recurso novedoso, sigue fiel, en cambio, a los modelos barrocos, pues era muy habitual —y sigue aún siéndolo— que algunas imágenes de Cristo en su episodio de Pasión se vieran acompañadas sobre todo por dos pequeños ángeles situados a los pies de las mismas, cuya función consistía en recoger los cordones o cíngulos y, generalmente, mostrar algunas de las insignias como, por ejemplo, los clavos, la corona de espinas, etc. Aquí, los ángeles son unos hermosos niños que resumen los dos momentos más significativos de la vida del Apóstol: las negaciones y el primado.

El primero, con un semblante lloroso, aparece sentado con el gallo en sus manos, mientras que el segundo se muestra de pie portando la tiara papal, con un rostro rebosante de alegría. Estos contrastes de posturas y respuestas psicológicas no obedecen pura y exclusivamente a deseos estéticos, sino también a enunciados simbólicos, pues el ángel sentado, abatido y triste, indica el miedo —o la cobardía— por haber negado al Maestro tres veces ante aquellos grupos de personas que conversaban alrededor del fuego. El aparente «fracaso» moral que suponen las negaciones, se traduce en la plástica artística en una imagen de padecimiento, negatividad e incapacidad de mostrarse operante, tal y como lo hace el otro ángel que lleva la tiara, de pie, gozoso por el triunfo de la Iglesia, personificado en el poder papal.

Ambas esculturas recuerdan sobremanera a los amorcillos que se encuentran en el sepulcro (cenotafio) del marquesado de El Sauzal, una obra marmórea también de talleres genoveses y que llegó a la parroquia de la Concepción hacia 1790. Creemos ver en estas cuatro alegorías, sobre todo en la disposición y manera de gesticular, el punto de referencia para los angelotes de Estévez, pues es muy normal que la llegada a las islas del referido sepulcro, con cierto aire de monumentalidad y con unas características nada habituales en los templos canarios, tuvo que haberle suscitado a Estévez un enorme interés, pues la misma

composición y, especialmente, los modelos de los citados *putti*, aunque todavía barrocos, resultaban muy distintos y novedosos en comparación a los tradicionales, muy repetitivos y sin aportaciones interesantes. Sin embargo, ambos ángeles revelan un estudio bastante inferior a los de este sepulcro, ofreciendo un resultado menos afortunado, de formas más bien rechonchas, no suficientemente trabajadas sobre todo el que porta la tiara papal.

El aprendizaje de Estévez en el taller de su padre, en el que ejerció el diseño para muchas de las piezas de platería, se deja notar en el exquisito trabajo en estofado de los amplios bordes de la vestimenta del Apóstol. Aquí, Estévez se manifiesta tradicional tanto por el empleo de los elementos decorativos, de gusto rococó, dominando la rocalla y las formas complicadas, como por el respeto a las viejas técnicas. A pesar de este «arcaísmo», la imagen no deja de reflejar ese interés por acercarse al nuevo estilo.

La Orotava

Después de La Laguna y Santa Cruz de Tenerife, La Orotava era el núcleo poblacional más importante de la isla y uno de los más destacados de Canarias. Sus orígenes, el establecimiento de familias adineradas que levantaron las llamadas «Doce Casas»²⁹, la rentabilidad de su agricultura y la prosperidad de su puerto (hoy Puerto de la Cruz) que, debido al tráfico comercial con países europeos, especialmente con Inglaterra, permitió la penetración del pensamiento ilustrado y, como consecuencia, la aparición de los movimientos liberales, progresistas y moderados que definieron la política del siglo XIX. Personalajes de la talla de Juan A. Urtusástegui, José Lugo y Viña, Graciliano Afonso, Manuel Pimienta, entre otros, fueron auténticos propagadores de las ideas que enarbola el Siglo de las Luces, luchando incluso por conseguir que La Orotava contase con una sede de la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

El establecimiento de órdenes religiosas promovió la cultura, optando los dominicos por estudios superiores (cátedras de Teología, Filosofía, etc.), así como los agustinos. En sus aulas se debatieron diversas posturas científicas e ideológicas, a veces no encontradas, sobresaliendo las enseñanzas de algunos frailes que ya poco tenían que ver con el pensamiento tradicional de la sociedad y de la Iglesia. Los dominicos instruyeron a figuras tales como Viera y Clavijo, Tomás Iriarte, los hermanos Bethencourt y Castro, etc. Sus bibliotecas reunieron libros de los más diversos temas, procedencias e información gráfica, fundamentales para la consulta de los futuros artistas, amén de la preparación y dirección de muchos de sus religiosos. Lo mismo ocurrió con las bibliotecas de algunas de las familias más destacadas del lugar, como la de Cologan. Durante la estancia de Estévez en La Orotava, período que abarca desde 1808 a 1849, aún pudo disfrutar de las consultas efectuadas a estos libros, pues la Desamortización (1836) y la pérdida de buena parte de las bibliotecas privadas, bien por cuestiones familiares o debido a las revueltas ciudadanas, fueron los causantes de la destrucción o dispersión de su contenido bibliográfico, una situación que llevó a las autoridades municipales a tomar medidas para detener los continuos desórdenes públicos causados por embriagados o «movidos por otros fines particulares, que no pueden aun alcanzarse, tratan comprometer, no solo la seguri-



Sepulcro de los Marqueses de El Sauzal.
Procedencia genovesa, h. 1790. Iglesia de La Concepción. La Orotava.

²⁹ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen. «Encargos artísticos de las «Doce Casas» de La Orotava en el siglo XVIII», en *IV Coloquio de Historia Canario-americana (1980)*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, págs. 353-390. Este trabajo es indispensable para conocer el origen del establecimiento en La Orotava de las principales familias que estimularon la economía e impulsaron la creación artística (Juan de Lugo, Bartolomé Benítez de Lugo, Juan Benítez de las Cuevas, García de Vergara, Alonso de Llerena, Alonso Calderón, Pedro de Ponte, Antonio de Franchy Luzardo, Francisco de Molina, Cristóbal de Valcárcel, Diego de Sanmartín y Lope de Mesa), que definieron, de alguna manera, las características sociales y culturales de la citada localidad.

dad pública e individual, sino turbar también el orden para conseguir mejor sus designios. A este fin se han apedreado varias casas, y lo que es más se ha procurado incendiarlas, de forma que en la noche próxima [se refiere a la del 2 de marzo de 1821] a no haber sido por la actividad de la patrulla que rondaba el Pueblo, una grande y principal parte de el estubiera reducida a ruinas escombros y se hubieran sin duda repetido mayores desgracias»³⁰, aunque llegaron a incendiar la casa de doña Juana de Alfaro, apedreando otras tantas como las de don Antonio Monteverde y don Antonio Lercaro. Esta actitud, que afectó al patrimonio particular de La Orotava, sobre todo al bibliográfico, y en especial al de las familias mejor posicionadas, indica, entre otras cosas, el malestar originado por la situación social del pueblo, que reclamaba cambios sustanciales, sobre todo en cuestiones básicas como el cultivo de la tierra y el mejor reparto del agua, lo que pone de relieve la toma de conciencia ante la inoperancia del Antiguo Régimen y las propuestas de los nuevos dirigentes sociales que promovían una política diferente de la administración de los bienes.

Tampoco podemos olvidar el incendio del convento franciscano de San Lorenzo, llamado por Viera y Clavijo «El Escorial de Canarias», que tuvo lugar el 20 de abril de 1801, convento que contaba con una «notable biblioteca y cátedras de teología y filosofía en la que destacó en su magisterio escolástico el provincial Fray Andrés de Abreu»³¹. También la biblioteca de los jesuitas que, tras su expulsión en 1767, vieron trastocados todos sus bienes. Y el edificio, convertido luego en el Ayuntamiento de La Orotava, fue pasto de las llamas en 1841, perdiéndose gran parte de su patrimonio documental. Las bibliotecas, por su vulnerabilidad, han estado expuestas a sufrir estos desagradables avatares y a la dispersión de la mayoría de sus ejemplares. Mejores o peores, ricas o no, fueron auténticas ventanas por las que se asomaron al mundo aquellos hombres con deseos de cambiar la sociedad desde posturas moderadas, progresistas y liberales, de acuerdo con su estatus, y en las que Estévez se hallaba inmerso. Cambios que se expresaban a través de la creación de colegios públicos y privados de Segunda Enseñanza («Los Ángeles», «Taoro», etc.), de la aparición de El Liceo, teniendo al frente al francés Sabino Berthelot, de la aparición de sociedades filantrópicas y masónicas, etc., que también dispusieron de bibliotecas y donde se discutían asuntos políticos, culturales y artísticos, una especie de «clubes ingleses» que reunían a la nueva sociedad burguesa.

Como hemos dicho, en este ambiente se formó culturalmente Fernando Estévez. Si se atrevió a cuestionar la estética escultórica, reflejando, al menos, una evidente voluntad renovadora, es porque conocía los móviles para hacerlo, voluntad que tuvo su origen en la relación que mantuvo este escultor con los sectores más avanzados de la sociedad orotavense, los cuales reclamaban otros horizontes políticos y culturales, no sólo por la herencia de la Ilustración, sino también como consecuencia de la inestabilidad originada por la Revolución Francesa, la Guerra de la Independencia, las guerras carlistas, la alternancia política, etc. En La Orotava, por ser núcleo no capitalino, se producía una socarrona lucha entre los liberales y el poder caciquil, ya que «las élites agrarias tradicionales estaban imbuidas de un liberalismo doctrinario posibilista y pragmático y eran refractarias a la aplicación estricta del absolutismo»³². Por tanto, a Estévez difícilmente lo podríamos encasillar en la tendencia más conservadora, de sello tradicional, como hasta ahora algunos historiadores del arte,

³⁰ AMLO, Libro de Actas, registro 1, sin foliar, año 1821.

³¹ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel, *Tenerife. Patrimonio histórico y cultural*. Madrid, 2002, pág. 152.

³² BERTHELOT, Sabino, *Misceláneas canarias*. Traducción de Manuel Suárez Rosales y estudio crítico por Manuel Hernández González. La Laguna (Tenerife), 1997, pág. 14.

basándose en su peculiar estilo, más bien dulzón, nos lo han querido hacer ver; al menos, su talante político fue liberal³³, pues de lo contrario no se entendería esa tendencia a dejar en sus obras la impronta académica.

Fueron muchos los ilustrados que siguieron de cerca la evolución del arte de Estévez, ayudándole a desarrollar su capacidad humana, intelectual y creativa, y facilitándole el material necesario existente en sus archivos y bibliotecas, con el fin de comprender y analizar mejor la evolución de la escultura. De todos ellos cabe citar los nombres de Domingo Valcárcel y Llerena, Domingo Calzadilla, Bethencourt y Castro, Monteverde, etc., personalidades de amplios horizontes culturales y de formación ilustrada.

Estévez fue consciente de que en el siglo XIX —época en que le tocó vivir y desarrollarse como artista— debía hacerse una reflexión sobre la dirección que debía tomar el arte, en general, y la escultura, en particular. Esa reflexión no era nada fácil, pues no se contaba con abundantes herramientas técnicas ni pedagógicas, ni siquiera había una sociedad capaz de comprender los cambios que se estaban produciendo. La distancia con respecto a la Península fue otra dificultad a tener en cuenta. Contó con lo que había, con lo que le rodeaba, nada más. Aprovechó todo de lo que disponía para lograr sus objetivos. Asimismo, la demanda eclesiástica era cada vez menor, lo que impedía incluso que el campo creativo se desarrollara con natural proyección, influyendo también las distintas intervenciones políticas, como la que se produjo durante la llamada Década Ominosa o Absolutista (1822-1833), que determinó la actuación del propio prelado y miembros del clero.

Ante estas dificultades, Estévez tuvo que agudizar el ingenio para resolver los encargos que llegaban a su taller. Así, destacan esculturas como la de *San Juan Bautista* de la parroquia de su nombre, en Telde, en la que rechaza la representación tradicional del santo como hombre adulto y barbado. Siguiendo el modelo del titular de su iglesia de La Orotava, obra procedente de Génova (finales del siglo XVIII), mira al pasado clásico para buscar las soluciones pretendidas. El Precursor parece más bien un pastor de la Arcadia, que apenas guarda relación con la descripción que las Sagradas Escrituras hacen de él. Es un personaje idílico que conecta con los protagonistas de la literatura de Teócrito, Virgilio o Sanazaro, tantas veces llevados al lienzo por los pintores de la etapa moderna, teniendo a Nicolas Poussin como uno de los mejores ejemplos con los *Pastores de la Arcadia* (1638-1639. Museo del Louvre, París). Es ese mundo lleno de encanto y recordado con tristeza.

La representación de San Juan Bautista joven, imberbe, no es exclusiva de esta etapa decimonónica; ya la encontramos a partir del Renacimiento. Basta citar algunos ejemplos singulares, como los de Leonardo Da Vinci (1452-1519), Caravaggio (1571-1610), Velázquez (1599-1660), Baciccio (1639-1709) o Alonso Cano (1601-1667). Desde entonces, ambos modelos fueron indistintamente utilizados por los artistas, aunque fue el primero, es decir, el San Juan barbado, el preferido. Nos preguntamos si la elección de Estévez obedece a un homenaje al patrón y titular de la parroquia orotavense, o más bien fue una decisión personal, fruto de su compromiso con los modelos académicos. Aunque no hallemos una respuesta sensata, creemos que todos estos aspectos iconográficos formaban un todo inseparable de su proyecto artístico. Y no debemos de interpretar esta aparente «copia» como una falta de creatividad e inventiva, pues

³³ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo, RODRÍGUEZ MESA, Manuel y ALLOZA MORENO, Manuel, *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1987, pág. 58.



Taller genovés. *San Juan Bautista*. Finales del siglo XVIII. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava.

³⁴ Para este conjunto pictórico, Juan de Miranda realiza una *Dolorosa*, cuyo modelo se encuentra en un grabado que del mismo tema circulaba entonces por los ambientes artísticos de las islas. Incluso Luján no dudó en reproducirlo en su imagen homónima, conocida como *Virgen de Gloria*, venerada en la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava.

el recurso de la mimesis es algo inherente a la producción artística; valga de ejemplo el *San Juan Bautista* que el pintor Juan de Miranda (1723-1805) ejecutó para el retablo-mural del presbiterio de la iglesia de la Candelaria de La Orotava, inspirado asimismo en su homónimo de La Orotava³⁴.

Durante mucho tiempo este *San Juan Bautista* de Fernando Estévez estuvo atribuido a Luján Pérez, por dos razones básicamente; la primera, por tratarse de una obra existente en un templo de Gran Canaria, principal espacio artístico



San Juan Bautista. Iglesia de San Juan Bautista. Telde.

de este célebre maestro de la escultura. La segunda razón, menos anecdótica y localista, se apoya en la correspondencia mantenida por don Agustín José con el beneficiado de Telde, Adrián de Cubas, indicándole en una de aquellas cartas, fechada en 1813, que «el San Juan está ya empezado y Pérez [se refiere a Luján] tiene empeño en que salga una cosa buena»³⁵. Como era lógico y de acuerdo con su reputación artística, no se podía esperar otra cosa. La imagen cumplió con los deseos de la feligresía; corría el año 1819. Sin embargo, una observación más aguda y analítica de la misma, nos impide incluirla en el catálogo de piezas salidas del taller de Luján. En esa observación flotaba el nombre de Estévez. Algo más tarde se pudo constatar su autoría gracias al informe que testifica el compromiso contraído por don José de Lugo y Cabrerías para que Estévez ejecutase la imagen del Precursor, abonando por ella 284 pesos, cantidad que se distribuyó «en la forma siguiente: 240 pesos en que se ajustó dicha imagen concluida así de Escultura, como de pintura, 20 pesos que se importó la conducción desde la Orotava hasta Santa Cruz, y 24 pesos que se consumieron desde allí hasta ponerlo en la ciudad por Galdar, entre el cajón, flete del Barco, y demás gastos que fueron precisos»³⁶. El trayecto a través de la ciudad de Gáldar nos obliga a pensar que la embarcación ancló en el puerto de Agaete, pues siempre ha sido la distancia más corta entre la capital tinerfeña y este pintoresco lugar costero de Gran Canaria.

La documentación no nos revela los motivos por los que Luján abandonó el proyecto escultórico, ni tampoco quiénes fueron los que tomaron la decisión de acudir a Fernando Estévez para resolver la ejecución de la imagen. Es un asunto aún por aclarar, pero si tenemos en cuenta que en 1813 Luján ya se encontraba algo enfermo³⁷, motivo por el que, para aliviar sus males, visitaba con frecuencia su pueblo natal, Santa María de Guía, los trabajos efectuados en la citada obra debieron llevar un ritmo bastante lento, temiendo no contar con ella para las fiestas patronales. Es entonces cuando interviene Estévez por ser el discípulo de confianza, de mejor preparación técnica y artística, y porque sobresalía como excelente escultor.

De este momento también son las esculturas de *Nuestra Señora de la Concepción*, titular de su parroquia en la capital tinerfeña, *Santa Clara*, *Santa Elena*, *San Blas*, *Santo Tomás de Villanueva* y *Santa Lucía*, conservadas en la iglesia de la Concepción de La Orotava, así como *La Piedad* que preside el altar mayor de la capilla de El Calvario, de la citada localidad, hoy parroquia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza; el *Crucificado* de la Sala Capitular de la Catedral de La Laguna, *El Nazareno* perteneciente a la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Santa Cruz de La Palma o el interesante conjunto de *Las Lágrimas de San Pedro* de la iglesia de El Salvador, de esa misma ciudad, sin olvidarnos de la Patrona de Canarias, uno de los ejemplos más singulares del academicismo en las islas. Solo hemos nombrado algunas de las obras más representativas de este primer período, en que Estévez pone de manifiesto sus inclinaciones clasicistas, revestidas aún por el artificio barroco.

Nos gustaría destacar, al menos, la imagen de *Santa Lucía* que se encuentra en el retablo de El Calvario de la iglesia-matriz de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava, pues a pesar de sus reminiscencias genovesas y de la envoltura barroca —recurso bastante habitual en Estévez por el contacto con las obras ligures que a lo largo del siglo XVIII, sobre todo, llegaron a Tenerife, sin ignorar los res-

³⁵ HERNÁNDEZ BENÍTEZ, Pedro, *Telde*. Las Palmas de Gran Canaria, 1958, pág. 198. Dato recogido y publicado también en FUENTES PÉREZ, Gerardo, *op. cit.*, pág. 324.

³⁶ AHDC, Legajo de la parroquia de San Juan Bautista de Telde, nº 2, año 1819. Dato recogido y publicado también en FUENTES PÉREZ, Gerardo, *op. cit.*, pág. 324.

³⁷ Sus biógrafos aún no nos han revelado la causa de su muerte, ni tampoco pretendemos hacerlo en este trabajo, pues carecemos de todo tipo de documentación directa. Ahora bien, no debemos olvidar la serie de epidemias que asolaron la ciudad de Las Palmas, especialmente la llamada «fiebre amarilla», que actuó despiadadamente en 1810. Luján vivió en la actual calle de Santa Bárbara, en pleno barrio de Vegueta, donde, supuestamente, el contagio tuvo que haber sido más rápido. En torno a esa fecha —antes y después— se detecta una caída considerable en el número de encargos, que vuelve a adquirir cierto dinamismo hacia 1812-13, para finalizar en 1815, fecha de su óbito.



Santa Elena. Iglesia de La Concepción. La Orotava.



San Blas. Iglesia de La Concepción. La Orotava.



Nuestra Señora del Rosario. Ermita de Santa Catalina Mártir. Los Valles. Teguiise.



Nuestra Señora de la Encarnación. Iglesia de La Encarnación, Hermigua.



Santa Lucía. Iglesia de La Concepción. La Orotava.

³⁸ LORENZO LIMA, Juan A., «Catalogación de obras e historiografía», en HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. Sebastián (comisario), *El Tesoro de La Concepción*. Catálogo de la exposición conmemorativa del Quinto Centenario de la declaración de Curato de la iglesia de Nuestra Señora de La Concepción de La Orotava, 1503-2003, La Orotava, 2003, pág. 162.

bios de la escuela levantina, especialmente de Salzillo— es una obra que intenta transmitir el ideario estético de su autor. Ya sabemos que «vino a sustituir a una imagen anterior, a la que la parroquia dedicaba notables funciones en su festividad de diciembre», una devoción que parece ser que ya existía en el citado templo, al menos desde 1604, según la documentación existente³⁸.

A pesar de todas esas influencias externas, como el tratamiento del cabello (tañeros genoveses) y las soluciones técnicas y pictóricas aplicadas a la vestimenta, muy próximas al mentado escultor murciano, podemos observar que en su es-



Santa Lucía. Detalle. Iglesia de La Concepción. La Orotava.

estructura orgánica se descubren unas connotaciones de tintes clasicistas, tal y como hicieron muchos artistas contemporáneos. No pretendemos forzar la lectura académica de esta obra, pues todos advertimos, desde el primer golpe de vista, su impronta barroca. Sin embargo, no debemos engañarnos por su movimiento y colorido, muy efectista por cierto, porque debajo de esa «armadura» Estévez imprime una serenidad clásica, realidad un tanto difícil de captar, debido sobre todo a cuestiones culturales, tal vez por la estela barroca dejada en la plástica religiosa.



Santo Tomás de Villanueva. Detalle. Iglesia de La Concepción. La Orotava.

A pesar de la utilización de las telas encoladas, un recurso técnico que reduce considerablemente la plasticidad, Santa Lucía aparece en elegante actitud, de marcado *contrapposto*, de reposo y armonía, prescindiendo de todo arrebatado y acusado movimiento, en los que los pliegues, sobre todo los de la túnica, no marcan el ritmo de la composición, pues intentan no distraer la observación del espectador, lo que supone el control de un Barroco cada vez más debilitado. Estévez parece reproducir una obra clásica en mármol, una deidad cualquiera, aún cuando los materiales y la policromía de uso tradicional ocultan ese intento que no deja de ser un «ensayo» que emula lo que en Europa se estaba experimentando, y que Estévez pretendía reflejar en ésta y en otras obras suyas, como la mencionada de *Santo Tomás de Villanueva*, otra pieza que se encuentra en el mismo retablo de la iglesia de la Concepción de La Orotava. Aunque tal vez con un tono más barroquizante producido por el juego de la capa pluvial, la actitud y el rostro del Santo obedecen a los ideales renovadores de Estévez, lejos de lo que se entiende por sentimiento religioso.

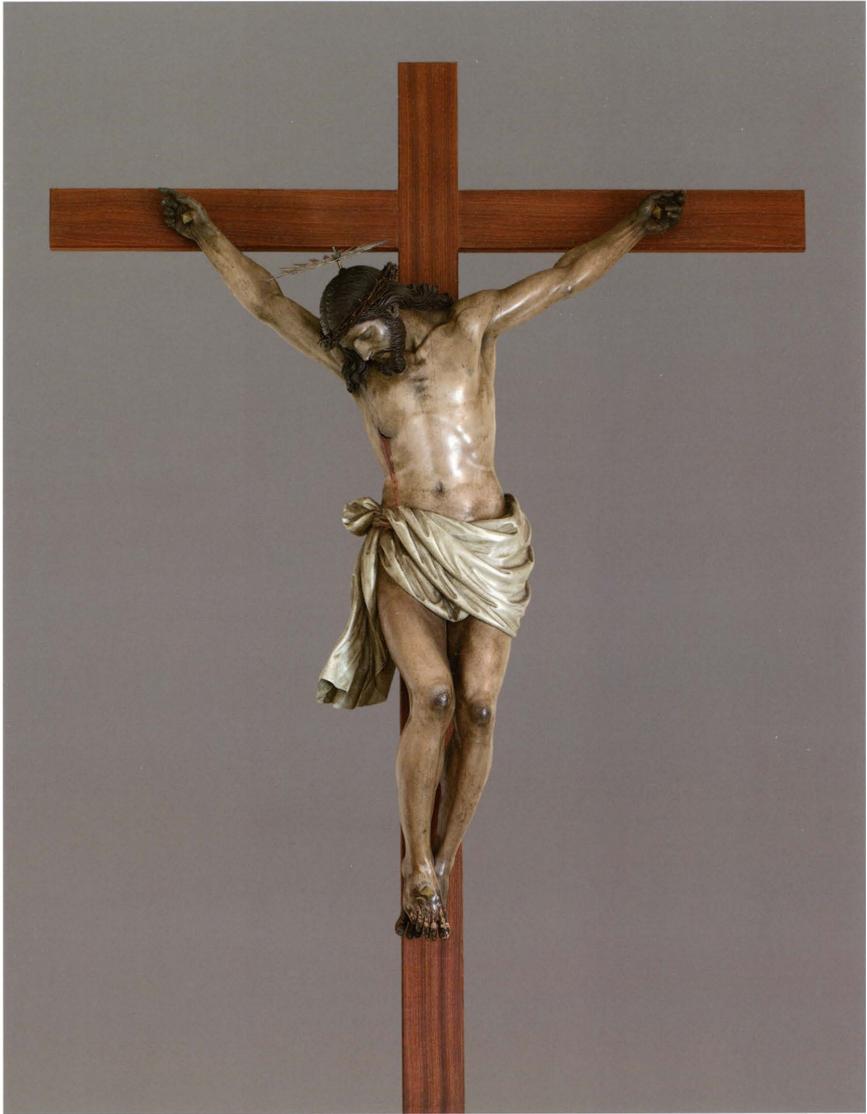
Acercándonos aún más al concepto de obra académica que tanto persiguió este escultor a lo largo de aquellos años en La Orotava, es fundamental centrarnos en el *Crucificado* de la Sala Capitular de la Catedral lagunera, siendo una de las obras más sobresalientes y significativas por tratarse de una talla trabajada al completo, un desnudo en el que deja patente su amplio conocimiento en anatomía, de la naturaleza y destreza como artista. Al no ser una imagen para el culto, para suscitar la devoción, sino para presidir la Sala Capitular de la joven catedral lagunera, con un carácter más representativo que cultural, Estévez pudo zafarse de los reiterativos modelos barrocos, sintiéndose libre para plasmar en ella el ideal académico, aunque no por ello ciertos resabios de aquel estilo siguen vigentes, sobre todo en el planteamiento del paño de pureza, aspecto que es inevitable en escultores incluso de fama nacional o internacional; así, el valenciano José Piquer (1806-1871), en su *San Jerónimo* (Casón del Buen Retiro, Madrid), que se ciñe a los modelos de la imaginería tradicional hispana; José Ginés (1768-1823), muy clasicista en su *Venus y Cupido* (Museo de San Telmo, San Sebastián); mientras conserva el gusto barroco en *San Pascual Bailón* (iglesia de San Miguel Arcángel, Madrid), por ejemplo; Johan Tobias Vergel (1740-1814) expresa su educación barroca en *Marte y Venus* (Nationalmuseum, Estocolmo), e incluso el italiano Antonio Canova, el gran escultor neoclásico, no oculta los ecos del Barroco en buena parte de sus monumentos funerarios. Estévez no fue una excepción, pero en su *Crucificado* de la Sala Capitular se ha revelado como un escultor académico. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que esta representación de Cristo es la primera escultura clasicista ejecutada en el archipiélago. En ella hay ausencia de dramatismo y dolor exacerbado, con texturas suaves en el dominio de la anatomía; un rostro de efebó delicado donde la muerte no es fracaso, sino espera de la Resurrección, y una profunda emotividad que ya no tiene nada que ver con el planteamiento de Luján Pérez en su *Crucificado* de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria. Estévez se ha independizado de su maestro, logrando un estilo personal que pretende ser consecuente con el espíritu académico³⁹.

La relación mantenida con intelectuales orotavenses y, sobre todo, con los laguneros, hizo posible que Estévez optara por un arte más atemperado para ejecutar esta imagen del *Crucificado*. Hay que tener muy en cuenta que, aparte de la

³⁹ FUENTES PÉREZ, Gerardo, «La escultura del siglo XIX. La tradición imaginera y la académica», en *El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*. Historia Cultural del Arte en Canarias, V. Canarias, 2008, pág. 218.



Santo Tomás de Villanueva. Iglesia de La Concepción. La Orotava.



Crucificado. Sala Capítular. Catedral de La Laguna.



Crucificado. Detalle. Sala Capitul. Catedral de La Laguna.

bibliografía novedosa procedente del exterior (Madrid, Barcelona, París, etc.), que iba poco a poco ocupando las bibliotecas públicas y privadas, fueron los artistas de siempre, en cambio, los que debían ser admirados y copiados por los iniciados en las Bellas Artes. Muchos de los viejos lienzos que colgaban en los conventos extinguidos se depositaron en los incipientes museos y aulas de Arte⁴⁰, así como esculturas, especialmente en madera policromada, por lo que a los alumnos no les quedaba más remedio que seguir reproduciendo estos modelos,

⁴⁰ ARACBA, Primer Libro de Actas, Sesión del 23 de febrero de 1854.

generalmente de los siglos XVII y XVIII, arrastrando así por más tiempo un barroco que se desvanecía, mezclándose con las nuevas tendencias académicas. Esta es una de tantas razones por la que, en el caso canario, los lenguajes artísticos tradicionales se mantuvieron más vigentes, llegando a rozar incluso con el siglo XX.

Esto mismo ocurrió con la representación de *La Piedad*, uno de los pocos ejemplos que se han realizado en Canarias por artistas locales, al menos en tamaño natural. Ni siquiera Luján Pérez recibió un encargo de estas características, ni tuvo el gozo de resolverlo. Bien es cierto que la ejecución de una escultura, laica o religiosa, no depende tanto de los gustos del artista, sino del comitente y según las necesidades impuestas por la sociedad, de acuerdo con las pautas históricas y tradicionales. El hecho de que a un escultor no se le haya requerido a lo largo de su carrera profesional la realización de una obra como la que nos ocupa, no indica incapacidad alguna, ni técnica ni estructural. Hasta donde llega nuestro conocimiento, sólo contamos con la que en 1686 ejecutó Lázaro González de Ocampo (1651-1714), hoy en la iglesia matriz de la Concepción de La Laguna, a pesar de que la actual imagen de la Virgen no es la original⁴¹; hay otros conjuntos muy interesantes de procedencia foránea y, sobre todo, los que se han incorporado más recientemente llegados de talleres peninsulares, en general andaluces.

Ejecutar un conjunto así, sobre todo de talla completa, suponía para el escultor la afirmación de su capacidad creativa, del dominio de los volúmenes y de los recursos mecánicos de la propia obra. No hay que olvidar que ya en el siglo XVIII se conocía en Canarias, a través de grabados y dibujos, *La Piedad* por excelencia, la de Miguel Ángel Buonarroti, hoy admirada por todos en la Basílica de San Pedro (Vaticano, Roma), considerada como obra magistral en la que demostró la valía de su formación artística, lo que supuso, de alguna manera, el modelo al que cualquier escultor deseaba aspirar. En el siglo XIX, con la llegada de la litografía, fue una imagen bastante popularizada, preferida por los sectores culturales de la población, sin olvidarnos de los eclesiásticos, especialmente los ilustrados.

No fue una obra desconocida para Estévez, pero cuando recibió el encargo de llevar a cabo su homónima para la parroquia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza (El Calvario), recurrió en cambio a modelos barrocos ya conocidos y muy divulgados gracias a los grabados, especialmente el que en su día llevó al lienzo Gaspar de Quevedo (siglo XVII), expuesto en la citada iglesia orotavense. Según comenta la doctora Fraga González, este pintor tinerfeño debió de tener como referencia algún grabado de la conocida obra de Antón van Dyck (1599-1641), que se encuentra en el Museo de Amberes⁴².

Estévez también recibió este sistema de enseñanza, aunque fuera casi autodidacta, por lo que no es extraño que en toda su producción los recursos barrocos se manifesten con mayor o menor intensidad, sin abandonar el discurso académico, asunto que le permitió ser reconocido como buen escultor y comprometido con su tiempo por el deán de la Catedral de La Laguna don Cristóbal Bencomo (1758-1832), una de las figuras más relevantes de la cultura del momento, Obispo de Heraclea, impulsor de la Universidad de Canarias y de notable influencia en la Corte. Para el proyecto del *Crucificado* de la Sala Capitulare, el deán se decantó al principio por los talleres sevillanos, pero la dificultad de afrontar los costes del encargo hizo que fuese Estévez el elegido. No había entonces en Canarias un escultor de tanta solvencia artística como Estévez, que

⁴¹ CALERO RUIZ, Clementina, *op. cit.*, pág. 223.

⁴² FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Nuevos datos sobre la vida del pintor Gaspar de Quevedo», *Anuario de Estudios Atlánticos*, Las Palmas de Gran Canaria, nº 27, 1981, pág. 8.



La Piedad. Detalle de la Virgen. Iglesia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava.



La Piedad. Detalle de Cristo. Iglesia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava.



Gaspar de Quevedo. *La Piedad.* Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Iglesia de San Isidro y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava.

en 1828, fecha de conclusión del citado *Crucificado*, tenía 40 años de edad. Nadie le hacía la competencia, pues de todos los posibles aspirantes que trabajaban la escultura religiosa, ningún otro ofrecía garantías para tal fin. Con condiciones pedagógicas y conocimiento de las artes se encontraba Silvestre Bello Artiles (1806-1874), director de la Escuela de Dibujo de Las Palmas de Gran Canaria y seguidor de Luján Pérez, pero sus obras no parecían avalarle por su mediana calidad artística; lo mismo ocurrió con Manuel Díaz Hernández (1774-1863), conocido como el *Padre Díaz*, hombre de gran influencia social, cultural, artística y política en su isla natal, La Palma, cuyas esculturas rayan en lo popular. Tal vez fuera Manuel Hernández *El morenito* (1802-1871), uno de los posibles aspirantes para esculpir el *Crucificado* Capitulár de La Laguna, un discípulo de Luján que demostraba conocimiento y habilidad en el manejo de las gubias. Sin embargo, debido a su escasa producción escultórica, y por otras razones de índole social⁴³, quedó descartado. A Estévez nadie le hacía sombra.

Entre los documentos existentes en el Archivo de la Catedral de La Laguna, se encuentra información sobre el traslado de la imagen desde La Orotava hasta la ciudad de los Adelantados, así como sobre cuestiones económicas y desacuerdos de Estévez con el Cabildo Catedralicio por el precio convenido. Parece ser que se le abonaron «150 pesos corrientes estipulados previamente». Pero Estévez «arrepentido por el precio pactado, envió un memorándum “llamando la atención del Ilustrísimo Cabildo en lo barato a que se vio precisado a trabajar el Santo Cristo”, rogando se le diera alguna cantidad más»⁴⁴. No cabe duda de que

⁴³ En 1828, Manuel Hernández *El Morenito* tenía 26 años de edad, frente a los 40 de Estévez. No contaba entonces con suficiente obra para competir, y menos con un maestro como Estévez, cuya consideración artística era ya reconocida por todos.

⁴⁴ DARIAS PRINCEPE, Alberto y PURRIÑOS CORBELLA, Teresa. *Arte, religión y sociedad en Canarias. La Catedral de La Laguna.* La Laguna (Tenerife), 1997, pág. 184. Esta publicación es indispensable para conocer los pormenores de la adquisición de la imagen, de las decisiones del deán Bencomo y de los asuntos económicos.



La Piedad. Iglesia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava.

la obra, por la técnica empleada —se trataba de un desnudo—requería una inversión mayor de tiempo y materiales que la de cualquier otra escultura; además, el *Crucificado*, tal y como se ha dicho, suponía la demostración del saber y del dominio de su autor, por lo que el Cabildo de la Catedral no dudó en ofrecerle 100 pesos más por este trabajo, que fue reconocido por todos.

Académico es también el proyecto de la *Virgen de Candelaria*, la imagen-patrona del archipiélago, que ejecutó en 1827 para sustituir a la original (del siglo xv), desaparecida en el histórico temporal ocurrido un año antes. No es necesario volver a insistir en las valoraciones artísticas de la escultura anterior, encontrada por los guanches en las playas de Chimisay (Güímar), pues ya otros autores lo han hecho en diversas publicaciones. Pero hay que subrayar, en cambio, la problemática con la que se enfrentaba Estévez desde el momento que, por decisión de la comunidad de dominicos, aceptó ejecutar la actual imagen que hoy se venera en la basílica de su nombre en la Villa de Candelaria.

Hemos dicho muchas veces que esta obra supuso todo un reto, pues se trataba de traducir al lenguaje académico el estilo tardogótico de aquella otra imagen, sobrevestida y con rostrillo según costumbre de la cultura artística del Barroco, tal y como nos la dieron a conocer diversos pintores de entonces, como Hernández de Quintana (1651-1725). Como vera efigie de la Candelaria la conoció Estévez, y así debía reproducirla, pero ajustándose a los nuevos gustos estéticos. Por otro lado, esculpir nada menos que la imagen mariana más venerada del archipiélago suponía otro desafío, pues de su resultado dependía la pervivencia de esta arraigada devoción en el pueblo canario.

Le hubiera resultado más cómodo y fácil realizar una copia. La memoria visual, los grabados y las diversas pinturas que se conocían eran suficientes recursos para cumplir con el encargo, garantizando, como es lógico, la continuidad de la devoción. Pero no fue así. No sabemos si Estévez contó con algún fraile dominico erudito o con algún prócer de La Orotava que le aconsejase en la formulación del proyecto o, simplemente, fue una decisión personal y un desafío a los viejos esquemas artísticos tradicionales. Lo cierto es que después de un año de trabajo, es decir, de 1826 a 1827, en el lugar de aquella imagen desaparecida, de ojos almendrados, grabada en el corazón de los isleños, se colocaba otra de la misma advocación pero de diferente estilo artístico. También hay que tener en cuenta que esta nueva imagen iba a ocupar el altar mayor de una capilla, destruida también por el citado temporal⁴⁵, aunque en vías de reedificación, cuyo resultado final estaría más próximo a las soluciones arquitectónicas y ornamentales imperantes en aquel entonces. En ella fue venerada hasta 1959⁴⁶, año en que se trasladó a su sede actual, la Basílica, obra del arquitecto José Enrique Marrero Regalado (1887-1956), siendo su gran impulsor espiritual el desaparecido obispo de la Diócesis Nivariense monseñor Domingo Pérez Cáceres, fallecido en 1963.

Realmente la obra de Estévez se redujo a la cabeza de la Virgen, a las manos y al Niño Jesús; el resto lo conformaba un candelero. No fue necesario esculpir la en su totalidad, es decir, en bulto redondo, tal y como aparecía resuelta la talla mariana anterior. He aquí uno de los grandes problemas que se le presentaba al escultor cuando emprendía una imagen de candelero (de vestir), pues su arte se reducía, como es lógico, a aquellas partes anatómicas que eran vistas por los espectadores. En el caso de una representación de la Virgen María, como es el



Virgen de Candelaria. Detalle. Basílica de La Candelaria. Tenerife.

⁴⁵ RIQUELME PÉREZ, María Jesús, *La Virgen de Candelaria y las Islas Canarias*. Tenerife, 1990, pág. 219.

⁴⁶ Esta capilla conventual es hoy museo y sala de conferencias. Ni siquiera se pudo conservar el retablo mayor, de traza neoclásica, en cuya ejecución participó el carpintero Lucas Navarro, nacido en Candelaria en 1791. Sabemos que parte del mismo se encuentra hoy en la ermita de Nuestra Señora del Socorro (Güímar) para adaptarse al espacio real de este recinto religioso.



Virgen de Candelaria. Basílica de La Candelaria. Tenerife.



Cristóbal Hernández de Quintana. *Virgen de Candelaria*. Óleo sobre lienzo. 1717. Convento de Santa Catalina de Siena. La Laguna.



Talleres de Jacques Chereau (1688-1776). *Verdadero retrato de la Milagrosísima Imagen de Nuestra Señora de Candelaria*. Grabado al buril.



Virgen de Candelaria (desvestida). Basílica de Candelaria.

que nos ocupa, la escultura del Niño Jesús suponía un trabajo adicional, ya que se trataba de una talla al completo que elevaba el precio de todo el conjunto. Estévez, por tanto, se vio bastante limitado para lograr una obra académica, pues sólo el rostro mariano debía condensar aquellos principios artísticos, más aún cuando ya se sabía que llevaría rostrillo, impidiendo contemplar la talla del cabello, del cuello, de las orejas y, en fin, de toda la cabeza. He aquí una de las razones por las que la imagen de *La Candelaria* resulta aparentemente distante y fría, de mirada amplia, infinita e ilimitada; una imagen académica vestida según la costumbre barroca; pero también con trajes barrocos, y con rostrillo. Se reproducía de este modo la Candelaria que desapareció en el aluvión de 1826, una obra de finales del gótico.

Estévez tuvo la ocasión de representarla de una manera libre en las versiones de las parroquias de San Roque (Tinajo) y de la Concepción de La Orotava. La primera, de talla completa pero con la aplicación de telas encoladas, es una deliciosa talla policromada en la que Estévez transforma el esquema compositivo original. Es decir, el Niño Jesús, en esta ocasión, descansa sobre el brazo izquierdo, mientras que con la mano derecha muestra la candela; lo mismo sucede con su homónima de La Orotava, una obra de candelero de corte muy clásico.

