

1

BOLETÍN 2001



CASA DE
COLÓN

BOLETÍN 2001

ADQUISICIONES, DEPÓSITOS
Y RESTAURACIONES

FONDOS DEL CABILDO
DE GRAN CANARIA



CASA DE
COLÓN

CRÉDITOS

CABILDO DE GRAN CANARIA

M^a Eugenia Márquez Rodríguez
Presidenta

Gonzalo Angulo González
Consejero de Cultura y Deportes

Inés Jiménez Martín
Consejera Delegada de Cultura

CASA DE COLÓN

COORDINACIÓN
Elena Acosta Guerrero

INFORMES CATALOGRÁFICOS
Ramón Gil Romero

ESTUDIOS ICONOGRÁFICOS
Jonathan Allen

INFORMES DE RESTAURACIÓN
Pilar Blanco Dieppa

Carro empantanado
Banda de jazz negra
Princesa con galgo

Amparo Caballero Casassa

Niño Jesús Nazareno
Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad

María Cárdenas Guerra

Conquista y colonización de la Louisiana por las tropas francesas

Beatriz Galán González

Guirmalda con rostro de Isabel La Católica
San Pablo el ermitaño con San Antonio Abad y un ángel
Retrato de Dolores Urzals de Romal
Retrato de Caballero

San Francisco de Paula

Marta Plasencia García-Checa

Retrato de Nicolás Massieu Falcón

FOTOGRAFÍA
Ángel Gómez Pinchetti

COORDINACIÓN EDITORIAL
Cayetano Sánchez

DESEÑO GRÁFICO
Extra

INDICE

	PRESENTACIÓN	5
1	GUIRNALDA CON ROSTRO DE ISABEL LA CATOLICA Autor desconocido, S. XVII, Óleo sobre lienzo	7
2	SAN PABLO EL ERMITAÑO CON SAN ANTONIO ABAD Y UN ÁNGEL Autor desconocido, S. XVII, Óleo sobre lienzo	12
3	NIÑO JESUS NAZARENO Autor desconocido, Escuela de Cuzco, Perú S. XVIII, Óleo sobre lienzo	18
4	CORONACIÓN DE LA VIRGEN POR LA SANTÍSIMA TRINIDAD Joseph de Paez, 1756, Óleo sobre lienzo	23
5	CONQUISTA Y COLONIZACIÓN DE LA LOUISIANA POR LAS TROPAS FRANCESAS Autor desconocido, México S. XVIII, Óleo sobre lienzo	31
6	RETRATO DE CABALLERO Autor desconocido, C.a. 1840, Óleo sobre lienzo	35
7	RETRATO DE DOLORES URZAIS DE ROMAI José María Romero López, Cádiz 1841, Óleo sobre lienzo	41
8	SAN FRANCISCO DE PAULA Antonio Ferrán, 1845, Óleo sobre lienzo	46
9	RETRATO DE NICOLAS MASSIEU FALCÓN Manuel Ramírez Ibáñez, 1888, Óleo sobre lienzo	50
10	CARRO EMPANTANADO José Hurtado de Mendoza, ca. 1914, Mixta sobre cartón	54
11	BANDA DE JAZZ NEGRA José Hurtado de Mendoza, ca. 1918, Mixta sobre cartón	54
12	PRINCESA CON GALGO José Hurtado de Mendoza, ca. 1918, Mixta sobre cartón	55

Los boletines museísticos son instrumentos críticos y profesionales gracias a los cuales se ha preservado la memoria de grandes obras de arte que las guerras han destruido o que las revoluciones han perdido. Los boletines, a la vez recomponen los hilos narrativos de la historia particular de las grandes obras, al catalogarlas, certificar su extravío, o aseverar su redescubrimiento. Los estudios concretos de restauración y de iconografía se transforman inmediatamente en elementos documentales complementarios a la historia artística.