A medida que pasaban los años Estévez se volvía más académico, manifestándolo en muchas de las obras que salieron de su taller de La Orotava. Ejemplos fueron los encargos para Santa Cruz de La Palma (*Nazareno*, *Dolorosa* y *Virgen del Rosario*⁴⁷ de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán; *Lágrimas de San Pedro*

⁴⁷ Estévez sólo trabajó la cabeza y las manos, pues el candelero pertenece a la anterior imagen, y el Niño Jesús lo realizó Aurelio Carmona López (siglo XIX).



Virgen de Candelaria. Iglesia de San Roque. Tinajo.



Virgen de Candelaria. Iglesia de La Concepción. La Orotava.



Virgen del Rosario. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Santa Cruz de La Palma.

⁴⁸ Estévez contó siempre con una composición «cliché» para resolver la distribución de los ropajes, que cambiaba según los personajes y los temas. En este caso, la similitud con la imagen de la Candelaria de Tinajo es bastante próxima. Además, intentaba interpretar las maneras de vestir de las imágenes marianas, resolviendo los grandes recogidos de los pesados mantos bordados. No cabe duda de que Estévez también se dejó seducir por las obras foráneas, plasmando en esta imagen del Carmen su homónima de Los Realejos, del taller de Anton María Maragliano (1664-1739). Sólo la postura del Niño Jesús fue modificada. De igual manera, este «icono» del arte en Canarias lo trasladó a la imagen de la Virgen de Los Remedios de la iglesia de Santiago Apóstol, de la mencionada localidad. Incluso, Luján Pérez hizo lo mismo en su talla de la Virgen del Carmen de la parroquial de San Juan Bautista de La Orotava.

y *Virgen del Carmen* ⁴⁸, existentes en la parroquial de El Salvador; *La Magdalena*, perteneciente a la parroquia de San Francisco). En otras, en cambio, mantenía el ritmo del barroco, especialmente en la manera de plantear la volumetría de las vestimentas y la concepción de los pliegues.

Quando nos referimos al estilo académico, al academicismo, neoclasicismo, etc., movimientos surgidos en la segunda mitad del siglo XVIII y vigentes en la siguiente centuria, es para comprender la existencia de estas tendencias artísti-



Virgen del Carmen. Detalle. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma.

cas, sin que esto implique necesariamente la existencia de centros docentes para su desarrollo y aplicación como método pedagógico. Al escultor, si deseaba abrirse camino acatando los nuevos planteamientos artísticos, según la mentalidad de los comitentes, no le quedaba más remedio que ponerse al día en el ámbito de las ofertas y de los cauces políticos y culturales que la sociedad de entonces estaba tomando. La aparición de las escuelas de Arte (o de Dibujo), primero, y de la Academia de Bellas Artes, después, sirvieron para instrumenta-



Antón María Maragliano. *Virgen del Carmen.* Iglesia del Carmen. Los Realejos.



Virgen del Carmen. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma.

lizar las enseñanzas artísticas con objeto de salir del sistema gremial y de las condiciones tradicionales.

En La Orotava, Estévez no contó con escuelas y academias de Arte. Los primeros contactos con sus aulas tuvieron lugar en Las Palmas de Gran Canaria, pues allí ya se había establecido la Academia de Dibujo y la Escuela Gratuita de Dibujo, así como otros centros de carácter social y cultural (Gabinete Literario, etc.) de los que se benefició durante su aprendizaje en el taller de su maestro. Pero sabemos que en La Orotava tuvo una intensa actividad docente que ha sido dada a conocer por diversos autores⁴⁹ de una manera más amplia. Y nos referimos no sólo a su docencia en el Colegio de los Ángeles, instalado en unas de las dependencias del exconvento de frailes dominicos (1823), sino la que desempeñó en la Escuela de Dibujo, creada por él mismo aprovechando el cierre del citado Colegio por cuestiones relativas a la recuperación del convento por parte de sus religiosos⁵⁰.

Es una opinión muy generalizada que los escultores tenían que ocuparse de otras tareas, relacionadas o no con la profesión artística, para poder sobrevivir cuando en el taller escaseaban los encargos. Sin embargo, y dependiendo de los parámetros históricos, el escultor se veía avocado a ejercer otras funciones que la sociedad demandaba. El siglo XIX, por ejemplo, adquirió un perfil propio, diverso y plural, con los antagonismos sociales y luchas políticas. Tras haber desaparecido los gremios, el sector artesanal reclamó otros medios para su formación.

Es posible que Estévez llegase a sufrir algunos aprietos económicos, pues tampoco el trabajo de la escultura era lo suficientemente boyante como para subsistir, pero creemos que su compromiso con la ciudad de La Orotava no se debió a cuestiones básicamente económicas. Los artistas empezaron a implicarse en proyectos sociales. Sabemos que Estévez fue concejal de su Ayuntamiento, desplegando una encomiable actividad. Al consultar el archivo del mencionado organismo municipal, lo encontramos formando parte de una comisión constituida también por Lugo y Viña, Juan Hernández, Luis Román y Pío Acosta para dar nombres a las calles⁵¹. También aparece implicado en los trámites de la construcción del cementerio municipal⁵², y en muchas otras tareas que abarcaban desde la organización de fiestas, naturalmente en su vertiente artística, a la elaboración de proyectos urbanísticos y afines. Era pues, un compromiso contraído con la sociedad, siendo consciente el artista de la situación política y cultural del país. Todo ello es herencia del espíritu ilustrado. La docencia era uno de los ejercicios más nobles del espíritu cívico: una vía para escapar de la incultura, campo donde el artista podía desarrollar no sólo una labor como transmisor de su profesión, sino también como formador de jóvenes que necesitaban instrucción humanística, y no sólo técnico-artística, para responder mejor a las ofertas de trabajo.

Estévez formó a futuros escultores y pintores, les enseñó el manejo de los pinceles y, sobre todo, de las gubias, las calidades de las maderas, de las policromías, orientando al mismo tiempo a otros en el conocimiento de oficios más acordes con el ámbito artesanal, los cuales requerían el dominio del dibujo, la geometría, la perspectiva, así como destreza en el uso de herramientas y materiales diversos. Las relaciones mantenidas con la vecindad, con las capas sociales más ilustradas y su labor como concejal en el Ayuntamiento, institución que le permitió conectar también con los desfavorecidos de La Orotava, hicieron que Estévez descubriera la necesidad de dedicarse a la enseñanza pública como me-

⁴⁹ Martínez de la Peña, Rodríguez Mesa, Alloza Moreno, Vizcaya Carpenter, Hernández González, Lorenzo Lima, entre otros.

⁵⁰ AMLO, Libro de Actas, registro 1, sin foliar, 13 de agosto de 1841. ... *le cedió pa. academia de dibujo ge. estableció Dn. Fernando Estévez, a cosa de dos o tres años ...*

⁵¹ AMLO, Libro de Actas, registro 4, Sesión de 2 de enero de 1823, siendo Alcalde don Pedro Benítez de Lugo.

⁵² AMLO, Libro de Actas, registro 4, Sesión de 19 de febrero de 1823, folio 36 vto.

dio para poner la cultura al alcance de todos. Esta fue su intención, porque en realidad aquellos nobles deseos de hombre filántropo no pudieron cubrir sus expectativas previstas, ya que las condiciones sociales seguían favoreciendo a los hijos de las familias más pudientes.

No disponemos de una nutrida documentación para conocer los móviles por los que Fernando Estévez abandonó La Orotava, instalándose en Santa Cruz de Tenerife. Sin embargo, las circunstancias laborales y las posibilidades de continuar estudiando y consolidando sus objetivos artísticos, le llevaron a buscar otros contactos de mayores vuelos.

Es obvio pensar que en aquellos años de vida en La Orotava, en los que realizó aproximadamente el 60% de su producción escultórica, las relaciones con el exterior fueron relativamente frecuentes, sobre todo con La Laguna y la capital tinerfeña. La Universidad, la fundación de la Real Sociedad Económica de Amigos del País (1777) —que se estableció también en Santa Cruz de Tenerife por poco tiempo—, la Escuela de Dibujo creada en 1812 con sede en La Laguna y adscrita al Real Consulado de Mar y Tierra de Canarias, y otras instituciones de ámbito cultural ofrecieron a Estévez muchas posibilidades en el campo creativo, gracias a los contactos con aquellos profesionales y con sus bibliotecas, consideradas entonces las más completas y nutridas de Canarias. Tampoco podemos olvidar las relaciones familiares, pues sus abuelos paternos vivían muy cerca de la iglesia de la Concepción de la mencionada ciudad de los Adelantados, en la que también trabajaba su hermano Domingo.

Aún en La Orotava, conoció al que sería luego uno de sus mejores amigos, el sacerdote palmero don Manuel Díaz Hernández, el Padre Díaz, un personaje de gran influencia cultural en su isla y, en menor medida, en Tenerife, debido, entre otras razones, a sus asiduos viajes a La Laguna por cuestiones eclesiásticas, lo que le permitió visitar y afianzar los lazos de amistad en otras localidades como La Orotava, especialmente con la familia de Fernando Llerena, en cuyo domicilio llegó a ejecutar algunas pinturas murales⁵³.

Realmente, el Padre Díaz no ejerció influencia artística alguna sobre Estévez, aunque en su isla natal llegó a practicar el noble arte de la escultura, defendiéndose en otras facetas de índole cultural. Al contrario, creemos que fue Estévez, pese a la diferencia de edad entre ambos (19 años más joven), quien le orientó en el campo de las Bellas Artes, siendo el Padre Díaz un hombre maduro, consolidado en sus funciones como sacerdote y excelente orador, aunque como escultor hay que reconocer que fue bastante parco, no superando el estadio de aficionado. En La Palma dejó unas cuantas imágenes sin demasiado interés artístico. Así pues, aunque en el campo de la escultura no destacara, sí lo hizo en el ámbito del saber, pues su amplia cultura, sus relaciones humanas, políticas (de talante liberal) y sus conexiones con la masonería palmera⁵⁴, fueron herramientas eficaces en la formación de artistas noveles. Estévez recibió del Padre Díaz orientaciones de todo tipo, pues coincidían en conductas de pensamiento, políticas y religiosas. Tanto uno como el otro creían en el devenir de la sociedad liberal («democrática»), en la regeneración del ser humano a través de la cultura y en un arte más universal. El Padre Díaz contaba con más experiencia que Estévez, ofreciéndole información bibliográfica adecuada, sin desestimar el enriquecimiento mutuo que obtenían de las continuas conversaciones. Esta estrecha amistad le permitió a Estévez recibir encargos procedentes de La Palma, convirtiéndose el Padre Díaz en un excelente

⁵³ PADRÓN ACOSTA, Sebastián, *op. cit.*, pág. 9.

⁵⁴ Para conocer mejor este capítulo de la vida del Padre Díaz, es necesario consultar las publicaciones que de la masonería palmera, y en general de Canarias, ha realizado el profesor de la Universidad de La Laguna Manuel de Paz Sánchez. En el interesante trabajo titulado *La Masonería en La Palma* (Las Palmas de Gran Canaria, 1979), el profesor De Paz afirma que el Padre Díaz no estuvo afiliado a la logia masónica: *la leyenda que da pie a esta creencia, no sólo se sustenta sobre el hecho de la acusación de infidencia y destierro sobre su probado filantropismo o sobre sus ideas liberales, sino que, en última instancia, responde al afán reivindicativo de la masonería sobre un personaje de la calidad de Díaz, hecho corroborado por el interés que los masones de finales de siglo (1897) pusieron en la erección de su estatua en la plaza principal de Santa Cruz de La Palma.*

«puente» para establecer relaciones culturales y artísticas con aquella sociedad, que también mostraba ansias de renovación, demostrándolo en buena parte de sus proyectos, como en el magnífico lienzo pintado por Esquivel (1806-1857) que preside el altar mayor de la iglesia de El Salvador de la capital palmera.

Con este bagaje, Estévez se instala en Santa Cruz de Tenerife, donde completa su formación artística dentro de los parámetros académicos.

En Santa Cruz de Tenerife. La Academia de Bellas Artes

Desconocemos las relaciones personales y profesionales de Fernando Estévez con la esfera artística, social y cultural de Santa Cruz de Tenerife, que le empujaron a instalarse en esta ciudad. Nos imaginamos que fueron muchas, pues a sus 60 años de edad ya había cosechado no sólo prestigio como escultor, sino también suficientes lazos de amistad. En aquel momento, antes de 1849, la mayor parte de los artistas de renombre del archipiélago habían alcanzado su madurez como profesionales (Juan de Abru, 1800-1887; Álvarez Rixo, 1796-1883; Antonio Alfaro, 1794-1869; Pedro Maffiotte, 1816-1870; Manuel Ponce de León, 1812-1880; etc.); en cambio, Lorenzo Pastor y Castro (1784-1860) y Fernando Estévez eran en aquel momento los más veteranos, tanto en experiencia artística como en edad, circunstancia que les permitió establecer una adecuada relación personal y profesional.

Es difícil hablar de este tejido de relaciones personales y profesionales logrado a lo largo de la vida, porque lo consideramos como un hecho natural, más aún en un artista que necesita arrojarse como estímulo para su desarrollo creativo con el apoyo de personalidades de diferentes perfiles intelectuales y culturales. Por eso, no es necesario indicar —ni siquiera justificar— el conocimiento que Fernando Estévez tenía de todos aquellos extranjeros afincados en Canarias, hombres de ciencias, que desempeñaron una inmensa labor cultural y docente, como la desarrollada por el ya citado sabio francés Sabino Berthelot, nacido en Marsella en 1794, fundador del Liceo de La Orotava (1824)⁵⁵, donde impartió los programas educativos de su Francia natal, método que ya estaba siendo aplicado en otras capitales de la España peninsular. Por otro lado, sabemos que en 1842 también se estableció en Santa Cruz de Tenerife el Liceo artístico y literario, en las dependencias del teatro viejo, levantado en su día en la actual calle de La Marina, donde dio clases el pintor Cirilo Truilhé⁵⁶.

Pues bien, Berthelot, que fue cónsul de su país en Canarias y miembro honorario de la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, entre otras importantes ocupaciones, trabó amistad con destacados miembros de la alta sociedad orotavense y santacrucera, como Pedro Maffiotte, presidente de la Sociedad de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, cuya secretaría fue ocupada por el pintor Nicolás Alfaro. También gozó de la amistad de Lorenzo Pastor que, al igual que los anteriores, fue destacado profesor de la citada Academia de Bellas Artes. No es extraño, por tanto, que Estévez, quien compartía sus mismos deseos de progreso, siguiera de cerca los pasos del científico francés, interesándose por los planes de enseñanza que pretendía implantar en La Orotava. En aquel momento también se establecía el mencionado Colegio de Los Ángeles y, en 1839, la Escuela de Dibujo y Latinidad impulsada por el propio Estévez. ¿Fue



Louis Auguste de Sainson y Guérard. *Santa Cruz de Tenerife*. Litografía. 1833.

⁵⁵ Este Liceo lo creó en 1824, junto con su amigo Auber. El concepto de liceo, un término que nos viene del francés *lycée*, tenía un carácter docente, que *serviría de escalón intermedio entre las escuelas primarias y la Universidad* (RODRIGUEZ MESA, Manuel, «1820-1830 La primera época de Sabino Berthelot en Tenerife», en *Homenaje a Sabino Berthelot en el centenario de su fallecimiento 1880-1980*. La Laguna, 1980). No hay que confundir aquel liceo con el actual Liceo Taoro de La Orotava, una sociedad cuyos fines son básicamente culturales, aunque bien es verdad que ha sabido mantener no sólo el nombre original, que evoca los deseos del isleño de abrirse a otras tendencias culturales foráneas, sino también el carácter instructivo que reclamaban los habitantes.

⁵⁶ CIORANESCU, Alejandro, *Historia de Santa Cruz de Tenerife (1803-1977)*. Santa Cruz de Tenerife, 1998, pág. 346.



Mensualidad de octubre de 1850. Academia Provincial de Bellas Artes. Biblioteca de la ULL.

entonces Berthelot quien le abrió las puertas al escultor para situarse en Santa Cruz de Tenerife? No lo sabemos fehacientemente, pero sí estamos seguros de que Estévez tuvo que haber contado con apoyos de primera fila, pues resulta curioso que su docencia en la Academia se hallase estrechamente relacionada con los nombres arriba citados, especialmente con Lorenzo Pastor, que fue director de la Academia de Dibujo de la Junta de Comercio, más tarde absorbida por la Academia de Bellas Artes. Buena parte de sus materiales didácticos procedían de Madrid, Barcelona y París, principalmente, gracias a la colaboración de algunos tinerfeños que viajaban a esas ciudades o que ya estaban establecidos en ellas como, por ejemplo, Monteverde Bethencourt, que también mantuvo una gran amistad con el escultor. Es muy posible que Berthelot se encargara, asimismo, de recabar materiales para la Academia en su último viaje a la capital francesa, sobre todo «para las enseñanzas de la asignatura de Estévez»⁵⁷.

Tampoco sabemos dónde tuvo Estévez su domicilio. Siempre se ha comentado, sin ninguna acreditación, que pudo haber vivido próximo a la iglesia de la Concepción, en el núcleo que hoy llamamos antiguo o histórico de la ciudad, pues bien es verdad que la documentación certifica que muchos artistas y empresarios habitaban en las calles de Santo Domingo, la Candelaria y Cruz Verde, vías que entonces eran importantes por su actividad comercial. Recordemos, a manera de ejemplo, que el artista italiano Angelo Cherubini, conocido por haber esculpido en mármol interesantes sepulcros de familias acomodadas de Tenerife, se estableció en la mencionada calle de Santo Domingo.

Ni siquiera disponemos de datos que nos confirmen si vivió solo, con otro artista o, simplemente, con un familiar. Nos preguntamos si en este domicilio abrió taller, porque el trabajo escultórico requería mucho espacio donde instalar los bancos de labor, las herramientas, las maderas, etc., espacio que debía estar bien ventilado e iluminado. No hay constancia, pues, de la existencia de su taller, al menos en la documentación perteneciente a archivos públicos; en cuanto a los archivos privados, ya sabemos cómo funcionan y a quiénes facilitan los datos. El hecho de no haber testado impide aún más dilucidar este asunto, pero creemos que tratándose de una persona mayor, muy conocida y afamada, académico y profesor, debió contar con una vivienda en condiciones en el mismo centro de la ciudad, que entonces ostentaba la capitalidad de la única provincia canaria, ya desde 1813, circunstancia que la convirtió en una población pujante, liberal, con un activo puerto y una expansión económica y urbana de gran alcance. Una sociedad —burguesía comercial— comprometida con empresas culturales y artísticas, ámbito idóneo para ampliar sus estudios y continuar ejerciendo su profesión de escultor, una labor poco rentable en aquellos tiempos, razón por la cual decidió convertirse en docente para dar a conocer, de una manera reglada, los principios, sistemas y procedimientos de la escultura.

Esta segunda actividad era tan normal como trabajar activamente en el taller, pues la enseñanza suponía ya una parte inseparable en la formación artística. Los alumnos debían tener una preparación humanística y científica de cierto rigor, sometida a una reglamentación oficial, que nada tenía que ver con las instrucciones que tiempo atrás recibían los aprendices en los salones gremiales. En esta etapa del siglo XIX los viejos gremios habían perdido su fuerza social, entrando en un proceso de disolución. Aunque al referirnos a Canarias seguimos empleando el término «gremio» en relación al conjunto de artistas de un mismo género, sobre

⁵⁷ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo, RODRÍGUEZ MESA, Manuel y ALLOZA MORENO, Manuel, *op. cit.*, pág. 60.

todo para poder comprender mejor este hecho corporativo como productor autónomo de gusto artístico, sin embargo sabemos que si bien en otras profesiones el gremio fue una de las formas de concebir y proyectar el trabajo, con sus correspondientes legislaciones, en el ámbito del arte no estuvo tan claro. Los escultores, por ejemplo, sólo se limitaron a formarse en los talleres de sus maestros, de los que recibían todo tipo de orientaciones, no sólo de carácter técnico, sino también personal y social. Este aprendizaje comenzó a verse transformado con la llegada de los movimientos ilustrados, que propiciaban una formación más completa de los discípulos. Fue el caso, por ejemplo, de Luján Pérez, que desde su taller de la calle Santa Bárbara de Las Palmas de Gran Canaria empezó a dar muestras de cambios en la dirección de su arte escultórico, relacionándose con los poderes públicos y eclesiásticos de mayor solvencia social de aquella ciudad, así como con las esferas culturales e intelectuales que le permitían una apertura hacia las propuestas artísticas que se venían fraguando en Europa.

En realidad, estos talleres fueron aulas en las que se impartieron «clases privadas», a la manera de las enseñanzas conventuales. A tenor de las opiniones de la doctora Calero Ruiz, es posible que sólo hubiera en el archipiélago una especie de «amago» gremial, por influencia de los escultores foráneos que llegaban con una educación gremial. Por tanto, «no tenemos demasiada seguridad de que existiese en Canarias un gremio que agrupase a los escultores, dado que no hemos encontrado datos que nos lo confirmen»³⁸. En realidad, la abolición de estos gremios fue un proceso abierto durante el gobierno de Jovellanos y Campomanes, que desembocó definitivamente en la supresión total de los mismos en el año 1813, por lo que muchos de los escultores que por aquel entonces se encontraban en proceso de formación, como Fernando Estévez, siguieron trabajando según estos viejos dictámenes pedagógicos; las presiones oficiales por definir un gusto artístico nacional suscitaron en estos artistas un deber de reconducir su futuro profesional, adaptándolo a las nuevas propuestas planteadas por las Academias. Los gremios habían perdido protagonismo social e, incluso, su eficacia creadora acreditada en la satisfacción de la demanda de imaginería religiosa. Se establecía de este modo un abismo entre artistas y artesanos.

Ya sabemos que la escultura del siglo XIX no fue realmente fecunda, ofreciendo bastante atonía en todas sus propuestas, pues ni siquiera pudo convertirse en un arte burgués como la pintura, que lo consiguió gracias a su capacidad para narrar todo lo que ocurría en la sociedad, disponiendo, entre otras razones, de unos recursos técnicos y procedimientos que garantizaban su éxito frente a otros géneros artísticos. En el caso de Canarias, la sociedad no contó con un bagaje cultural suficiente y sólido como para incluir entre sus necesidades artísticas el retrato escultórico, por ejemplo. Esta sociedad, si bien intentó reproducir los modelos europeos en todos sus ámbitos, no fue capaz de expresarlos a través de la escultura, pues la educación barroca tradicional, embebida por una imaginería religiosa, obstaculizaba en cierta manera este proceso, impidiendo que las nuevas tendencias estéticas conocieran un desarrollo más equilibrado con respecto a la pintura, cuya técnica —preferentemente el óleo— fue el mejor medio para cubrir todas esas preferencias culturales, pues apenas había variado desde su origen (siglo XV).

Mientras que la madera fue un material común en la producción artística del archipiélago, sobre todo policromada y estrechamente relacionada con la obra re-

³⁸ CALERO RUIZ, Clementina, *op. cit.*, págs. 104-105.

ligiosa, no lo fue tanto el mármol. Hasta la llegada del siglo XIX, este noble material, tan unido a la estética del clasicismo, no comenzó, al menos, a formar parte de los proyectos de nuestros escultores. Gracias a los artistas foráneos, sobre todo italianos, y a la generalización del mármol en las islas, aunque de una manera muy puntual, pudieron erigirse conjuntos sepulcrales y monumentos que contribuyeron al ornato urbano, adaptándose a las transformaciones y ampliaciones que conocieron las principales ciudades. Basta recordar el interesante monumento dedicado a la Virgen de Candelaria, en la plaza homónima de Santa Cruz de Tenerife, procedente de Génova, o los bellos panteones del antiguo cementerio municipal de Las Palmas de Gran Canaria, en el que intervino la figura del italiano Paolo Triscornia (1894), así como en otros monumentos públicos⁵⁹. Pero esta intervención llegó ya bastante tarde, cuando faltaba un tercio para que finalizase el siglo. El ciudadano canario siguió entonces recurriendo a la pintura para lograr sus propósitos en el campo económico, político y cultural. El retrato al óleo continuaba vigente, aunque con las connotaciones estilísticas de las diversas tendencias pictóricas. Era la mejor manifestación del poder social. Por tanto, la escultura, una vez perdido su éxito como principal producto del mercado religioso, y ante la imposibilidad de ser sustituida la madera por el mármol, quedó confinada a las aulas de las academias, sometida a la revisión intelectual de los profesionales de las Bellas Artes. Esta era la situación en la que se encontraba Fernando Estévez cuando pretendía abrirse camino como escultor y docente en la capital tinerfeña.

Habíamos dicho que Estévez contaba con parientes en La Laguna, nada menos que con sus abuelos paternos y su hermano Domingo, llamado el «Maestro Flores», nombre artístico del que aún se desconoce su origen, a pesar de que muchos manuscritos de la época ya lo recogen⁶⁰. Se le ha vinculado con la Escuela de Dibujo del Real Consulado del Mar, creada en 1812, y en la que impartieron clases Luis de la Cruz, José Ossavarry, Luis Le Gros y Lorenzo Pastor y Castro; sin embargo, su labor como artista estuvo centrada en la carpintería, un oficio que había aprendido en La Orotava. El manejo de las gubias seguramente le permitió ejecutar alguna que otra pieza escultórica, siendo una de ellas el pequeño *Crucificado* del facistol del coro de la catedral lagunera, aunque no hay constancia documental que lo justifique, tratándose por tanto de opiniones orales que los historiadores han respetado y siguen dando por válidas.

No ponemos en duda que Fernando Estévez tuviera la intención de situarse en esta ciudad con el fin de abrir taller. Era una ciudad que reunía todas las condiciones culturales pues, como se ha dicho anteriormente, disponía de «los fondos bibliográficos más importantes de las islas, tras la supresión de un número importante de conventos con la desamortización de 1835»⁶¹, entre los que se encontraban los de la Universidad y la Biblioteca Provincial. Una serie de condicionantes sociales, políticos y económicos había hecho de ella la primera urbe del archipiélago. Sin embargo, por estas fechas la situación ya no era así. La Laguna comenzó a perder capacidad como centro administrativo de la isla a favor de Santa Cruz, que adquirió la capitalidad en 1833, acontecimiento histórico que repercutió en la toma de decisiones de Estévez. A esto hay que añadir el nombramiento de la citada ciudad como capital de Canarias, entonces constituida en una sola provincia.

Santa Cruz era un escenario idóneo para la práctica de las artes, pues contaba con el respaldo de una sociedad burguesa próspera, de espíritu liberal, que di-

⁵⁹ Para conocer mejor la realidad de la escultura conmemorativa en Canarias, es aconsejable consultar la siguiente bibliografía: QUESADA ACOSTA, Ana María, *La escultura conmemorativa...*, op. cit.; Ídem, «La escultura en el espacio urbano de Canarias», en *Anales*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, año 1, número 1, Santa Cruz de Tenerife, 2008.

⁶⁰ APCLL, Libro de Cofradía del Santísimo Sacramento, folio 23 r., año 1815. Pr. *Cuarenta y dos ps. Un rl. Y cinco q. Costo de Alas para los Angeles a Domingo Flores, Pintor con plata, y composición de uno, según recibos.*

⁶¹ LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de y HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a de los Reyes, *El mundo del libro en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, 2005, pág. 93.

namizaba todas las estructuras políticas y culturales. Antes del fallecimiento de Estévez (1854) ya había alcanzado los 14.000 habitantes, disponiendo de un conjunto de edificaciones de carácter público de notable importancia (Teatro y Mercado Municipal, Hospital de los Desamparados, Instituto de Segunda Enseñanza, Conservatorio, Maestranza de Artillería, etc.), y de instituciones culturales, docentes y recreativas que proliferaron a lo largo de la centuria, como la Real Sociedad Económica de Amigos del País, instalada primero en La Laguna (1777), y luego en Santa Cruz, en 1837, aunque tuviera en esta ciudad una existencia bastante corta. Cabe citar también la fundación de la Escuela Náutica (1836), el Casino Principal (1840), la Escuela de Comercio, el Liceo Artístico y Literario (1842), teniendo al pintor Cirilo Truilhé como primer director de esta institución, tal y como se ha dicho anteriormente. También fue intensa la actividad desarrollada por la prensa local, tanto a través de sus periódicos y revistas (*El Atlante*, *La Aurora*...), como de libros, etc., lo que permitió que la sociedad se acercara a los conocimientos científicos, la moda, la historia, el deporte, los hechos nacionales, provinciales y locales. Pero este tejido urbano no podía prescindir de la actividad comercial, fundamental en una ciudad portuaria, abierta a otros mundos, a otras realidades, por donde entran y salen los hombres, los comerciantes con sus más diversas ideas, aportando novedades bibliográficas y géneros relacionados con el ámbito artístico.

Sin embargo, el centro docente por excelencia creado en Santa Cruz de Tenerife fue, sin lugar a dudas, la Academia de Bellas Artes, una iniciativa pedagógica a la altura de sus homónimas peninsulares. Estévez estuvo atento a todos estos acontecimientos culturales, sobre todo en lo que se refiere a los centros artísticos, pues suponía para él una posibilidad de abrirse camino en la enseñanza y en la teorización de la escultura. Por eso creemos que debió de establecerse en Santa Cruz de Tenerife en la década de los cuarenta —aunque en un principio fuera temporalmente—, época en que se crea la Sociedad de Bellas Artes (1846), cuyos promotores fueron Pedro Maffiotte y Nicolás Alfaro, siendo profesor de Dibujo el pintor Lorenzo Pastor y Castro.

A muchos de estos artistas les avalaba el origen burgués, que constituía una élite ciudadana. El padre de Maffiotte, por ejemplo, procedía de Francia, e impartía clases de francés y de Contabilidad en la Escuela de Comercio, orientando a su hijo Pedro hacia el estudio de las ciencias, formación que demostró no sólo en el campo de las humanidades y las artes, sino también en otras áreas como la literatura y la científica. Nicolás Alfaro era hijo de militar, y dispuso de una solvente situación económica, que le permitió marchar a Madrid para recibir clases en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Allí tuvo como profesores a Pérez Villaamil (1754-1824), Carlos de Haes (1829-1898) y Ponciano Ponzano (1813-1877). Este último, célebre escultor, fue contemporáneo de Damián Campeny (1771-1855), José Piquer (1806-1871), Ramón Subirat (1828-1890) o Ricardo Bellver (1845-1924), entre otros, y conoció a Thorwaldsen (1770-1844) en Roma, habiendo llevado a cabo proyectos escultóricos, como el relieve de la fachada del Congreso de los Diputados (Madrid), con sus dos leones. Por tanto, la formación de Alfaro en el primer centro de estudios artísticos de la nación fue realmente fecunda, adquiriendo todos los recursos técnicos y teóricos para volver a Canarias, dispuesto a formar a profesionales de las artes, no sólo en los ámbitos de la escultura y la pintura, sino también en el musical, pues formó parte de la or-

questa «La Filarmónica». Lo mismo ocurrió con Lorenzo Pastor y Castro, que marcha a Inglaterra para adquirir conocimientos en pintura, especialmente en acuarela. A su vuelta, desarrolla una intensa actividad docente y académica, colaborando con múltiples proyectos culturales.

Esta era la situación social y cultural de muchos artistas que trabajaban en Santa Cruz de Tenerife, reflejo del nuevo estatus de profesional burgués que habían alcanzado, estatus que comporta la doble condición de profesor y artista. Estévez tuvo que enfrentarse a esta realidad que se estaba produciendo en una ciudad pequeña, lejos de la Corte, pero muy dinámica en acciones y propuestas culturales. Tal vez le faltó viajar, como hicieron los artistas ya citados, para ponerse a la altura de las circunstancias históricas y adoptar plenamente el estilo neoclásico, pero la escultura se volvió menos exigente y escasamente innovadora, resolviéndose en las aulas de los centros de estudios.

Aquellos que crearon la Sociedad de Bellas Artes descubrieron la necesidad de impulsar, tal y como se llevaba haciendo en el territorio nacional, unos estudios con carácter oficial, protegidos por el Estado y debidamente estructurados. Así nació la Academia de Bellas Artes, en 1849, por Real Orden de 31 de octubre⁶². Su economía dependía de las subvenciones otorgadas por la Diputación Provincial, encargada de los sueldos del personal, y por el Ayuntamiento de la ciudad, que se había comprometido con los gastos de materiales didácticos y pedagógicos. No es mi intención en este capítulo narrar la historia de esta noble Corporación de derecho público, aunque sabemos que hay en proyecto un estudio crítico de la misma. Sin embargo, quiero decir que su aparición y posterior establecimiento fueron consecuencias de un proceso de formación en las enseñanzas artísticas que tiene sus orígenes en el siglo XVIII, especialmente al calor del movimiento ilustrado. Aunque los centros docentes de la citada centuria contemplaban la práctica artística (Real Sociedad Económica de Amigos del País, Real Consulado del Mar y Tierra de Canarias, etc.), van a ser las escuelas de Dibujo las que más directamente se ocuparán de esta formación que la sociedad ya venía reclamando para sus hijos. Estas escuelas fueron los prolegómenos del establecimiento de la Academia de Bellas Artes. Si bien los dos primeros centros se crearon en Las Palmas de Gran Canaria (1782 y 1787), el resto de los mismos fue apareciendo paulatinamente a lo largo del siglo XIX, como la Escuela de Dibujo de La Laguna (1810), la de Santa Cruz de Tenerife (1835), perteneciente a la Junta de Gobierno, o la de Santa Cruz de La Palma (1840), gracias a la labor del pintor Blas Ossavarry.

Realmente, estas escuelas, descartando las que se ocupaban de la formación primaria, llevaban implícita una instrucción que iba más allá de la meramente artística, pues de acuerdo con la situación cultural del país, el alto índice de analfabetismo y la urgente necesidad de formar un cuerpo de artesanos capaces de cubrir las necesidades laborales, las enseñanzas del dibujo se convirtieron en una asignatura básica para cualquier tipo de aprendizaje. Esta preocupación por elevar el nivel cultural y profesional de los ciudadanos fue una constante a lo largo del siglo, expresada en muchos documentos oficiales que insistían en el *saber, la virtud y el trabajo* como resultados felices, concediendo «premios y auxilios al laborioso, y una vigilancia constante en corregir y esterminar el vicio y la vagancia»⁶³.

No pretendemos plantear aquí las excelencias del dibujo, sus técnicas y aplicaciones, por ser un asunto que merece ser estudiado aparte, pero sí es necesario

⁶² Esta Real Orden aparece publicada en la *Gaceta de Madrid* (nº 5.577) el 6 de noviembre de 1849. En el Capítulo Primero se constituye el número de Academias provinciales, a saber: Barcelona, Bilbao, Cádiz, La Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Valencia, Valladolid y Zaragoza. También se establece la categoría de las mismas —de primera y segunda clase—, perteneciendo la Academia canaria a esta última, junto con Bilbao, Cádiz, La Coruña, Granada, Málaga, Oviedo, Palma de Mallorca y Zaragoza. Las de primera categoría contemplaban las enseñanzas de arquitectura, escultura y pintura, mientras que las de segunda categoría sólo escultura y pintura, aunque sabemos que la de Santa Cruz de Tenerife promovió conocimientos de arquitectura aplicables al campo laboral.

⁶³ AMSCT, «Caja Comercio, 1830-1849», carpeta «1831 comercio».

indicar la importancia que siempre ha tenido este procedimiento, sustrato de cualquier expresión artística, vinculado «a la definición previa de los objetivos fundamentales de sus prácticas y qué tipo de conocimiento de la realidad», independientemente de su valor autónomo como obra de arte. El aprendizaje del dibujo «permite al alumno desarrollar aquellas capacidades gráficas que le permitan enfrentarse ante las necesidades que determina su proyecto»⁶⁴, siendo una eficaz herramienta defendida a partir del Renacimiento, aunque en la Edad Media ya se consideraba como una de las normas educativas. A lo largo de la Época Moderna, en la que se incluye naturalmente la aparición de las academias, tanto privadas como estatales, que constituyeron el principio de sistematización del estudio y aplicación del Arte, el Dibujo se convirtió en una disciplina básica, defendida incluso por los grandes tratadistas. En el siglo XVIII, defendía Pevsner que una academia «era todavía una escuela de dibujo exclusivamente»⁶⁵, y José López Enguídanos, académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, afirmaba que el dibujo «es la parte más esencial de la Pintura, el fundamento de la Escultura, el apoyo de la Arquitectura y el que perfecciona los ejercicios mecánicos»⁶⁶. Esta es una de las razones por las que en todos los planes de estudios (básicos y superiores) durante el siglo XIX, incluso mucho antes de que el Estado reglase todo el sistema de enseñanza, el Dibujo fue siempre una asignatura «obligatoria» en sus dos vertientes: el llamado Dibujo Artístico y también el Lineal, relacionado este último con el campo de la Geometría, propio de los cursos superiores y los programas de la instrucción profesional. Para tales fines era necesario contar con materiales adecuados, tanto bibliográficos como instrumentales, que estuviesen a la altura de las enseñanzas artísticas europeas.

El citado naturalista Sabino Berthelot, en su proyecto docente para el Liceo de La Orotava, contempla, entre otras materias, la impartición del Dibujo, pues lo considera no sólo fundamental en el proceso de aprendizaje, sino porque ha descubierto que el canario cuenta con una predisposición natural para esta actividad artística y, en general, para las Bellas Artes⁶⁷. Observación que defiende incluso en su discurso de entrega de premios de la Academia a sus alumnos en 1851, demostrando la utilidad del Dibujo y toda actividad artística como «cualidad innata entre los isleños»⁶⁸. Con anterioridad había intervenido otro académico, el Sr. Baudet, que manifiesta la necesidad del uso del *esfumino* en las clases de Dibujo.

Aunque se hacían auténticos esfuerzos por renovar esos materiales didácticos, todavía circulaban por los talleres y aulas de artes las viejas *Cartillas de Dibujo*, un sistema pedagógico que tuvo gran éxito en la Italia del Renacimiento, y más tarde en toda Europa. Un método para enseñar a los iniciados en el arte que en tiempo de los Carracci fue objeto de publicación. Eran manuales que contenían diferentes modelos, consejos, tipos de soluciones, enfoques, etc., convirtiéndose en los primeros «sistemas gráficos» modernos utilizados por los artistas y recomendados por todos los maestros. Jusepe Martínez (1600-1682) en su tratado *Del Dibujo y maneras de obrarlo con buena imitación* (1866), recomienda «dibujar ojos, narices, bocas, orejas, manos y pies, y en estar algo diestro tomará cabezas de por sí para comprender lo que tiene obrado, viéndolo todo junto: luego tomará piernas, brazos y cuerpos; esto hecho, tomará figuras enteras, y las pondrá en ejecución»⁶⁹. Y mucho tiempo antes, Leonardo Da Vinci, refiriéndose a la formación del artista, aconseja que debe copiar de los mejores maestros.

⁶⁴ GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), *Las lecciones del dibujo*. Madrid, 1995, pág. 35.

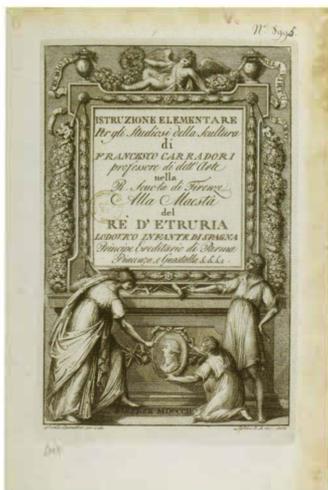
⁶⁵ PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, con epílogo de Francisco Calvo Serraller. Madrid, 1982, pág. 121.

⁶⁶ VEGA, Jesusa, «Los inicios del artista. El dibujo base de las artes», en *La formación del artista. De Leonardo a Picasso*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1989, pág. 9.

⁶⁷ BERTHELOT, Sabino, *op. cit.*, pág. 13.

⁶⁸ ARACBA, Sesión celebrada el 19 de noviembre de 1851.

⁶⁹ VEGA, Jesusa, *op. cit.*, pág. 2.



Francesco Carradori. *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*. Florencia, 1802. Portada y páginas interiores.

En realidad, estas cartillas o manuales han desaparecido casi por completo, siendo un material muy usado en los talleres y escuelas hasta el límite de su utilidad. Con toda seguridad, Fernando Estévez las conoció e hizo uso de ellas, tal vez en el convento franciscano de La Orotava, donde inició sus estudios, o bien en Las Palmas de Gran Canaria, durante su formación en el taller del maestro Luján. Sin embargo, cuando Estévez se compromete con la docencia artística el material utilizado era otro. Aunque algunos de aquellos manuales repletos de dibujos circularan por los centros de estudios, son ahora los libros, los conjuntos de láminas y modelos en yeso las herramientas más utilizadas por los estudiantes de las Bellas Artes. Si consultamos las Actas de la actual Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, heredera de aquella que tanto esplendor dio no sólo a la entonces capital de Canarias sino a todo el archipiélago, descubrimos la necesidad manifestada por sus dirigentes de equipar al centro con los mejores materiales de estudio, tal y como sucede en las restantes academias del país. Se aprovechaba la estancia de canarios en la Península y en el extranjero para resolver estas gestiones, tan imprescindibles en la formación del espacio cultural de las islas. Así, en la Sesión que tuvo lugar el 28 de diciembre de 1850, el presidente de la misma informa de una carta remitida por don Manuel Monteverde (Académico de Honor), en la que afirma haber enviado a Cádiz las obras sobre Matemáticas y modelos de Dibujo para las distintas clases. En el mes de enero del año siguiente, este surtido de materiales llega por fin a Santa Cruz de Tenerife. Las láminas de Dibujo de adorno, que no superaron los 72 ejemplares, pertenecían a Matías La Viña; otras colecciones de dibujo, a Bilordeau y Julián, «que regala a la Academia el espresado Sr. Monteverde. Se acuerda entregar todo

al Secretario y bibliotecario⁷⁰. En otro momento la Academia vuelve a solicitar nuevos surtidos didácticos, esta vez a Barcelona, consistentes en «modelos de yeso para las clases de modelado y vaciado»⁷¹. A lo largo de estos primeros años, concretamente hasta 1854, cuando fallece Fernando Estévez, las solicitudes de materiales para la Academia fueron casi continuos y muchos de ellos también procedían de Francia⁷², por lo que no dudamos en la intervención de la colonia francesa de Tenerife, independientemente de la calidad de los surtidos. Es conocida la preocupación manifestada por Baudet y por Berthelot, por ejemplo, ante el bajo nivel cultural de los isleños, como se ha venido afirmando.

Todos los pedidos de material didáctico dirigidos a distintas casas comerciales se establecían de acuerdo con los criterios de los profesores, entre los que estaba Fernando Estévez, quien mostró su preocupación por mejorar constantemente los sistemas de enseñanza⁷³, a pesar de las opiniones contrarias manifestadas por algunos de sus compañeros. Debió de haber conocido nuevos métodos utilizados en las Academias de Bellas Artes, pues en la Sesión del 23 de enero de 1851 manifestó su intención de poner en práctica «un método de enseñanza que se propone observar en la de Dibujo, cuya clase se ha de poner á su cargo, el cual fue aprobado pr. la Academia»⁷⁴. No sabemos exactamente en qué consistió el referido método, pero es una prueba más de sus amplios conocimientos en esta materia, adquiridos a través de la información bibliográfica, en los que encontraría novedades recursos para sus clases. A ello hay que sumar su sólida formación artística. No olvidemos que una de las condiciones que acreditó su ingreso en la Academia fue precisamente su fama como escultor, poniéndolo de relieve sus excelentes obras «en las que ha igualado, sino excedido las de su maestro D. Antonio Pérez [se sobrentiende, José Luján Pérez] natural de Canaria, que. único entonces, como lo es Estévez en el día, el que se ha dedicado al ramo importante de las bellas artes»⁷⁵.

Cuando el Sr. Baudet expresó su deseo de proponer el uso del *esfumino* como sistema en las clases de Dibujo, Estévez no puso objeción alguna, pues se da por hecho que conocía la utilización del referido medio mucho antes del establecimiento de la Academia. En el taller de Luján, primero, y en La Orotava, después, sobre todo en la Escuela de Dibujo, tuvo que haber trabajado con esta herramienta, ya que con ella se logran interesantes efectos —la fluidez en el trazado de las líneas atenúa la dureza y permite establecer una graduación entre zona clara y oscura, agilizando el planteamiento de boceto, etc. —. Fue este un procedimiento empleado por los artistas del Renacimiento, atribuyéndosele su autoría a Leonardo Da Vinci, quien lo aplicó incluso a la pintura (*La Gioconda*). Aunque todo esto no parece fiable, lo cierto es que ya desde aquella época el *esfumino* o *difumino*, que procede del *sfumato* italiano, era una práctica relativamente conocida en los talleres.

Lo que no sabemos es cuándo llegaron los difuminos a Canarias. Sospechamos que en el siglo XVIII, pero sólo son conjeturas. A través de la documentación existente, sobre todo la facilitada por la prensa del momento, gran parte de los materiales relacionados con la enseñanza provenían del exterior. Sin embargo, hay que diferenciar entre la aplicación del difumino industrial, ese lápiz confeccionado a base de papel grueso y esponjoso con doble extremo, y los domésticos, elaborados por los propios artistas, como los de lana. Otro recurso sigue siendo el empleo de los dedos. A pesar de todo, creemos que ya Estévez lo utilizaba en sus clases, pues el alumno Tomás de la Vega, que asistía en horario

⁷⁰ ARACBA, Sesión celebrada el 23 de enero de 1851.

⁷¹ Ídem, Sesión celebrada el 10 de noviembre de 1852.

⁷² Ídem, Sesión celebrada el 23 de febrero de 1854. En esta fecha llegaron de Francia —no se especifica el nombre de la ciudad, ¿Paris-Marsella?— un surtido de *modelos de lápices... para el uso de la Escuela de Dibujo de figuras*.

⁷³ Ídem, Sesión celebrada el 24 de octubre de 1851. El académico Sr. Bello establece pa. lo sucesivo la clase de *modelado y vaciado de adorno pr. creer llegada la época de su instalación, y tomándolo en consideración la Academia, acuerda que el profesor D. Fernando Estévez, forme una nota de los modelos que se necesitan pa. ella*.

⁷⁴ Ídem, Sesión celebrada el 23 de enero de 1851.

⁷⁵ Ídem, Sesión celebrada el 6 de mayo de 1850.



Modelos en yeso utilizados en la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, y más tarde en la Escuela de Bellas Artes (hoy Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna). Propiedad particular.

⁷⁶ Ídem, Sesión celebrada el 15 de noviembre de 1851. En la referida Exposición, concretamente en el apartado de «Dibujos de Adornos», el alumno Tomás de la Vega recibió el tercer accésit, obteniendo el segundo Felipe Poggi y el primero Eduardo González Bethencourt. El primer premio se le concedió a Juan Fariña.

⁷⁷ *Eco del Comercio*, Santa Cruz de Tenerife, nº 172, 30 de noviembre de 1853. Este artículo recoge opiniones acerca de la exposición de trabajos presentados por los alumnos pertenecientes al curso 1852-1853, en cuyo Jurado se encontraban, entre otros, Estévez y Lorenzo Pastor. Bajo el epígrafe «Bellas Artes», el contenido del mencionado artículo cuestiona los dibujos de Pastor, mientras que elogia los de Estévez. Todo el artículo aparece ya citado y publicado por MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo, RODRÍGUEZ MESA, Manuel y ALLOZA MORENO, Manuel, *op. cit.*, págs. 81-85. Estos autores sospechan que el autor del mismo fue Sabino Berthelot. Es muy posible, pues analizando el desarrollo del contenido, el manejo de la terminología, el discurso interno, etc., descubrimos que tuvo que haber sido una persona muy versada en el tema del dibujo, al menos desde el conocimiento teórico, y de la necesidad de su implantación, tal y como lo venían haciendo buena parte de las academias europeas. Sabemos que Sabino Berthelot defendió la práctica del dibujo como base de toda realización artística, una faceta educativa que experimentó en Francia. Si realmente fue así, entonces no cabe duda de que Berthelot actuó de «tutor» o «protector» de Estévez en sus relaciones con la Academia y su ingreso como profesor en la misma.

nocturno, efectuó dos estudios bajo esta técnica que fueron muy aplaudidos tanto por el jurado encargado de otorgar los premios de las obras presentadas en la exposición de la Academia de 1851, como por el público asistente⁷⁶.

El Sr. Baudet defiende en todo momento la utilización del *esfumino* en cuanto que las academias y escuelas de la Península, siguiendo el ejemplo de la Real Academia de San Fernando de Madrid, lo dispusieron en sus programas de enseñanza. En la defensa del Sr. Baudet se descubre una cierta analogía con la literatura de los tratados de arte, parafraseando, en buena parte, a los del Renacimiento. Incluso, en muchos artículos de prensa se dan a conocer las excelencias del difumino, cuyo método «se halla hoy en día adoptado en todas las Academias de Europa como el más expedito, más a propósito para el adelanto de los jóvenes». Son palabras de un periodista anónimo en el periódico *El Eco del Comercio*, que supuestamente conocía muy de cerca la renovación de las enseñanzas artísticas, pues a continuación señala:

«se ha conocido que si el discípulo, con buena dirección, hace en pocos meses muchas figuras delineadas y contorneadas, en lo que debe ponerse especial cuidado; si guarda las proporciones en todas ellas, se perfeccionará muy pronto adquiriendo a la vez suma facilidad: más por el contrario malogra un tiempo precioso si emplea un año y a veces más en el sombreado minucioso de una cabeza de tamaño natural, una figura o un grupo. Habiendo exactitud y corrección en los delineados, fácil es perfeccionar las sombras, puesto que es la segunda parte de todo dibujo que se ejecute. El antiguo método se reserva hoy exclusivamente para aquéllos que quieren seguir la carrera del grabado»⁷⁷.

Es muy posible que el nuevo método que Estévez deseaba implantar en la Academia incluyera la utilización del difumino, no como herramienta, pues ya era muy común su uso, sino como recurso para producir resultados artísticos independientes. El deseo de enriquecer las clases con la actualización de los materiales —láminas, bustos de yeso, etc.—, la creación de una biblioteca que recogiera títulos relacionados con las Bellas Artes y con la cultura, en general, e, incluso, la modernización de las aulas, sobre todo la de Dibujo, en cuanto a la aplicación de recursos y sistema de iluminación (pues era una asignatura que se impartía en turno de tarde-noche⁷⁸), ponen al descubierto a un Estévez cuya actividad artística ya no tiene nada que ver con el pasado más inmediato, incorporado definitivamente a la enseñanza reglada, innovando y actualizando sistemas de aprendizaje de acuerdo muchas veces con la evolución de los alumnos, quienes manifestaban sus dificultades en el aprendizaje y exigían acogerse a «los preceptos y ejemplos de algunos artífices antiguos y modernos»⁷⁹.

Este método de Estévez, defendido en la Sesión del 22 de noviembre de 1851, no fue bien acogido y valorado por una parte de los académicos asistentes a la misma, desvelándose ciertas diferencias muy solapadas entre los profesores, que la documentación no explicita pero las insinúa. Uno de estos profesores era Lorenzo Pastor, que en diciembre del citado año fue nombrado Catedrático de Dibujo. Tomando la palabra manifestó que lo expuesto por Estévez no era «atribución de la Academia sino de la Junta de Profesores con arreglo al art. 59 del Rl. Decreto de 31 de Octubre de 1849, señalar el método de enseñanza que debiera seguirse...»; y recordaba, entre otras cosas, que el Plan de Estudios dependía del establecido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid⁸⁰. Ya hemos indicado quién era Lorenzo Pastor y cuáles fueron sus influencias en la sociedad santacrucera, un hombre que en 1841 lograba también la Cátedra de Inglés en la Junta de Comercio. Aparte de las discrepancias profesionales e, incluso, de carácter personal, despunta además el hecho de ser ambos responsables de la impartición de la asignatura de Dibujo: de Figuras, Lineal y Adorno, por Pastor, y de Artes y Fabricación, y Modelado y Vaciado de Adorno, por Estévez. Es fácil imaginar, pues, la defensa que cada uno hacía del Dibujo desde el conocimiento de su condición artística. Lorenzo Pastor fue pintor, «considerado el introductor del paisajismo canario decimonónico en las islas»⁸¹, aunque según afirma Alloza Moreno «su verdadero valor radica en sus cualidades como dibujante de una técnica minuciosa, precisa y correcta, pero en cambio no fue capaz de lograr un empleo adecuado de los colores»⁸². Fernando Estévez concibió el dibujo como herramienta para proyectar la tridimensionalidad, aprovechándolo en primer lugar en el taller de orfebrería de su padre en La Orotava, donde definía los distintos temas ornamentales para cubrir cada una de las piezas. Luego daría muestras de su dominio en buena parte de la decoración que completa la policromía de sus esculturas. Pero también Estévez conocía las técnicas pictóricas, con lo que, en cierta forma, aventajaba a su «rival» Lorenzo Pastor.

La base de la escultura academicista era el dibujo, «asociado, más bien, a un análisis de las posibilidades técnicas y estéticas... de ahí su primordial importancia teórica»⁸³. El problema es que no disponemos de dibujos realizados por Estévez. No sabemos cómo empleaba los carboncillos, los lápices y los difuminos, cuyo uso tanto defendió. Tampoco la manera de trazar las líneas, los contrastes,

⁷⁸ ARACBA. Sesión celebrada el 4 de noviembre de 1850. En esta Junta se trató del cambio de iluminación del aula de Dibujo; sustituir las velas por lámparas de aceite, pues de lo contrario la clase correría el riesgo de suspenderse o trasladarla al turno de mañana, negándosele con ello la asistencia a los alumnos más humildes que se preparaban para obtener el reconocimiento de una profesión. Se solicitó un pedido de quinqués para tal fin.

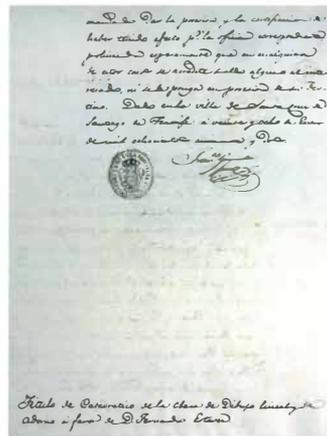
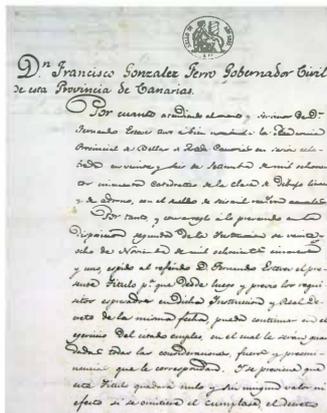
⁷⁹ Ídem, Sesión celebrada el 19 de noviembre de 1853.

⁸⁰ Ídem, Sesión celebrada el 22 de noviembre de 1851.

⁸¹ ARMAS NÚÑEZ, Jonás, voz «Pastor y Castro, Lorenzo», en FUENTES PÉREZ, Gerardo (coord.), *Diccionario Biográfico de Canarias. Arte*. La Laguna, 2008, pág.121.

⁸² ALLOZA MORENO, Manuel A., *op. cit.*, pág. 229.

⁸³ REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *op. cit.*, pág. 41.



Título de Catedrático de la clase de Dibujo lineal de adorno a favor de D. Fernando Estévez, 28 de enero de 1852. Biblioteca de la ULL.

la precisión en el manejo de las herramientas, en fin, de sus características y morfología. Ni siquiera conservamos pinturas al óleo, fiables, que nos puedan desvelar la intención del dibujo. Sin embargo, creemos que Estévez debió haber conocido y practicado distintas técnicas para una mejor y más completa educación artística. Recordemos que estuvo impartiendo clases nocturnas para que los jóvenes trabajadores pudieran asistir con cierta comodidad, encontrándose, como docente, con unas condiciones humanas, sociales y culturales muy variadas que le obligaban a innovar, a investigar y a adaptar los métodos a las circunstancias.

A través de las Actas de la Academia y de los artículos ofrecidos por la prensa en torno a las Bellas Artes, muchos de ellos anónimos, se pone de manifiesto un reconocimiento a la labor desarrollada por Estévez, como docente y artista, frente a la de Pastor y Castro, que recibe a veces duras críticas, lo que revela el enfrentamiento entre estos dos profesores. En la exposición de trabajos presentados por los alumnos del curso 1852-1853, el periódico *Eco del Comercio* de Santa Cruz de Tenerife deja muy clara la excelente gestión de Estévez en su clase de modelado y vaciado de adornos, en cuya muestra artística fueron elogiadas gran parte de las obras: «buena aplicación y fuerza de las sombras; mucha limpieza en los dibujos...»⁸⁴, son algunas de las valoraciones que el cronista señala.

En la sesión académica que tuvo lugar el 26 de septiembre de 1850 Estévez será nombrado Catedrático de Dibujo Lineal y Adorno, recibiendo la confirmación del título el 28 de enero de 1852 por el gobernador de la Provincia don Francisco González Ferro⁸⁵.

⁸⁴ Ver nota 72.

⁸⁵ ALLOZA MORENO, Manuel A., *op. cit.*, pág. 149.

Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes

En la vida de Estévez, aparte de su producción escultórica y su dedicación docente, destaca la labor como académico, mérito que le permitió cubrir buena parte de sus expectativas artísticas. El ingreso en la Academia de Bellas Artes supuso no sólo un reconocimiento a su trayectoria como escultor, sino también el predominio de un plan que intentaba dar respuesta a la situación escultórica de acuerdo con las necesidades de entonces y, por ende, de todo el arte que aspiraba a valores supremos.

Su concepción del arte y su aplicación como recurso didáctico quedan resumidos en el discurso de ingreso en la citada Corporación, un discurso bien estructurado y organizado que iba dirigido más bien a los alumnos, haciendo hincapié en los beneficios obtenidos en el aprendizaje para lograr con ello mejor bienestar laboral y social, colaborando así con el progreso del país.

En este discurso, Estévez puso de manifiesto su altura humana, cultural y artística, amén de la literaria, dejando muy claro cuál era la situación de la Academia, sus éxitos y fracasos en la enseñanza, sobre todo la de sus alumnos de turno de noche que se preparaban para ejercer la profesión. Hay en todo el texto una constante preocupación por la formación de la juventud, de cualquier escalafón social, atendiendo preferentemente a aquellos alumnos de procedencia humilde, a los que les transmitía la necesidad de aplicar el arte a la producción industrial. Esta manera de pensar, muy propia del hombre del siglo XIX, ya había dado sus frutos en las clases de aquella Academia de Dibujo de La Orotava, dirigidas más bien a la instrucción de los más desfavorecidos. Evidentemente, todo esto era consecuencia de los cambios experimentados en la sociedad, sobre todo debido a la industrialización de los países europeos, originando nuevas formas de vida, de cooperación y dependencia social. Fue el espacio donde el hombre del XIX «vivió en condiciones diversas, trabajó y residió en distintos lugares, pensó y sintió, soñó y esperó de múltiples maneras»⁸⁶.

A tenor del texto en cuestión, podemos descubrir también su compromiso con la historia, pero no tanto con esa historia nacional, sino con la propia, poniendo el acento en los avances científicos relacionados con el conocimiento del mundo aborígen canario. Estévez tuvo que haber estado al tanto de los hallazgos arqueológicos que se daban a conocer a través de la prensa local. No cabe duda de que era el momento de las reivindicaciones, de los nacionalismos, de la identidad. Abundaban los artículos sobre este tema, no en vano hubo un periódico llamado *El Guanche*. Con buena pericia literaria, Estévez recurrió al símil guanche para animar a sus alumnos a esforzarse en la consecución de sus objetivos, pues de la misma manera que aquellos realizaron *rústicos instrumentos* para aplicarlos al trabajo diario, también ellos debían ofrecer a la sociedad nuevos recursos que facilitasen el progreso de la Provincia, de la virtud cívica, fomentando elevadas intenciones morales en los ciudadanos.

Este fragmento de su discurso tuvo que haber suscitado en el público, sobre todo en el grupo de talante ilustrado, actitudes opuestas, ya que algunos de ellos preferían el estudio del arte en sí mismo, como «un medio de recreación», y no como «forma de perfeccionar los productos de las clases trabajadoras»⁸⁷. He aquí el debate que inaugura Estévez en Canarias sobre la función del arte, preconizando un «nuevo humanismo» que permitiera, a través de nuevas nor-

⁸⁶ FREVERT, Ute y otros, *El hombre del siglo XIX*. Madrid, 2001, pág. 19.

⁸⁷ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo, RODRÍGUEZ MESA, Manuel y ALLOZA MORENO, Manuel, *op. cit.*, pág. 78. El texto del discurso de ingreso de Estévez en la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife se encuentra publicado en este libro (págs. 74-78) con sus correspondientes explicaciones y anotaciones. Afirman sus autores que don José Monteverde, por ejemplo, se muestra partidario del Arte por el Arte, resaltándolo como fuente de placer, si bien lo acepta como complemento de la Industria.

mas de belleza, la comprensión del mundo. Creemos que el ideal defendido por Estévez era mucho más profundo de lo que pensaban muchos profesores y académicos, pues suponía una renuncia a los viejos sistemas de producción artística que promovían un aprendizaje más bien mecanicista, de acuerdo con los sistemas gremiales, cumpliendo así los deseos de los comitentes. Estévez proponía otra cosa: hacer del arte un valor universal, recurriendo a los ejemplos del pasado clásico, como pedagogía cuyo eje vertebrador sería la Academia, propósito para el cual había que prescindir de los recursos tradicionales del Barroco, en beneficio de un principio unificador e integrador de las expresiones plásticas.

Sin embargo, el pasaje más significativo de este discurso de ingreso es el referente a los escultores, en el que Estévez evidencia su cultura artística y sus conocimientos de la historia. Como ya se ha indicado, es el primer artista canario perteneciente al siglo XIX que intenta, a tenor de las palabras del doctor Castro Borrego, reclamar un *credo estético*, situándose «lejos del viejo estatuto artesanal que presidía la praxis de pintores como Gaspar de Quevedo, Quintana o escultores como Lázaro González de Ocampo y Francisco de la Raya»⁸⁸. Era muy normal que en las clases de la Academia los profesores recurrieran a los artistas de sobrado prestigio como ejemplos a seguir por sus alumnos, una sugerencia pedagógica que recogen los tratados de arte. Estévez propone nada menos que la figura del escultor italiano Antonio Canova:

«Volvamos ahora á nuestra época y permitidme que os manifieste á que llegó en la misma ciudad de Roma Don Antonio Canova, insigne escultor de nuestro siglo, y con qué distinciones fue premiado su elevado mérito. El mereció que el Pontífice Pío séptimo lo creara Caballero Romano, poniéndole con sus propias manos las insignias de esta distinción; que mandasen inscribiesen su nombre en el libro de Oro del Capitolio; que lo nombrase su Embajador en la Corte de Francia, y últimamente que le confriese el título de Marqués con la asignación de tres mil ducados Romanos. ¡Qué ejemplo y lecciones éstas, queridos discípulos, para vuestra animación, y qué advertencia para aquéllos que desertando de sus respectivas clases no deben esperar sino la ruina!»

Estas referencias al escultor italiano dejan claro el conocimiento bibliográfico que Estévez poseía, de los libros que manejaba y de la información gráfica. Tuvo que haber consultado necesariamente otras obras que le ilustraran sobre los escultores más notables del momento, pues de lo contrario no hubiera elegido a Canova como modelo. Podríamos preguntarnos por qué Canova y no otros escultores extranjeros, como Houdon (†1828), Thorvaldsen (†1844), Serbelloni (†1814), etc., todos ellos contemporáneos. Aparte de las preferencias personales de Estévez, creemos que Canova supuso el ejemplo neoclásico más idóneo para explicar la conexión con la Antigüedad Clásica, del que, por otra parte, se contaba con más bibliografía. Los restantes artistas no debieron ser suficientemente conocidos, pues Thorvaldsen, por ejemplo, otro gran maestro del mármol, no generó una bibliografía inmediata, pues su muerte acaeció en 1844, diez años antes de la de Estévez.

Analizando el texto, en general, nos preguntamos sobre las reflexiones planteadas por Estévez ante la obra de Canova, en la que, a pesar de los resabios barrocos de sus inicios, las nuevas normas de belleza quedarán definitivamente re-

⁸⁸ CASTRO BORREGO, Fernando, *op. cit.*, pág. 66.

flejadas. Su influencia se dejó sentir también en la producción de muchos escultores españoles, como José Álvarez Cubero (que tuvo ocasión de conocerle durante su estancia en Roma) o Damián Campeny (sin duda en su conocida *Muerte de Lucrecia*, de la Casa Lonja del Mar, en Barcelona).

No le fue fácil a Estévez renunciar al lenguaje tradicional, aún vigente, para acatar las propuestas académicas. Pero no lo logró; sólo «controló» el debilitado Barroco. Canova fue para él un ideal, una aspiración, una «coíné» escultórica en la que se establecía el predominio de un plan. No hay en las obras de Estévez influencia notoria alguna de Canova, a pesar del material lignario policromado. Tal vez observamos un cierto eco en la imagen de *San Pedro Apóstol* de la iglesia-matriz de La Orotava, por su carácter decidido, que recuerda a los personajes de los monumentos funerarios. En menor medida, la *Santa Lucía* perteneciente al citado templo, inspirada en grabados y que no deja de estar próxima a las representaciones de deidades clásicas. Estévez era consciente de sus limitaciones. Había descubierto las excelencias del mármol, de su empleo, de su significado. Conocía su realidad material gracias a las obras precedentes, sobre todo, de Italia, que formaban parte del conjunto artístico de algunas iglesias de Tenerife, y del ornato de los espacios urbanos de las principales ciudades de las islas. Pero su formación como artista y las dificultades de aplicar las técnicas marmóreas le obligaron a continuar con su trayectoria imaginera.

Desconocemos el material bibliográfico con el que contó Estévez para acercarse a la obra de Canova. Es muy posible que buena parte de los gráficos (grabados calcográficos, dibujos, etc.) hayan sido litografías, pues entonces este sistema de estampación se hallaba muy generalizado. Basta consultar la documentación de la época para constatarlo. La litografía vino, en gran medida, a sustituir a la pintura al óleo. Era un sistema muy eficaz, especialmente como medio didáctico, policromado, muy atractivo y hasta cierto punto barato. Fue un invento del alemán Senefelder hacia 1795. Antes de 1820 ya se conocía en toda España. La preocupación de los ilustrados por la culturización de los más jóvenes hizo posible la adquisición de estos materiales y la selección bibliográfica. También colaboraron, como es sabido, los extranjeros afincados en Canarias, que dispusieron de excelentes bibliotecas. Recordemos, una vez más, la intervención de Sabino Berthelot, que trajo de Francia interesantes y valiosas colecciones de grabados. Por esta época ya se habían abierto establecimientos que ofrecían surtidos de Bellas Artes, libros y objetos curiosos. La Academia, asimismo, se nutría de los más variados títulos, que conformaban una acreditada biblioteca. Creemos que Estévez descubrió así al inmortal Canova.

Pensamos que su admiración por este escultor italiano fue algo personal, no inducido. Es decir, no derivó del campo teórico, pues los conocimientos sobre arte adquiridos en sus etapas de aprendizaje fueron los propios del sistema gremial, cuya enseñanza se centraba especialmente en los procesos mecánicos. Tal vez oyera hablar de Canova durante su aprendizaje en Las Palmas de Gran Canaria, junto al maestro Luján Pérez, pero no hay constancia de ello. Es muy posible que en esta misma ciudad llegase a consultar la información gráfica y documental de los hermanos Eduardo, concretamente la de Diego Nicolás, amigo personal de Luján, que después de su periplo peninsular introdujo en Canarias el conocimiento y difusión del Neoclasicismo arquitectónico. No sería extraño que entre sus papeles hubiera grabados y anotaciones sobre escultores —¿de



La Magdalena. Iglesia de San Francisco de Asís. Santa Cruz de La Palma.

Canova?—, pues en esas fechas ya era conocido en toda Europa, habiendo realizado en 1793 el famoso conjunto de *El amor y Psique* (Museo de El Louvre). Aunque todo esto sólo son conjeturas, hay que reconocer que muy poco podía aportar Eduardo al estudio de la escultura, cuando lo suyo era la arquitectura.

El encuentro con Canova fue consecuencia de una madurez intelectual y artística. Un proceso que exigió grandes esfuerzos para comprender lo que se estaba gestando en el continente europeo. Un cambio de espíritu que fuera capaz de romper todo vínculo con el pasado, optando por una nueva visión del mundo. Hasta dónde se comprometió Estévez, no lo sabemos. Pero en el tiempo que permaneció en el taller de La Orotava, y como profesor de Arte en el Colegio de los Ángeles, además de otras tareas de carácter cívico desarrolladas en su ciudad natal, fueron produciéndose lentamente otras formas de conciencia y autocrítica que le exigían el conocimiento de nuevas maneras de sentir y vivir el arte, la escultura. Lo cierto es que cuando Estévez llegó a la Academia, ya sabía quién era Canova.

Hay en el discurso de Estévez un remedo de los tratados de arte, lo que significa que los conocía, convirtiéndolos en un medio pedagógico o, al menos, en discursos educativos, pues casi al final del mismo hace un elogio a los artistas canarios, sobre todo a aquellos cuyo arte fue un referente en su formación como escultor, y que debían estar en el «Parnaso» de las artes:

«...no pasemos en silencio el mérito de aquellos distinguidos profesores isleños que nos han precedido. Nosotros recordaremos siempre sus nombres con más cordial gratitud y veneración. Ellos han enriquecido nuestra provincia con la dirección de obras de Arquitectura; con la ejecución de la Escultura y Pintura, y con la buena elección en los adornos del tallado. ¡Oh! Si me fuese darle el entrar ahora en la Ciudad de Roma; en aquella gran Capital del Universo; subir á su elevado Capitolio y abrir aquel libro eterno de Oro donde se immortalizan todas las naciones. Allí inscribiría también los nombres de D. Diego Eduardo, de D. José Rodríguez de la Oliva, de D. José Luján Pérez, de D. Juan de Miranda y de otros, de cuyas obras nos han quedado mucho que admirar y bastante preceptos que seguir».

Este tramo del discurso revela la formación de Estévez, su cultura, su aceptación de las nuevas propuestas artísticas, canalizadas a través de las enseñanzas de la Academia. La altura de estas manifestaciones suscitó ciertas desavenencias con algunos compañeros de profesión, especialmente con el ya citado José Joaquín Monteverde Bethencourt. Es curioso cómo menciona primero a Eduardo, dejando a su maestro Luján en tercer lugar. Podría tratarse de una categorización arbitraria, pero hay una cierta intencionalidad en ello; Eduardo es el que da a conocer el Neoclasicismo en Canarias, como queda patente en la fachada de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria; había viajado, y era capaz de aportar y plantear nuevas teorías artísticas. La mención, en segundo lugar, de Rodríguez de la Oliva manifiesta un señalado respeto por lo que había significado su obra en el panorama artístico de las islas. Luego, su maestro Luján Pérez, por ser el máximo exponente de la escultura, la cúspide de una amplia trayectoria imaginera. Y, naturalmente, Juan de Miranda, como el mejor representante de la pintura canaria. Son nombres que pertenecieron a una generación de ilustrados cuyo pensamiento se halla próximo al de Estévez.

Su participación en las exposiciones de la Academia de Bellas Artes

Dentro de los objetivos de las Academias se encontraban las exposiciones periódicas de obras de arte, de acuerdo con las distintas orientaciones que motivaron sus respectivos estudios. Así, comenta Salvador Aldana, la Academia de Viena se orientó hacia el comercio; la de Sajonia, a la fabricación de porcelana de Meissen; la de Berlín, a «la imprenta, los dibujos, los tapices; la de Augsburgo la industria; la de Dublín también la industria; la de Nápoles los temas para talleres de marmolistas»⁸⁹. Las bases de las Academias eran, sin duda, la docencia, incluyendo las artes plásticas y la arquitectura, aunque esta última tuvo siempre un desarrollo más individual.

Aunque las asociaciones de Bellas Artes, las escuelas de Dibujo, etc., ya habían organizado muestras artísticas para dar a conocer los trabajos de sus alumnos, no es hasta 1853 cuando la reina Isabel II, a través de un real decreto, establece las exposiciones nacionales, que dependían del entonces Ministerio de Fomento. Fue una manera de proteger la actividad artística.

Como el espíritu de las academias reflejaba las diversas realidades de la sociedad, sus desequilibrios y carencias, surgió la necesidad de preparar a las capas populares, sumidas en el mundo de los oficios, para el conocimiento de una idea más elevada del arte, sin olvidar su dimensión social. En el caso de Santa Cruz de Tenerife, la Academia tuvo que ir más allá de lo meramente formal, ya que no existían, como en otras ciudades españolas, asociaciones o círculos de carácter artístico o filantrópico, como el Fomento de las Artes (Madrid), que se ocupaba de la educación de las clases populares, o el Círculo de Artesanos de Cáceres. A pesar de los objetivos de estas entidades culturales —muchas veces de solapada actuación política—, lo que prevalecía era el interés por instruir a las capas menos favorecidas de la sociedad, intentando, como se ha dicho, fomentar otros campos laborales. Faltó, dice el profesor Cioranescu, *una escuela de Artes y Oficios*, y aunque fue una idea que estuvo flotando no se planteó en tiempo y forma hasta 1883⁹⁰. Lo cierto es que, a pesar de la ausencia de la enseñanza de rango superior, las clases de Dibujo y Grabado estuvieron orientadas, primordialmente, hacia la formación de los artesanos, pues si bien se beneficiaban los estudiantes de Escultura y Pintura, también lo hacían aquellos que deseaban perfeccionar y elevar su calidad profesional. El grabado, por ejemplo, abrió posibilidades a muchos jóvenes para encontrar un trabajo en el ámbito de la prensa escrita (periódicos, revistas, editoriales, etc.). La Academia, por tanto, recurrió a las exposiciones como un eficaz recurso para dar a conocer sus enseñanzas, progresos y reconocimientos oficiales.

Estas exposiciones se venían efectuando en Europa desde el siglo XVII con cierta regularidad, siendo la de París una de las primeras Academias en mostrar sus trabajos a un amplio público. Las españolas llegaron más tarde, y aunque surgieron de una manera irregular, no fue hasta mediados del siglo XIX cuando se establecieron de forma oficial o institucional, coincidiendo con la desaparición del Antiguo Régimen y la llegada de los sistemas políticos democráticos. Se trataba de que el Arte fuese «el elemento definidor de los pueblos, la expresión más exacta de la sociedad a que pertenece», siendo nada «extraño que se recurra a él como termómetro o índice del grado de civilización de los pueblos y, por extensión, hasta de los derechos y prerrogativas de las personas»⁹¹.

⁸⁹ ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, «Historia de una Institución», en *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Valencia, 1998, pág. 22.

⁹⁰ CIORANESCU, Alejandro, *op. cit.* pág. 324.

⁹¹ GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*. Madrid, 1987, pág. 48.

Se regían por un reglamento y jurado que distribuía los distintos premios, fundamentales para acrecentar el currículo de los que aspiraban a un puesto de profesor, entre otros beneficios.

Y esto mismo es lo que persiguió la Academia de Bellas Artes de Canarias, aunque antes ya se venían organizando bajo la dirección de la llamada Sociedad de Bellas Artes, como la de 1847, celebrada en la Sala de la Junta de Comercio; 1848, en la que intervinieron los artistas Cirilo Truilhé, Gumersindo Robayna, Maffiotte, Nicolás Alfaro, etc. y las féminas Ceferina Roca y Josefa Rodríguez⁹². Como siempre, la escultura ni siquiera mantenía un discreto segundo lugar, pues de las 88 obras presentadas, sólo 4 pertenecían a este género, y sus materiales se reducían únicamente al yeso y a la cera. Antonio Alfaro, Federico Cumella y un artista aficionado, fueron los autores de las mismas⁹³.

La primera exposición de la Academia tuvo lugar en 1850 y constaba de 72 obras, de los artistas Francisco Aguilar, Antonio Alfaro, Fernando Estévez, Elisabeth Murray, Robayna, Truilhé y Verdugo. Estévez presentó varios dibujos al difumino. Nos parece extraño que siendo escultor no lo hiciera con una obra de bulto redondo, de tema religioso o profano, cuando entonces no había en Canarias un profesional tan excelente como él. Téngase en cuenta que Estévez ocupaba una plaza de Catedrático de Dibujo y Modelado, siendo la primera disciplina básica para la iniciación en cualquier rama de las artes, incluso en la escultura. La labor del profesor de Dibujo era fundamental para acceder a cualquier otra actividad (pintura, escultura, grabado, etc.), aprendiendo de modelos, tanto en yeso como en grabados, hasta llegar al dibujo del natural. A Estévez le interesaba manifestar gráficamente este proceso, pues demostraba la calidad de la enseñanza y la validez del dibujo, sobre todo cuando se pretendía, en este caso, reafirmar las garantías expresivas y estéticas del difumino, asunto que fue objeto de discusión en muchas de las sesiones de la Academia. Una escultura en la exposición, en cambio, debía de ser de mármol, no de madera, tal y como lo establecían los cánones. Pudo haber sido de yeso, pero era éste un material para ser utilizado más bien en moldes y vaciados, aparte de su fragilidad y pobreza, no ofreciendo texturas tan estables como las del mármol o la madera. Pero el hecho de haber presentado en la susodicha exposición varios dibujos, significa que sabía manejar muy bien las técnicas. Recordemos que realizó buena parte de los diseños ornamentales de las piezas de orfebrería en el taller de su padre; además, sus mismas esculturas lo demuestran, así como el reconocimiento académico que le brindaba el dominio del oficio y la docencia del Dibujo. Por otro lado, era fundamental apoyar a sus alumnos, que anualmente participaban con dibujos en estas muestras artísticas.

En la exposición de 1851, y según comenta el periódico *El Avisador de Canarias*, Fernando Estévez presentó nuevamente varios dibujos al difumino⁹⁴, junto a otros profesores y alumnos. Esta vez Cirilo Truilhé lo hizo con varios lienzos de temática costumbrista.

En otras ocasiones Estévez formó parte de la comisión evaluadora de los trabajos de los alumnos de la asignatura de Dibujo, junto con Bello, Truilhé, Aguilar y Larroche, planteándose asimismo el tipo de premio que recibirían en caso de presentar obras a la exposición, inclinándose por las medallas como galardón⁹⁵. Los temas presentados eran bastante diversos, imperando no sólo los de carácter clásico sino también los que abordaban asuntos costumbristas, históricos y demás. En la citada exposición de 1851, los alumnos José Zeruto, Ra-

⁹² Datos recogidos en MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo, RODRÍGUEZ MESA, Manuel y ALLOZA MORENO, Manuel, *op. cit.*, págs. 23-24.

⁹³ *Exposición [sic] de la Sociedad de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife. Diciembre de 1848*. Santa Cruz de Tenerife, 1848.

⁹⁴ *El Avisador de Canarias. Periódico de anuncios e interés materiales*. Imprenta La Islaña, Santa Cruz de Tenerife, nº 8, 4 de enero de 1851.

⁹⁵ ARACBA, Sesión de 5 de agosto de 1851.

fael Zeruto y Pedro Verdugo y Massieu fueron los premiados, utilizando los *crayones* (lápices de colores) en la realización de sus respectivas obras: *Granadero en el hospital de Jafa*, *Escena en Rusia*, dibujos de *estremos*, etc. Si observamos la relación de obras presentadas en las exposiciones —hasta donde la documentación nos lo permite— descubrimos que los dibujos al difumino y al «crayón» fueron los más comunes, aunque de vez en cuando se podían contemplar los de «lápiz plomo». Los temas religiosos ya no ocupaban un espacio preponderante como en tiempos pasados, acusando, como es natural, un claro retroceso. Muchas de estas obras, al óleo generalmente, solían ser copias de los grandes maestros, y las originales ofrecían un interés más estético que religioso. La historia, el paisaje, el retrato, los bodegones... fueron los más abundantes, destacando los contenidos relacionados con las Islas Canarias (*Vista del muelle de Santa Cruz de Tenerife*, *Vista del Charco de San Ginés*, *Plaza de la Constitución de Santa Cruz de Tenerife*, de Francisco Aguilar; *Vista de Santa Cruz de Tenerife*, de Gumersindo Robayna, etc.), temas fomentados por el nacionalismo artístico. La escultura, en cambio, no corrió la misma suerte que el resto de las artes, pues ocupaba un porcentaje muy pequeño, casi siempre eran copias de bustos o de otros asuntos, habitualmente en yeso, y rara vez en bronce.

Estévez sólo pudo disfrutar de estas exposiciones poco tiempo, pues pasados escasamente tres años, una grave enfermedad le provocó la muerte. Estuvieron vigentes hasta finales de siglo, alternando con las que organizaba la Sociedad Económica de Amigos del País y otras instituciones docentes. En 1869 la Academia dejó de enseñar para convertirse en una Corporación con personalidad jurídica propia, ocupándose del fomento de las Bellas Artes en todas sus ramas y expresiones. Unos cuantos años después se abrirán las puertas de una Escuela Municipal de Dibujo, siendo su primer director, y a la vez profesor, José Lorenzo Bello. También impartió clases Gumersindo Robayna (1829-1898), quien, tras su fallecimiento sería sustituido por su hijo Teodomiro (1864-1925). Pedro Tarquis Soria (1849-1940) fue otro de los profesores de aquella escuela.