La madurez crítica y social de un museo se mide más por aquellos documentos de información e investigación regular que logra publicar, que por las más espléndidas exposiciones y actividades. Ambas realidades conforman el complejo universo paralelo que es el museo, una investigación equipada para almacenar, estudiar, catalogar y proyectar el pasado. Aunque a través del Anuario de Estudios Atlánticos, se ha dado puntual noticia de adquisiciones, donaciones y restauraciones, estas han sido referencias de carácter genérico sobre los Fondos de Arte Histórico custodiados en la Casa de Colón. La edición del presente boletín tiene por objeto profundizar en la investigación de los Bienes Culturales de esta Institución, desde un ámbito crítico, como un elemento más para el conocimiento y difusión de las colecciones.

La Casa de Colón, alberga los Fondos de Arte del Cabildo de Gran Canaria, una de las más significativas colecciones de arte histórico de la Provincia. Con la edición del primer número de su boletín, el Museo desea ratificar un programa de conservación, restauración, archivación y difusión cultural que deseamos presente una dinámica museística consolidada y que el público quizás no conoce con la amplitud y la cien-

cia necesaria. Gracias a la información múltiple que se presenta en sus páginas intentamos fortalecer cada vez más las áreas de la colección histórica. Esta ofrece una galería de retratos rica y diversa que abarca todo el siglo XIX, un fondo hispanoamericano con el curioso fenómeno de la pintura colonial y una iconografía religiosa que es progresivamente más amplia. Todas las obras recuperadas durante el 2000 y el 2001 se insertan en esta estructura básica de la colección histórica y su relación temática es comentada en los estudios individuales del boletín. Su función primera es la de comentar las adquisiciones, las donaciones y las restauraciones que enriquezcan los Fondos depositado en la Casa de Colón, a través de estudios técnicos de restauración, estudios de archivo y estudios iconográficos. A posteriori, el boletín sin duda sufrirá transformaciones y extensiones, tal como le ha sucedido a las publicaciones de otros museos, aunque su razón de ser será siempre la valoración de una colección histórica que está emergiendo a la luz.

Inés Jiménez Martín

Consejera Delegada de Cultura
Cabildo de Gran Canaria

GUIRNALDA
CON ROSTRO
DE ISABEL
LA CATÓLICA

Autor Desconocido
Siglo XVII



CATALOGACIÓN

CASA DE COLÓN • CABILDO DE GRAN CANARIA • COLECCIÓN ESTABLE • PINTURA • N° DE INVENTARIO 2607

TÉCNICA: ÓLEO SOBRE LIENZO

DIMENSIONES: ALTO 70 CM • ANCHO 54 CM

ASIGNACIÓN: ADQUISICIÓN, NESTOR ÁLAMO HERNÁNDEZ, 1956.

INFORME CATALOGRÁFICO

Según el listado de obras y sus valoraciones firmado por D. Néstor Álamo Hernández¹, en calidad de propietario, desde el 20 de diciembre de 1954 se encuentran depositadas en la Casa de Colón una serie de piezas, entre las que se incluye, la obra titulada *Retrato de Isabel la Católica* con orla de flores.

Esta obra, según su propietario, se encuadra cronológicamente entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

En 1956, debido a una confusión documental, se asigna la obra como un depósito particular de una colección procedente de Medina del Campo². No obstante, en el mismo año, un segundo documento firmado por el Tenedor de libros del Cabildo de Gran Canaria: "Relación de objetos propiedad personal de D. Néstor Álamo Hernández, director conservador de la Casa de Colón de Las Palmas y que están depositados para su exhibición en dicho centro"³, viene a dejar constancia nuevamente del propietario de la obra así como de su emplazamiento.