Las exposiciones, que también tuvieron lugar en Las Palmas de Gran Canaria⁹⁶, desempeñaron un papel importante en el desarrollo de las artes locales, permitiéndonos conocer a los artistas del momento. Además, venían a reproducir a escala local las exposiciones nacionales, como expresión del grado de cultura de la sociedad, sus iniciativas, el mercado, los compradores e incluso la crítica, plasmada en la prensa de entonces. Fue una actividad lúdica para la burguesía urbana que, al acudir a estas muestras, podía presumir de ser buenos entendedores de arte, opinando sobre las obras expuestas y, llegado el momento, seleccionando aquellas que luego compraban para engrasar su patrimonio personal.

La escultura de pequeño formato

Dentro del repertorio escultórico de Estévez, hay que citar el conjunto de piezas de pequeño tamaño esparcidas por recintos religiosos y casas particulares. Estas esculturas, todas ellas en madera, ofrecen al investigador serios problemas en la identificación, atribución y catalogación. Aunque algunas desvelan el estilo inconfundible del maestro, la mayoría, en cambio, nos hacen dudar de la autoría. Sólo unas pocas han sido atribuidas por historiadores del arte.

⁹⁶ Véase, a manera de ejemplo, la primera exposición de pintura del año 1845, gracias a la labor de Antonio López Botas; las de 1849 y 1862, esta última de Agricultura, Industria y Artes, estuvo a cargo del arquitecto y pintor Manuel Ponce de León (1812-1880). La Real Sociedad Económica de Amigos del País y el Gabinete Literario de Las Palmas desempeñaron, entre otras entidades culturales, una espléndida labor docente y artística.

Esta obra, a veces mal llamada «miniatura» por sus cortas dimensiones, no pertenece al «arte oficial» del escultor (a menos que éste se haya especializado y definido en este tipo de producción); se trata más bien de una actividad secundaria, que ocupa, en líneas generales, un reducido porcentaje de su catálogo razonado, a lo que se le añadiría la serie, a veces infinita, de obras atribuidas por la tradición oral.

El trabajo de estas curiosas esculturas, monoxilas, exige mucha precisión en el manejo de las herramientas, pues el autor tiene que reproducir a pequeña escala relieves, detalles anatómicos, pliegues, cabellos, etc. He aquí donde reside a veces las dificultades para determinar la autenticidad del estilo.

Por otro lado, debemos prestar mucha atención a los criterios de credibilidad aplicados, pues es un hecho constatable que en aquellos espacios geográficos en los que la actuación del artista ha sido más relevante, caso de Luján Pérez en Gran Canaria y Estévez en Tenerife y La Palma, el número de atribuciones se multiplica, llegándose a forzar una filiación con tal de poseer una obra suya. Hubo mucha rivalidad entre las casas de mayor rango social —incluso entre parroquias— para demostrar quién contaba con la mejor imagen, expuesta en oratorios o sobre algún mueble o repisa.

Es comprensible que aún no dispongamos de un catálogo que recoja esta serie de esculturas, pues supone un trabajo bastante incómodo debido a las dificultades que presenta, sobre todo cuando se cruza más de una autoría. Es el caso de los artistas de la familia Perdigón, que no sólo realizaron pequeñas esculturas sino que podría decirse que hicieron posible que Estévez se prolongara en el siglo XX, poniendo al investigador en una situación a veces difícil. De igual manera sucede con otros escultores, contemporáneos o no, que supieron reproducir el estilo esteviano con bastante fidelidad, caso de Aurelio Carmona López y otros seguidores.

Buena parte de estas estimables esculturas, muy al alcance de los coleccionistas y con un marcado carácter doméstico, fueron los «facsimiles» de otras obras de tamaño natural, que el escultor determinó policromar y regalarlas, firmándolas algunas veces. En la iglesia de San Miguel Arcángel del municipio sureño de San Miguel de Abona, se custodia una de estas piezas, que representa a *San Ramón Nonato*; en la parte inferior está inscrito el nombre de «Fernando Estévez».

Rastrear la historia de cada una de ellas, hoy por hoy, ofrece enormes dificultades, ya que por sus cortas dimensiones son fáciles de trasladar, por lo que, a diferencia de cualquier otra imagen expuesta al culto, no suelen permanecer largo tiempo en un lugar, y pasan por herencia de una generación a la otra. La precariedad de datos documentales también es otra cortapisa a la hora de establecer criterios de investigación y autoría. Muchas de estas obras se donaban sin ser registradas documentalmente, aunque de algunas, por ventura, quedaron el nombre del autor y otros datos circunstanciales.

En general, son piezas todas ellas realizadas en madera. Se podían dejar en su color natural o recibir policromía, que era lo más frecuente, al menos en aquellas pensadas para el culto, colocadas sobre altares o muebles litúrgicos. La imagen más solicitada es la del *Crucificado*, figura realizada con enorme maestría y perfección, como la que se halla en la sacristía de la iglesia de la Concepción de La Orotava, atribuida a Estévez con buen criterio, y que podría ser el «facsimil» de su homólogo de la Sala Capitular de la Catedral de La Laguna. La policromía se ha oscurecido muchísimo, impidiendo la observación de los detalles como, por ejemplo, las pinceladas de la sangre. Ahora bien, el trabajo anatómico es extraor-



San Ramón Nonato. Iglesia de San Miguel Arcángel. Dependencias. San Miguel de Abona.



Crucificado. Iglesia de la Concepción. La Orotava.



Crucificado. Detalle. Iglesia de la Concepción. La Orotava.

dinario, destacando la cabeza, en la que el punzón talló un cabello ensortijado; de igual manera, el rostro, de delicado acabado, que revela sin duda el inconfundible arte de Estévez. Es una pena que el paño de pureza haya sido elaborado con telas encoladas, restándole fuerza a todo el conjunto.

Las representaciones de Cristo son las más habituales; luego, las de la Virgen y los santos. La serie de la infancia (Niño Jesús y angelitos) es también interesante. Sin embargo, Estévez no fue muy proclive a este tipo de trabajos artísticos, a juzgar por el escaso número de piezas expuestas a la observación del público. En cambio, otros escultores de la época, como Luján Pérez, Carmona López, etc., dejaron verdaderos ejemplos de estas tallas de pequeño formato, entre los que sobresalen los «Calvarios» en sus hornacinas. El patrimonio particular es el que mejor participa de este arte, pues cuenta con una variedad temática más amplia.

Bibliografía y materiales artísticos

En otro capítulo hemos indicado que la Academia de Bellas Artes se había nutrido de la bibliografía más actual para cubrir las necesidades docentes que desempeñaba. Muchos de sus ejemplares procedían de colecciones particulares, sobre todo de académicos y profesores, y también de empresas peninsulares y extranjeras. En el momento de su fundación, en 1849, las imprentas españolas hacían enormes esfuerzos por mejorar su producción, gracias, como es lógico, al empuje ilustrado, a los nuevos planteamientos de la enseñanza primaria y secundaria⁹⁷ y al acceso a la lectura de sectores sociales con mayor capacidad económica y cultural, lo que motivó la apertura de establecimientos públicos donde se podía comprar libros, papel y diverso material para la práctica de las Bellas Artes.

⁹⁷ GONZÁLEZ PÉREZ, Pedro Bonoso, *La Enseñanza Secundaria en Canarias en el siglo XIX*. Tesis Doctoral dirigida por la doctora doña María F. Núñez Muñoz, y presentada en la Universidad de La Laguna en 1997. Inédita. Biblioteca de Humanidades del Campus de Guajara, Universidad de La Laguna. En el Plan de Estudios de 1845, siendo ministro don Pedro José Pidal, se estableció la organización de la Enseñanza Superior, contemplándose, a su vez, la proyección de las llamadas «enseñanzas profesionales». Fue a partir del *plan del Duque de Rivas en el año 1836, cuando se comenzó a hablar expresamente de Institutos* (tomo I, pág. 22).

También hemos mencionado las bibliotecas privadas, que fueron muchas, y algunas de ellas excelentes tanto por el número de ejemplares como por los temas. A pesar de la labor que desempeñaron en la construcción de la sociedad insular y de la especial ayuda desarrollada en la formación de los artistas, nos interesa ahora destacar el carácter público de los medios para acceder a cualquier clase de estudios, sobre todo superiores. Es indudable que los planes de enseñanza gubernamentales exigían aumentar el número de ediciones, lo que suponía la mejora de los mecanismos de las imprentas y su proliferación en todo el país⁹⁸, la calidad del papel, los tipos, etc., y el aporte gráfico que se reducía básicamente al grabado, en sus versiones xilográficas, calcográficas y, por último, litográficas. Fue entonces cuando esta expresión artística comienza a adquirir una importancia excepcional, que no parará hasta la aparición de la fotografía. Como la industria libresca y la propia prensa solicitaban profesionales del grabado, se hizo necesaria la apertura de aulas en las que los jóvenes pudieran aprender las técnicas y sus aplicaciones. La Academia de Bellas Artes mostró desde el principio una preocupación por el aprendizaje del oficio, de modo que aparece como disciplina en los planes y en la composición de las distintas secciones⁹⁹. Las escuelas y academias de Dibujo también llegaron a practicar el grabado, pues era una actividad que generaba trabajo, requiriéndose el dominio del dibujo. Sabemos que en Las Palmas de Gran Canaria, el pintor José Ossavarry practicaba este arte, convirtiéndolo hábilmente en un recurso pedagógico.

Bibliografía artística

No es fácil plantear aquí la realidad bibliográfica en Canarias, en su vertiente artística, a lo largo del siglo XIX, si es que alguna vez la hubo. Carecemos de una amplia información al respecto, ya que buena parte de la producción foránea se ha perdido. Sin embargo, a juzgar por lo existente, podemos afirmar que los artistas canarios dispusieron del material necesario para desarrollar sus estudios, a pesar de las deficiencias. Si los pintores llegaron a presentar en las diversas exposiciones de Bellas Artes copias de conocidos temas y personajes, religiosos y civiles, como las de Manuel Ponce de León y Falcón (1812-1880) en la de 1854, entre las que se encontraban *Los Borrachos*, de Velázquez y *La Virgen con el Niño*, de Rafael (originales que actualmente están en el Museo del Prado), esto se debe a que tuvieron en sus manos documentación gráfica suficiente como para conocer más de cerca la producción de los grandes maestros del arte. Además, Ponce de León, en 1842, se hallaba estudiando en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la citada ciudad, que era precisamente el lugar más idóneo para conseguir los mejores materiales y conocer *in situ* las obras que había estudiado cuando era joven en Las Palmas de Gran Canaria¹⁰⁰.

En el siglo XIX el mundo editorial, como vehículo esencial de manifestación y transmisión cultural, protagonizó un notable avance en sus distintas vertientes: producción, características formales, comercialización, contenido y función social...». Además, la modernización editorial «no sólo consistió en la difusión de libros sino también de la prensa; periódicos y revistas que actuaron de vehículo de expresión cultural, más rápido y espontáneo, incorporando a su contenido temas hasta entonces de tratamiento exclusivo de la cultura libresca»¹⁰¹. Un

⁹⁸ La primera imprenta se establece en Santa Cruz de Tenerife hacia 1750 por el sevillano Pedro Díaz y Romero, instalada en la calle El Sol (hoy Dr. Allart). Al poco tiempo, pasa a La Laguna gracias a las gestiones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Una de las figuras más relevantes fue el impresor italiano Angelo Bazanti († 1816). En Las Palmas de Gran Canaria queda instalada en 1800, siendo su primer director don José Viera y Clavijo, nacido en Los Realejos en 1731.

⁹⁹ ARACBA. Sesión del 16 de agosto de 1850: «...se acordó, respecto al primer particular, quedar incorporados en la sección de pintura, dibujo y grabado los Sres. Pastor, Trullé, Bello, Maffiotte y Alfaro...»

¹⁰⁰ Para conocer más de cerca a este artista canario y el ambiente cultural de las islas en aquel momento, es de obligada consulta la publicación de HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a de los Reyes, *Manuel Ponce de León y la arquitectura en Las Palmas en el siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria, 1992.

¹⁰¹ BAHAMONDE, Ángel y MARTÍNEZ, Jesús A., *Historia de España. Siglo XIX*. Madrid, 2001, pág. 505.

panorama que incluía la producción artística que, a tenor de los historiadores, no fue lo suficientemente amplia, sobre todo hasta mediados de la centuria. Los libros de arte eran de «pequeño formato, de impresión no muy buena»¹⁰², de modo que la demanda de ejemplares extranjeros, especialmente franceses, era muy habitual. Las revistas ilustradas y folletines fueron muy solicitados por el público, en general, y por los artistas, en particular, pues en ellas podían consultar distintos géneros —guías de ciudades, descripciones de monumentos, monografías, etc.—, siendo las de mayor tirada *El Seminario Pintoresco Español*, *El Artista*, *El Arte en España*, *El Museo Español de Antigüedades*, etc. Revistas en las que colaboraron figuras tan destacadas en el ámbito cultural y científico como José Caveda (1796-1882), Valentín de Carderera (1796-1880), Manuel de Asas (1813-1880), Pedro Madrazo (1816-1898), hijo del pintor José Madrazo, o Ramón Mesonero Romanos (1803-1882), entre otros, sin olvidarnos de la exhaustiva obra del erudito don Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), donde esboza «el problema del estudio y valoración del pasado artístico español»¹⁰³.

Según se ha planteado, los tratados artísticos se seguían consultando, pues muchos de ellos estaban en manos de particulares y de los propios artistas. En los fondos de las bibliotecas, especialmente las conventuales, se podía encontrar algunos de ellos, así como libros de arte, tanto españoles como extranjeros. La Desamortización los dispersó, perdiéndose la ocasión de conocer los catálogos, cuyos títulos fueron manejados por los artistas. Además, las consultas de otros libros publicados en el siglo XVIII, como los tratados de artes y oficios, jardinería, caligrafía, etc. fueron igualmente útiles en la formación de los futuros artistas y docentes.

No podemos afirmar que Estévez llegara a conocer esta realidad bibliográfica. Tal vez no. Pero su nivel cultural y su formación como artista y académico tuvieron que haber estado apoyados en unos conocimientos bien estructurados, muy sólidos, que no eran precisamente aquellas instrucciones recibidas en el taller gremial. Para enfrentarse con una realidad artística carente de uniformidad «por su naturaleza fragmentaria y sus numerosos aspectos y [...] por la creciente rapidez de cambios que ofrece en el tratamiento de la forma»¹⁰⁴, se vio obligado a consultar cuantos libros cayeran en sus manos, sobre todo aquellos que formaban parte de las bibliotecas conventuales y privadas, pues los establecimientos de librerías públicas aparecieron algo más tarde, proliferando a partir del reinado de Isabel II (1833-1868), una etapa ya tardía en la vida de Estévez. En 1855, un año después de su muerte, se abre en el Barrio de Vegueta de Las Palmas la librería del señor Urquía¹⁰⁵, y en Santa Cruz de Tenerife, hacia 1838, se podía comprar libros en una especie de bazares repletos de variados objetos, algo muy propio de las ciudades portuarias, a donde llegaban muchos títulos prohibidos, burlando la mayoría de las veces el control de las llamadas Juntas de Censuras, instituidas por Fernando VII (1812-1833). Estas incrementaban aún más la vigilancia de libros franceses importados «desde Bayona y Perpiñán, entrando clandestinamente por los Pirineos o por vía marítima a los puertos principales, sobre todo Cádiz»¹⁰⁶. En Santa Cruz de Tenerife, capital entonces de Canarias, el comerciante don Bartolomé Cifra ofrecía surtidos de libros cuyas referencias aparecían publicadas en el periódico *El Atlante*. Antes de estas fechas es difícil encontrar librerías tanto en la citada ciudad como en La Laguna, a pesar de que «se leía mucho»¹⁰⁷, si bien nos encontramos en medio de una sociedad que sobrepasaba el 70% de analfabetos. En aquellos momentos, Estévez se encontraba trabajando en La Orotava, y aunque allí

¹⁰² *El libro de Arte en España*. XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, 3-8 de septiembre de 1973. Dirección de Archivos y Bibliotecas. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, pág. 23.

¹⁰³ Ídem, pág. 14.

¹⁰⁴ NOVOTNY, Fritz, *Pintura y escultura en Europa 1780/1880*. Madrid, 1981, pág. 13.

¹⁰⁵ LUXAN MELÉNDEZ, Santiago y HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a de los Reyes, *La difusión del libro en Las Palmas durante el reinado de Isabel II*. Las Palmas de Gran Canaria, 1990, pág. 43.

¹⁰⁶ HIGUERUELA, Leandro, «Los libros prohibidos durante el Trienio Liberal (1820-1823)», en *Boletín Millares Ca-ro*, 1, 2 de diciembre, Las Palmas de Gran Canaria, 1980.

¹⁰⁷ CIORANESCU, Alejandro, *op. cit.*, tomo IV, pág. 339.

dispuso de excelentes bibliotecas particulares y debió de tener noticias de libros franceses, no sería extraño que en sus visitas a Santa Cruz mostrara una evidente preocupación por el estado actual de las publicaciones, sobre todo de las relacionadas con el arte. Las subastas o ventas de libros por fallecimiento (herencia) o por traslado de su propietario fueron realmente interesantes para los intelectuales de solvencia económica, dada la variedad de los temas¹⁰⁸.

La Academia de Bellas Artes se preocupó desde sus primeros momentos por contar con una biblioteca capaz de cubrir las necesidades culturales de sus miembros, profesores y alumnos, nombrándose «una comisión que proponga [...] las obras que deban adquirirse [...] desde luego se acuerda la suscripción a la» Historia de la Pintura en España «que se está publicando actualmente en Madrid, y al periódico francés» *L'ecole de Desin*, entre muchos títulos que fueron incorporándose al patrimonio bibliográfico de esta Corporación¹⁰⁹.

Realmente, el mayor porcentaje de los libros publicados pertenece al ámbito histórico y literario, que en las décadas de los años 40-50 adquieren cada vez más importancia, pues hay que reconocer, en líneas generales, que durante el reinado de Isabel II apenas se registran talleres tipográficos en las islas. Hacia 1750 se había instalado en Santa Cruz de Tenerife la imprenta de Pedro José Díaz y Romero, siendo la primera con que contó el archipiélago¹¹⁰. Más tarde aparecieron las de los hermanos Rojas, Fernando Montero, Bonnet y La Isleña; y muy avanzado el siglo XIX abren sus talleres Benítez (1863), en la calle de San Francisco de Asís¹¹¹. En cuanto a las publicaciones relacionadas con el arte, apenas superaban el 3%, un porcentaje ridículo¹¹². Entre las muchas razones que explican este hecho podemos destacar el predominio eclesiástico, que a pesar de la pérdida de protagonismo artístico aún mantenía su influencia en sectores sociales más populares. No así en la segunda mitad de la centuria, cuando la actuación del Estado en el ámbito de la enseñanza y, en general, en la esfera cultural fue decisiva, prestando atención a otras realidades que la sociedad demandaba, como fue el aprendizaje de los oficios artísticos. De ahí la proliferación de escuelas de dibujo, academias, gabinetes, liceos, etc. Aunque la Desamortización afectó considerablemente a la producción religiosa, debido a la incautación de los conventos y de buena parte de los bienes de la Iglesia, amen del creciente laicismo. Aún así, los fieles seguían prefiriendo la imagen policromada o de candelero a la manera tradicional, es decir, dentro del lenguaje barroco, por lo que poco o nada podía aportar el escultor a la creación artística, lo que, en definitiva, fue la tónica de todos los escultores pertenecientes al último cuarto del siglo XVIII. Se dilataba aun más en el tiempo la renovación de los procedimientos mecánicos y formales, en detrimento de la creatividad.

Por eso, durante la primera parte del siglo XIX el mercado de libros de arte (manuales técnicos y tratados) era bastante escaso, acudiéndose a las bibliotecas privadas y al estraperlo para conseguir algunos títulos válidos con los que formular programas artísticos y docentes. Los periódicos de la época solían publicar buena parte de estos títulos que llegaban a las islas, destacando muy poco los relativos a los estudios de Arte. De todas formas, estos libros ofrecían *magníficas láminas abiertas en acero, debidas al buril de los más célebres artistas de Inglaterra, Francia y España*, según se especifica en las páginas de aquellos rotativos¹¹³. Estas mismas láminas sirvieron de apoyo a muchos proyectos escultóricos y pictóricos. Lo mismo ocurrió con la serie de revistas que se incorporaban al mercado, en cuyas páginas se podían contemplar amplios e interesantes grabados.



Libro sobre teoría del dibujo. Siglo XIX.

¹⁰⁸ *Ibidem*, nota 4, pág. 339: *Libros puestos en venta por Antonio Ramón, promovido a otro empleo en España, 1808... Se venden los libros que dejó al fallecer Antonio Leonard, abogado de La Laguna... Una biblioteca de 500 tomos encuadrados en pasta, que parece haber pertenecido a algún jurista, se vende en la tienda de comestibles de Margarita Hernández, en la calle de la Marina...*

¹⁰⁹ ARACBA. Sesión celebra el 29 de agosto de 1854.

¹¹⁰ COLA BENÍTEZ, Luis, *La imprenta Benítez. Una empresa comprometida con el progreso y la cultura del archipiélago canario*. Santa Cruz de Tenerife, 2001, pág. 65.

¹¹¹ *Ibidem*, pág. 66.

¹¹² LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago y HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a de los Reyes, *op. cit.* pág. 36. Hay una hegemonía de libros franceses en toda España. Así, por ejemplo, en las bibliotecas privadas de Madrid, los títulos referentes a Ciencia y Técnica ocupan un 22%, seguidos de Derecho, Política, Historia, Literatura, etc., alcanzando el Arte y Deporte sólo un 5%.

¹¹³ *El Guanche*. Santa Cruz de Tenerife, n^o 427, año 6, 11 de febrero de 1864.

Tras la exposición de 1847 de la Sociedad de Bellas Artes, precedente de la Academia, hubo un reconocido impulso a la creación artística en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, exigiendo, evidentemente, la adquisición de recursos didácticos. Bajo el natural entusiasmo, el Jefe Superior Político —el equivalente a nuestro Subdelegado del Gobierno, o al anterior Gobernador Civil—, hizo una donación de valiosos grabados para enriquecer las clases de Arte, colaborando también en esta noble tarea el cónsul de Francia, Sabino Berthelot, con buena parte de sus bienes patrimoniales, entre los que se encontraban pinturas, litografías y grabados (de origen francés, naturalmente), así como dibujos, fundamentales en la formación de los iniciados en la carrera artística.

Con la implantación de las bibliotecas públicas, una eficaz idea para acrecentar el nivel cultural de los canarios¹¹⁴, la producción de libros fue cada vez mayor. No obstante se trata de un proyecto que comienza a cuajar en torno a los años 60 de la centuria, aunque bien es verdad que, según comenta el historiador Alejandro Cioranescu, Santa Cruz de Tenerife contó desde 1844 con una de estas bibliotecas públicas, pero por diversas vicisitudes no llegó a funcionar como tal, hasta que se abriera otra en 1879, siendo su primer bibliotecario Ireneo González¹¹⁵. Por tanto, Fernando Estévez ni siquiera pudo consultar algunos de los 2.400 volúmenes de que dispuso desde sus comienzos.

Los libros de arte sólo consiguieron abrirse al mercado muy tardíamente. Casi siempre estos libros versaban sobre las técnicas del dibujo, una de las condiciones básicas, como se ha dicho, no sólo para cursar las Bellas Artes, sino también para ejercitar un oficio artístico o artesanal. Campomanes (1723-1802) defendía el conocimiento y dominio de esta materia, alegando que «el dibujo es el padre de los oficios artísticos y sin él nunca podrán florecer»¹¹⁶. Por tanto, el término «dibujo» aparece en casi todos los títulos que se hallaban al alcance de cualquier usuario: *El Dibujo puesto al alcance de todos*, basado en el «Método Hendrix», de Manuel Criado y Baca, un método muy novedoso entonces dirigido a los alumnos de estudios superiores; *Galería biográfica de artistas españoles*, de Manuel Ossorio y Bernard; *Método de aprendizaje de dibujo*, de Manuel Ponce de León y Falcón, un libro que nunca vio la luz, cuyo contenido hacía hincapié en el «aprendizaje de los rudimentos técnicos» y en «la práctica del dibujo de imitación, en la que se incluían copias y originales del autor»¹¹⁷. Salvo este último libro, presentado en la Exposición Provincial de 1856, los anteriores, en cambio, se publicaron hacia 1868. Era una manera de entender la necesidad del dibujo como herramienta educativa, que fue asignatura obligatoria en las escuelas de Bellas Artes, de Artes y Oficios, etc., reduciéndose su aplicación en los planes universitarios actuales.

Tampoco podemos ignorar el continuo uso de las cartillas de dibujo, que tanto bien hicieron en el aprendizaje de los alumnos y que fueron desapareciendo lentamente con la llegada de nuevos libros, perdiéndose más del 90% del total de las que existían.

Los materiales artísticos. Su adquisición

Las herramientas artísticas, en general, han evolucionado muy poco a lo largo de la historia. Los talleres fueron siempre los lugares donde se confeccionaban, siendo los propios artistas o bien sus ayudantes los encargados de elaborarlas,

¹¹⁴ El periódico *El Pígameo*, en su número 2, de 8 de marzo de 1837, refiriéndose a la situación cultural del archipiélago, dice así: *La Provincia de Canarias será feliz cuando hayan salido sus habitantes del estado de ignorancia habitual, de miseria y descontento en que se hallan...*

¹¹⁵ CIORANESCU, Alejandro, *op. cit.* pp. 352-53.

¹¹⁶ CORTS GINER, Isabel, *Estudios de Historia de la Educación Andaluza* (Coord. M^a Consolación Calderón España), Sevilla, 2006, pág. 31.

¹¹⁷ LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago y HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a de los Reyes, *op. cit.* pág. 78.

aunque era muy frecuente acudir a otros profesionales —carpinteros, herreros, boticarios, etc.— para su elaboración. Este sistema artesanal comenzó a cambiar sobre todo a raíz de la Revolución Industrial que, de acuerdo con las transformaciones socioeconómicas, tecnológicas y culturales, introdujo nuevas soluciones al respecto. A Estévez le tocó vivir y presenciar estos cambios, que fueron más prolíferos con la llegada del siglo XIX. No pretendemos afirmar que la industria resolvió todo lo relativo a las artes, pues hay que tener muy en cuenta la situación económica en las islas y las inversiones para instalar manufacturas. A pesar de todo, los artistas jamás abandonaron la capacidad para elaborar útiles de trabajo. Poco a poco éstos eran ofertados por establecimientos que abrían sus puertas en las principales ciudades del archipiélago, principalmente en Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria y La Laguna. Sus propietarios importaban de la Península y del extranjero variados artículos, con lo que Canarias se incorporaba a los modernos mercados europeos. Dichos establecimientos todavía no estaban especializados en determinados productos, como sucede en la actualidad; eran más bien almacenes —a veces bazares— donde había de todo. Es en el último tercio del siglo XIX cuando empiezan a abrirse establecimientos que venden un solo producto o afines, como la ferretería, ultramarinos, tejidos, fotografía, etc. La prensa, como siempre, se hacía eco de los artículos que llegaban a las islas, ofreciendo listados de mercancías a través del propio puerto o de los distintos comerciantes.

Las tiendas donde se podía adquirir productos artísticos en Santa Cruz de Tenerife se localizaban en las calles de Candelaria, Sol, San Francisco, Cruz Verde, Castillo y La Marina, preferentemente. Y gracias a los periódicos podemos conocer hoy las novedades sobre materiales artísticos, ya que los apuntes y guías de la ciudad (Dugour, Poggi y Borsotto, etc.) aparecieron algo más tarde, avanzada la segunda mitad de la centuria, y proporcionaban muy poca información acerca de este tema. También es insuficiente la documentación relativa a los años centrales del período; de modo que la prensa es la que mejor reprodujo el escenario comercial de aquel próspero Santa Cruz. Así, por ejemplo, *El Guanche* publica en su número 439, del año 1864, un *dossier* de artículos existentes en una tienda que ocupaba la planta baja de la casa número 4 de la Plaza de la Constitución (Plaza de la Candelaria): «Hay en él un gran surtido de pinturas de todos los colores que pueden solicitarse, al óleo o al temple, así como barnices para carruajes y muebles, papel y metales, cuero, etc.; aceites preparados y simples, brochas y pinceles, panecillos de oro y purpurina de oro y de plata, y en fin todo lo conveniente al ramo de pintura, y mucho de lo que puedan necesitar los talleres de ebanistería y zapatería...». Al final de la reseña, el periodista afirma: «este establecimiento ha llenado el vacío que en esta clase de negocio había en esta capital», lo que pone de manifiesto no sólo la necesidad de surtir a la población de todos estos productos, que se anuncian como algo novedoso y sorprendente, sino también de satisfacer las demandas procedentes de la esfera cultural y docente.

Hasta ese momento, los productos utilizados en Bellas Artes eran confeccionados por los mismos artistas, o bien se solicitaban a empresas foráneas. Escasa es la documentación que nos permita un conocimiento mayor al respecto. En escultura el asunto parece más claro, pues las herramientas, al estar constituidas en buena parte por materiales duraderos, como es el hierro (gubias, escofinas, etc.), estrechamente relacionados con las labores carpinteriles, han podido sobrevivir y llegar hasta nosotros. De hecho, son útiles fáciles de transmitir a otras

generaciones de artistas, no sucediendo así con los pertenecientes al oficio de la pintura, más frágiles y fungibles, como las brochas y el óleo. De ahí que estas tiendas de Santa Cruz anuncien con gran efecto aquellos productos del «ramo de pintura». Y a manera de ejemplo, en el citado periódico (número 437, de 1864) se anuncia, entre otros muchos artículos, la venta de *yeso bueno* en el almacén de Francisco Cabrera Canino, cita en la calle de El Sol nº 43. Gran parte de estos productos llegaba a Santa Cruz de Tenerife por medio de empresas extranjeras. El periódico *El Teide* (número 9, de 1858) comunica la relación de mercancías transportadas por la fragata francesa «Napoleón III», procedente de Marsella, y dirigida a la consignataria de los señores Hardisson Hermanos. En ella podemos leer «cajas de lápices»¹¹⁸, «cajas de papel, papel pintado, etc.», como también «bulto de mármol», pues como sabemos no sólo llegaron a Tenerife piezas marmóreas (esculturas) de talleres genoveses, sino también franceses, concretamente de Marsella. Es el caso de la fuente de la plaza de El Adelantado, La Laguna. También fueron importadas estas piezas escultóricas del Levante español. La misma Academia de Bellas Artes solía hacer pedidos de lápices al país galo «para el uso de la Escuela de Dibujo»¹¹⁹.

La prensa también daba a conocer muchos asuntos relacionados con el campo artístico, casi siempre de gran novedad, como el «método para limpiar las pinturas al óleo»¹²⁰, la aplicación de barnices y de otros materiales, o «del dorado del cobre al agua»¹²¹. Más del 90% de las noticias relacionadas con el ámbito de las artes se ocupaban de la pintura. La escultura seguía relegada a las técnicas tradicionales, sin aportar demasiado a la comunidad artística. Aunque hubo intentos de incorporar algunas de estas novedades estéticas a través de la Academia, papel desempeñado por Estévez, sin embargo los mismos se redujeron al plano teórico.

La citada Corporación, a la que pertenecía Estévez, solicitaba, como ya se ha dicho, los materiales a establecimientos de la Península, Francia e Inglaterra, como queda reflejado en las Actas de dicha corporación. De la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid llegaron surtidos de bustos de yeso para las clases de Dibujo y Modelo, que desaparecieron —o se dispersaron— cuando la Academia canaria abandonó la faceta docente¹²². Fue un material indispensable para que el alumno se pudiera acercar al conocimiento de la escultura clásica, de su significado, simbología, mitología e historia, junto a la información ofrecida por los libros, grabados y litografías.

Las técnicas artísticas empleadas en la escultura

Comenta Guido Giubbini que «la escultura en madera, como la piedra, no presenta, en cuanto a técnica, una evolución muy llamativa»¹²³. Por eso, apenas podemos hablar de innovaciones en la producción de Estévez. Los procedimientos técnicos se han mantenido casi invariables en todas las épocas, también en la era Moderna, al menos hasta los albores del siglo XX. A esto hay que añadir el carácter de arte menor que siempre ha tenido la talla en madera frente a la escultura en piedra, especialmente en mármol, defendido por la clase académica. Ya Vasari (1511-1574), en su célebre obra *Las Vidas*, dejaba en mal lugar a la madera, afirmando que no cuenta con la «carnosidad y morbidez» del mencionado material

¹¹⁸ Resulta curioso que a los lápices de colores se les llame tradicionalmente en Canarias «creyones», una deformación del término francés «crayon» (lápiz). La utilización del vocablo indica el frecuente consumo que en el pasado se hizo de los lápices franceses.

¹¹⁹ ARACBA. Sesión celebra el 23 de febrero de 1854.

¹²⁰ Periódico *La Aurora*, nº 27, 5 de marzo de 1848.

¹²¹ Periódico *El Atlante*, nº 5, 10 de mayo de 1837.

¹²² Buena parte de estos bustos de yeso (cabezas, torsos, figuras mitológicas, relieves, etc.) estuvieron formando parte del material didáctico de la antigua Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, que durante muchos años desarrolló su docencia en el edificio que actualmente ocupa la Sociedad de Desarrollo y la Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, inmueble levantado en el siglo XIX por el arquitecto Manuel de Oraá. Algunos de ellos aún se hallan en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, así como en la Escuela de Artes y Oficios Fernando Estévez y en colecciones particulares. Sin duda, muchos ejemplares se destruyeron por la debilidad del material (yeso), traslados, uso y, como no, por los inevitables descuidos.

¹²³ GIUBBINI, Guido, «Escultura en madera», en Corrado MALTESE (coord.), *Las técnicas artísticas*. Madrid, 1990, pág. 15.



San Isidro Labrador. Iglesia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava.



Santa María de la Cabeza. Iglesia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava.



Ángel y yunta de bueyes. Pertenecientes al conjunto formado por *San Isidro Labrador* y *Santa María de la Cabeza*. Iglesia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava.

pétreo. Independientemente de la visión particular de este artista e historiador del arte italiano, propia de una época de grandes logros culturales e ideológicos, y de sus dudosas consideraciones estéticas, la madera, por sus propiedades físicas, consigue buenos resultados y ha sido la base de la excelente producción escultórica hispanoamericana del barroco, cuyos procedimientos continúan aún hoy, adaptándose a la diversidad de formas.

La madera policromada fue la técnica adoptada por Fernando Estévez, herencia de un pasado deslumbrante desde el punto de vista artístico, cuyo lenguaje se iría transmitiendo, casi inalterable, de generación en generación. No sabemos nada, o casi nada, de todo lo que aquel fraile franciscano de La Orotava, llamado Antonio López le enseñó en las aulas conventuales. Hemos dicho que fue un hombre muy instruido y profesor en Arte. La amistad mantenida con la familia de Estévez le permitió descubrir sus innatas cualidades artísticas del joven, a quien con frecuencia lo tuvo que haber visto dibujando en el taller paterno. En el convento recibió clases de Dibujo, un precepto entonces en cualquier sistema de enseñanza. Si es cierto que el fraile era capaz de esculpir y pintar, como así se sospecha, no sería extraño que Estévez aprendiera a dominar la tridimensionalidad utilizando la arcilla y las maderas, así como sus balbuceos con la paleta. Realmente esta enseñanza formaba parte de una especie de cultura general.

De este período no hay más noticias. Lo cierto es que Estévez demostró muy pronto sus excelentes dotes para el dibujo y, sobre todo, para la escultura. Las iglesias de La Orotava, los conventos —cinco en total—, las casonas con sus capillas y oratorios, etc., proporcionaron interesantes piezas escultóricas, generalmente



Santa Rita de Casia. Iglesia de Santa Úrsula. Santa Úrsula.

¹²⁴ En esta primera etapa en la formación artística de Estévez, el conjunto marmóreo del tabernáculo de la iglesia de La Concepción (La Orotava), obra del italiano Giuseppe Gaggini, aún no era conocido, pues llega en 1823, fecha en la que ya aparece como escultor consagrado. Tenía entonces 35 años de edad.

policromadas, realizadas por autores locales y foráneos. El reducidísimo número de esculturas en mármol o en cualquier otro material pétreo¹²⁴ no le permitió abordar su estudio y conocer las texturas y técnicas de este trabajo. La madera seguía siendo el único medio para ejercitar la escultura. Fray Antonio le habló de los artistas del pasado y de los que en aquel momento se encontraban activos, como Luján Pérez, quien había realizado algunas obras para los templos orotavenses; Estévez apenas frisaba los 13 años de edad. También tuvo que haber ocurrido con la extraordinaria imagen de *El Señor atado a la columna* (c.1686-1688), perteneciente a la gubia del sevillano Pedro Roldán, venerada en la parroquia de San Juan Bautista. Tampoco sabemos hasta dónde llegó la información artística recibida por Estévez de aquel fraile franciscano. Sin embargo, creemos que debió haber experimentado con distintas maderas, conociendo las diferencias existentes entre ellas y sus cualidades para ser convertidas en esculturas.



San Blas. Cueva de San Blas. Candelaria.

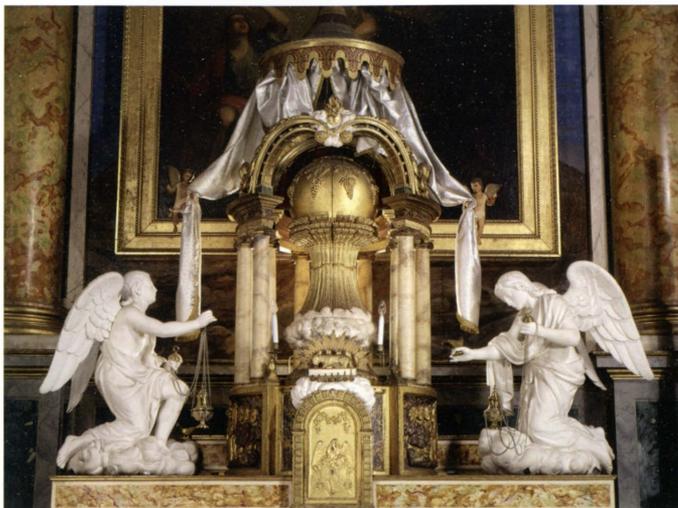


Giuseppe Gaggini. *Ángeles pertenecientes al tabernáculo del presbiterio*. 1823. Iglesia de la Concepción. La Orotava.

Este aprendizaje se completó en el taller de Luján Pérez, en Las Palmas de Gran Canaria. El dominio y la madurez los alcanzó, así pues, en su taller de La Orotava. La situación de la escultura exigía otros planteamientos difíciles de abordar, sobre todo por la imposibilidad de trabajar el mármol y otros materiales que eran reconocidos por la Academia. Estévez sólo pudo deleitarse en este favorecido material observándolo, disfrutando de sus texturas, pero nunca transformándolo, como hubiera deseado; aunque sí transformó en mármol la madera, un procedimiento muy habitual en los escultores de entonces. Los *ángeles* adoradores que forman parte del altar mayor de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma, realizados en 1836¹²⁵, que de alguna manera reproducen a sus homónimos del citado *Tabernáculo* de la parroquia de La Orotava, fueron ejecutados en madera de cedro, y revestidos de una policromía blanquecina grisácea, imitando los colores naturales del mármol.

¿Por qué Estévez no fue más original en este proyecto, alejándose de los hermosos ángeles de La Orotava, obra del escultor italiano Gaggini? Desconocemos su decisión, pero si tenemos en cuenta que el citado altar mayor lo planteó el Padre Díaz recurriendo a lenguajes neoclásicos para acoger el espléndido lienzo de la *Transfiguración del Señor en el Tabor*, de Antonio María Esquivel, es lógico pensar que los modelos más fiables eran, naturalmente, los de Gaggini, lo que nos hace pensar en la carencia que había de información gráfica de este tema dentro las tendencias académicas. En 1836, fecha en la que llegó al templo palmero la primera pareja de ángeles, Estévez aún se encontraba trabajando en La Orotava. De haberse producido este encargo durante su estancia en la

¹²⁵ APSSP, Libro de la Hermandad del Santísimo (1860); 11 de septiembre de 1836. En 1843 llegó a la parroquia la pareja restante —en total, 4—, abonando la referida Hermandad 416 pesos y 5 reales de plata al escultor D. Fernando Estévez vecino de la Villa de la Orotava. Folio 164.



Ángeles turiferarios. 1836. Retablo mayor de la iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma.

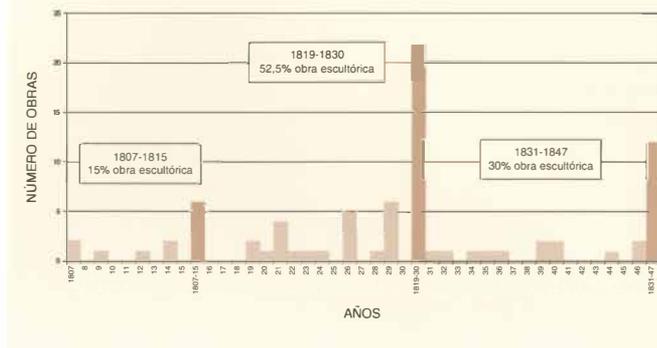
Academia de Bellas Artes, época de madurez artística, tal vez el resultado hubiera sido diferente. De todas formas, tanto los ángeles turiferarios como el mismo altar mayor, compuesto por dos enormes columnas jaspeadas, producen un interesante y logrado efecto visual e, incluso, teatral.

El repertorio de Estévez está compuesto básicamente por esculturas de talla completa y de candelero (de vestir). No se le conocen relieves u otras modalidades, aunque es posible que los ejercitara en la citada Academia de Bellas Artes, al menos como medios didácticos, recurriendo, como era natural, al empleo del yeso o de la arcilla.

El número de obras no es nada amplio si lo comparamos con el de sus antecesores, como, por ejemplo, Luján Pérez. Es una producción modesta que se ciñe a las necesidades y circunstancias de la época, contabilizándose aproximadamente unas 70 obras, entre las que se incluyen las de pequeño formato, gran parte de ellas aún por descubrir, ya que se hallan generalmente en colecciones particulares. Tanto las de talla completa como las de candelero no superan las 40 obras en total. Estas cantidades son sólo estimativas, debido a las dudas que presentan las atribuciones. De modo que las primeras, es decir, las de talla completa, ocuparían un 36%, y las de candelero, un 25%, exceptuando el resto.

Según este *dossier* escultórico, Estévez tuvo que hacer un enorme esfuerzo para demostrar sus capacidades y conocimientos artísticos, ya que el número de obras de talla completa es bastante bajo. Este hecho, nada extraño si tenemos en cuenta que también se da en otros escultores contemporáneos suyos, define y condiciona en cierta medida la producción escultórica española del siglo XIX

EVOLUCIÓN CRONOLÓGICA DE SU PRODUCCIÓN ESCULTÓRICA



Evolución cronológica de su producción escultórica.

Elaboración: Agustín Dorta Rodríguez, licenciado en Geografía.

dentro de la temática religiosa. Sin embargo, a esto hay que añadir el excesivo abuso de las telas encoladas, que restan calidad a las esculturas, pues esta técnica ocupa más del 32%, sin contar con las de procedimiento mixto, como *La Piedad*, grupo en el que si bien la figura de Cristo muerto es de talla completa, la de su Madre, en cambio, la concibió Estévez con telas encoladas. Este procedimiento resultaba más económico y rápido de resolver, pues sólo se esculpían las partes anatómicas visibles (cabeza, manos y, a veces, los pies), dejando el resto a la manera de candelero, es decir, un maniquí que se vestía con telas preparadas previamente que, a medida que se iban secando, el escultor les daba forma escultórica, distribuyendo los pliegues, que posteriormente policromaba. A veces las llamadas esculturas de talla completa, realizadas totalmente en madera, también podían recibir estos extraños aditamentos que servían para completar determinadas partes del estudio.

Esta práctica era muy frecuente, como hemos dicho, entre los escultores de temática religiosa durante la etapa Moderna, pues si en un principio era un asunto económico, posteriormente se convirtió en una modalidad que nada tenía que ver con las ofertas de bajo precio¹²⁶. Hasta Luján Pérez recurrió a este sistema para resolver algunas de sus esculturas. Un vivo ejemplo lo tenemos en la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava; en el retablo del *Señor atado a la Columna* se encuentra la *Virgen de Gloria*, una Dolorosa que solo ofrece trabajo de talla en la cabeza y las manos, ya que todo lo demás es una composición de telas encoladas, magistralmente distribuidas y policromadas, que buscan el efecto de escultura, es decir, de madera convertida en pliegues. Es una lástima que esta interesante obra se haya resuelto bajo estos procedimientos. Estévez los utilizó hasta la saciedad; representaciones como *Santa Lucía*, *Santo Tomás de Villanueva*, *Santa*

¹²⁶ La emplearon tanto escultores peninsulares como americanos, con más frecuencia a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Contamos con un ejemplo de ello en la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava: el *San José con el Niño*, realizado en talleres cubanos durante la mencionada centuria.



Sagrada Familia. Iglesia de Santa Ana. Candelaria.

Clara de Asís, etc., en la parroquia matriz de la Concepción de La Orotava; *San José con el Niño*¹²⁷, en la capilla de Los Dolores (Icod de los Vinos); *Nuestra Señora de la Encarnación*, en Hermigua; *Nuestra Señora del Carmen*, de la iglesia de El Salvador (Santa Cruz de La Palma); la *Sagrada Familia* (Candelaria)¹²⁸, entre las más conocidas, recibieron estas especiales «vestiduras».

Apenas hay diferencias en el empleo de esta técnica entre los escultores, pues su uso habitual la estandarizó, de modo que muchas de las imágenes concebidas de candelero fueron transformadas en obras al completo, un grave error por parte de los ejecutores, pero que explica no sólo las necesidades económicas, tal y como ya se ha indicado, sino también las modas imperantes. Incluso, estas indebidas intervenciones procuraban imitar a los escultores más sobresalientes, intentando que las telas encoladas reflejaran lo más exactamente posible el estilo, la volumetría y los movimientos de sus tallas en madera. Estévez cuidó bastante



Anónimo. *San José con el Niño Jesús*. Siglo XVII. Iglesia de la Concepción. La Orotava.

¹²⁷ Según comenta la Catedrática de Historia del Arte, doña Margarita Rodríguez González, una imagen de San José de procedencia cubana, de la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava, tuvo que haber servido de modelo e inspiración para determinadas obras de Estévez, sobre todo para las de tema homónimo, como se refleja en las de Icod de los Vinos y Tinajo. Vid. Margarita RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *Arte Hispanoamericano en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1992.

¹²⁸ La semejanza en la composición de los personajes de este conjunto con su homónimo de Salzillo (Iglesia de Santiago Apóstol. Orihuela, Alicante) responde al conocimiento que del tema tenía Estévez gracias a la información suministrada por las ilustraciones, especialmente el grabado, y la pintura. En esta *Sagrada Familia* de la parroquia de Santa Ana (Candelaria), frente a San José y el Niño, el personaje de María muestra una cierta rudeza en su ejecución, menos dinámica en el movimiento, desprovista de la gracia propia de su estilo. Consideramos que podría tratarse de una imagen anterior, intervenida por Estévez o por algún que otro seguidor. Ni siquiera parece que pertenezca al conjunto; San José y el Niño forman una unidad aparte, similar a su homónimo de Tinajo; la Virgen es un añadido.



San José con el Niño Jesús. Capilla de Los Dolores. Icod de los Vinos.



San José con el Niño Jesús. Iglesia de San Roque. Tinajo.



Anónimo de procedencia cubana. *San José con el Niño Jesús.* h. 1773. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava.

este procedimiento, logrando un ritmo más rápido y dinámico, casi decorativo, produciendo un natural encanto, que a veces recuerda la manera rococó, y que viene dado, en parte, por el tamaño de las obras, que no superan los 150 centímetros de altura, salvando las excepciones, naturalmente.

Las esculturas de talla completa, es decir, trabajadas totalmente en madera, ocupan un porcentaje menor, pero suficiente como para demostrar que fue un



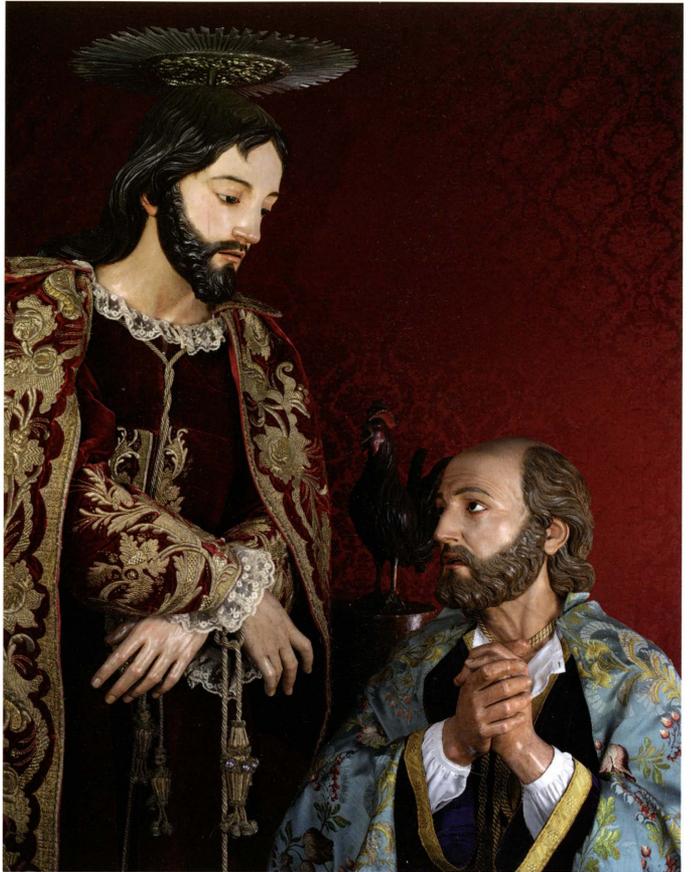
Dolorosa. Detalle. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava.



San Juan Evangelista. Detalle. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava.

artista consagrado, en muchos casos superior incluso a Luján Pérez. Afirma Fernando Castro Borrego que «Estévez es más sentimental que Luján, pero menos efusivo, menos retórico...» y no «poseía el “duende” popular de su maestro»¹²⁹. No lo ponemos en duda, como también el hecho de que en esto influyó el número de obras realizadas. Sin embargo, en algunas de sus imágenes Estévez se colocó por encima de todos; basta recordar la tan renombrada imagen de *San Pedro Apóstol* de la iglesia de la Concepción de La Orotava, una pieza magistral en la que pone de relieve la idea académica de huir en la medida de lo posible

¹²⁹ CASTRO BORREGO, Fernando: *op. cit.*, pág. 65.



Las lágrimas de San Pedro. Iglesia de la Concepción. La Laguna.

de los recursos expresivos del Barroco. De igual manera, la resuelta imagen de *San Juan Bautista* de la parroquial homónima de Telde, o las encantadoras tallas de *San Blas*, de la cueva que lleva su nombre, en Candelaria, y la perteneciente a la iglesia de la Concepción de La Orotava. Incluso, los rostros de Estévez rompen con los moldes tradicionales, que llegan a convertirse en una especie de cliché, muy repetitivo. Los suyos son rostros bien planteados, esculpidos, llenos de expresividad, perfectamente policromados; y aunque dotados de espiritualidad, se muestran distantes, muy académicos.

Estas esculturas fueron realizadas generalmente en madera de cedro, una madera que ofrece buenas condiciones para la talla, de color castaño, capaz de ahuyentar los insectos, y con un peculiar olor afrutado. Mencionamos el cedro porque fue el material —y aún lo sigue siendo— más utilizado por los escultores canarios y porque partimos de las informaciones facilitadas por los restauradores en Bellas Artes¹³⁰. Gracias a ellos podemos confirmar la utilización de esta madera, aunque no fue la única, pues a veces se ha encontrado el viñático, el tilo, etc., solos o mezclados. La policromía oculta la naturaleza del material, impidiendo conocer las características del mismo. He aquí uno de los capítulos de la escultura aún por resolver satisfactoriamente, pues el historiador del arte depende en gran medida de las actuaciones de los restauradores para llegar hasta las entrañas de la obra, independientemente de los estudios formales e históricos, salvo que disponga de medios económicos suficientes para sufragar los gastos que ocasiona el estudio de todos los procedimientos técnicos y mecánicos utilizados en la escultura.

Era muy común que los escultores sólo realizaran la obra desnuda sin policromar, ni estucar o, en todo caso, sin estofar. Fueron los pintores y doradores los encargados de llevar a cabo estas tareas, según los dictámenes y deseos del escultor, pues el acabado final debía reflejar su estilo, de ahí que entre estos profesionales se hacía necesario un correcto entendimiento personal y artístico. Volviendo a la figura de Luján Pérez, sabemos que buena parte de sus obras fueron policromadas por Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809), aunque también intervinieron otros pintores y estofadores.

No parece que Fernando Estévez haya admitido la mano de otros colaboradores, pues hasta ahora sabemos que él mismo las policromaba y estofaba. Aunque nos parezca extraño, la documentación consultada no brinda dato alguno sobre pintores de imágenes. De todas formas, hay que tener en cuenta que estamos en una época en la que estas técnicas, propias de sistemas gremiales, habían entrado en decadencia. La demanda escultórica fue cada vez más reducida y el concepto de artista comenzaba a cambiar, ya no era el artesano, sino el intelectual, siendo la obra el reflejo de todo su saber. Además, Estévez conocía muy bien las técnicas pictóricas; de hecho llevó al lienzo algunos temas religiosos y civiles, documentados y conocidos, aunque desgraciadamente no han podido llegar hasta nosotros.

Admitiendo la labor policroma de Estévez, las tonalidades de sus obras se alejan bastante de las tradicionales, a pesar de que las técnicas empleadas fueron las mismas. Hay que reconocer que las texturas pictóricas obtenidas sobre las telas encoladas no son iguales que las utilizadas sobre la madera, una madera estucada y preparada. Las telas encoladas, aunque se hayan aplicado correctamente, no son capaces de conseguir la sensación de volumetría lograda por la madera, ni siquiera el efecto del espesor. En la imagen de *Santo Tomás de Villanueva*, por ejemplo, perteneciente a la parroquia de la Concepción (La Orotava), si bien la distribución de su vestimenta es estéticamente correcta, se aprecia en ellas la falta de la gubia, descubriéndose sensitivamente el vacío interior de la propia obra. No sucede así con la de *San Pedro Apóstol*, de la misma parroquia, en la que se percibe la solidez de la composición, la naturaleza de la madera. Aquí, la policromía se impregna en el material lignario, igualándose, rematando el proceso creador. Pero el color en las telas encoladas no deja de ser eféctista y



Dolorosa. Iglesia de Nuestra Señora de La Paz. Puerto de la Cruz.

¹³⁰ Gracias a las valiosas aportaciones de los especialistas en la restauración de las artes plásticas, hemos podido avanzar un poco más en el complejo capítulo de la construcción técnica de la escultura. Nuestros mayores agradecimientos a doña Dácil de la Rosa Vilar, don Pablo Amador Marrero y al recordado don Antonio Ayala, sin olvidarnos del escultor don Cristo García Quintero, por ayudarnos a entender la génesis y evolución de la escultura en madera.



Nuestra Señora del Rosario. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Las Palmas de Gran Canaria.



Nuestra Señora del Rosario. Iglesia de San Marcos Evangelista. Icod de los Vinos.



Santa Mónica. Iglesia de San Agustín.
La Orotava.

decorativo. Gracias a la plasticidad del óleo pudo obtener ciertos contrastes y tramas. Estévez se inclina más bien por los tonos pastel, matizados, atemperados, no abusando de los motivos ornamentales, reduciéndolos en muchos de los casos a los bordes de las indumentarias, que recuerdan los elementos decorativos de la orfebrería, todo ello en dorado.

De igual manera trabajó las tonalidades que cubren las partes anatómicas. Las carnaciones son suaves, sin demasiados contrastes, manteniéndose los matices rosáceos, muy próximos a los de la escuela genovesa, cuyas obras dejaron bastante impronta en la escultura canaria de los siglos XVIII-XIX. De aquella ciudad italiana, y fruto de las relaciones comerciales y sociales, llegaron a las islas interesantes obras en madera y en mármol, siendo Tenerife la más beneficiada¹³¹.

Con respecto a las imágenes de candelero o de vestir, Estévez, como cualquier otro escultor, se ocupó solamente de tallar la cabeza y las manos —a veces los pies, caso del *Nazareno*, por ejemplo—, volcando todo su saber, su técnica, experiencia y capacidad de artista en estas partes del cuerpo. Este tipo de obra no ha beneficiado en absoluto a los escultores, ya que el trabajo de la talla se ve bastante reducido, siendo las telas, posteriormente, las que tomarán mayor protagonismo. En general, son imágenes para salir en procesión, muy teatrales, que comparten su existencia con otras realizaciones artísticas, como las piezas de orfebrería, los tronos tallados y dorados —o no—, los textiles, etc. Estévez ha sido uno de los pocos escultores que consiguió que las partes talladas destacaran sobremanera sobre los vestidos, de modo que no les restan relevancia. Este hecho lo podemos comprobar en imágenes como la *Dolorosa* de la mencionada parroquia de San Juan Bautista de La Orotava, *Nuestra Señora del Rosario* y *Santo Domingo de Guzmán* de la iglesia del mismo nombre de Las Palmas de Gran Canaria, *El Nazareno* de la parroquial de Santo Domingo de Guzmán de Santa Cruz de La Palma, *Nuestra Señora de la Concepción* de la iglesia-matriz de la capital tinerfeña, *Nuestra Señora de Candelaria* de la basilica de la Patrona de Canarias en Candelaria, etc. Son rostros que expresan una notable personalidad y fuerza interior, aunque muy espiritualizados, y como afirma la catedrática de Historia del Arte, doña Carmen Fraga, «procuró acentuar la simplicidad de la composición, espiritualizando el elemento barroco con el ideal clasicista de reposo y armonía»¹³². De todas formas, esto es sólo un análisis formal porque nos faltan los históricos de restauración, de intervenciones en el pasado, de transformaciones y alteraciones, que han desvirtuado en gran medida la originalidad.

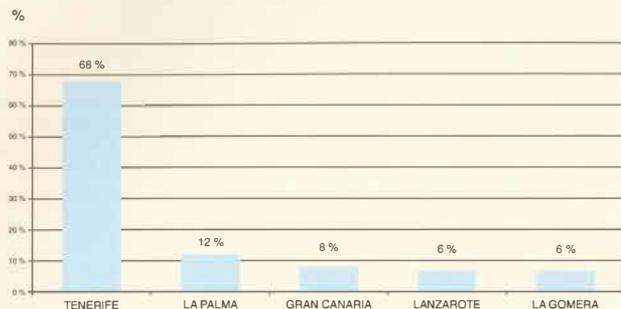
¿Una formación artística fuera de las islas?

Esta es una cuestión en la que ni siquiera merece la pena que nos detengamos demasiado, porque hasta ahora las investigaciones al respecto no han avanzado nada. La carencia absoluta de datos no nos permite ir más allá de la escasa información ofrecida por sus biógrafos y estudiosos. ¿Por qué repetimos una y otra vez que Estévez tuvo que haber estado, al menos, en la Península? Sencillamente por la calidad de sus obras. Admitir este argumento significa no creer en las capacidades artísticas de Estévez, es decir, en el genio de Estévez. Bien es cierto que el Estado, las academias locales y cualquier centro de estudios sobre Arte promovían que la formación de los alumnos tuviera lugar en el ex-

¹³¹ Para conocer más en profundidad los repertorios escultóricos genoveses en Canarias, es de obligada consulta el valioso trabajo de don Jesús HERNÁNDEZ PERERA, *Esculturas genovesas en Tenerife*, publicado en el *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid, 1961.

¹³² ARACBA. Discurso pronunciado por la Catedrática de Historia del Arte doña Carmen Fraga González, ya citado en la nota 15.

DISTRIBUCIÓN PORCENTUAL DEL NÚMERO DE OBRAS POR ISLAS



Distribución porcentual del número de obras por islas.
Elaboración: Agustín Dorta Rodríguez.

DISTRIBUCIÓN PORCENTUAL DE OBRAS POR MUNICIPIOS



Distribución porcentual de obras por municipios.
Elaboración: Agustín Dorta Rodríguez.

tranjero, preferentemente en Roma. Pero no siempre fue así, pues para ello se necesitaban medios económicos —en general, becas—, apoyos personales y otras prebendas que permitiesen poder estudiar fuera del país.

No ponemos en duda que la estancia en el extranjero suponía una apertura de horizontes culturales y una formación artística sólida y madura. ¿A quién no

le hubiese gustado estudiar en Roma y haber conocido de cerca las obras de los grandes maestros? Seguramente que Estévez también tuvo esos deseos. Sin embargo, analizando los distintos tramos cronológicos de su producción escultórica, observamos que no pudo haberse producido un traslado a la Península con fines artísticos. Una estancia en Madrid en aquel comienzo del siglo XIX suponía invertir mucho tiempo: viaje en barco hasta Cádiz, desplazamiento en carruaje hasta Madrid, estancia en esta ciudad durante 5 años, regularmente. Aunque en aquella centuria los viajes a la Península eran cada vez más frecuentes, incluso por motivos de estudios, aún existía un cierto temor por parte de las familias a dejar a un joven de 17 años viajar a tierras que entonces eran desconocidas, a pesar de ser la Madre Patria. Para ello era necesario contar con las mayores seguridades, sobre todo humanas y económicas, es decir, con alguien que sirviera de receptor en Madrid y con algún sistema de becas para sufragar los gastos.

También se comenta reiteradamente que Estévez y Luján Pérez marcharon —o tenían previsto marchar— a la Península, gracias a una beca concedida por el rey Carlos III. Este dato, que no deja de ser interesante y hasta cierto punto sugerente (por lo que supondría para la historiografía artística canaria contar con algún documento que acredite la veracidad del supuesto viaje de estos escultores), fue reseñado por el señor Alzola el 25 de mayo de 1956, en una interesante conferencia pronunciada en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria¹³³. Hasta ahora, el referido dato ha ido de boca en boca hasta convertirse en una «verdad» histórica, que obliga a los biógrafos a seguir manteniendo la esperanza de poder ratificarlo; hoy es sólo una hipótesis.

Estévez, a los 17 años, marchó a la capital grancanaria para estudiar bajo la dirección de Luján Pérez, edad propicia para dirigir sus pasos a la Península o al Levante, región en la que sobresalieron escultores de la talla de Esteve Bonet (1741-1802), López y Pellicer (1756-1810?), Piquer (1757-1832), entre otros, sin olvidarnos del murciano Salzillo (1707-1783). De regreso de Las Palmas de Gran Canaria, trabajó en La Orotava, donde realiza más del 80% de su obra. Luego, en su madurez, se instala en Santa Cruz de Tenerife como profesor en la Academia de Bellas Artes. Como podemos comprobar, no hay resquicio cronológico para situar a Estévez fuera de las islas. No ocurrió lo mismo con su maestro Luján Pérez, que hasta cerca de los 30 años no aparece como escultor consagrado, lo que nos hace sospechar que a esa edad pudo haber estado formándose en la Península, pero tampoco podemos confirmarlo.

En el discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, Estévez deja entrever que permaneció siempre en el archipiélago. Concretamente en una de las frases de elogio a los artistas canarios, exclama: «...¡Oh! si me fuese dable el entrar ahora en la Ciudad de Roma; en aquella gran Capital del Universo; subir á su elevado Capitolio y abrir aquel libro eterno de Oro donde se immortalizan todas las naciones...». Parece conocer la escena, pero a distancia. El relato se transforma en deseo. Sin lugar a dudas, Estévez consultó la bibliografía que llegaba a Canarias. Fue un hombre bien informado. Es una retórica empleada por muchos escultores referirse a Roma como el lugar ideal donde un auténtico artista se hace. Así, Sergel (1740-1814), a su regreso de la Ciudad Eterna, exclamó: «el único hogar verdadero del arte, hogar en el que todo artista debía nacer, vivir y morir, ya que todos los demás países son bárbaros»¹³⁴.

¹³³ ALZOLA, José Miguel, *Notas para un estudio sobre Luján Pérez*. Conferencia pronunciada en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, el 25 de mayo de 1956. Archivo Miguel Tarquis, Biblioteca de Humanidades, Campus de Guajara, Universidad de La Laguna.

¹³⁴ NOVOTNY, Fritz, *op. cit.*, pág. 379.

De haber conocido Madrid, Roma o cualquiera otra ciudad europea, el argumento del citado discurso académico hubiera dado otro giro, decisivo en su carrera profesional, tanto fuera como en las islas. De todas maneras, Estévez demostró a través de sus obras ser un escultor bien formado, conocedor de los ambientes artísticos imperantes entonces. No necesitó abandonar Canarias para expresar su valía, sus excelentes condiciones técnicas y su nivel cultural. Tampoco podemos perder de vista las mejoras logradas en el campo de las enseñanzas artísticas, canalizadas a través de la Academia. Estévez encontró en ella los medios para actualizarse en las nuevas propuestas artísticas y en el conocimiento de la obra de los escultores contemporáneos gracias a las múltiples publicaciones que circulaban. Es decir, la oferta visual, gráfica, permitía obtener una comprensión más rápida y actualizada del ámbito artístico-cultural del continente.

Faceta pictórica

Aparte de la escultura, Estévez se internó en otros ámbitos artísticos, práctica que era muy frecuente en el siglo XIX debido no tanto a la merma del trabajo escultórico sino al compromiso con la sociedad. Ocupándose de otros menesteres no menos importantes y beneficiosos, como el de la docencia, por ejemplo, respondía así a la apertura de España al mundo, implicándose en la defensa de la libertad «en el nuevo frente de las luchas sociales, cada vez más intensas» y de enfrentarse a una revisión y «valoración de toda la cultura española tradicional y de sus deficiencias»¹³⁵. Para cumplir con estas exigencias, el artista —Estévez—, rompiendo con muchos esquemas del pasado, al menos en teoría, aparece como el hombre libre, como el artista nato, preparado y conocedor de los mecanismos y de las necesidades que la sociedad exige para su transformación. No sólo desde la escultura va a comprender y abarcar una realidad cambiante; es necesario ser polifacético, manejar todas las clavijas sociales —políticas, literarias, musicales, etc.— que hacen posible la comprensión del género humano. Ser, a fin de cuentas, un filántropo.

Para dedicarse a una profesión tan noble como la docencia, era fundamental el manejo de una cultura amplia, especialmente artística. Si quería convertir la escultura en objeto revisable, analítico, fuera de los parámetros tradicionales, había que actuar en otros campos, no sólo en el de la crítica sino también en el de la formación integral del artista. Estévez pretendió, con buen acierto, hacer de la escultura un ejercicio interdisciplinar, llegando hasta ella a través de otras vías culturales, no exclusivamente artísticas. Por tanto, su formación no se centró sólo en el manejo de las gubias, de las maderas, de los volúmenes, policromías y estofados, sino que abarcó la pintura, el dibujo, la orfebrería y otras maneras de hacer y comprender el arte.

El dibujo

En toda la documentación hasta ahora conocida, buena parte ya publicada, aparece Estévez como un extraordinario y excelente dibujante, una capacidad requerida en el campo de la docencia artística, especialmente como profesor y Catedrático en la Academia de Bellas Artes. Si bien desde el Renacimiento el dibujo fue un

¹³⁵ CHARLE, Christophe, *Los intelectuales en el siglo XIX. Precursoros del pensamiento moderno*. Ed. Siglo Veintiuno, Madrid, 2000, pág. 189.

constante reclamo en la formación de los alumnos —basta recordar tantos y tantos pasajes de los tratados—, y siempre fue defendido en el ámbito de los preceptos artísticos, contó sin embargo con «un descrédito generalizado en el proceso de su enseñanza...» admitiéndolo como «un modelo formal de representación y no el concepto más conflictivo de la conformación de la idea» y menos aún como «producto estético con autonomía propia», equiparable a la escultura y pintura³⁶. Estévez no se planteó el dibujo como disciplina independiente, pues la Academia lo había convertido en un modelo racionalizado, sino como mero recurso en los estudios de las artes. Le corresponde al siglo XX explicar la liberación del dibujo.

Desde que comenzó a trabajar con su padre en el taller de orfebrería, Estévez dominó el dibujo, iniciándose en el conocimiento de los modelos, en las texturas de los metales, sobre todo de la plata, y en las irregularidades de los relieves que conforman las más diversas técnicas (repujados, cincelados, batidos, etc.), así como en las volúmetrías de las piezas realizadas, próximas a las formas escultóricas. Los diseños requerían un dibujo preciso, bien trazado, limpio, lineal y legible para llevarlo al metal. No permiten requiebros e inventivas, salvo los de proyectos previos que exigen soluciones más artísticas, con sus perspectivas y sombreados. Es una lástima que no haya llegado hasta nosotros ninguno de los dibujos o bocetos que en aquel taller se realizaron, pues nos hubieran permitido conocer su evolución, sus intervenciones y la de muchos de los aprendices que pasaron por el estudio dejando su huella. A juzgar por las piezas que de allí salieron, tanto para iglesias como para casas de particulares, podemos afirmar que los diseños ofrecen una evidente elegancia funcional, bien acabados. No sólo se esbozaron objetos de elaboración propia, sino que fueron restaurados otros tantos, como también se utilizaron modelos anteriores para efectuar nuevas piezas.

El padre de Estévez, Juan Antonio, que había abierto taller primeramente en La Laguna, con seguridad en la casa paterna, próxima a la iglesia de la Concepción³⁷, se traslada más tarde a La Orotava, casándose con María Josefa³⁸, e instala sus dependencias en la calle La Carrera. Cuando ya superaba los 64 años de edad otorga poder a su hijo Fernando para que continúe regentando el trabajo del taller³⁹. A partir de este momento no se conocen proyectos concretos de Estévez como responsable de la empresa paterna. Continuó diseñando y resolviendo los pedidos solicitados, mientras se ocupaba del estudio escultórico instalado en dependencias ajenas.

Haciendo un esfuerzo por acercarnos a esos trabajos de los que no ha quedado constancia gráfica, podemos advertir en los diseños ejecutados por Estévez para el ornato de sus imágenes una aproximación a los dibujos propios de orfebrería. El juego de las líneas, los requiebros, siguiendo el ritmo rococó, y la calidad de los bajos relieves, nos sitúan ante un Estévez orfebre. Y no ponemos en duda su capacidad para el grabado, una faceta también desconocida pero probable, sobre todo durante su etapa como profesor en la Academia de Bellas Artes, donde tuvo que haber visto trabajar al buril⁴⁰. De igual manera, respecto a su relación con el campo de la ebanistería, La Orotava, como todo el norte de Tenerife, contaba con excelentes profesionales, que diseñaban muebles y tallaban primorosamente los elementos decorativos. Estos talleres de carpintería fueron famosos en el archipiélago. Estévez, como artista y empresario, mantuvo relaciones profesionales, personales y culturales con todos estos grupos, pues no en vano la escultura en madera que él practicaba no podía prescindir de la ac-

³⁶ GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), *op. cit.*, pág. 26.

³⁷ Juan Antonio Estévez nació el 21 de junio de 1751 en La Laguna y fue bautizado ese mismo año en la iglesia de la Concepción de la citada ciudad. Fueron sus padres Pablo Estévez de Salas y Gregoria Francisca. Su padrino, el alférez Juan Domingo Oramas. Ofició el rito bautismal el presbítero Lorenzo González Cabrera. AHDSCLL. Párroquia de Nuestra Señora de la Concepción. La Laguna. Libro 1º de Bautismos, año 1751.

³⁸ La madre de Fernando Estévez nació en 1750, al parecer el día 18 de marzo, fecha del bautizo. Se llamó María Josefa Antonia de Gracia. En la partida se especifica que fue una niña *exposita*, que una *grandísima bella craxo a escondidas y puso dentro de la Iglesia, hija de padres no conocidos*. Fue su padrino el «Clérigo de Corona» y sacristán menor de la iglesia de San Juan Bautista, don Juan de Molina. AHDSCLL. Párroquia de San Juan Bautista. La Orotava. Libro V de Bautismos, folio 113 r. y vto., año 1750.

³⁹ AMSCT, Legajo 3.292. Escribano Público: Domingo González Regalado (La Orotava), folio 463 vto., año 1815: (...) *tiene que haber apuntes y contratos, compras y ventas, y a fin de que así lo verifique lexicivamente, y pueda realisar y emprender quantos asuntos le parezcan convenientes...*

⁴⁰ Aunque no podamos confirmar esta posible dedicación de Estévez, la historia del arte registra un considerable número de pintores y escultores —sobre todo los primeros—, que dieron sus primeros pasos en los trabajos de orfebrería, bien porque sus progenitores fueron profesionales en este campo o, simplemente, porque entonces estos talleres eran los más próximos para iniciarse en el aprendizaje de las artes. Uno de los ejemplos más representativos es Alberto Durero (1471-1528); otros casos podemos encontrarlos en Andrea Verrocchio (1435-1488), Manuel Salvador Carmona (1734-1820), Francisco de Goya (1746-1828), etc.

tuación de los carpinteros. Sospechamos que más de una vez llegó a realizar muebles, tal vez sin ninguna intencionalidad artística, pues buena parte de los pupitres utilizados por los alumnos de la Escuela de Dibujo de La Orotava fueron hechos por él mismo¹⁴¹. De igual manera, los diseños para sillerías de coros —iglesia de San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos—¹⁴² y otros encargos —marco del *Retrato del deán Bencomo*—¹⁴³, lo prueban.

Durante el tiempo que vivió en La Orotava, el dibujo no fue sólo un medio para abocetar sus esculturas, trazar piezas litúrgicas¹⁴⁴, objetos de orfebrería o las más diversas ornamentaciones, sino la oportunidad de convertirlo en un recurso pedagógico gracias a las clases impartidas en el Colegio Los Ángeles de la mencionada localidad natal, que tantos éxitos tuvieron entre los alumnos. Como sabemos, suprimido este colegio, Estévez consideró que el dibujo, como disciplina artística dirigida sobre todo a la formación de los jóvenes con aspiraciones profesionales, no podía ignorarse. Y por iniciativa propia decidió crear una escuela de Dibujo, instalada en las salas de la biblioteca del extinguido convento dominico. Sus enseñanzas fueron de eficacia reconocida. Por razones adversas, las aulas se cerraron definitivamente en 1841, a pesar de los intentos posteriores de reanudarse.

Però su mejor momento como dibujante fue en la Academia de Bellas Artes de Canarias, en Santa Cruz de Tenerife. De sobra es conocida la rivalidad surgida desde un principio entre él y Lorenzo Pastor y Castro, que también era profesor de Dibujo, aparte de su calidad de pintor y personaje de mucha relevancia en la sociedad santacrucera, y primer director de la referida Academia. No sabemos si aquellos desacuerdos radicaban en la diferencia de calidad dibujística de ambos, o en criterios educativos. Creemos que más bien se debieron a los diversos enfoques sociales-pedagógicos que cada uno intentaba proyectar como docente. Estévez, por su origen, por el conocimiento de los mecanismos escultóricos y, sobre todo, por su talante liberal, se inclinó hacia una enseñanza de carácter profesional, dirigida a los artesanos, respondiendo así a los proyectos europeos. En cambio, su contrincante, el profesor Pastor y Castro, mostró un comportamiento más conservador, de espíritu burgués.

El proceder de Estévez como profesor de Dibujo siempre fue elogiado, tanto por sus compañeros de profesión —por los más allegados, se sobrentiende—, como por la propia prensa, que insistía a través de sus artículos en la necesidad de crear clases de Dibujo para los artesanos, sobre todo si éstas se podían impartir por la noche. Sabino Berthelot fue uno de los académicos que en toda ocasión valoró las clases y los dibujos de Estévez; muchos de estos dibujos estuvieron formando parte de las distintas exposiciones de Bellas Artes, como también los de sus alumnos.

No ponemos en duda la maestría de Estévez en el ejercicio del dibujo, pues por algo llegó a desempeñar Cátedra en la Academia; sin embargo, siempre hemos visto con cierto escepticismo la extraña composición que hizo de la actual plaza de la Constitución de La Orotava. Se trata de una acuarela que se halla en colección particular y que aparece firmada, siendo, por el momento, el único testimonio gráfico de que disponemos. Si no fuera porque el nombre de Estévez consta en el mismo, pondríamos en tela de juicio su autoría, pues la manera de resolver la perspectiva, tan fundamental en este tipo de proyecciones urbanas, la imprecisión de la volumetría de los edificios, y otros pormenores, no parecen reflejar la profesionalidad de un profesor de Dibujo. Podríamos pensar



Sillería del coro. Iglesia de San Marcos Evangelista. Icod de los Vinos.

¹⁴¹ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo, RODRÍGUEZ MESA, Manuel y ALLOZA MORENO, Manuel, *op. cit.*, pág. 43.

¹⁴² MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo, *La iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y vida del siervo de Dios Fray Juan de Jesús*. Tenerife, 2001, pág. 137.

¹⁴³ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto y PURRIÑOS CORBELLA, Teresa, *op. cit.*, pág. 187: *El retrato del Deán no lo iniciará Juan de Abreu hasta después de su muerte, cuyo costo ascendió a 132 pesos fuertes. El marco de caoba fue realizado por el escultor Fernando Estévez.*

¹⁴⁴ APCLO, Legajo inventario suelto, carpeta nº 3, cuentas de fábrica 1820-1861, año 1828, folio 21 vto.: *Por un dibujo que hizo D. Fernando Estévez para las banderas del presbiterio, que presentó (nº 34), 60 rs. De igual manera también realizó los dibujos de la sillería y facistol del coro de la parroquia de San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos. APSMIV, cuentas del siglo XIX. Carpeta sobre gastos de incienso, organista, lavanderas, sacristán... (1803-1818): Por cuatro duros qe .dio a D. Fernando Estévez por el diseño de la sillería del coro (...) y por el diseño del facistol que se hizo.*



Juan de Abreu. *Retrato del Deán Bencomo*.
Catedral de La Laguna.

que se trata de una obra de comienzos de su carrera artística, pero no es así; el año registrado es el de 1830, fecha muy tardía para un trabajo que recuerda a los pintores naif. Algunos historiadores y comentaristas tienen la misma percepción; así, Pedro Tarquis (1849-1940) alega que esta obra es «difícil de clasificar, porque en realidad es un plano de alzado coloreado a la aguada, y tomado además, en sentido de panorama; así resulta que probablemente no es ni una cosa ni la otra. Quiso hacer una perspectiva urbana como ciertos pintores especialistas de los Países Bajos. No lo consiguió porque le faltan efectos de luces, de contrastes de color, de ejecución suelta, que son los tres puntos en que se sostienen estas obras. En este cuadro hay un dibujo topográfico»¹⁴⁵. Se entiende como un estudio rápido, a mano alzada, sin más pretensiones que la de ilustrar un plan urbanístico municipal.

La pintura

Tampoco disponemos de ejemplos pictóricos para adentrarnos en esta otra faceta de Estévez, porque sabemos que manejó los pinceles. Volviendo a nuestro anterior argumento, no es extraño que un escultor se ejercite en la pintura alguna que otra vez en su vida profesional, y en el caso de Estévez es muy evidente, ya que él mismo policromaba sus esculturas y, por otro lado, el hecho de impartir docencia artística le obligaba a conocer y practicar el resto de las artes, al menos como procedimiento docente.

Se le han atribuido algunos lienzos dispersos sobre todo por iglesias de Tenerife. En algunos casos, los argumentos esgrimidos suelen ser acertados e históricamente planteados, pero a veces se corre el riesgo de pretender atribuirle, sin previo estudio y de una manera precipitada, obras que según la cronología y estilo parecen encajar con la producción de Estévez, pero que casi siempre son lienzos de poca monta artística. No podemos opinar al respecto porque este capítulo está aún por estudiar. Ni siquiera sabemos si su comportamiento con la paleta fue más bien neoclásico o de tendencia romántica, «edad de oro» en el devenir cultural de Santa Cruz de Tenerife.

Tenemos constancia de algún que otro trabajo pictórico ejecutado en La Orotava, siendo el más conocido, sin duda, el retrato que realizó de la reina Isabel II (r. 1833-1868), con motivo de su mayoría de edad, y que formó parte de los festejos que se celebraron en aquella localidad para tal fin. Desapareció en el incendio de la Casa Colegio (Compañía de Jesús), en 1841, que hasta ese momento fue sede del Ayuntamiento, escuela pública y otros servicios municipales. Es muy probable, comenta Antonio Luque «que las pavesas de esas luminarias [de los referidos festejos] originaron el pavoroso incendio que acabó destruyendo esa madrugada el antiguo colegio»¹⁴⁶. No sabemos si en este lienzo aparecía la monarca de medio cuerpo, como retrato oficial, o en su representación áulica, es decir, de pie junto a alguna mesa y rodeada de elementos alusivos al poder, tal y como lo resolvieron pintores de la talla de Federico Madrazo (1825-1894), Antonio María Esquivel (1806-1857) o José Gutiérrez de la Vega (1791-1865). Nuestra natural inclinación nos hace pensar que se trataba de un retrato en toda su majestad, tal vez por la importancia del lugar que ocupó hasta el fatal desenlace. Siendo así, nos imaginamos a Estévez consultando láminas

¹⁴⁵ Este comentario se halla también publicado en ALLOZA MORENO, Manuel A., *op. cit.*, pág. 150.

¹⁴⁶ LUQUE HERNÁNDEZ, Antonio, *La Orotava, corazón de Tenerife*. 1998, pág. 349.