La obra fue exhibida hasta la década de los setenta, apareciendo publicada en una biografía de la Reina Catalina de Aragón⁴. Las sucesivas reformas acometidas en las salas del Museo obligaron a la reordenación de los fondos expuestos, lo que motivó su traslado al depósito.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

El género de las guirnaldas florales enmarcando otras imágenes de diverso signo es una singular evolución en los Países Bajos de la naturaleza muerta, cuyo nacimiento, auge y declive se circunscribe prácticamente al siglo XVII. Uno de sus máximos exponentes fue Daniel Seghers, nacido en Amberes en 1590. Tras haber ingresado en las filas de los Jesuitas como lego en 1614 es ordenado sacerdote en 1625. Esta pertenencia a la Orden supondrá una bienvenida libertad que le permitirá trabajar sosegadamente y atender a una clientela que llegó a incluir a Reyes y Emperadores. Seghers era sobretodo maestro del bodegón floral, y con frecuencia confiaba las imágenes interiores e incluso sus marcos a otros pintores que frecuentaron su taller; entre sus colaboradores más asiduos podemos contar a Cornelis Schut y Juan Thielen. Su más afamado y original discípulo fue Jan Davidsz de Heem, quien se especializó en la pintura de guirnaldas con eucarísticas, exaltando así con acentos contrarreformistas los símbolos de la misa romana.

Seghers se limitó a crear guirnaldas que ceñían sobretodo a la Sagrada Familia, a la Virgen y a los Santos. La guirnalda fue empleada a lo largo del diecisiete por los maestros más ilustres, a veces en excepcional colaboración, como fue el caso de *Jan Bruegel* y *Pedro Pablo Rubens*, quienes aunaron esfuerzo e imaginación en lo que sería una imagen innovadora, la *Guirnalda con la Virgen, el Niño y dos Ángeles*. Una inflexión rayana en lo exótico fue asimismo aportada por Pieter Bruegel el Joven en su Guirnalda con la Adoración de los Reyes, donde ciertas flores parecen desprenderse del trenzado adquiriendo así un intenso protagonismo. Otros practicantes del género crearon sus propios nichos en el mercado. Así, la

¹ Archivo del Cabildo de Gran Canaria. Registro General 154, N° de orden 3

² Anuario de Estudios Atlánticos. Casa de Colón. Cabildo Insular de Gran Canaria, N° 2, año 1956, págs. 579.

³ Archivo del Cabildo de Gran Canaria. Registro General 154, N° de orden 3

⁴ LUKE, M. Mary Catherine, the Queen, Coward-Mcconn, Inc. New York. 1967.

flamenca Catherina Ykens se dedicó a encapsular paisajes dentro de las orlas florales. Otros, como Joris van Son, introdujeron variaciones motivicas en la constitución de las guirnaldas; valga como ejemplo su *Guirnalda con frutas rodeando a San Miguel*. Fue Nicolas Van Verendael quien se decantó por aplicar el género al retrato con su *Guirnalda con busto femenino*, obra que se conserva en los fondos de El Prado.

La transición hacia la guirnalda mundana fue casi simultánea, dando lugar al enmarcamiento de alegorías, escenas anacreónticas y otros iconos mitológicos.

Debemos siempre tener presente al género que presenciamos el antiguo fenómeno del “cuadro dentro del cuadro”, ya que el género nos propone una lectura visual forzosamente doble. Primero analizamos las cualidades y las características del ornato floral y después la imagen que encierra, siendo conscientes de que a veces son dos los creadores que han intervenido en la creación del ícono final.

Uno de los pintores de guirnaldas más conocidos del diecisiete español fue el madrileño Bartolomé Pérez, (nacido en 1634 y muerto en 1693). Yerno de Juan de Arellano, practicó el mismo género que su famoso pariente aunque también se sintió atraído hacia la decoración y la escenografía. No es de extrañar pues su interés por el género flamenco. En El Prado se conservan sendas guirnaldas debidas a su mano, la *Guirnalda con Santa Teresa de Jesús* y la *Guirnalda con San Felipe Neri*. En ellas la forma de la guirnalda tiende hacia la estandarización, ostentando un trenzado en hileras de tres, sin grandes innovaciones aunque con una factura técnica excelente.