Manifestador. Altar mayor de la iglesia de la Concepción. La Orotava.



Manifestador. Detalle. Altar mayor de la iglesia de la Concepción. La Orotava.



Plaza de la Constitución. Acuarela. Propiedad particular. La Orotava.

y estampas de la Reina en bibliotecas y centros oficiales para elaborar el modelo que llevaría al lienzo. Plantear una obra de esta naturaleza exigía por parte del pintor una gran experiencia en el dominio de los pinceles. No pudo haber sido un lienzo de mediana calidad artística, pues tratándose de la Soberana el resultado debía ser satisfactorio. Si Estévez estaba preparado para abordar el género pictórico, resolviendo cualquier tema, es algo que nos sorprende, tanto más porque no haya aparecido alguna obra suya en colecciones particulares de La Orotava, Santa Cruz de Tenerife o la capital palmera.

Decimos esto porque también se señala —y hay quien lo defiende— que las pinturas que componen el púlpito de la iglesia de San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos surgieron de su paleta. No ha quedado constancia de ello en el archivo parroquial, pero sí en cambio de la serie de trabajos que ejecutó en este templo, motivo por el cual siempre se le han adjudicado las referidas pinturas, con todas las reservas que la investigación histórica exige.

El profesor Martínez de la Peña, en su espléndido trabajo sobre la parroquia de San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos, afirma que el púlpito «es una obra que corresponde a las primeras décadas del siglo XIX y tiene un estilo de transición del rococó al neoclasicismo, por tanto de líneas más bien sobrias. Destacan cuatro pinturas con bustos de Santos Padres de la Iglesia, de buena factura»¹⁴⁷. No encontramos referencia alguna a Estévez como posible autor de las mismas, aunque sí de los diseños de la sillería del coro y del facistol. Tales atribuciones han sido un intento de encontrarnos con el Estévez pintor, apoyándose sobre todo en las excelentes relaciones que mantuvo con la sociedad icodense, y porque en aquel momento

¹⁴⁷ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo, *op. cit.*, pág. 148.

no se encontraban maestros aventajados por aquella zona del norte de la isla para ejecutar tales obras¹⁴⁸. Desde luego que la representación de los Santos Padres delata la mano de un artista local, dentro de la estética esteviana, inspirándose tal vez en grabados foráneos, con una formación próxima a la académica, de correcto dibujo y empleo de los colores. Sin embargo, observamos que los resultados no se corresponden con los de un pintor consagrado; los personajes aparecen un tanto abigarrados, intentando ocupar todo el espacio con la máxima información requerida por los programas iconográficos. Es difícil creer que Estévez no tuviese en cuenta todos estos detalles, sabiendo que las pinturas iban a cubrir un elemento litúrgico esencial del templo, colocado en primer plano para que la voz del predicador llegase antes a los fieles. De lo contrario, descubrimos a un Estévez poco dotado para ejercitar el género de la pintura.

Pero también desconocemos a Estévez pintor de lo efímero, una actividad que iba paralela a su profesión de escultor y que sólo cubría espacios concretos del quehacer artístico. Lo encontramos comprometido en empresas festivas tanto en La Orotava como en Santa Cruz de Tenerife, realizando escenografías que luego policromaba. Todavía existe el tópico de que el artista, por el hecho de ser un *ungido*, no debería afrontar otras actividades creativas que no sean aquellas para las que ha sido llamado. Estas ocupaciones eran muy habituales en los artistas de cualquier época, pues no sólo supuso otro *modus vivendi*, sino una manera de integrarse en la sociedad más inmediata. Rubens (1577-1640), por ejemplo, hizo incursiones en otras facetas artísticas (retablos, muebles, diseños para tapices y desfiles triunfales, etc.), aparte de llevar al lienzo esas maravillosas escenas que todos conocemos, amén del ejercicio del grabado.

Otras actividades. Lo efímero

Acabamos de decir que Estévez también compuso obras de carácter efímero. Podríamos pensar que lo hacía para disfrutar de una economía más holgada; es posible, pero si los organismos públicos (ayuntamientos) lo contrataban para tales fines, significa que era entonces el artista que mejor conocía el sistema, los recursos y los mecanismos que hacían realizable la puesta en escena de grandes acontecimientos históricos, celebraciones, subidas al trono, natalicios de la familia real, etc. En este sentido, Estévez ya no era el artista que trabajaba en la soledad del taller, enfrentándose a la madera para lograr sus objetivos, o en las aulas de la Academia enseñando a sus alumnos. Ahora es el artista que se mueve en distintos espacios —la calle, el teatro— y que tiene que compartir tareas con otros expertos, ayudantes y oficiales que se han puesto a su servicio, para resolver sobre todo problemas de geometría, de perspectivas, de materiales y colores. Aparte de cumplir con unos encargos públicos, Estévez tiene la oportunidad de proyectar hacia fuera una de sus aspiraciones como docente; la de formar a los adultos, a la clase obrera, a los artesanos, a través de la implantación de clases nocturnas. Estas actividades fueron una especie de clases prácticas, que él aprovechaba para instruir a los que pretendían adquirir las herramientas necesarias para la incorporación al mundo laboral.

En La Orotava, y durante sus funciones como concejal del Ayuntamiento (1810-1843), desarrolló interesantes tareas culturales y artísticas que fueron muy aplaudidas por la población. De sobra son conocidos también sus proyectos en el



Anónimo. *Label II*. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Santa Cruz de Tenerife.

¹⁴⁸ LORENZO LIMA, Juan A., «Trabajos de Fernando Estévez en la parroquia de San Marcos de Ycod. Nuevas aportaciones», en el programa *Semana Santa de Icod de los Vinos*, 2004, pág. 27.



Púlpito. Iglesia de San Marcos Evangelista. Icod de los Vinos.



Púlpito. Detalle. Iglesia de San Marcos Evangelista. Icod de los Vinos.

ámbito urbano, ornamental, social, etc.¹⁴⁹, como también sus trabajos escénicos para las grandes fiestas que tuvieron lugar en aquella localidad, siendo tal vez las de mayor resonancia las organizadas en 1812, para las que levantó arcos triunfales y otros elementos que engalanaban la plaza de la Constitución y las calles adyacentes. Su capacidad organizativa le permitió dirigir los actos cívicos y religiosos.

Instalado en Santa Cruz de Tenerife continúa con estas actividades, al margen de sus funciones como profesor en la Academia de Bellas Artes. Eran frecuentes entonces las sucesivas fiestas públicas que conmemoraban acontecimientos políticos, culturales y sociales, consecuencia de un siglo de cambios, de propuestas económicas, de alternancias políticas que forjaban nuevas Constituciones, y de una fuerte centralización del poder por parte de la Corona. Todo había que celebrarlo, especialmente el regreso del monarca, o su subida al trono. Así, y con motivo de la mayoría de edad de la reina Isabel II, se celebraron diversos actos en la capital en los que Estévez ejecutó el ornato de la plaza de la Constitución, consistente en un *arco, columnata* y *carro triunfal*, así como las pinturas e iluminación del edificio de Intendencia.

Esta escenografía, herencia del pasado barroco, se había levantado según lecturas simbólicas, convirtiendo la citada plaza en la imagen del triunfo¹⁵⁰. Pero todo este aparato teatral supuso para Estévez un auténtico quebradero de cabeza, ya que sólo pudo recibir 1.440 reales, de los 3.000 a que ascendía el costo total. A partir de entonces se suceden informes que llegan al Ayuntamiento exigiendo el abono de la cantidad restante¹⁵¹, que jamás recuperó porque, según se le respondía, era asunto de Intendencia.

¹⁴⁹ LORENZO LIMA, Juan A., «Una faceta olvidada de Fernando Estévez. Sus trabajos como urbanista en La Orotava», en *XV Coloquio de Historia Canario Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 2004.

¹⁵⁰ Aún quedan reductos en Canarias de estas celebraciones, como el «Carro Alegórico» de la Bajada de la Virgen de las Nieves, en Santa Cruz de La Palma, una herencia sin duda decimonónica.

¹⁵¹ AM§CT. Libro de Actas de 1850, folio 138, 2 de diciembre; Libro de Actas de 1851, folio 6, 7 de enero; folio 23, 17 de marzo.

A pesar de todo, los festejos fueron brillantes. La prensa se ocupó de informar acerca de los distintos actos desplegados durante los días 27, 28 y 29 de abril del año 1844, actos que el profesor Cioranescu, en su *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, describe con todo detalle. Sin embargo, conviene recordar algunos de los pasajes de la preciosa descripción de estos acontecimientos recogió la Imprenta Isleña en una publicación, cuyo autor se desborda en alardes para explicar lo que significó aquel evento, un auténtico espectáculo jamás presenciado por la población capitalina. La plaza de la Constitución (plaza de La Candelaria) se había transformado en un escenario casi de ópera, así como las calles más próximas: «desde la noche del 26 notábanse en los semblantes de los moradores de la Capital de las Canarias la dulce satisfacción que les infundía el comienzo de las festividades. Las Casas Consistoriales, con su severo y magnífico Arco imitando el de la Estrella de París, obra de cinco o seis días que llevó á cabo el generoso patriotismo de los jóvenes de la población...». No cita el nombre de Estévez como artífice del arco, como tampoco lo hará a lo largo del discurso, pero sí en cambio destaca la labor de los *jóvenes*, de los jóvenes patrióticos que formaron parte del equipo de trabajo dirigido por Estévez; «la Plaza de la Constitución con su hermoso Salón de columnas¹⁵² y admirable pórtico —prosigue el informe—, el Hospital Militar, la Capitanía General con sus frontis decorados de estrellas de vasos de colores, y sobre todo la Intendencia —organismo que Estévez decoró magistralmente—, que apareció transformada en un Palacio, verdaderamente régio, con un fondo de jardines de una sorprendente perspectiva, atraían el numeroso concurso que cruzaba alegremente por las calles de Sta. Cruz. Este concurso fijóse al fin en frente de la Indentencia, para disfrutar del mágico efecto de sus grandiosos transparentes, de la danza de los gigantones [...] El espectáculo era realmente delicioso. Aquel palacio tan bien iluminado, los jardines en lontananza, la guardia antigua de á pie y de á caballo, la música en el interior, el gentío numeroso...». Aunque la literatura aparece henchida de metáforas, adjetivaciones, asombros, proselitismo político, etc., no cabe duda de que para aquel Santa Cruz de mediados del siglo XIX tuvo que haber sido un espectáculo ensoñador, magistral, asombroso, para ser contado a las generaciones venideras. Aquí, en la Intendencia, Estévez desplegó su imaginación, recurriendo a toda la maquinaria escénica existente, en la que se incluía la música, la danza y otros recursos que maravillaron a los espectadores.

El día 27, por la mañana, el retrato de la reina Isabel II recorrió las principales calles, «y á la hora de las diez, al son de una salva de artillería, fué colocado majestuosamente en el carro triunfal que le estaba destinado»; un desfile que recordaba los mejores tiempos del Barroco. No sabemos cuál fue el modelo que utilizó Estévez para construir el referido carro, pero seguramente contaría con algún grabado que le sirviera de apoyo, como los que ilustraban las entradas triunfales de monarcas, príncipes y autoridades religiosas a las ciudades (Madrid, Sevilla, etc.), verdaderas carrozas realizadas en madera y elementos férreos, policromadas, doradas y salpicadas por numerosas esculturas de *putti*, todo ello impulsado por caballos. No debió de ser un aparatoso carruaje, pues fueron jóvenes los que lo arrastraban hasta llegar a la mencionada plaza de la Constitución. Como indicaba el protocolo, todos los actos públicos y oficiales estaban presididos por el retrato de la Reina, colocado sobre una tarima y bajo dosel.

¹⁵² Es la columnata que menciona la documentación del Archivo Municipal del Ayuntamiento capitalino, y que a tenor del término «Salón» creemos que tuvo forma circular, a manera de templete, situado en el mismo centro de la plaza.

Estos sistemas de representaciones efímeras se hacían presentes en cualquier fiesta religiosa, celebración o acontecimiento social, engalanando las principales calles y plazas de la población. Una tradición que aún se mantiene —con las adaptaciones propias de los tiempos— en muchos núcleos urbanos de las islas. Gumersindo Robayna, por ejemplo, llevó a cabo diseños de estas aparatosas obras para el ornato de determinados festejos públicos de Santa Cruz de Tenerife¹⁵³.

Si Estévez afrontó con profesionalidad este tipo de construcciones efímeras, en las que quedaban integradas la arquitectura, escultura y pintura, jugando un papel importante la luz y el espacio, ¿por qué no pudo abordar, asimismo, la confección de decorados y tramoyas teatrales? Aunque no hay vestigios documentales para corroborar esta hipótesis, no ponemos en duda su intervención en estas actividades, teniendo en cuenta que la capital vivía entonces una intensa actividad teatral, proliferando los grupos, asociaciones, representaciones, buena parte de ellas en casas particulares, si bien hubo locales públicos en los que compañías nacionales pusieron en escena obras de gran calado e, incluso, operetas (1832); el actual Teatro Guimerá fue un proyecto de mediados de siglo, con las conocidas intervenciones posteriores. Los decorados dependían de la envergadura de las piezas teatrales, sobre todo si ilustraban argumentos operísticos que requerían maquinarias complicadas y especiales estructuras lumínicas, consecuencia más bien del ingenio de los tramoyistas que de teorías escénicas. No podemos olvidar, en este caso, a otro artista tinerfeño, el ya citado Gumersindo Robayna, quien también diseñó decorados para distintas piezas teatrales¹⁵⁴.

Tampoco nos parecería extraño que Estévez ejecutara esos enormes telones con representaciones arquitectónicas para los monumentos del Jueves Santo. Unos decorados que servían de fondo a los fastuosos altares, donde el Santísimo era depositado hasta el día siguiente por la tarde, momento de la celebración litúrgica de la Adoración a la Cruz. Solían cubrir toda la embocadura del presbiterio a la manera de un decorado teatral. Las iglesias de la Concepción, San Francisco de Asís y El Pilar de Santa Cruz de Tenerife contaron con estos enormes telones de complicadas perspectivas, constituidas por columnas, arcos, entablamentos, cornisas, etc., todo un alarde del dominio de la geometría y del sentido escénico. Tenemos noticias de ello desde el siglo XVIII, cuyos autores se inspiraron en las representaciones de catafalcos, de ornatos pertenecientes a las grandes celebraciones civiles y religiosas, recogidas en numerosos grabados.

En 1782 arriba al puerto de Santa Cruz el pintor José Sala, procedente de Barcelona, acompañado por otro pintor-ayudante, el francés Ignacio Tahón, quienes ejecutaron el telón de la citada iglesia de la Concepción, del que tenemos constancia documental¹⁵⁵ e, incluso, fotográfica¹⁵⁶, llegándose a usar hasta bien avanzado el siglo XX. Por descuidos y por la falta de valoración de estas curiosas y complicadas obras de arte, fueron poco a poco arrinconándose hasta su total desaparición. La información oral asegura haber visto estos telones en las dependencias del Teatro Guimerá, lo que nos hace pensar que también se usaron como decorados, o cumplieron otros servicios.

También, Gumersindo Robayna efectuó el telón eucarístico del Jueves Santo perteneciente a la capilla del Hospital Militar de la capital tinerfeña, que luego pasaría a la parroquia de Nuestra Señora de El Pilar, así como el de la Catedral de La Laguna e, incluso, el ejecutado para el templo jacobeo de Gáldar¹⁵⁷.

¹⁵³ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen, *Robayna. Gumersindo y Teodomiro Robayna*. Biblioteca de Artistas Canarios, 18, Gobierno de Canarias, 1993. En las páginas 33-37 podemos encontrar interesantes ejemplos de estos proyectos.

¹⁵⁴ *Ibidem*, pág. 26.

¹⁵⁵ APSFSCT, Papeles sueltos sin clasificar, pertenecientes al siglo XIX.

¹⁵⁶ AMT, Biblioteca de Humanidades, Campus de Guajara. Universidad de La Laguna.

¹⁵⁷ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen, *op. cit.*, pág. 89.



Nuestra Señora de la Concepción. Presbiterio de la iglesia de la Concepción. La Orotava.



Anónimo. *Nuestra Señora de la Esperanza.* Iglesia de El Dulce Nombre de Jesús. La Guancha.

Intervenciones en otros ámbitos artísticos

Hasta no hace mucho tiempo¹⁵⁸, el artista solía abarcar el ámbito de la restauración o de cualquier otra intervención si el estado de la obra lo requería. Ha sido una actividad bastante habitual ante el deterioro, envejecimiento y, a veces, el mal trato que las mismas han recibido a lo largo de su larga o corta historia, sin borrar de la memoria aquellas actuaciones nada beneficiosas que desdibujaron el estilo original, muchas de ellas justificadas por cuestiones meramente sociales, por el diferente concepto que entonces se tenía del patrimonio, del trabajo artístico, o, simplemente, por las modas imperantes.

El propietario —la Iglesia, instituciones civiles, particulares, etc.— recurría al artista de turno para solucionar las deficiencias encontradas en la obra. Ni siquiera se estableció la natural división entre las distintas actividades para abordar lo que nosotros hoy denominamos restauración, en el sentido más amplio del término. El artista —escultor, pintor, orfebre— intervenía directamente sobre la pieza depositada en su taller. Bien es cierto que dependiendo de su condición profesional, la actuación ofrecía mejores garantías.

Al no disponer de unas reglas o directrices restaurativas, el artista se subrogaba el derecho de transformar la obra, la mayor parte de las veces por decisión de los propietarios. Esta libertad de actuación no sólo modificaba la originalidad de la pieza, sino que también dejaba la impronta del artista-restaurador. No debemos de ver en todo esto una perversidad, porque en muchos de los casos, y

¹⁵⁸ En la actualidad, es la figura del restaurador la que se encarga de llevar a cabo las tareas de recuperación de la obra artística. Gracias a las recomendaciones de la UNESCO recogidas en su *Carta de la restauración* (1972), las normativas y criterios a seguir han sido acogidos y respetados por la mayoría de los restauradores.



Anónimo. *Nuestra Señora de La Luz*. Iglesia de Nuestra Señora de La Luz. Guía de Isora.



San Juan Degollado. Iglesia de San Juan Degollado. Arafo.

dependiendo del deterioro o malas condiciones —pensemos en la escultura, por ejemplo—, el artista no tenía más remedio que recomponerla, con lo cual su estilo ya quedaba impreso en ella.

Fue una actividad muy generalizada, pues estamos en una época de constante renovación, a veces mal entendida, en la que el Barroco comenzó a debilitarse ante las novedades artísticas que llegaban de Europa. La capacidad de apertura de muchos sacerdotes y, sin duda, la de algunos obispos, afectó positiva o negativamente el resultado final de las obras intervenidas. La escultura fue la que más sufrió estos avatares, por su carácter litúrgico, piadoso y devocional.

Muchas fueron las imágenes que se sustituyeron por otras, de acuerdo con las exigencias artísticas imperantes. La documentación suele silenciar estas intervenciones porque buena parte de ellas se efectuaban de palabra, como trabajo de orden menor. De modo que es bastante complicado conocer la labor de Estévez en esta faceta, que suponemos muy variada. Así, encontramos actuaciones más o menos intensas, como la que se practicó a la imagen de la Concepción, situada en el presbiterio de la parroquia matriz de La Orotava, justamente detrás del *Tabernáculo*. Aquí, el sello personal de Estévez se dejó sentir, llegando fácilmente a confundirse con su propia obra.

Otras veces su intervención se redujo al fortalecimiento de la policromía y a ciertos retoques de la morfología anatómica, caso de la *Virgen de la Esperanza*, venerada en la iglesia de El Dulce Nombre de Jesús, de La Guancha. Es muy posible que la *Virgen de La Luz*, titular de la parroquia homónima de Guía de

Isora, también llegara a pasar por el taller de Estévez, pues sí sabemos que el Niño Jesús de esta imagen fue intervenido. Corría el año 1850¹⁵⁹.

Cuenta la tradición —siempre oral— que hubo actuaciones de Estévez consistentes en retocar pequeños aspectos del rostro de las imágenes, añadiéndoles pestañas postizas, por ejemplo. La Dolorosa existente en el convento de religiosas clarisas de La Laguna, es una de ellas.

En la vida artística de Estévez nos encontramos con una obra muy singular que siempre ha suscitado dudas en cuanto a su filiación. Nos referimos a la *Virgen de los Remedios* venerada en la iglesia de Santiago Apóstol de Los Realejos, que en 1817 ya recibe culto en esta parroquia. El historiador don Guillermo Camacho y Pérez-Galdós en uno de sus valiosos e interesantes trabajos sobre los templos de la citada localidad¹⁶⁰, la incluye en el catálogo esteviano. La fecha indicada es sólo una referencia, no un soporte histórico, pues no es válida para justificar la autoría, ya que no disponemos de más datos para afianzar los criterios. Lo que sí sabemos es que esta bella escultura mariana desplazó a la Virgen del Rosario, que en el pasado alcanzó una gran popularidad y devoción en la parroquia, contando con cofradía propia. Desconocemos las razones por las que esta advocación perdió fuerza entre los fieles, hasta el punto de que terminan por retirarla del culto. No sabemos realmente cuándo ocurrió este hecho, si antes de 1817 o después, momento en que Estévez comenzaba a despuntar como artista, habiendo realizado, por ejemplo, las imágenes de *San Isidro Labrador* y *Santa María de la Cabeza*¹⁶¹. La *Virgen de los Remedios*, en cambio, parece situarse en su etapa de madurez, aunque no así el Niño Jesús, una obra de fecha anterior. Formó parte de las exposiciones que con motivo del centenario de Estévez tuvieron lugar en La Orotava (1988) y en La Laguna (1989), y da testimonio de sus excelentes dotes artísticas.

Hay otras tantas obras que pudieron haber sido intervenidas por Estévez, pero de las que no hay constancia documental. La mayor parte de ellas se conocen por medio de la transmisión oral, por el peso de la tradición, a veces por la inamovible opinión de alguna autoridad en historia del arte o, en el mejor de los casos, por datos indirectos recogidos en los archivos. De todas formas, sobre esta actividad de Estévez se han elaborado últimamente varios artículos que, con o sin apoyo documental, son necesarios para conocer una fase más dentro de su amplio repertorio artístico.

El Romanticismo en Estévez

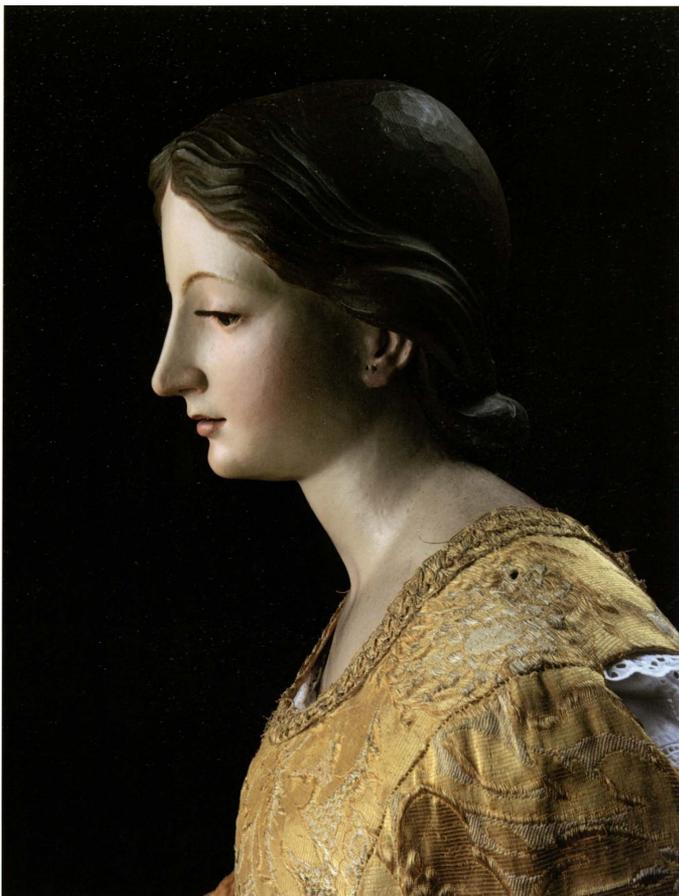
Cuando hablamos de Estévez y de su arte, necesariamente tenemos que enfrentarnos a un aspecto que no es fácil de dilucidar dentro de su producción escultórica; nos referimos al «hecho romántico», del que tanto se ha hablado, escrito y defendido con argumentos a favor o en contra. Creemos que no es necesario plantear en este epígrafe un debate acerca de los conceptos romanticismo y romántico refiriéndonos a su arte porque, en primer lugar, deberíamos revisar el significado de la escultura romántica en el contexto artístico europeo, cuando el propio término se presenta lleno de ambigüedades y contradicciones. Y como afirman los profesores Reyero y Freixa, «el Romanticismo español fue muy pobre en formulaciones teóricas»¹⁶², y si bien en pintura este movimiento pareció manifestarse sin mayores pro-

¹⁵⁹ MESA MARTÍN, José M^a, «El primer centenario de la Iglesia matriz de Guía de Isora», *El Día*, suplemento «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife, 21 de septiembre de 2002.

¹⁶⁰ CAMACHO Y PÉREZ-GALDÓS, Guillermo, «La iglesia de Santiago del Realejo Alto», en *El Museo Canario*, n^o 33-36, Las Palmas de Gran Canaria, 1959, pág. 142.

¹⁶¹ En estas dos imágenes, de santos muy populares en la geografía católica española, Estévez deja entrever sus conocimientos acerca de la escultura genovesa y napolitana, muy próxima a los bellos personajes que componen los belenes difundidos por todo el Levante, siendo la familia Salzillo una de sus mejores impulsoras. Lo mismo ocurre con la preciosa yunta de bueyes dirigida por el ángel, que muy bien podría encuadrarse en el capítulo de las pequeñas esculturas.

¹⁶² REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *op. cit.*, pág. 68.



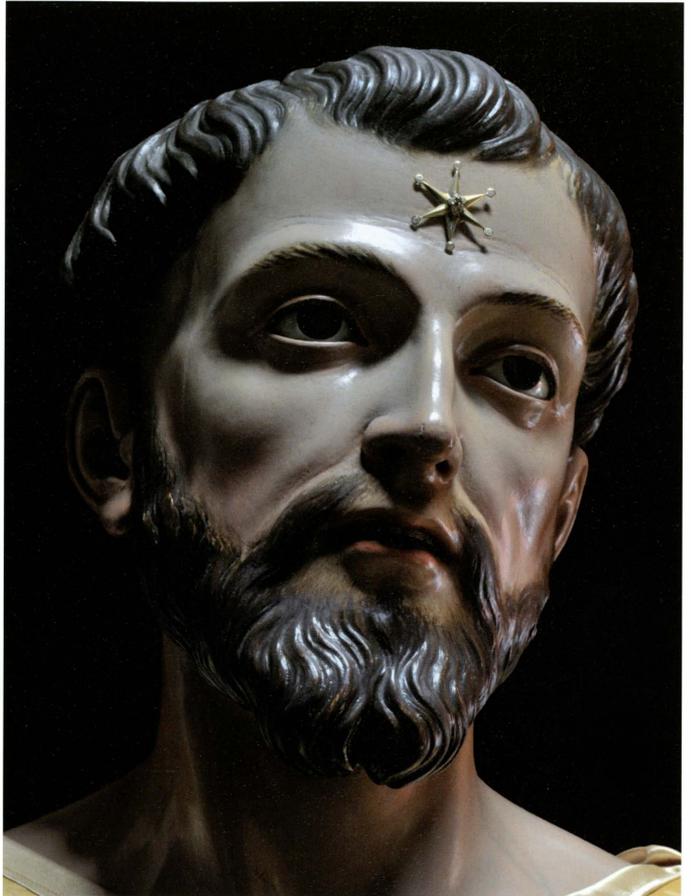
Virgen de los Remedios. Iglesia de Santiago Apóstol. Los Realejos.

blemas, en escultura en cambio permaneció más fiel a los ideales clásicos, sujeto a los dictámenes de la Academia, perviviendo, en el caso de la imaginería religiosa, el gusto barroco debido a una demanda religiosa, no tan fructífera como en épocas pasadas, y la pervivencia de modelos tradicionales —esculturas, pinturas, grabados—, que se utilizaban durante el período de formación de los artistas. Estos ejemplos procedían, sobre todo, de conventos e iglesias, a veces de colecciones particulares, cuyo estilo estaba sujeto al lenguaje barroco.



San Plácido. Iglesia de San Juan Bautista. La Laguna.

Queda claro, eso sí, que el Romanticismo caló en la sociedad y alcanzó a todos los estamentos y campos artísticos y literarios, constituyendo una manera de interpretar y sentir la vida, de modo que hubo románticos de distintas tendencias políticas e ideológicas (conservadores, liberales, etc.). Basta consultar algunos periódicos de entonces para percatarnos de esta realidad. Aunque Santa Cruz de Tenerife no contó con revistas y publicaciones periódicas que difundieran esta corriente en Europa (*El Europeo*, *El Artista*, etc.), la prensa local, en



Santo Domingo de Guzmán. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Las Palmas de Gran Canaria.

cambio, se preocupó por esta realidad. Así, el rotativo *El Atlante* publicó en su número 182 (1838) una crítica que lleva por título «Los románticos y anti-románticos de Santa Cruz»: «Santa Cruz se ha vuelto un París, un Madrid, ... ¿qué sé yo. Una torre de Babel? ... ¡Uf!, y, sea dicho con perdón de vuestras mercedes señoras grandes ciudades, pero la verdad antes de todo, mi Santa Cruz os aventaja con mucho ... Si, digámoslo de una vez, aquí, en mi patria [si es que yo tengo patria] hay más románticos que en Londres, París, Madrid, Stokolmo,

Praga, Noruega, Pekín ... ¡Y qué románticos! ... si vas a la plaza ¡cielos! Allí todo es romanticismo. Romanticismo en la iglesia, romanticismo en el paseo de la Concordia, en las confiterías, hasta en la carnicería hay romanticismo. No, no hay duda, aquí tiene su mansión el romanticismo ... de los tontos!». Y *El Menecy* (número 17, de 1849), escribe sobre «El Romanticismo y los románticos», ocupándose un año antes de la «Literatura del siglo XIX», «La muerte», «La música», etc., temas todos ellos encuadrados dentro de esta corriente cultural. Y no digamos de todos aquellos artículos que tratan de temas de carácter autóctono, de culturas marginales, reivindicaciones, lo guanche, los paisajes, la naturaleza, el folclore, etc.

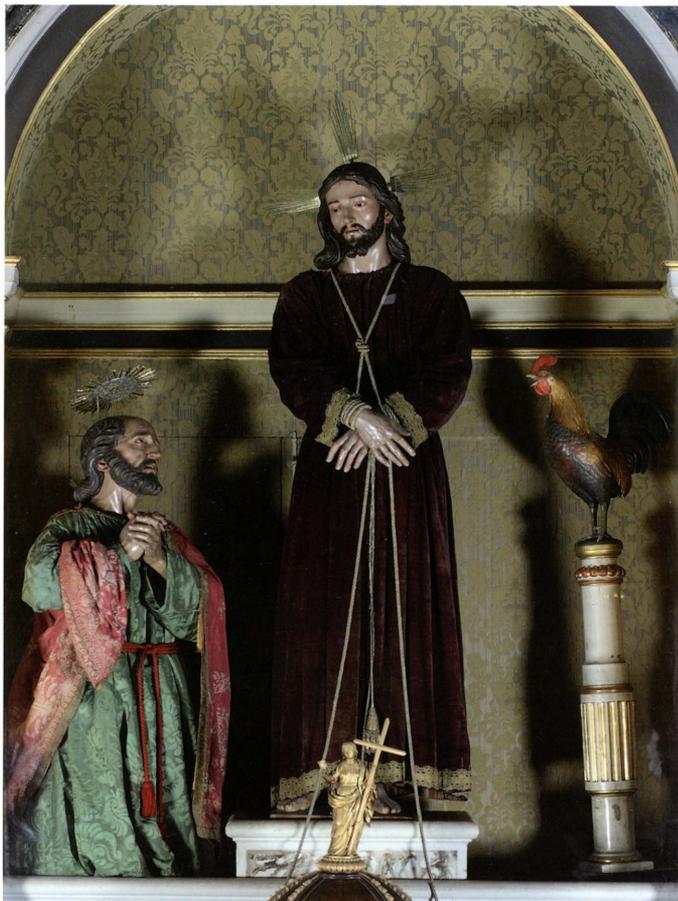
Estévez participó en todo este movimiento generacional, pero sin una actitud definida, pues creemos que ni siquiera el resto de los artistas canarios manifestaron un comportamiento distinto. Era entonces un hombre maduro, sólido en sus ideas y creatividad artística. La escultura, por su naturaleza, mantuvo por más tiempo sus procedimientos tradicionales, sin apenas evolucionar las técnicas y herramientas. Aún se continuaba empleando las mismas soluciones de los escultores del Barroco. Por eso, el Romanticismo sólo fue para él una corriente que no afectaba en absoluto a sus proyectos; entre 1830-40 la mayor parte de sus obras ya las había hecho, siendo la Iglesia su principal comitente. Sin embargo, fue consciente de aquellas circunstancias culturales que irrumpían en la sociedad en mayor o menor medida.

La producción de Estévez se encuentra a caballo entre el lenguaje barroco, recibido de una manera directa de su maestro Luján Pérez, y los nuevos planteamientos académicos imperantes en Europa. Y, en medio de todo esto, la corriente romántica. ¿Cómo conciliar tantas propuestas artísticas? Su admiración por la historia, por su pasado más inmediato, por los aborígenes guanches, cuya bravura siempre defendió ante sus alumnos como ejemplo de pueblo laborioso y tenaz, siendo alabada incluso en su *Discurso de Ingreso* en la Real Academia de Bellas Artes¹⁶³; su afán por llevar la cultura a los más desfavorecidos de la sociedad, a los artesanos y trabajadores, convirtiendo el arte en una herramienta indispensable para la industria, su respeto a la patria, a los valores, a sus antepasados, a los artistas que le precedieron, etc., le confirieron, al menos, una sensibilidad romántica, pues no encontramos en Estévez el modelo literario del hombre apasionado, en el que predomina el sentimiento por encima de la razón, contrario a la tendencia clasicista, y acorde con lo defendido por Rousseau (1712-1778), padre del romanticismo. Como artista tuvo que haber sido imaginativo y, por qué no, apasionado, pero no a la moda romántica, sino por su manera de ser, sin esos enconamientos tan criticados por la prensa local («... el romanticismo ... de los tontos!»). Su tendencia liberal, sus creencias religiosas y su apertura al progreso fueron los principales referentes en su carrera artística.

Dejar traslucir estas capacidades y actitudes vitales en la escultura, que seguía siendo sobre todo religiosa, no debió de resultarle fácil, y nos preguntamos si realmente él se lo propuso, pues podríamos confundir su estilo atemperado y a veces almiarado, con la recepción romántica. La profesora Estella Marcos advierte en Estévez una aproximación al Romanticismo, «aunque de una manera más intimista, propia del carácter de la región canaria»¹⁶⁴. Es un planteamiento bastante acertado si consideramos que la corriente romántica coincide con la vida artística del escultor y, paralelamente, con el despliegue de una literatura de corte románti-

¹⁶³ (...) se prevenían de aquellos rústicos instrumentos para tallar magados, venablos o bastones, los más escogidos y variados adornos, y así mismo para formar todos los utensilios y aperos que necesitaba el cultivo de sus tierras. Fragmento del Discurso de Ingreso en la Academia de Bellas Artes, en 1853.

¹⁶⁴ FUENTES PÉREZ, Gerardo, *op. cit.*, pág. 14.



Las Lágrimas de San Pedro (El Señor maniatado), Iglesia de El Salvador, Santa Cruz de La Palma.

¹⁶⁵ Para conocer la aportación musical de este período histórico es necesario consultar los interesantes trabajos de ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario y SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar, *La música en la sociedad canaria a través de la historia*. Proyecto Rals, 2005; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario, *La música culta en Canarias*. 2009.

co (Ricardo Murphy, José B. Lentini, Diego Estévez, etc.) y del desarrollo de una pintura de amplitud temática (Cirilo Trullhé, Alejandro Ossuna, Nicolás Alfaro, etc.), sin olvidarnos de la aportación musical¹⁶⁵.

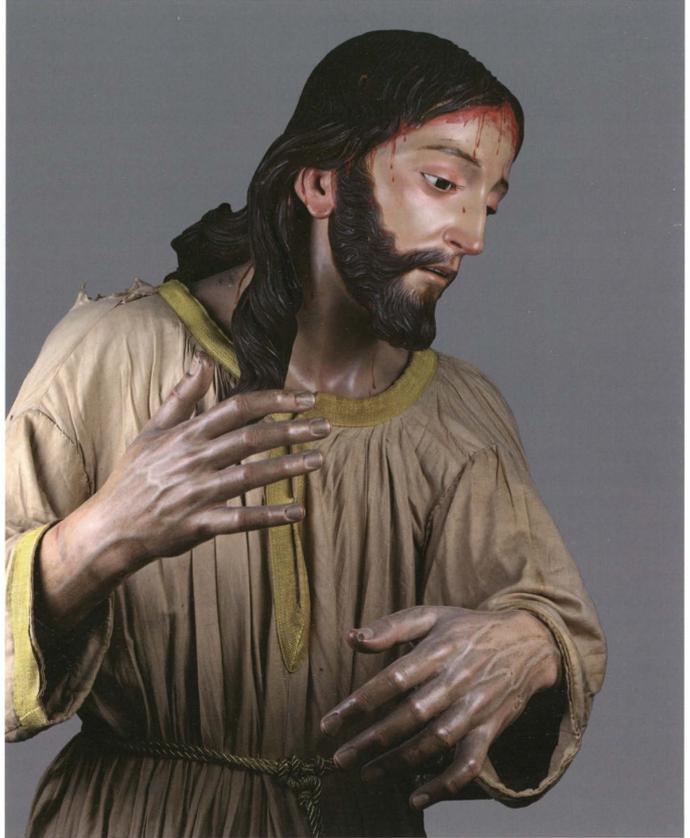
Ya sabemos que la escultura se hallaba sometida a ciertos criterios y discusiones que no llegaban a fraguar. Muchos de los románticos consideraban que se debía mantener dentro de los dictámenes clásicos, lo que significa el dominio



Las Lágrimas de San Pedro (El Señor maniatado). Detalle. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma.



Nazareno. Detalle. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Santa Cruz de La Palma.



Nazareno. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Santa Cruz de La Palma.

de los planteamientos académicos, más estrictos para la escultura que para la pintura. Sin embargo, «no se puede llegar muy lejos en la apreciación de una obra de arte sin considerar las inquietudes que se encuentran detrás de ella, las preocupaciones del artista cuando la creaba y las esperanzas que intentaba satisfacer»¹⁶⁶. Y es aquí donde radica en el alma de Estévez lo que podríamos llamar «romántico», que se aprecia en un lirismo muy idealizado, una característica de la escultura española de la segunda mitad del siglo XIX.

Curiosamente, en toda la producción de Estévez ese lirismo es una constante, a pesar de las distintas etapas escultóricas. No pretendemos afirmar con esto que

¹⁶⁶ VAUGHAN, William, *Romanticismo y Arte*. Barcelona, 1995, pág. 10.



Dolorosa. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Santa Cruz de La Palma.



Aurelio Carmona López. *Cristo Yacente*. Iglesia de la Concepción. El Paso.

toda su obra es romántica, porque obedece más bien a su personal estilo, pues unas veces nos encontramos con obras de talante barroco, otras de signo clásico y, en algunas de ellas, asoma el Romanticismo. De este último grupo cabe destacar aquellas esculturas que siempre se han defendido como las más próximas a esa corriente. Sin duda, es *El Nazareno* de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Santa Cruz de La Palma la obra que mejor expresa la espiritualidad y sensibilidad románticas. De igual manera es la imagen de *Cristo maniatado* de la parroquia de El Salvador de aquella capital, una representación muy alejada del realismo barroco. Tanto en una como en la otra, la figura de Cristo aparece como el *exemplum virtutis*, superando el sufrimiento físico y anunciando su glorificación. Lo mismo ocurre con el *Santo Tomás de Villanueva* de la iglesia de la Concepción de La Orotava, o con el *San Plácido* de la parroquia de San Juan Bautista de La Laguna, entre las más conocidas. Jamás Estévez se alejó de los principios de la Academia, a pesar de que esta era contraria a las novedades del Romanticismo.

A partir de Estévez, la representación de lo más altos y sublimes sentimientos fue una constante en la esculturas de sus seguidores. El ejemplo que mejor avala esta realidad es el *Cristo yacente* de Aurelio Carmona López (1826-1901), perteneciente a la iglesia-matriz de El Paso (La Palma), cuyo audaz resultado ha prescindido de los modelos tradicionales para llegar a explicar otros contenidos teológicos-filosóficos que subyacen en la literatura romántica.