De la *Guirnalda con rostro de Isabel la Católica*, sin firma y sin fecha, podemos decir a ciencia cierta que data de mediados del diecisiete y que posiblemente surja del entorno

de la Escuela Madrileña. La caracterización de la Reina Católica nos la muestra con aire monacal. En torno a la capucha de su manto oscuro el pintor ha proyectado un recatado halo beatífico, cuya luz converge en cinco puntos sobresalientes, uno sobre el centro de la cabeza y los otros simétricamente distribuidos a cada lado. El único engalanamiento del tocado es una franja en oro que ribetea la capucha alrededor del rostro, rematada por otra línea superior bordada. En lo que respecta a la originalidad de la imagen ésta es más bien modesta pues se limita a reciclar uno de los iconos isabelinos popularizados en pintura y en grabado.

Suntuosa y espléndida resulta en comparación la elaborada y hermosa guirnalda oval que encuadra el rostro de la Reina, exhibiendo unas cualidades técnicas más que medianas, rebasando en general la factura del rostro, hecho que podía indicar la presencia de otra mano. La guirnalda descansa sobre un lecho de hojas secas, dispuestas en sentido radial exterior para contrastar con la densa masa floral trenzada. En ésta se emplea para la descripción naturalista tres colores básicos: el rojo con sus tonos pertinentes, el amarillo y el blanco. Esta sencilla gama le basta al pintor para representar las flores silvestres escogidas: lirios, claveles, margaritas, hortensias y dalias. La ausencia de otras especies más exóticas puede sugerir dos cosas. La primera es que el autor de la guirnalda se sentía seguro trabajando con estas flores comunes, la segunda, que el autor conscientemente redujo el espectro de su elección a estas especies porque son el complemento natural a la personalidad del real personaje, algo que nos indicaría un grado elevado de voluntad realista. El pintor se permite un sólo detalle excepcional en la confección de la guirnalda. Este lo vemos en el tallo delicado del lirio que se alza sobre la base de la corona introduciendo así el contraste vertical.

INFORME DE RESTAURACIÓN



OBRA SOBRE TELA DE LINO GRUESO DE TRAMA MEDIA, DE UNA PIEZA, MONTADA SOBRE BASTIDOR FIJO DE MADERA, CON TRAVESAÑO CENTRAL DE REFUERZO, Y PINTADA AL OLEO SOBRE PREPARACIÓN ROJA.



ESTADO DE CONSERVACIÓN

Su estado de conservación antes de la intervención a que ha sido sometida era inestable. Presentaba bastidor picado por xilófagos, un reentelado con tela de algodón grueso y cola animal, fuerte deterioro de los bordes por la oxidación de los clavos de sujeción, suciedades por anverso y reverso, barniz oxidado, craquelados intensos de la capa pictórica, cazoletas, pérdidas de pintura y/o preparación y de soporte textil (en las esquinas y en toda la franja inferior). Manchas de pintura así como detritus de insectos también aparecían alterando la superficie pictórica.

Fue sometida a una intervención anterior en la que se realizó el reentelado mencionado, se aplicaron estucos,

tanto tradicionales como de piedra pómez con cola insoluble, y se reintegró al óleo sobre ellos y en algunas zonas sobre la pintura original.

Mencionar que los bordes presentaban restos de pintura con los motivos florales de la orla que rodea al personaje, lo cual indica que se le recortaron los bordes, con parte de la pintura.

TRATAMIENTOS REALIZADOS

Se comenzó con una limpieza superficial de polvo y restos sólidos acumulados sobre la superficie pictórica. Tras la protección y el desmontaje, se procedió a la eliminación del reentelado por medios mecánicos, así como a la limpieza de restos de cola adheridos al reverso mediante la aplicación en "damero" de compresas de algodón con agua destilada, retirando los restos de cola reblandecida con escalpelo.

Dado el buen estado de la pieza original, se opta por no reentelar nuevamente.

Las deformaciones presentes en la tela de tratan con humedad y peso igualmente repartido por toda la pieza.