¿Discípulos?, ¿seguidores?

La trayectoria artística en el siglo XIX tomó una dirección muy diferente a la del siglo precedente. Los conceptos que hasta ahora han regido los parámetros artísticos («taller», «escuela», etc.), comienzan a conocer otras realidades, perdiéndose paulatinamente lo que siempre sirvió de soporte: el gremio. En general, estos conceptos se suelen emplear indistintamente en el estudio de la obra de arte con objeto de no perder el discurso histórico, aunque estemos en períodos cronológicos en los que ya han quedado fuera de contexto. Ni siquiera en Canarias el concepto de gremio, a pesar del uso habitual del mismo por los historiadores, alcanzó una recepción en la esfera artística como en Europa¹⁶⁷. En el siglo XIX es la Academia la que tomará las riendas de la producción, al menos de un modo oficial. Sin embargo, el aprendizaje en el taller del escultor, aparte del adquirido en las aulas de los centros de enseñanza, siguió vigente. Fue una pauta muy generalizada en toda España. De ahí que buena parte de la escultura producida en este siglo XIX se debata entre un clasicismo académico y una tradición barroca, sobre todo la religiosa que, en el caso canario, se dilatará más allá de las fronteras de la siguiente centuria¹⁶⁸.

Por tanto, no podemos imaginarnos a Estévez como aquel maestro en su taller dirigiendo y enseñando las técnicas de la escultura en madera. Seguro que muchos jóvenes de La Orotava se acercaron al estudio para recibir instrucciones técnicas, a pesar de que no haya constancia documental de ello, pues era una práctica muy habitual sin la necesidad de un contrato de aprendizaje, instrumento que perdería validez para transformarse en el papel de matrícula de inicio a los estudios de Bellas Artes. Es una de las razones por las que no aparecen nombres de discípulos, únicamente de alumnos registrados durante los años

¹⁶⁷ CALERO RUIZ, Clementina, *op. cit.*, pág. 105.

¹⁶⁸ Muchos escultores de esta época distribuyeron las tareas profesionales entre las aulas de las distintas escuelas y academias de Bellas Artes y su taller, caso de Luis Salvador Carmona (1709-1767), profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en la que siempre se mostró neoclásico, mientras que como escultor de taller siguió la normativa barroca.



J. Perdigón. *San Pedro Apóstol*. Comienzos del siglo XX. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava.



San Pedro Apóstol. Detalle. Iglesia de La Concepción. La Orotava.



San Pedro Apóstol. Iglesia de la Asunción. San Sebastián de La Gomera.

que impartió clases en el Colegio Los Ángeles —con el apéndice de la Academia de Dibujo—, de la citada localidad natal.

Lo mismo ocurrió en Santa Cruz de Tenerife, tras su incorporación a la Academia. Como hemos comentado, aquí se ocupó de formar a sus alumnos en los aspectos más amplios del arte, no sólo de la escultura, del manejo de las gubias y del conocimiento de las maderas, sino de todo lo concerniente al estudio teórico y técnico de los géneros artísticos, como también en la historia de los estilos y de sus artifices. Ahora no es sólo el Estévez escultor, imaginero, sino el Estévez profesor, docente, filántropo, a cuyos alumnos ha preparado para enfrentarse a la vida profesional. Los conceptos de discípulo y seguidor, en el sentido estrictamente gremial, han quedado atrás, pues no dan respuesta a los nuevos enfoques artísticos. Tal vez podríamos hablar de incondicionales, simpaticantes, admiradores y seguidores —en el sentido libre de la acepción— del estilo de Estévez, pues era en aquellos años de la primera mitad de siglo la «estrella» que más alumbraba en el campo de la escultura; no conoció rival. Difícilmente encontramos una relación cercana con algún alumno de sobradas condiciones intelectuales y artísticas, como ocurrió entre él y Luján Pérez, que ha pasado a la historia como el «discípulo aventajado», un calificativo que, a tenor de la opinión de don Eliseo Izquierdo, no le ha hecho demasiada justicia, pues «a fuerza de tan reiterada obstinación en señalarlo, en una especie de sambenito, que ha terminado por convertir al artista tinerfeño en algo así como un segundón del arte escultórico canario, marcado por la sombra inesquivable del maestro guinense»¹⁶⁹. Aparece más bien como un artista solitario, rodeado, eso sí,

¹⁶⁹ IZQUIERDO PÉREZ, Eliseo, art. cit.

de amigos y relacionado con las más variadas capas sociales, pero conservando su espacio vital, actitud propia del artista del siglo XIX que vive «sólo para sí y su arte», sintiéndose libre para ofrecer al público el «bien más noble y más propio en un acto de generosidad infinita»¹⁷⁰.

La mayor parte de sus «seguidores» perteneció a la etapa orotavense, pues como ya hemos dicho, de su taller salió casi el 70% de su producción escultórica. La impronta esteviana se dejó sentir en muchos escultores posteriores, sobre todo en aquellos que pretendían continuar con la imaginería religiosa, cada vez más debilitada, a pesar de que aún la Iglesia, si bien con menos capacidad de mecenazgo, seguía demandando piezas para la liturgia, debido, entre muchas razones, a la renovación artística de los templos¹⁷¹. Gracias a las excelentes relaciones con el Padre Díaz, que sirvió de enlace con La Palma para llevar a cabo las esculturas existentes en aquella isla, hubo un evidente interés por su arte, como demuestran buena parte de las imágenes realizadas sobre todo por los jóvenes escultores de la citada isla, muy aleccionados entonces por el Padre Díaz. En 1854, fecha del fallecimiento de Estévez, algunos no superaban los 15 años de edad (Arsenio de las Casas, José Aníbal Rodríguez Valcárcel, etc.), y otros se aproximaban a los 30 años, caso de Aurelio Carmona López, el más cercano a Fernando Estévez. Casi todos ellos, salvo excepciones, acabaron sus días a comienzos del siglo XX, prolongándose así el estilo de Estévez que, de una manera muy puntual, ha llegado hasta nuestros días¹⁷².

Uno de estos escultores cuyo arte se mantuvo más próximo al sentir de Estévez, como acabamos de nombrar, fue Carmona López (1826-1901), nacido en Santa Cruz de La Palma. Formado en el ambiente artístico y cultural de aquella isla, sobre todo bajo las orientaciones del ya citado Padre Díaz, del que era sobrino, recibió instrucciones en Bellas Artes de manos del pintor Blas Ossavary, quien había establecido en la misma ciudad la primera Escuela de Dibujo (1840). Fue un hombre que abarcó distintas actividades dentro del arte, como la carpintería, orfebrería, fotografía, encuadernación y la pintura al óleo. Viajó por muchos de los pueblos palmeros para cumplir con determinados encargos, así como por Tenerife, relacionándose con la obra de Estévez, de quien se pretendía que fuera su continuador más directo.

Sus esculturas, aunque de correcto dibujo y modelado, no ofrecen ninguna fuerza interna; son trabajos académicamente bien planteados pero carentes de pasión, de sentimiento y del sentido de lo sublime. Sin embargo, fue el escultor que mejor sostuvo las pautas clasicistas de la escultura del siglo XIX, con ciertos ramalazos románticos.

En general, sus esculturas se ciñen a los patrones de Estévez, llegando incluso a reproducir algunas de ellas, como la *Virgen del Rosario* de la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Santa Cruz de La Palma, que le sirvió de modelo para su homónima de la iglesia de San Pedro Apóstol de Breña Alta. También el *San Juan Evangelista* del templo franciscano de la mentada ciudad, inspirado en el que se custodia en la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava. Originales son las dos representaciones de *Cristo Yacente*, prácticamente iguales, de las parroquias de El Paso y San Andrés Apóstol (San Andrés y Sauces), en los que Carmona rompe con los esquemas tradicionales del Barroco, ofreciendo nuevas soluciones más cercanas a las propuestas de la literatura romántica. Incluso, en

¹⁷⁰ FREVERT, Ute y otros, *op. cit.*, pág. 335.

¹⁷¹ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel Jesús, «La renovación artística de la iglesia de San Pedro de Vilaflor (Tenerife) a comienzos del siglo XIX», en *XVII Coloquio de Historia Canaria-americana* (2006), Las Palmas de Gran Canaria, 2008, pág. 1.366.

¹⁷² También está ocurriendo en otras regiones españolas, sobre todo andaluzas, en las que el arte de los maestros más sobresalientes, refiriéndonos a los del Barroco, sigue siendo una constante. Basta observar las imágenes que recientemente se han adquirido en talleres foráneos para comprobar este hecho, en las que los aires de Montañés, Cano, Salzillo, etc., son evidentes. En el caso canario, los primeros artifices en prolongar a Estévez en el tiempo fueron Nicolás Perdigón Oramas (1853-1933) y sus hijos José María (1893-1974) y Jesús (1888-1970), artistas polifacéticos de La Orotava que llegaron a crear una Academia de Dibujo, donde se formaron muchos jóvenes de la localidad. Entre los más sobresalientes estuvo sin lugar a dudas Ezequiel de León Domínguez (1926-2009), quien deja entrever su adhesión a Estévez en muchas de sus realizaciones. Su hijo, Ezequiel de León, continúa con los mismos procedimientos estéticos. De igual manera, Pablo Torres, que no se aparta del lenguaje barroco, y Cris-to Quintero, conocedor no sólo de los escultores canarios de los siglos XVII y XVIII, sino del propio Estévez, al que ve en cuando nos lo hace descubrir.



Aurelio Carmona López. *Virgen del Rosario*.
Iglesia de San Pedro Apóstol. Breña Alta.



Aurelio Carmona López. *San Juan Evangelista*.
Iglesia de San Francisco de Asís.
Santa Cruz de La Palma.



Aurelio Carmona López. *Andas del Corpus*. Iglesia
de San Juan Bautista. La Orotava.

obras de sello académico (*Andas del Corpus* de la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava), la huella de Estévez se deja notar.

Otros escultores repiten una vez más los ejemplos estevianos. Así, Arsenio de las Casas (1843-1925) no dudó en plasmar en su *Ramón Nonato*, recluido en las dependencias de la iglesia de la Concepción (La Laguna), el magnífico *San Plácido* de la parroquia de San Juan Bautista de la citada ciudad de Aguerre. José Aníbal Rodríguez Valcárcel (1840-1910), un escultor de escasa transcendencia en el panorama escultórico insular, recurre a Estévez para resolver la *Dolorosa* que realizó para la ermita de El Planto (Santa Cruz de La Palma), tomando como referencia a la que se encuentra en la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de la mencionada población, y que Estévez recogió a su vez del modelo dejado por Luján Pérez en su homónima de la parroquia de Santo Domingo de Guzmán de Las Palmas de Gran Canaria, conocida como la *Dolorosa de El Miércoles*, una iconografía muy divulgada por los pertinentes grabados.

Este repetirse una y otra vez, con obras que se prestan incluso a la confusión, no es otra cosa sino la consecuencia de un localismo que agonizaba por falta de renovación. La escultura no tenía nada que ofrecer y apenas añadía algo que valiese la pena. Con Estévez, la época de los grandes maestros se había cerrado y parecía que no había otra alternativa para la escultura que la de mirarse a sí misma. La escultura no había conseguido aún una imagen pública como la que



Arsenio de las Casas. *San Ramón Nonato*. Dependencias de la iglesia de la Concepción. La Laguna.



Arsenio de las Casas. *Gallo*, del grupo escultórico *Las Lágrimas de San Pedro*. Iglesia de la Concepción.



Dolorosa. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Santa Cruz de La Palma.

consiguió la pintura, por ejemplo. Los artistas ni siquiera pudieron enfrentarse con el planteamiento de una escultura urbana, conmemorativa, dada la escasa capacidad económica e ideológica de los ayuntamientos para abordar estos proyectos; sólo a partir del último tercio del siglo hay un «despliegue inusitado para enaltecer las relevancias políticas, literarias o artísticas de la localidad o nación. Será la burguesía la que se empeñe en poblar de efigies las ciudades, tanto en edificios civiles y alamedas como en cementerios y plazas, llegando a realizarse una estatuaria industrial, aunque carente, en muchos casos, de sentido estético»¹⁷³.

Pero las esculturas que comenzaron a embellecer nuestros espacios urbanos fueron casi todas de talleres foráneos (peninsulares e italianos, preferentemente). Por otro lado, los escultores locales no labraron el mármol, que es el material más adecuado para resistir la intemperie, no así la madera, el yeso o la arcilla, que necesitan del abrigo para poder subsistir. El basalto y otros tipos de piedras duras sólo se usaron para trabajos de cantería y, de una manera muy puntual, en escultura, pero casi siempre ocupando un segundo plano en la producción artística. Ni siquiera la realizada en bronce u otros metales llegó a destacar, a pesar de que era una técnica que impartía la Academia de Bellas Artes. Por tanto, algunos de estos escultores sólo abordaron la escultura funeraria, en la que siempre sobresalieron los extranjeros; Angelo Cherubini fue uno de ellos, un italiano que dominaba muy bien las

¹⁷³ QUESADA ACOSTA, Ana María, *La escultura conmemorativa... op. cit.*, pág. 51.



José Aníbal Valcárcel. *Dolorosa*. Ermita de El Planto. Santa Cruz de La Palma.



José Luján Pérez. *Dolorosa*. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Las Palmas de Gran Canaria.

técnicas del mármol. De manera que la madera policromada mantenía aún la superioridad dentro de los materiales más usados en escultura en Canarias.

Siempre se ha relacionado el arte del Padre Díaz con el de Estévez. Nada más lejos de la realidad. La relación sólo fue personal, intelectual, de amistad, lo cual permitió el establecimiento de unos vínculos culturales y artísticos entre las sociedades tinerfeña y palmera. Cuando Estévez aparecía como escultor consagrado en el taller de La Orotava (décadas de 1810-1830), el Padre Díaz se hallaba ocupado en asuntos eclesiásticos y en cuestiones políticas por su condición de liberal, siendo acusado incluso de relacionarse con la masonería palmera. Su obra, de escaso mérito, por cierto, y de reducido número, pertenece ya a mediados de la centuria; el *Crucificado* de la iglesia de la Encarnación, de la capital palmera, por ejemplo, lo ejecutó un año antes de su muerte (1863). Más tarde, Aurelio Carmona tendría que tallar una nueva cabeza, pues la original carecía de un correcto modelado¹⁷⁴.

En estas relaciones ellos debieron hablar de todo: de política —siempre bajo la tendencia liberal—, de la sociedad, de la educación, de libros, etc., y, naturalmente, de arte. La amistad fue tan estrecha que el Padre Díaz trató con los próceres palmeros para introducir la obra de Estévez en la isla.

También se ha hablado mucho de Cayetano Fuentes Acosta, aquel maestro y artista, nacido en 1818 en La Orotava, que desafió a Estévez por cuestiones docentes. Parece contradictorio que ante una situación más bien adversa, de en-

¹⁷⁴ FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto-José, «Notas históricas de la Semana Santa de Santa Cruz de La Palma», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 1983.

frentamientos personales, Fuentes Acosta pudiera ser discípulo o seguidor de Estévez. Hay indicios de que fue verdad, pues las atribuciones y, sobre todo, las intervenciones en algunas imágenes existentes en iglesias de la citada localidad, dejan ver la impronta esteviana. No fue nada fructífero como artista, pero sí destacó en su magisterio¹⁷⁵.

La muerte de Estévez

En la partida de defunción no consta el motivo de su muerte, aunque bien es verdad que no era frecuente que este dato se recogiera en la documentación eclesiástica, y cuando aparece no siempre se especifica la enfermedad que le llevó al triste desenlace, pues la medicina no estaba tan desarrollada como para determinarla. Sin embargo, a veces los datos se vuelven más generosos, aclarando las causas del óbito, especialmente a partir de la segunda mitad de la centuria. Recordemos que en 1871 ya aparece el Registro Civil, un órgano administrativo con una organización determinada de datos.

Tampoco el Archivo de la Academia de Bellas Artes deja entrever alguna merma en su trabajo como profesor de la misma, debido a problemas de enfermedad. Analizando las Actas, se mantuvo activo hasta el final de sus días. Sin embargo, tuvo que haber sufrido algún malestar que se volvía crónico a medida que transcurrían los días, pues «los últimos veranos los pasaba» en La Laguna «porque el clima le ayudaba a sobrellevar sus padecimientos»¹⁷⁶. Sin pretender ahondar o descubrir el porqué de su muerte, nos preguntamos qué tipo de enfermedad padecía para verse obligado a subir a la mencionada ciudad con objeto de sentirse más aliviado. Creemos que su estancia durante el tiempo de verano no obedecía tanto a razones terapéuticas como a laborales, ya que eran las vacaciones estivales. Sabemos que a partir de 1834 hubo cólera-morbo; en 1845 se reactiva la viruela; la fiebre amarilla hace su aparición en 1846; otra vez el cólera-morbo en 1851, que tuvo mayores efectos en la capital grancanaria; de 1854 a 1855 se toman medidas ante las amenazas de nuevas epidemias¹⁷⁷. Desde luego que estas terribles enfermedades solían mermar a buena parte de la población; recordemos, por ejemplo, la ocurrida a finales de la centuria, que dio lugar a continuas rogativas al Señor de las Tribulaciones, una devoción muy arraigada en Santa Cruz de Tenerife. ¿Es posible que Estévez muriera de alguna secuela epidémica? Recordemos que estas terribles enfermedades adquirían mayor virulencia en las ciudades portuarias, como es lógico. Cosa parecida le sucedió a su maestro Luján Pérez, que al final de sus días buscó «alivio en el clima incomparable del Pago de la Atalaya, jurisdicción de Santa Brígida, en una extensa, deliciosa finca, propiedad de doña Isabel del Castillo, esposa de D. Esteban Icaza, su buen amigo»¹⁷⁸. Luján fallece en 1815, pero cinco años antes Las Palmas de Gran Canaria fue azotada por la fiebre amarilla, y el taller de este artista se encontraba en la calle Santa Bárbara, en el corazón del barrio de Vegueta, es decir, de la capital.

Lo cierto es que Estévez sólo tuvo tiempo para esculpir la que hasta ahora se considera su postrimera obra, *Nuestra Señora de la Concepción*¹⁷⁹, titular del templo homónimo de La Laguna. A tenor de lo que dice su biógrafo Padrón Acosta, «sus manos no tienen la agilidad y la destreza de los años mozos. Sin

¹⁷⁵ LORENZO LIMA, Juan Alejandro, «El escultor Cayetano Fuentes Acosta: su obra en la Semana Santa del siglo XIX», en *Semana Santa 2001. Villa de La Orotava*. La Orotava, 2001.

¹⁷⁶ FUENTES PÉREZ, Gerardo, *op. cit.*, pág. 304.

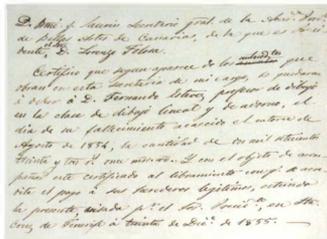
¹⁷⁷ CIORANESCU, Alejandro, *op. cit.*, pág. 150.

¹⁷⁸ TEJERA Y QUESADA, Santiago, *op. cit.*, pág. 152.

¹⁷⁹ Última obra realizada por Fernando Estévez, documentalmente registrada. Su interior custodia un documento escrito y firmado por el propio escultor, rescatado por el restaurador Pablo Amador durante su intervención en 2004.



Nuestra Señora de la Concepción. Iglesia de la Concepción. La Laguna.



Certificado de libramiento de pago de deuda de 1.733 reales por la Academia Provincial de Bellas Artes a los herederos de Fernando Estévez tras su fallecimiento. 30 de diciembre de 1855. Biblioteca de la ULL.

embargo ...se entusiasma, se esfuerza y va esculpiendo su imagen, que él no sospecha que es la última que va a salir de sus manos»¹⁸⁰. Y allí, posiblemente en la casa que fue de sus abuelos paternos, entregó su alma al Creador el 14 de agosto de 1854, víspera de la festividad de la Asunción de la Virgen María, al atardecer. Contaba 66 años de edad. El velatorio quedó establecido en la capilla de la Cruz del citado templo. Al día siguiente se efectuaron las exequias, siendo sepultado en el cementerio municipal, en la actualidad el «antiguo» de San Juan Bautista¹⁸¹. Lamentablemente, su tumba se ha perdido. Las transformaciones posteriores practicadas en el campamento pudieron haber trastocado el lugar donde descansaba su cuerpo. Es posible que se trate de un enterramiento en fosa común, pero creemos que por su condición profesional, por su reconocimiento y valoración artística en todo el archipiélago, y también por su origen familiar, dispusiera de un sepulcro individual.

No testó, lo que imposibilita aún más el acercamiento a su persona. Sabemos que se mantuvo soltero hasta el final de sus días. ¿A quién le dejó el taller con todas las herramientas de trabajo?; ¿a sus sobrinos, a algún alumno o discípulo más próximo?, o también, por qué no, a la Academia de Bellas Artes. Estos útiles de trabajo difícilmente suelen llegar al completo o en buen estado hasta la actualidad. Pasan de mano en mano, de generación a generación, dispersándose cada vez más.

Reanudadas las clases correspondientes al curso 1854-55, y en Sesión Pública que tuvo lugar el 19 de noviembre, se le rindió un sentido homenaje en el que el Secretario General, don Bartolomé J. Saurín, leyó ante todos los académicos asistentes: «Una desgracia tiene que lamentar la Academia. Durante el período de vacaciones falleció de una manera inesperada el profesor de la asignatura de Dibujo Lineal y de Adorno, don Fernando Estévez. Distinguido escultor, sobresaliente dibujante y pintor, el establecimiento ha perdido con él un entendido maestro. Séame lícito en este acto solemne ese merecido elogio. La provincia posee sus obras que son contempladas y admiradas de todos, para que su memoria nos sea grata y se le recuerde con el sentimiento de haberle visto desaparecer para siempre»¹⁸².

Pero en agosto de ese año de 1854, concretamente en Sesión Pública del día 19, se plantea la Academia estudiar y examinar «la solicitud del Académico D. Nicolás Alfaro por la que pide se le nombre interinamente y hasta la resolución del Gobierno de S.M., profesor de la clase de ornato vacante por el fallecimiento de D. Fernando Estévez, alegando como mérito el estar desempeñando gratuitamente en este establecimiento la clase de Paisaje y acurela ...»¹⁸³.

En esta misma fecha, pero esta vez en el Ayuntamiento de La Orotava, y en Sesión Pública, se dio a conocer su fallecimiento a todos los asistentes¹⁸⁴.

¹⁸⁰ PADRÓN ACOSTA, Sebastián, *op. cit.*, pág. 17.

¹⁸¹ APCLL, Libros XVIII y XIX de Defunciones, folio 164 r., año 1854.

¹⁸² ALLOZA MORENO, Manuel A., *op. cit.*, pág. 149.

¹⁸³ ARACBA, Primer Libro de Actas. Sesión del 19 de agosto de 1854.

¹⁸⁴ AMLO, Sesión pública de 19 de agosto de 1854, registro 22, folio 9 vto.

Biografía



D.^{no} Francisco Gonzalez Ferró Gobernador Civil
de una Provincia de Canarias.

Por cuanto acordado alonso y fernando de d.^{no}
fernando Estvez tuvo a bien nombrarle la Academia
de Bellas Artes de San Fernando en ser un cele-
brado en unirse a las de Santidad de un obsequio
de un número de doctores de la clase de Dibujo lineal
de adorno, con el sello de su real Academia.

Por tanto y con arreglo a lo prevenido en el
disposición segunda de la Real Cédula de veinte y
siete de Noviembre de mil ochocientos cincuenta
y uno expedida al referido D. Fernando Estvez el pre-
sente título p.^o que desde luego y previo los requi-
sitos expresados en dicha Real Cédula y Real de-
creto de la misma fecha pueda continuar en el
ejercicio del cargo en el cual le se le ha nombrado.
Dado en las condiciones fueran y presen-
cias que le corresponden. A la par que queda
este título quedará nulo y sin ningún valor ni
efecto si se omitiera el cumplimiento del Decreto

mandado. Por la presente y la certificación de
haber tenido efecto p.^o la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando que en consecuencia
de esta carta se redacta el presente título de
ordenado, ni se ponga en posesión de la
categoría. Dado en la villa de Cádiz a once
de Mayo de 1852 a veintiseis y ocho de Mayo
de mil ochocientos cincuenta y uno.



Fernando Estvez
D. Fernando Estvez

Título de Catedrático de la clase de Dibujo lineal y de
adorno a favor de D. Fernando Estvez

Título de Catedrático de la clase de Dibujo lineal de adorno a favor de D. Fernando Estévez. 28 de enero de 1852.
Biblioteca de la ULL.

1788

3 de marzo. Nace Fernando Estévez del Sacramento en La Orotava. Fueron sus padres Juan Antonio Estévez (platero y dibujante) y María del Sacramento. Al día siguiente es bautizado en la iglesia del convento de monjas dominicas, por encontrarse la parroquia de la Concepción en obras.

1795-1805

Período de estudios en el convento franciscano de La Orotava. Recibe clases de Arte de parte de fray Antonio. En el taller paterno se inicia en el conocimiento del diseño y de la orfebrería, a la vez que aprende a conocer el manejo de los negocios, de la oferta y la demanda, de los clientes, de las propuestas artísticas, etc.

1805

Conoce a Luján Pérez en La Orotava. Marcha con este maestro a Las Palmas de Gran Canaria, gracias a la intervención del religioso franciscano fray Antonio y de personalidades de la esfera económica, social y cultural.

1805-1808

Período de aprendizaje en el taller de Luján Pérez, en Las Palmas de Gran Canaria. Tuvo la oportunidad de conectar con el ambiente cultural de Vegueta, siguiendo los trabajos de la fachada de la Catedral de Santa Ana. Frecuenta las escuelas de Dibujo y se relaciona con los artistas y personalidades de aquel momento. La consulta bibliográfica tuvo que ser determinante, especialmente la relacionada con las Bellas Artes. Luján le facilitó las publicaciones que de Madrid había traído el sacer-

dote y arquitecto Diego Nicolás Eduardo. Estévez descubre el nuevo rumbo que estaba tomando el arte en Europa.

1808

Aparece Estévez trabajando en su estudio de La Orotava, en la casa paterna de la calle La Carrera, donde comparte espacio con los trabajos de orfebrería. Recibe sus primeros encargos escultóricos.

1809

Inicia amistad con don Manuel Díaz Hernández, el Padre Díaz, sacerdote, artista y escritor palmero que había viajado a Tenerife en diversas ocasiones. Sus influencias sociales y eclesiásticas le permitieron a Estévez esculpir diversas obras para la isla de La Palma, concretamente para su capital: *Nazareno*, *Dolorosa* y *Virgen del Rosario*, para la iglesia de Santo Domingo de Guzmán; la *Magdalena* de la iglesia de San Francisco de Asís; o las *Lágrimas de San Pedro* y *Virgen del Carmen*, en la iglesia de El Salvador.

1815

Compra la casa paterna de la calle La Carrera, en La Orotava, que incluía el taller de orfebrería.

1819

Realiza la imagen de *San Juan Bautista*, titular de su parroquia, en Telde.

1820

Comienza su andadura como miembro activo en el Ayuntamiento de La Orotava, ocupando una de sus concejalías (Regidor Segundo).



El Señor maniatado. Detalle. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma.

1823

Imparte clases de Dibujo en el Colegio Los Ángeles de La Orotava, fundado por Rafael Fuentes.

1825

Lleva a cabo el *Crucificado* de la Sala Capitular de la Catedral de La Laguna, obra en la que la impronta neoclásica ha quedado patente.



Santo Tomás de Villanueva. Detalle. Iglesia de la Concepción. La Orotava.

1826-1827

Da por concluida la talla de *San Pedro Apóstol* de la iglesia de la Concepción de La Orotava, una imagen novedosa para aquel momento, considerada su obra cumbre, aunque la más popular es sin duda la *Virgen de Candelaria*, Patrona de Canarias, realizada en este mismo año, sustituyendo a la original desaparecida en el aluvión de 1826.

1832

Esculpe la imagen de *Nuestra Señora del Rosario* perteneciente a la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Santa Cruz de La Palma. Sólo realizó la cabeza y las manos, pues se quería aprovechar el candelero de la anterior imagen. El Niño Jesús fue encargado más tarde a uno de sus más fieles seguidores, Aurelio Carmona López. Hacia 1850, el Padre Díaz sugiere que esta imagen del Rosario se talle al completo por Estévez, siguiendo el ejemplo de la *Virgen del Carmen* de la iglesia de El Salvador.

1839

Abre una Academia de Dibujo en las dependencias del convento dominico de La Orotava, después de haberse clausurado el Colegio Los Ángeles.

1841

Lleva a cabo el *Nazareno* de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Santa Cruz de La Palma, gracias a las gestiones de don Luis Van de Walle y Llerena, V Marqués de Guisla Guiselin. Por aquellos años concluye las obras realizadas para los templos de aquella capital.

1842

Por solicitud de Cayetano Fuentes, maestro de primeras letras, la escuela municipal desplaza a la academia de Dibujo. Estévez sigue impartiendo sus clases en el taller de escultura.

1845

Fallece en La Orotava el padre de Estévez, don Juan Antonio Estévez.

1847

Realiza su última obra documentalmente conocida, la *Inmaculada Concepción* de la parroquia matriz de La Laguna.

1849

Por Real Decreto de 31 de octubre de 1849, se establece la Academia de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife. Por esta fecha Estévez ya se encuentra instalado en esta capital.

1850

Comienza su andadura como profesor en la Academia de Bellas Artes, por Real Orden de 10 de diciembre, teniendo a su cargo la asignatura de Dibujo Lineal y de Adorno. Participa, con varios dibujos al difumino en la primera Exposición organizada por la Academia de Bellas Artes. Obtiene la Cátedra de Dibujo Lineal y de Adorno.

1851

Se responsabiliza de la clase de Dibujo de Adorno destinada a los artesanos, impartida en horario de tarde-noche, pues estos alumnos no podían asistir al turno de mañana, cuyo profesor era Lorenzo Pastor y Castro. Estévez vuelve a participar este año en la Exposición de Bellas Artes con distintos dibujos realizados al difumino.

1852

Recibe la confirmación de su Cátedra por el Gobernador de la Provincia de Canarias don Francisco González Ferro.

1853

Pronuncia su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, uno de los más brillantes por su contenido analítico y didáctico; una verdadera reflexión sobre el panorama artístico del momento, partiendo de las premisas del pasado.

1854

Fallece Fernando Estévez en La Laguna, víspera de la Asunción de la Virgen María. Fue sepultado en el Cementerio Municipal de la citada ciudad. No testó.

Antología de textos

«En quatro de Marzo de mil sptos. ochenta y ocho años, Yo, Dn. Fernando Baptista Benitez de Lugo. Presbitero. Con liza. del Señor Lizo. Dn. Juan Nepomuceno Montenegro y Ocampo. Examor. Sinodal de este Obispado y Vene. Benefdo. de esta Parroquia Matriz de Nuestra Señora de la Concepn. de la Villa de la Orotava, que actualmente, se sirve en la Ygla. del Monasterio de Rgs. Dominicás de dha. Villa por reedifon. de Dcha. Matriz; Bautize un niño lexítimo de Juan y de Maria del Sacramento, natural de la cyudad de La Laguna y de esta refda. Villa respectivamente, y vecinos de ella. Abuelos paternos Pablo Franco. Estevez y Gregoria Amador naturales de dcha. ciudad de La Laguna. Maternos no conocidos, al qual que nació el tres de dcho. mes le fue puesto por nombre Fernando Jose Franco. Pedro de la Ssma. Trinidad, le apadrinó Anna María Estevez, su hermana, advirtiéndole el parentesco espiritual y demas obligaciones. Tiene Oleo Chrisma y lo firme con dcho. Señor Benefdo. Lizo. Montenegro. Rubricado. Fernando Bapta. Benites de Lugo. Rubricado».

Partida de nacimiento de Fernando Estévez. Archivo Histórico Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava. Libro XVII de Bautismos, folio 119 vto., año 1788.

«Reinando el Sr. D. Fernando VII. Y 1º Obispo de esta Ysla de Tenerife D. Luis Folguera de Sion. Beneficiado de esta Parroquia D. Domingo Curras y D. Buenabentura Padilla, se hizo este sagrario á solicitud de D.



Documento escrito por Estévez que se encuentra custodiado en el interior del Manifestador.

Antonio Monteberde mayordomo de fabrica, y executado por D. Fernando Estevez, se colocó el dia 10. De Abril de 1827, Martes Santo».

Documento escrito por Fernando Estévez, que se encuentra en el Manifestador de la iglesia de La Concepción de La Orotava.

«Muy estimado Sr. mio: con esta fecha he entregado al Sr. Dn. Antonio Mª de Lugo encargado de V.S., las efigies empaquetadas de Jesus Nazareno y Virgen de Dolores talladas en sedro menos la repisa del Señor que es del palo de Caova floja que V.S. me remito de la cual no pude hacer toda esta obra por que después de hacérrlo, conosi que su dureza y mucho pero era suficiente; mas todo lo pude remediar, y me alegré, por que sentía volver á incomodar á V.S. sobre este particular.

»El Sr. Dn. Francisco de Lugo me entregó los doscientos y cuarenta pesos de nuestro ajuste, á quien dí el correspondiente recibo.

»En atención de lo que V. S. Dn. Antonio

Mª corriese con los cajones y conducción pues que tenía vestias propias para suvir del Puerto con prontitud las tablas, y medianeros de confianza que los llevase con todo cuidado vajo su custodia.

»En cuanto al precio de la corona de espinas del Señor y medio cuerpo de la Virgen, me parece regular, el de medio osna por ambas cosas.

»He visto el dibujo de potencias que V.S. me incluye: me parece bueno si se le quita de largo lo que demarca la curva, desde el numero 1 asta el 2, mas dudo que estan puedan colocarse con propiedad á causa de la corona por lo que seria mejor que sele puciese al Señor sollio. El dibujo que V.S. me encarga para hacer el de la Virgen, hirá á la primera porción que haya barco.

»Tendré mucha satisfaccíon de que estas Ymagenes puedan llenar los deseos y gustos de V.S.: nada he homitado para conseguirlo, pero al acierto no depende muchas veces la voluntad sino de la suerte; y entretanto se sirva V.S. decirme si esta me ha cauido, mande en todo, cuanto sea de su agrado á su afmo. atento Sr. Fernando Fco. Estévez».

Carta enviada por Estévez en 1840 al marqués de Guisla Guiselin, con motivo de la realización de las imágenes de *El Nazareno* y la *Dolorosa* de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Santa Cruz de La Palma.

«M.I.S.

El Regidor que suscribe dic a V.S. que si bien respeta el dictamen de la comicion y de los demás Señores asociados á ella, no puede

Llena la Academia de complacencia por las obras demostradas, ha querido dar una prueba incógnita á los discípulos que mas se han distinguido, escitando al mismo tiempo la emulacion de sus compañeros de estudios. Para conseguir este objeto ha hecho adoptar modallas honoríficas de plata para premiar á aquellos que recomiendan su mérito y aplicación, las que la academia se concede en este acto publico con los competentes diplomas.

La Juventud canaria posee ya un campo abierto para instruirse en el estudio de las Bellas artes, aprovechándose de la enseñanza que se le ofrece. Un gobierno protector la llama, la facilita los medios y la estimula con recompensas. Solicita siempre esta Academia en cada year por su parte á sus benéficas miras, no omitiendo nada para alianar cualquier inconveniente que presente. Acudid pues, jóvenes Canarios; trabajad con fe con perseverancia; mereced: el trabajo premia de todo; y algun dia al recoger el justo fruto de vuestros tareas, agrasandolos un porvenir mas venturoso, podréis también laurear y nombre al pueblo que os vio nacer, como lo han verificado varias obras literarias Canarias que han immortalizado el ingenio de sus autores.

Concluida la lectura de la anterior memoria, pidió la palabra el Académico D. Sabino Berthelot y leyó el discurso que sigue.

Señores.

Ya he manifestado por escrito á la Academia de Bellas-Artes mi profunda gratitud por el honor que so ha

servido hacerme asociando á sus útiles tareas.

Hay aprovechado la ocasion que esta solemnidad me proporciona, para cumplir, en conformidad del artículo 10, las obligaciones que el Reglamento me impone. Seré breve y arreglaré mi discurso á la circunstanca.

Apenas recibido en vuestro seno, me habéis dado un testimonio de confianza, agragandome á la comision honorada para la calificación de los alumnos beneméritos de la clase de Dibujo de adorno, accediendo por sus solicitudes á las recompensas de la Academia.

Encl examen que he hecho en union de mis honorables colegas, me fijé en general mi atencion sobre los progresos de esta clase; y bajo la impresion que me ha quedado de este examen, voy á presentaros algunas reflexiones.

Conducidos los alumnos como lo están, por un buen método, desde la teoria á la práctica; es decir, desde los principios á la aplicacion, adquiriéndoselos facilmente, por medio de un ejercicio gradual, la firmeza, la soltura y la seguridad de pulso necesitan la exactitud en las proporciones y esta inteligencia de lo bello que, al familiarizar la mente con la gracia y la elegancia de las formas, caracterizan al verdadero artista.—Cuando, pasando despues sucesivamente del dibujo lineal al modelado por medio de la sombra y de esta primera imitacion del relieve, al relieve mismo por medio de la arcilla ó de la cera, llegaren á copiar materialmente los modelos y á hacer una buena eleccion de ellos para reproducirlos en las artes industriales á que son aplicables; entonces, en esta Provincia, en donde el rápido desarrollo de la inteligencia y la aplicacion á las Bellas-Artes, que se practican entre los Isleños, aquellos que se hayan aprovechado de los beneficios de la enseñanza podrán utilizar sus talentos y popularizar el buen gusto en todas las clases que ocupan del Arte como auxiliar.

Este porvenir, señores, no está lejano, segun ha podido juzgarse de los progresos que ha seguido y de la excelencia del método seguido por el mismo profesor que dignamente dirige la clase de dibujo. Si el alumno quisiera que sean los conocimientos que han podido adquirir, antes de seguir los cursos de esta clase, los alumnos que serán premiados, dejen sentirse en cuenta su aplicacion en este género de ejercicio, la inteligencia con que han reproducido el carácter de los modelos y sus rápidos progresos en un arte de que parecen haber comprendido el alcance. Principalmente me han sorprendido las progresos de los principiantes, y este es el momento de celebrar la hábil direccion que la solida dártes el Señor D. Fco. Estévez. Desde luego exigió como primera condicion y como elementos indispensables en el dibujo, la exactitud y la pureza del delineado, luego recurrió á la aplicacion regular del esfumino, reforzado á veces con el lápiz para los grandes efectos del relieve, y evitando así que el discípulo agote su paciencia y pierda el tiempo en un sombreado fastidioso, imitacion pueril de una estampa ó de un grabado cualquiera, ha logrado formar una verdadera escuela de dibujo. Lo felicito, pues, por haber entrado inmediatamente en el buen camino, y se merecedor del agradecimiento de la Academia, no solamente por los servicios que ya presta á sus alumnos, pero sí tambien por los que podría prestarlos todavía.

Cuando renos el loco dibujo de un páter que en el alieccio de la soliedad y en oricio de su relieve, se enctreccion en grabar sobre su campo las florecillas conque la próbiga naturaliza embellece los campos, forzoso es reconocer que el artista que se dedica á enseñar en las clases de la sociedad humana y que sus fantásticas reproducciones son aplicables á todo género de artefactos.

El dibujo de adorno, en efecto, proporciona, en la y de mayor realce á las obras del arte; imprime á

Discurso de Sabino Berthelot, reproducido en el *Acta de la sesión pública que celebró la Academia de Bellas Artes de la provincia de Canarias, el día 19 de noviembre de 1851...* Imprenta, librería y litografía Isleña, Santa Cruz de Tenerife, 1851.

menos de llamar la atención de este Ytre. Cuerpo sobre la esposición que elevó al Gobierno de S.M. en el año pasado de 1838, informada favorablemente por esta Municipalidad y demás autoridades competentes, solicitando la dotación de una Academia de dibujo y otras clases de primera educación que había planificado en esta Villa; por que si es indudable la utilidad que recibiría este pueblo si obtuviese la gracia que ahora solicita, no es menos importante la que ya se había solicitado a S.M. en beneficio y fomento de las artes, cuya solicitud, acogióndola S.M. venientemente, se dignó mandar en treinta y uno de Enero de 1838 entre otros particulares: «que siendo este asunto uno de los primeros en que debían ocuparse, se formara el oportuno expediente y lo devolviesen a el Gobierno, para la resolución de S.M. En efecto: formado el expediente, el Jefe político de esta Provincia lo sometió á este Ayuntamiento para que se le agregasen á la mayor brevedad los documentos fehacientes, el cual expediente se recibió con oficio de la misma autoridad en Enero de 1840», más habiendo dilatándose considerablemente su despacho, y acaciendo el incendio de la Casa Colegio, parece que pereció en él, como consta del acuerdo celebrado por esta Municipalidad el catorce de Junio del año promo. Pasado, á el oficio que con fha. Catorce de Mayo dirigió á

esta Precidencia la Junta super. De instrucción primaria reclamando la devolución del ante dicho expediente.