Se colocaron bandas perimetrales de refuerzo de tela de lino envejecido, usando para su pegado un adhesivo reversible con calor, elástico y bastante resistente, que no afecta a los materiales originales y perdura en el tiempo. Esta operación permitió recuperar los bordes de tela con pintura original, con lo cual, las dimensiones de la pieza son ahora mayores. Este adhesivo se empleó también para la colocación de parches en los rotos, así como para los que sujetaban injertos de soporte.

El montaje sobre un nuevo bastidor de madera de pino, se realizó con clavos inoxidable, recogiendo por el reverso el sobrante de tela de los bordes, que se fijó a él con grapas y protectores de cartón libre de ácido que las separaran de la tela, todo ello para futuros desmontajes y tensados de la pieza.

Para la limpieza/eliminación del barniz oxidado, se procedió mediante la utilización de una mezcla de disolventes que no afectaran a la pintura original, llevándose a cabo mediante hisopos de algodón, alternando mecánicamente con bisturí para una limpieza más controlada. Con la misma mezcla se eliminaron tanto el barniz como los repintes.

Las reintegraciones de la preparación, realizadas en la

anterior intervención se eliminaron mecánicamente con bisturí. Las de piedra pómez y cola insoluble se rebajaron –sobresalían de la pintura–, ya que su fuerte adhesión a la tela hacía posible su eliminación sin romper ésta. Se procedió seguidamente a reestucar con estuco de cola animal y sulfato cálcico todas aquellas lagunas pictóricas, así como todos los injertos añadidos.

La reintegración de color, que devuelve la unidad visual a la obra, se llevó a cabo con medios reversibles y limitándose la intervención a las zonas estucadas existentes, sin invadir el original. El material utilizado fue acuarelas -de base-, y retoques de pigmentos al barniz y la técnica del rigattino, discernible a corta distancia. Finalmente se protegió la pintura con barniz Dammar, pulverizado en capa fina e igualmente repartido por la superficie pictórica.

SAN PABLO EL
ERMITAÑO CON
SAN ANTONIO ABAD
Y UN ANGEL

Autor Desconocido
Segunda mitad del
Siglo XVII



CATALOGACIÓN

CASA DE COLÓN • CABILDO DE GRAN CANARIA • COLECCIÓN ESTABLE • PINTURA • N° DE INVENTARIO 1526

TÉCNICA:	ÓLEO SOBRE LIENZO
DIMENSIONES:	ALTO 124 CM • ANCHO 107 CM
ASIGNACIÓN:	COMPRA, 1956.

INFORME CATALOGRÁFICO

El cuadro era propiedad de D. Tomás Doreste Navarro, muerto en Madrid. Tras el fallecimiento del titular de la obra, ésta es heredada por Dña. Luisa Navarro, que la ofrece en venta a la Casa de Colón bajo el título de *Tránsito de un ermitaño conducido por un Evangelista y un Arcángel*¹.

En marzo de 1956, el cuadro es adquirido a su propietaria, junto a otra pieza, por la cantidad de ocho mil pesetas, pasando a formar parte de la colección estable del Museo².

Tras su adquisición, la obra es expuesta en las salas de pintura de la Casa de Colón. En la década de los setenta el cuadro es retirado, decidiéndose su restauración. El equipo de restauración del Cabildo de Gran Canaria inicia trabajos de consolidación, limpieza de barnices, estucados y reintegración; tales labores no son concluidas, remitiéndose el cuadro desde los talleres de Restauración al depósito de fondos del Museo en 1995. Conforme al orden de prioridades establecido por el Museo, en materia de restauración de sus fondos, el cuadro *San Pablo el ermitaño con San Antonio Abad y un ángel*, ha sido seleccionado para su intervención en el año 2000.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Esta composición nos ofrece una densa lectura simbólica del Encuentro y de la vida de San Pablo de Tebas y de San Antonio Abad, cuyos atributos clásicos se referencian también en la imagen. Estamos ante un intere-

sante y original ejemplo de un “cuadro de santos”, estrategia iconográfica que se remonta al Renacimiento y que cobra nuevos impulsos durante el diecisiete a raíz del espíritu plástico de la Contrarreforma. El pintor, o quizás los pintores, pues es muy posible que en la obra hayan intervenido distintas manos, seguramente realizó la obra en un taller. Estaríamos pues ante un cuadro que podría ser copia de un original o ante una imagen sintética original, ya que el artista toma y adapta diversas fuentes iconográficas identificables para producir su versión; ésta es narrativa e informativa por excelencia y evidencia un complejo proceso de elaboración sintética.

San Pablo de Tebas es reconocido simbólicamente por la tradición cristiana como el Primer Ermitaño, nacido en el año 229 y muerto en torno al 345. Para escapar a la persecución del Emperador Dacio Pablo se refugió en el desierto. San Jerónimo escribirá sendas vidas de Pablo de Tebas y Antonio Abad. En el caso de su vida de Pablo el Ermitaño, Jerónimo empleó una biografía griega original donde ya aparecía la mezcla de fantasía y de realidad que marca la vida del santo varón. Así dos leones acompañan a Pablo de Tebas y una palmera le alimenta con su incessante cosecha de dátiles, proporcionándole asimismo un necesario refugio.

La vida de San Antonio Abad ofrece datos históricos más certeros, además de gran profusión de hechos fantásticos. Nacido en 251 y muerto en el año 356, San Antonio escoge vivir en el desierto con los anacoretas en 286, donde vivirá ininterrumpidamente hasta 356. Inicialmente vive en contacto con otros eremitas; posteriormente se retirará a la más absoluta soledad en un viejo fuerte romano. En 311 viaja a Alejandría por vez

¹ Libro de Actas del Patronato de la Casa de Colón, en la página 6, reunión de fecha 6 de marzo de 1956

² Anuario de Estudios Atlánticos, Nº 2 año 1956, PAG. 579.

primera, volviendo un año antes de su muerte en 355; en el segundo viaje a la ciudad Antonio refutará directamente la herejía de los Arianos. Una parte de su pensamiento fue conservado. Por ejemplo Casiano anotó una de sus conferencias. En la *Vitae Patrum* aparecen muchas de sus máximas y un *Reglamento Monástico* refleja sus ideas y principios.

San Jerónimo y Jacopo della Voragine en la *Leyenda Dorada* relatan que San Antonio tuvo conocimiento en sueños de un ermitaño que le precedía en antigüedad. Un centauro y un sátiro lo condujeron al lugar donde un ya anciano Pablo se cobijaba. Un cuervo solía traerle a San Pablo un milagroso pan cotidiano. Cuando San Antonio estuvo con él, el cuervo trajo dos panes, doblando así la ración. Esta duplicación del alimento se asoció después en teología con la simbología de la Santa Cena y de la Misa, (el *cofractio panis*).

Tras el gozoso encuentro con San Pablo y durante su retorno San Antonio vio a dos ángeles que volaban portando el alma del primer ermitaño. Retrocedió y encontró a Pablo efectivamente muerto. Entonces los dos leones le ayudaron a enterrarlo, cavando con sus garras y patas la tumba. El Encuentro de San Pablo Ermitaño con San Antonio Abad ha sido un episodio cristiano predilecto para grandes artistas, basta citar las versiones de Pinturicchio, de Velázquez, de Guido Reni y de David Teniers.

La obra en cuestión, que fue adquirida por compra, y que está consignada como perteneciente a la Escuela Hispano Italiana nos presenta a los dos Santos juntos y a un extremo el Ángel. Todos, incluyendo el Niño que intenta aferrarse a la túnica del Ángel, están de pie,