«Este fue el motivo que nel Regidor tubo para pedir a V.S. que suspendiese acordar sobre este particular: en cuya virtud pide a V.S. ahora, que se vuelva a pasar a la comisión y demás Señores asociados á ella, para que sobre el estado de este negocio confieran el dictámen que juzguen más conveniente

»Villa de la Orotava y Octubre 26 de 1843.

»M.I.S.

»Fernando Fco. Estévez».

Informe de Estévez, como concejal, al Ayuntamiento para que se dote la pretendida Academia de Dibujo de La Orotava. Instrucción Pública, expediente nº 118. *Expediente instruido sobre las reformas y mejoras de que sea susceptible este Pueblo, conforme a la Real Orden de la materia.*

«Principalmente me han sorprendido los progresos de los principiantes, y éste es el momento de celebrar la hábil dirección que ha sabido darle el Señor Profesor Estévez. Desde luego exigió como primera condicion y como elementos indispensables en el dibujo, la exactitud y la pureza del delineado, luego recurrió á la aplicacion espedita del esfumino,

reforzado á veces con el lápiz para los grandes efectos del relieve, y evitando así que el discípulo agote su paciencia y pierda el tiempo en un sombreado fastidioso, imitacion pueril de una estampa ó de un grabado cualquiera, ha logrado formar una verdadera escuela de dibujo. Lo felicito, pues, por haber entrado inmediatamente en el buen camino, y es merecedor del agradecimiento de la Academia, no solamente por los servicios que ya presta á sus alumnos, pero sí tambien por los que puede prestarles todavía».

Elogios de Sabino Berthelot a Fernando Estévez. *Acta del 19 de noviembre de 1851.*

«Señores: Si al concluir el tercer curso, esta Academia de Bellas-arts, tengo el honor de ocupar la atención de VV.SS., no es con ánimo de ostentar unos conocimientos que no son precisamente anéxos á mi profesion, sino mas bien, para cumplir en este solemne acto con lo que ha dispuesto el Gobierno de su S. M. en el Reglamento provisional de estas escuelas. Por lo tanto; hablaré sucintamente de las disposiciones que han manifestado nuestros alumnos durante el pasado curso y de los adelantos que pueden obtener, si dóciles acogen los preceptos y ejemplos que nos han dejado algunos artifices antiguos y modernos, sobre los cuales haré algunas reflexiones.

—11—

cada una de ellas un carácter original, según el estilo, el gusto y la delicadeza que en su empleo, posea su uso; sus alusiones más ó menos filosóficas, más ó menos simbólicas; en otras son simétricos festones, graciosas guirlandas, ingeniosas liras, elegantes follajes, caprichosas creaciones de una imaginación fecunda. Esta propensión al adorno ha sido general en todos los pueblos y en todas las épocas, las naciones que más se han distinguido por su industria y comercio dirben á los adelantados del dibujo de adorno su mayor prosperidad. Estas verdades, señores, han adquirido hoy día una demostración solemne, por el éxito y la general aprobación que han merecido en la grande Exposición universal de Londres, tantas obras maestras presentadas á la admiración de los pueblos que han acudido de todos los puntos del globo para admirar las maravillas del arte en este siglo creador.

Santa Cruz de Tenerife, Noviembre 4.º de 1851.

Terminada la lectura del precedente discurso, pidió la palabra el Académico y Profesor de dibujo D. Lorenzo Pastor Castro, y leyó el siguiente.

Nuestros apreciables discípulos:

Cuando en el 4.º de Octubre del año próximo pasado leire el honor de dirigiros la palabra, me indicásteis rápidamente la naturaleza del estudio que iba á ser objeto de vuestras devotas, ya yo habia concebido la esperanza de mostrar las maravillas de las disposiciones que os adoran.

«Los poderosos motivos que nos animan á fomentar en nuestro país el desarrollo y mejora de las artes, no deben ser ya considerados como para proporcionarnos un pasatiempo.

«A otras superiores razones se eleva nuestra consideración, haciéndonos ver nuestro estado actual y las necesidades en que nos hallamos. En efecto; después de continuar con los esfuerzos que por nuestra parte hacemos en el cumplimiento de nuestras respectivas obligaciones, con el objeto de ir disipando por grados las calamidades que nos rodean, podemos fundar también nuestra confianza en la notable inclinación que en todos tiempos han tenido nuestros paisanos al cultivo de las artes; pues si atendemos á la que manifestaron aun antes de la conquista de estas islas, veremos que sirviéndose de piedras cortantes como pedernal y las tabonas, se proveían de aquellos rústicos instrumentos para tallar en sus magados, venablos ó bastones, los más escogidos y variados adornos, y así mismo para formar todos los utensilios y aperos que necesitaba el cultivo de sus tierras. Posteriormente, careciendo nuestro país de los establecimientos de enseñanza que en el día posee, y faltando á la mayor parte de los jóvenes más hábiles los medios suficientes para transportarse á las Universidades y Academias de nuestra Nación, ó ya á las extranjeras, preciso fuera que tomasen el arbitrio de formarse casi por sí

mismos, dedicándose al estudio de aquellos autores que pudiesen ilustrarlos en los conocimientos que necesitaban, bajo la dirección de algunos amigos. Con tales auxilios, y agregando á estos una constancia sin igual al trabajo, no reducido á inútiles palabras sino presentando dignas obras al público, se lanzaban cuál otros gladiadores a la arena, arrebatando, más de una vez de las manos de sus presuntos competidores, los laureles con que creían adornar sus sienes.

«Sabido es, que la principal instrucción pública en esta provincia, en tiempos anteriores al nuestro, estaba reducida á un seminario de estudios eclesiásticos, y á una Academia de dibujo que los Sres. Obispos de esta, entonces única Diócesis, fundaron y sostuvieron en la Ciudad de Las Palmas de Canaria; y si bien es cierto que aquella enseñanza fue la primera luz que desterró la ignorancia de nuestras islas, también lo es, que el grandioso beneficio estaba reservado para los jóvenes que existiesen en la época actual, en la que en esta de Tenerife, capital de las Canarias, han disfrutado de Universidad, Instituto, Academia de Bellas-arte, y Escuelas superiores de Instrucción primaria; cuyos establecimientos, montados en el mejor pie, han derramado y derraman abundantes luces con todas las clases de la Sociedad.

«Atendamos pues, a los adelantos de nuestro alumno: veamos los progresos que en tan corto tiempo han hecho en el estudio de la Geometría aplicada á las artes; examinemos sus trabajos en el dibujo de figuras, lineal y de adornos, y quedaremos convencidos de este aserto. Ahora bien; no podremos con razón fundar la más lisonjeras esperanzas de su feliz porvenir y de la general prosperidad de nuestra provincia?

«No lo dudemos, Sres., dirigidos como en la actualidad se hallan, por celosos Profesores, veránse descolgar con el tiempo hábiles artistas de todas clases, de todas profesiones, los cuales instruidos en los conocimientos que necesitan, con facilidad desempeñarán las manufacturas á que cada uno se dedique; y sabiéndose que en nuestras islas se ejecutan obras con tanto primor como las mejores que puedan venir del extranjero, claro está que por propia conveniencia no se cometerá el error de preferir las estrañas a las nuestras. Y he aquí, Sres., en lo que principalmente debe fundarse nuestra esperanza: en el crédito que el artista dé a sus producciones; crédito que formará su propia riqueza y por consiguiente la de todo el país.

»Por otra parte, no tan solo este género de intereses ha de ser el principal estímulo de nuestra aplicación; otra cosa hay que debemos ambicionar con más noble afán, y esta es la consideración y aprecio con que apremian la sociedad ilustrada á las personas, según su comportamiento, mérito y distinción de las profesiones á que cada uno se dedique. No me detendré en recordaros, en cuanto á esto, los honores que obtuvieron los artífices de la culta Grecia, por las magníficas obras con que inmortalizaron sus nombres, ni los de la admirable Roma, heredera de tantas bellezas. Me contentaré con hablaros de nuestros artistas Españoles, los cuales nos suministraran en sus obras iguales ejemplos. Ellos han construido edificios tan grandiosos y tan enriquecidos de las tres nobles artes, que han merecido ocupar un lugar entre las maravillas del mundo: tal es el de S. Lorenzo del Escorial, en las cercanías de Madrid, y los que se admiran en otros Reales sitios y Ciudades de nuestra España. Tampoco fueron menores los premios que estos artífices obtuvieron de la libertad de nuestros augustos Monarcas; pues unos fueron condecorados con los hábitos de las órdenes militares, y otros con empleos honoríficos en el mismo Real palacio, disfrutando cuantiosas asignaciones.

«Volvamos ahora á nuestra época y permitidme que os manifieste á que llegó en la misma ciudad de Roma Don Antonio Canova, insigne escultor de nuestro siglo, y con qué distinciones fue premiado su elevado mérito. El mereció que el Pontífice Pío séptimo lo creara Caballero Romano, poniéndole con sus propias manos las insignias de esta distinción; que mandasen inscribiesen su nombre en el libro de Oro del Capitolio; que lo nombrase su Embajador en la Corte de Francia, y últimamente que le confriese el título de Marqués con la asignación de tres mil ducados Romanos. ¡Qué ejemplo y lecciones éstas, queridos discípulos, para vuestra animación, y que advertencia para aquéllos que desartando de sus respectivas clases no deben esperar sino la ruina.

«Pero sigamos: No era D. Antonio Canova, sin embargo de sus honores y talento, uno de aquellos hombres presuntuosos que desprecian toda obra, todo trabajo que no ha sido dirigido ó ejecutado por sus manos: muy diferente fue siempre su conducta. Como la envidia no ocupó jamás su corazón, era el primero en elogiar las dignas obras de sus contemporáneos, y nunca usó de rodeos en sus discursos ó conversaciones, para llevarlos

hasta el extremo de cometer la necesidad de obligarse así mismo Esta generosa conducta con que se distinguió este benemérito artista, es la que particularmente os recomiendo, queridos discípulos. Cuando vuestras obras merezcan el ser elogiadas, dejad este cuidado á las personas más sabias e imparciales, que seguramente se apresurarán á hacerlo. Los adelantos que noteis en vuestros compañeros, deben si, estimularlos para que os dediquéis con mas cuidado y empeño al trabajo; pero no para zaherirlos y desacreditarlos; porque si con malicia os dejáis arrastrar de este funesto vicio, caeréis en el desprecio de toda la sociedad.

«Continuemos, pues, y no pasemos en silencio el mérito de aquellos distinguidos profesores isleños que nos han precedido. Nosotros recordaremos siempre sus nombres con la más cordial gratitud y veneración. Ellos han enriquecido nuestra provincia con la dirección de obras de Arquitectura; con la ejecución de la Escultura y Pintura, y con la buena elección en los adornos del tallado. ¡Oh si me fuese dable el entrar ahora en la Ciudad de Roma; en aquella gran capital del Universo; subir a su elevado Capitolio y abrir aquel libro eterno de Oro donde se inmortalizan todas las naciones. Allí inscribiría también los nombres de D. Diego Eduardo, de D. José Rodríguez de la Oliva, de D. José Luján Pérez, de D. Juan de Miranda y de otros, de cuyas obras nos ha quedado mucho que admirar y bastante preceptos que seguir.

«Fijemos en fin Sres., nuestra atención en los trabajos que nuestros jóvenes aficionados nos presentan anualmente en sus exposiciones; trabajos de tanto mérito, como debidos solamente al noble entusiasmo que les anima á continuar en este bellissimo estudio. En sus cuadros veremos la buena elección y diversidad en las pinturas; una de historia, paisajes y retratos; otras de frutas, flores y marinas, ejecutadas ya á la aguada, ya al óleo, ya al temple. Atendamos también á las obras que al mismo tiempo nos presenta el bello sexo; notemos su aplicación al dibujo, á la pintura, al bordado; admiremos la elegancia con que sus delicadas manos forman ramilletes de hermosas y variadas flores artificiales, con las que, no solamente embellecen sus propias personas y adornan sus habitaciones, sino que con frecuencia las destinan al culto, dando así un público testimonio de su esmerada y piadosa educación.

«Os presentado, jóvenes alumnos, las acciones virtuosas y recompensas de esclarecidos

artistas, con el fin de alentar vuestra aplicación, y para que no creais que estos honores y pública celebridad se adquieren sino en fuerza de dedicaros al trabajo, y á costa de muchas privaciones y desvelos. Disimulad sino he podido llenar los deseos que me animan en vuestro favor, y á las atenciones que os debo. Pero reflexionad que las ciencias y las artes han sido el patrimonio de los pobres, y que si perezosos os descuidais en su cultivo, mal podeis esperar los opimos frutos que aquellos recogeren. Animaos, pues, con tales ejemplos; corresponded á las generosas intenciones de Nuestra augusta soberana; no malogreis el precioso tiempo de vuestra juventud en disipaciones perjudiciales: mirad vuestro porvenir, y esto bastará para acallar la maledicencia del que con intención dañada os quiere distraer de unos ejercicios tan útiles para vosotros, como para la general prosperidad de nuestra Patria. He dicho».

Discurso de ingreso de Fernando Estévez en la Academia de Bellas Artes. Sesión del 19 de noviembre de 1853. Publicado en la obra de Domingo Martínez de la Peña, Manuel Rodríguez Mesa y Manuel Ángel Alloza Moreno, *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1987.

«En la Ciudad de San Cristóbal de la Laguna de Tenerife á quince días del mes de Agosto de mil ochocientos cincuenta y cuatro as. Se hizo en esta Parroquia, en virtud de comisión del Vene. Beneficiado Rector de la de Nuestra Sra. de la Concepción de la Villa de Santa Cruz, el funeral de D. Fernando Esteves, de edad que espresaron es de sesenta y seis años, natural de la Villa de la Orotava, vecino de dha. De Santa Cruz, y residente en esta Ciudad; soltero, é hijo legmo. De Dn. Juan Esteves y Salas y de da. Maria del Sacramento, difuntos; habia recibido el santo sacramento de la Penitencia, y no testó. Fue sepultado en el Campo Santos».

Libro XVIII de Defunciones. Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la Concepción. La Laguna. Año 1854, folio 164 r. Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna.

«Una desgracia tiene que lamentar la Academia. Durante el período de vacaciones falleció de una manera inesperada el profesor de

la asignatura de Dibujo Lineal y de Adorno, don Fernando Estévez. Distinguido escultor, sobresaliente dibujante y pintor, el establecimiento ha perdido con él un entendido maestro. Seme lícito en este acto solemne ese merecido elogio. La provincia posee sus obras que son contempladas y admiradas de todos, para que su memoria nos sea grata y se le recuerde con el sentimiento de haberle visto desaparecer para siempre».

Reanudadas las clases correspondientes al curso 1854-55, y en Sesión Pública que tuvo lugar el 19 de noviembre, se le rindió un sentido homenaje en la que su Secretario General, don Bartolomé J. Saurín, leyó ante todos los académicos asistentes este texto.

«... Y al recordar, señores, á este último artista no puedo dispensarme de citar a también a D. Fernando Estévez, natural de la Orotava, su discípulo más aventajado [refiriéndose a Luján Pérez], y que emuló o tal vez igualó a su maestro, dejándonos muchas obras que entre los conocedores han merecido general aplauso; y me complazco al citarle, tanto por que me unieron con él relaciones de amistad, cuanto por que habiendo sido individuo de esta Academia y uno de sus profesores le considero acreedor en este día á un recuerdo tanto nuestro como de parte de sus discípulos...».

Elogio que hace a Fernando Estévez en 1855 el Académico de Número don Francisco María de León.

«LA ESTÉTICA NEOCLÁSICA. Los influjos barrocos y rococós bebidos en los antecedentes llegados a las islas se mitigan bajo el credo neoclásicista adoptado por Estévez junto a Bencourt y Castro y robustecido en la Academia de Dibujo de Las Palmas, pero sobre todo por su tarea de arquitecto y proyectista de urbanismo en la Alameda y en el cementerio de La Orotava, que promovió en su no menos importante tarea de concejal. Para confirmarlo bastaría citar que en su memorable discurso, impreso en 1853, y nuevamente publicado, el pasado año por Alloza, Martínez de la Peña y Rodríguez Mesa en su «Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias», una de las muy estimables aportaciones que el II centenario del escultor ha suscitado, que el único artista no canario que recuerda es el de Antonio Canova, el ídolo europeo de la estatuaria

neoclásica, retratista de Napoleón y de su hermana Paulina Borghese, y cuya obra en España es bien escasa y supongo que nunca llegó a ver Fernando Estévez.

«Será su neoclasicismo un lenguaje sereno e intimista, tanto cuando esculpe monjas como Santa Clara o Santa Rita, o frailes como San Francisco, Santo Domingo o San Plácido, embargados de un misticismo introspectivo, o en la belleza perfecta de los rostros de sus Vírgenes, y aún más en la numerosa galería infantil que en brazos de las Madonnas, o como tema independiente, o en sus graciosos ánge-

les y querubines, dotados de la blandura y simpatía de Luca della Robbia, lejos de los orondos y mofletudos prodigados por Luján, convierte a Fernando Estévez en uno de los más felices cultivadores del tema...».

Jesús Hernández Perera, «Ante la exposición conmemorativa del II Centenario de Fernando Estévez», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de diciembre de 1988.

«... En Fernando Estévez creo que no sólo está el escultor, también está el urbanista, el

filántropo, el pedagogo, está ese hombre que recoge las luces que le inyectan personalidades de nuestro siglo XVIII como José Viera y Clavijo, Lope de Guerra, Graciliano Afonso, Agustín Betencourt y tantos y tantos hombres que, a lo largo del siglo XVIII, supieron poner a Canarias en la labor en punta de la Cultura Europea...».

Palabras de Juan Manuel García Ramos, viceconsejero de Cultura del Gobierno de Canarias, recogidas en el artículo «Inaugurada la exposición antológica de Fernando Estévez», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de diciembre de 1988.

Bibliografía

- ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador, «Historia de una Institución», en *Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia*. Valencia, 1998.
- ALLOZA MORENO, Manuel, *La pintura en Canarias en el siglo XIX*. Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1981.
- ALZOLA, José Miguel, *Notas para un estudio sobre Luján Pérez*. Conferencia pronunciada en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, el 25 de mayo de 1956. Archivo Miguel Tarquis, Biblioteca de Humanidades, Campus de Guajara, Universidad de La Laguna.
- BAHAMONDE, Ángel y MARTÍNEZ, Jesús A., *Historia de España. Siglo XIX*. Ed. Cátedra, Madrid, 2001.
- BERTHELOT, Sabino, *Misceláneas canarias*. Traducción de Manuel Suárez Rosales y estudio crítico por Manuel Hernández González. Ed. Lemus, La Laguna, 1997.
- CALERO RUIZ, Clementina, *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*. Cabildo Insular de Tenerife, 1987.
- CASTRO BORREGO, Fernando, *Antología crítica del Arte en Canarias*. Consejería de Educación del Gobierno de Canarias, 1987.
- CIORANESCU, Alejandro, *Historia de Santa Cruz de Tenerife (1803-1977)*. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1998.
- COLA BENÍTEZ, Luis, *La imprenta Benítez. Una empresa comprometida con el progreso y la cultura del archipiélago canario*. Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 2001.
- CORTS GINER, Isabel, *Estudios de Historia de la Educación Andaluza*. (Coord. M^a Consolación Calderón España), Universidad de Sevilla, 2006.
- DARIAS PRÍNCIPE, Alberto, *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales (1874-1913)*. Confederación de Cajas de Ahorros, Santa Cruz de Tenerife, 1985.
- DARIAS PRÍNCIPE, Alberto y PURRINOS CORBELLÁ, Teresa, *Arte, religión y sociedad en Canarias. La Catedral de La Laguna*. Ayuntamiento de La Laguna, 1997.
- FRAGA GONZÁLEZ, M^a Carmen, *Arquitectura neoclásica en Canarias*. Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1976.
- , «Encargos artísticos de las «Doce Casas» de La Orotava en el siglo XVII», en *IV Coloquio de Historia Canario-americana (1980)*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.
- , «Nuevos datos sobre la vida del pintor Gaspar de Quevedo», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n^o 27, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.
- , *Robayna. Gumersindo y Teodomiro Robayna*. Biblioteca de Artistas Canarios, 18, Gobierno de Canarias, 1993.
- FREVERT, Ute y otros, *El hombre del siglo XIX*. Ed. Alianza, Madrid, 2001.
- FUENTES PÉREZ, Gerardo, *Canarias: el clasicismo en la escultura*. Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1990.
- , «La escultura del siglo XIX. La tradición imaginera y la académica», en *El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*. Historia Cultural del Arte en Canarias, V, Gobierno de Canarias, 2008.
- FUENTES PÉREZ, Gerardo (coord.), *Diccionario Biográfico de Canarias. Arte*. Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, 2008.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (coord.), *Las lecciones del dibujo*. Ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Pedro Bonoso, *La Enseñanza Secundaria en Canarias en el siglo XIX*. Tesis Doctoral dirigida por la doctora María F. Núñez Muñoz, y presentada en la Universidad de La Laguna en 1997. Inédita. Biblioteca de Humanidades, Campus de Guajara, Universidad de La Laguna.
- GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús, *Exposiciones Nacionales de Pintura en España en el siglo XIX*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987.
- HERNÁNDEZ BENÍTEZ, Pedro, *Telde*. Las Palmas de Gran Canaria, 1958.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel, *Tenerife. Patrimonio histórico y cultural*. Ed. Rueda, Madrid, 2002.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *Esculturas genovesas en Tenerife*. Anuario de Estudios Atlánticos, 7, Madrid, 1961.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a de los Reyes, *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1992.

HIGUERUELA, Leandro, «Los libros prohibidos durante el Trienio Liberal (1820-1823)», en *Boletín Millares Carlo*, I, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de diciembre de 1980.

IZQUIERDO PÉREZ, Eliseo, «La recuperación de Fernando Estévez», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de enero de 1989.

LORENZO LIMA, Juan A., «Catalogación de obras e historiografía», en A. Sebastián Hernández Gutiérrez (comisario), *El Tesoro de La Concepción*. Catálogo de la Exposición Conmemorativa del Quinto Centenario de la declaración de Curato de la iglesia de Nuestra Señora de La Concepción de La Orotava, 1503-2003. Ayuntamiento de La Orotava, 2003.

—, «Una faceta olvidada de Fernando Estévez. Sus trabajos como urbanista en La Orotava», en *XV Coloquio de Historia Canaria Americana*. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2004.

—, «Trabajos de Fernando Estévez en la parroquia de San Marcos de Ycod. Nuevas aportaciones», en el programa *Semana Santa de Icod de los Vinos*, 2004.

LUQUE HERNÁNDEZ, Antonio, *La Orotava, corazón de Tenerife*. Ayuntamiento de La Orotava, 1998.

LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de y HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a de los Reyes, *La difusión del libro en Las Palmas durante el reinado de Isabel II*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.

—, *El mundo del libro en Canarias*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 2005.

MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*. Ed. Salvat, Madrid, 1949.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo, *La iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y vida del siervo de Dios Fray Juan de Jesús*. Ayuntamiento de Icod de los Vinos, 2001.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo, RODRÍGUEZ MESA, Manuel y ALLOZA MORENO, Manuel, *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*. Gráficas Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

NOVOTNY, Fritz, *Pintura y escultura en Europa 1780-1880*. Ed. Cátedra, Madrid, 1981.

PADRÓN ACOSTA, Sebastián, *El escultor canario D. Fernando Estévez (1788-1854)*. [s.n.], Santa Cruz de Tenerife, 1943.

PAZ SÁNCHEZ, Manuel de, *La Masonería en La Palma*. Las Palmas de Gran Canaria, 1979.

PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, con epílogo de Francisco Calvo Serraller. Ed. Cátedra, Madrid 1982.

QUESADA ACOSTA, Ana, *La escultura conmemorativa en Gran Canaria (1820-1994)*. Ayuntamiento, Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

—, «La escultura en el espacio urbano de Canarias», en *Anales*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, año 1, número 1, Santa Cruz de Tenerife, 2008.

REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Cátedra, Madrid, 1995.

RIQUELME PÉREZ, María Jesús, *La Virgen de Candelaria y las islas Canarias*. Cabildo Insular de Tenerife, 1990.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, «Estudio histórico artístico de la parroquia de Arafo», en *Homenaje a Alfonso Trujillo*. Aula de Cultura de Tenerife, tomo I, Santa Cruz de Tenerife, 1981.

—, *Arte Hispanoamericano en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1992.

RODRÍGUEZ MESA, Manuel, «1820-1830. La primera época de Sabino Berthelot en Tenerife», en *Homenaje a Sabino Berthelot en el centenario de su fallecimiento 1880-1980*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1980.

Sin autor, *Los dibujos de la Academia*. Universidad Complutense de Madrid, 1990.

TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro, «Biografía del escultor Fernando Estévez (1788-1854)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 24, Madrid-Las Palmas, 1978, págs. 541-594.

TEJERA y QUESADA, Santiago, *Los grandes escultores*. Don José Luján Pérez Madrid, 1914.

VEGA, Desusa, «Los inicios del artista. El Dibujo base de las artes», en *La formación del artista de Leonardo a Picasso*, catálogo de la exposición. Ayuntamiento de Madrid, 1989.

VV AA, *El libro de Arte en España*. XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, 3-8 de septiembre de 1973. Dirección de Archivos y Bibliotecas. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

PERIÓDICOS

Eco del Comercio, 1853.

El Atlante, 1837.

El Avisador de Canarias, 1851.

El Guancho, 1864.

El Instructor, 1852.

El Noticioso de Canarias, 1853.

El Pigmeo, 1837.

El Porvenir de Canarias, 1852.

Gaceta de Madrid, 1849.

La Aurora, 1848.

ARCHIVOS

AHDC, Archivo Histórico Diocesano de Canaria.

AHDSCLL, Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna.

AMLO, Archivo Municipal de La Orotava.

AMSCT, Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife.

AMT, Archivo Miguel Tarquis. BULL.

APCLL, Archivo de la Parroquia de la Concepción de La Laguna.

APCLO, Archivo de la Parroquia de la Concepción de La Orotava.

APRL, Archivo de la Parroquia de los Remedios de La Laguna.

APSFCT, Archivo de la Parroquia de San Francisco de Santa Cruz de Tenerife.

APSJLO, Archivo de la Parroquia de San Juan de La Orotava.

APSMIV, Archivo de la Parroquia de San Marcos Evangelista de Icod de los Vinos.

APSSP, Archivo de la Parroquia de El Salvador, Santa Cruz de La Palma.

ARACBA, Archivo de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Índice de ilustraciones de la obra del artista

- Casa natal de Fernando Estévez. La Orotava. Pág. 10
- Dibujo de la casa natal de Estévez antes de la reforma. Archivo Municipal de La Orotava. Pág. 16
- Proyecto para la primera reforma de la casa natal de Estévez. Archivo Municipal de La Orotava. Pág. 16
- Continuación del proyecto de reforma de la casa natal. Archivo Municipal de La Orotava. Pág. 16
- Alejandro de Ossuna y Saviñón (1811-1887). *La Orotava*. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. Fundación Ossuna. La Laguna. Pág. 17
- Interior de la iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 18
- Tabernáculo*. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 18
- J. J. Williams (dib.) / A. St. Aulaire (lit.). *Vue d'une partie de la ville et de la vallée de l'Orotava*. Litografía. c. 1839. Pág. 19
- Odoardo Fialetti. *Clase de dibujo*. Grabado. 1608. Pág. 20
- Santa Clara de Asís*. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 22
- Nuestra Señora de la Concepción*. Iglesia de La Concepción. Santa Cruz de Tenerife. Pág. 23
- San Pedro Apóstol*. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 25
- Anónimo. *Maria de Betania y Jesús*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Ático del retablo de la Candelaria. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 26
- San Pedro Penitente*. Detalle. Perteneciente al conjunto de *El Señor Maniatado*. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma. Pág. 26
- San Pedro Penitente*. Detalle. Perteneciente al conjunto de *Las lágrimas de San Pedro*. Iglesia de La Concepción. La Laguna. Pág. 27
- San Pedro Apóstol*. Detalle de la cabeza. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 28
- San Pedro Apóstol*. Detalle. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 28
- José Galón (m. ca. 1769). *Busto masculino barbado y de perfil*. Sanguina sobre papel. Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. Pág. 28
- Ángel portador de la tiara papal perteneciente a la imagen de *San Pedro Apóstol*. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 29
- Ángel portador del gallo perteneciente a la imagen de *San Pedro Apóstol*. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 29
- Sepulcro de los Marqueses de El Sauzal. Procedencia genovesa, h. 1790. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 30
- Taller genovés. *San Juan Bautista*. Finales del siglo XVIII. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava. Pág. 33
- San Juan Bautista*. Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Pág. 34
- Santa Elena*. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 36
- San Blas*. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 37
- Nuestra Señora del Rosario*. Ermita de Santa Catalina Mártir. Los Valles. Teguiuse. Pág. 38
- Santa Lucía*. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 39
- Nuestra Señora de la Encarnación*. Iglesia de La Encarnación. Hermigua. Pág. 39
- Santa Lucía*. Detalle. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 40
- Santo Tomás de Villanueva*. Detalle. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 41
- Santo Tomás de Villanueva*. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 42
- Crucificado*. Sala Capitular. Catedral de La Laguna. Pág. 43
- Crucificado*. Detalle. Sala Capitular. Catedral de La Laguna. Pág. 44
- La Piedad*. Detalle de la Virgen. Iglesia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava. Pág. 46
- La Piedad*. Detalle de Cristo. Iglesia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava. Pág. 46

- Gaspar de Quevedo. *La Piedad*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVII. Iglesia de San Isidro y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava. *Pág. 46*
- La Piedad*. Iglesia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava. *Pág. 47*
- Virgen de Candelaria*. Detalle. Basílica de La Candelaria. Tenerife. *Pág. 48*
- Virgen de Candelaria*. Basílica de La Candelaria. Tenerife. *Pág. 49*
- Cristóbal Hernández de Quintana. *Virgen de Candelaria*. Óleo sobre lienzo, 1717. Convento de Santa Catalina de Siena. La Laguna. *Pág. 50*
- Talleres de Jacques Chereau (1688-1776). *Verdadero retrato de la Milagrosísima Imagen de Nuestra Señora de Candelaria*. Grabado al buril. Museo de Historia y Antropología de Tenerife. La Laguna. *Pág. 50*
- Virgen de Candelaria* (desvestida). Basílica de Candelaria. *Pág. 50*
- Virgen de Candelaria*. Iglesia de San Roque. Tinajo. *Pág. 51*
- Virgen de Candelaria*. Iglesia de La Concepción. La Orotava. *Pág. 52*
- Virgen del Rosario*. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Santa Cruz de La Palma. *Pág. 53*
- Virgen del Carmen*. Detalle. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma. *Pág. 54*
- Antón María Maragliano. *Virgen del Carmen*. Iglesia del Carmen. Los Realejos. *Pág. 54*
- Virgen del Carmen*. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma. *Pág. 55*
- Louis Auguste de Sainson y Guérard. *Santa Cruz de Tenerife*. Litografía. 1833. *Pág. 58*
- Mensualidad de octubre de 1850*. *Academia Provincial de Bellas Artes*. Biblioteca de la ULL. *Pág. 59*
- Francesco Carradori. *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*. Florencia, 1802. Portada y páginas interiores. *Pág. 65*
- Modelos en yeso utilizados en la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, y más tarde en la Escuela de Bellas Artes (hoy Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna). Propiedad particular. *Pág. 67*
- Título de Catedrático de la clase de Dibujo lineal de adorno a favor de D. Fernando Estévez. 28 de enero de 1852. Biblioteca de la ULL. *Pág. 69*
- La Magdalena*. Iglesia de San Francisco de Asís. Santa Cruz de La Palma. *Pág. 73*
- San Ramón Nonato*. Iglesia de San Miguel Arcángel. Dependencias. San Miguel de Abona. *Pág. 78*
- Crucificado*. Detalle. Iglesia de la Concepción. La Orotava. *Pág. 79*
- Crucificado*. Iglesia de la Concepción. La Orotava. *Pág. 79*
- Libro sobre teoría del dibujo. Siglo XIX *Pág. 82*
- San Isidro Labrador*. Iglesia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava. *Pág. 86*
- Santa María de la Cabeza*. Iglesia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava. *Pág. 86*
- Ángel y junta de bueyes*. Pertenecientes al conjunto formado por *San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza*. Iglesia de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. El Calvario, La Orotava. *Pág. 86*
- Santa Rita de Casia*. Iglesia de Santa Úrsula. Santa Úrsula. *Pág. 87*
- San Blas*. Cueva de San Blas. Candelaria. *Pág. 88*
- Giuseppe Gaggini. Ángeles pertenecientes al tabernáculo del presbiterio, 1823. Iglesia de la Concepción. La Orotava. *Pág. 89*
- Ángeles turiferarios*. 1836. Retablo mayor de la iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma. *Pág. 90*
- Evolución cronológica de su producción escultórica. Elaboración: Agustín Dorta Rodríguez, licenciado en Geografía. *Pág. 91*
- Sagrada Familia*. Iglesia de Santa Ana. Candelaria. *Pág. 92*
- Anónimo. *San José con el Niño Jesús*. Siglo XVII. Iglesia de la Concepción. La Orotava. *Pág. 92*
- San José con el Niño Jesús*. Capilla de Los Dolores. Icod de los Vinos. *Pág. 93*
- San José con el Niño Jesús*. Iglesia de San Roque. Tinajo. *Pág. 94*
- Anónimo de procedencia cubana. *San José con el Niño Jesús*. h. 1773. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava. *Pág. 94*
- Dolorosa*. Detalle. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava. *Pág. 95*
- San Juan Evangelista*. Detalle. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava. *Pág. 96*
- Las lágrimas de San Pedro*. Iglesia de la Concepción. La Laguna. *Pág. 97*
- Dolorosa*. Iglesia de Nuestra Señora de La Paz. Puerto de la Cruz. *Pág. 98*
- Nuestra Señora del Rosario*. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág. 99*
- Nuestra Señora del Rosario*. Iglesia de San Marcos Evangelista. Icod de los Vinos. *Pág. 100*
- Santa Mónica*. Iglesia de San Agustín. La Orotava. *Pág. 101*
- Distribución porcentual del número de obras por islas. Elaboración: Agustín Dorta Rodríguez. *Pág. 102*
- Distribución porcentual de obras por municipios. Elaboración: Agustín Dorta Rodríguez. *Pág. 102*
- Sillería del coro. Iglesia de San Marcos Evangelista. Icod de los Vinos. *Pág. 106*
- Juan de Abreu. *Retrato del Deán Bencomo*. Catedral de La Laguna. *Pág. 107*
- Manifestador*. Altar mayor de la iglesia de la Concepción. La Orotava. *Pág. 108*
- Manifestador*. Detalle. Altar mayor de la iglesia de la Concepción. La Orotava. *Pág. 109*
- Plaza de la Constitución*. Acuarela. Propiedad particular. La Orotava. *Pág. 109*
- Anónimo. *Isabel II*. Óleo sobre lienzo. Siglo XIX. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Santa Cruz de Tenerife. *Pág. 110*
- Púlpito*. Iglesia de San Marcos Evangelista. Icod de los Vinos. *Pág. 111*

- Pulpito*. Detalle. Iglesia de San Marcos Evangelista. Icod de los Vinos. Pág. 111
- Nuestra Señora de la Concepción*. Presbiterio de la iglesia de la Concepción. La Orotava. Pág. 114
- Anónimo. *Nuestra Señora de la Esperanza*. Iglesia de El Dulce Nombre de Jesús. La Guancha. Pág. 114
- Anónimo. *Nuestra Señora de La Luz*. Iglesia de Nuestra Señora de La Luz. Guía de Isora. Pág. 115
- San Juan Degollado*. Iglesia de San Juan Degollado. Arafo. Pág. 115
- Virgen de los Remedios*. Iglesia de Santiago Apóstol. Los Realejos. Pág. 117
- San Plácido*. Iglesia de San Juan Bautista. La Laguna. Pág. 118
- Santo Domingo de Guzmán*. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 119
- Las Lágrimas de San Pedro (El Señor maniatado)*. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma. Pág. 121
- Las Lágrimas de San Pedro (El Señor maniatado)*. Detalle. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma. Pág. 122
- Nazareno*. Detalle. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Santa Cruz de La Palma. Pág. 123
- Nazareno*. Detalle. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Santa Cruz de La Palma. Pág. 123
- Dolorosa*. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Santa Cruz de La Palma. Pág. 124
- Aurelio Carmona López. *Cristo Yacente*. Iglesia de la Concepción. El Paso. Pág. 125
- J. Perdigón. *San Pedro Apóstol*. Comienzos del siglo xx. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava. Pág. 126
- San Pedro Apóstol*. Detalle. Iglesia de La Concepción. La Orotava. Pág. 126
- San Pedro Apóstol*. Iglesia de la Asunción. San Sebastián de La Gomera. Pág. 126
- Aurelio Carmona López. *Virgen del Rosario*. Iglesia de San Pedro Apóstol. Breña Alta. Pág. 128
- Aurelio Carmona López. *San Juan Evangelista*. Iglesia de San Francisco de Asís. Santa Cruz de La Palma. Pág. 128
- Aurelio Carmona López. *Andas del Corpus*. Iglesia de San Juan Bautista. La Orotava. Pág. 128
- Arsenio de las Casas. *San Ramón Nonato*. Dependencias de la iglesia de la Concepción. La Laguna. Pág. 129
- Arsenio de las Casas. *Gallo*, del grupo escultórico *Las Lágrimas de San Pedro*. Iglesia de la Concepción. La Laguna. Pág. 129
- Dolorosa*. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Santa Cruz de La Palma. Pág. 129
- José Aníbal Valcárcel. *Dolorosa*. Ermita de El Planto. Santa Cruz de La Palma. Pág. 130
- José Luján Pérez. *Dolorosa*. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 130
- Nuestra Señora de la Concepción*. Iglesia de la Concepción. La Laguna. Pág. 132
- Certificado de libramiento de pago de deuda de 1.733 reales por la Academia Provincial de Bellas Artes a los herederos de Fernando Estévez tras su fallecimiento. 30 de diciembre de 1855. Biblioteca de la ULL. Pág. 133
- Título de Catedrático de la clase de Dibujo lineal de adorno a favor de D. Fernando Estévez. 28 de enero de 1852. Biblioteca de la ULL. Pág. 136
- El Señor maniatado*. Detalle. Iglesia de El Salvador. Santa Cruz de La Palma. Pág. 137
- Santo Tomás de Villanueva*. Detalle. Iglesia de la Concepción. La Orotava. Pág. 138
- Documento escrito por Estévez que se encuentra custodiado en el interior del Manifestador. Pág. 141
- Discurso de Sabino Berthelot, reproducido en el *Acta de la sesión pública que celebró la Academia de Bellas Artes de la provincia de Canarias, el día 19 de noviembre de 1851...* Imprenta, librería y litografía Islaña, Santa Cruz de Tenerife, 1851. Pág. 142

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Litografía Romero, S. L. el día 19 de noviembre de 2014, fecha conmemorativa del ingreso de F. Estévez en la Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel

- 33 **LUIS DE LA CRUZ**
Antonio Rumeu de Armas
- 34 **JUAN JOSÉ GIL**
Fernando Castro
- 35 **FELO MONZÓN**
Lázaro Santana
- 36 **MARTÍN GONZÁLEZ**
Carmen Fraja
- 37 **GONZÁLEZ SUÁREZ**
Carmen González Cossío
- 38 **MONAGAS**
Emmanuel Guignon
Antonio Manuel González Rodríguez
- 39 **EDUARDO GREGORIO**
Lázaro Santana
- 40 **PLÁCIDO FLEITAS**
Josefina Alix Trueba
- 41 **CRISTINO DE VERA**
Ramón Salas Lamamié de Clairac
- 42 **CRISTÓBAL HDEZ. DE QUINTANA**
Carlos Rodríguez Morales
- 43 **VALENTÍN SANZ CARTA**
Manuel Ángel Alloza Moreno
- 44 **JUAN GUILLERMO RODRÍGUEZ BÁEZ**
Pedro Almeida Cabrera
- 45 **VICKI PENFOLD**
Alvaro Ruiz
- 46 **CÉSAR MANRIQUE**
Fernando Castro
- 47 **MARTÍN CHIRINO**
Juan Manuel Bonet
- 48 **MARÍA BELÉN MORALES**
José Corredor-Matheos
Ana Luisa González Reimers
Federico Castro morales
- 49 **CÁNDIDO CAMACHO**
Carlos Pinto Trujillo
- 50 **FERNANDO ESTÉVEZ**
Gerardo Fuentes Pérez



Gobierno de Canarias