ocupando el primer plano de manera frontal, sobre un cerro rocoso. En el ángulo izquierdo superior aparece el cuervo con la ración diurna de pan, cuervo que parece adaptación del modelo empleado por Velázquez en su versión del Encuentro. San Pablo aparece desnudo a excepción de una endeble faja vegetal y representado de nuevo al modelo concreto de Velázquez, especialmente por el ángulo de elevación que éste presenta; el detalle del rosario de cuentas gruesas de madera y la estera que lo cubre nos remiten al San Pablo de Ribera. Detrás del ermitaño, y en la lontananza, vemos una frondosa palmera erguirse en el horizonte, símbolo clásico del santo, y en el segundo plano, también en el paisaje, los leones protectores. Así la simbología del santo está distribuida en relación escalonada con respecto a su figura. En el centro, Antonio Abad nos ofrece el aspecto de Padre de la Iglesia, vistiendo túnica y capa; está sumido en la lectura de una sagrada escritura. La imagen del santo contrasta con la desnudez del anciano Pablo. Advertimos además que no parece comunicarse con el ermitaño, tan grande es el grado de absorción en su texto. Flanquea al grupo cerrándolo la figura del Ángel con el Niño; en el segundo plano y a los pies del divino enviado, emerge de la tierra y se encarama al promontorio un demonio que hace gesto obsceno con la lengua y que en teoría corresponde a la simbología de San Antonio Abad, representando las tentaciones sufridas en el desierto.

Es muy probable que cada una de las tres figuras hayan sido copiadas de distintos originales. El cuerpo de San Pablo, al margen del rostro posiblemente velazqueño,

podría ser traslación de una imagen de Ribera, representado en su cueva cuando fue eremita, por la caracterización del cuerpo desnudo. San Antonio proviene evidentemente de otro modelo y el Ángel parece referirnos al prototipo del Ángel y Tobías, según el grabado de Agostino Carracci y el óleo de Pedro Atanasio Bocanegra.

Entre el rostro de San Pablo y su cuerpo hay incongruencias en las proporciones que nos indicarían la intervención de otra mano; similar situación encontramos en el caso del Ángel. Sólo la figura de San Antonio parece revelar una factura uniforme e individual. La pañería de San Antonio y del Ángel es rica en color, conjugación cromática y uso de las luces. La curiosa desconexión entre las tres figuras se debe seguramente al hecho que el artista o los artistas carecían de la suficiente capacidad técnica y compositiva para establecer una imagen dinámica en que los santos y el ángel entrasen en relación física y anímica. Esto explicaría la cualidad estática de la imagen. El cielo pintado es rico en matices tonales y vivido por el tratamiento de las nubes y de la profundidad. La construcción perspectívica del paisaje es adecuada, permitiendo la correcta aunque rudimentaria secuencia de los planos. Las calidades del color que tienden al uso severo y al poco empaste nos sugieren un origen más netamente español que italiano.

INFORME DE RESTAURACIÓN



OBRA PINTADA SOBRE SOPORTE DE LINO DE GROSOR MEDIO Y TRAMA MEDIA, EN 2 PIEZAS DESIGUALES COSIDAS VERTICALMENTE Y MONTADA SOBRE BASTIDOR DE MADERA DESMONTABLE, CON TRAVESAÑO CENTRAL DE REFUERZO. LA TÉCNICA ES AL OLEO SOBRE PREPARACIÓN ROJA.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Se encontraba estable en cuanto a su estado de conservación, ya que fue sometida a una intervención en los talleres del Cabildo, la cual queda incompleta, pero deja la obra estable en cuanto al soporte se refiere y por lo tanto también en cuanto a la estabilidad de la pintura. Se le realizó un reentelado a la Gacha con lino similar al original y colocación de injertos en las lagunas del soporte, además de una limpieza por zonas, estucados y repintes con acuarela y algún rigattino con pigmentos al barniz.

Presentaba polvo y suciedad adherida por el reverso y el anverso, con gran acumulación de polvo entre el travesaño inferior y la tela de reentelado, lo cual producía en esta zona un abombamiento con el consiguiente peligro para la estabilidad del estrato pictórico en esta zona.

Los clavos de sujeción al bastidor estaban oxidados, lo cual tenía a los bordes deteriorados. El barniz que quedaba aparecía oxidado y algunos estucos agrietados. Tenía pequeñas pérdidas de pintura y preparación sin



estucar, restos de pintura adheridos, raspados, desgastes de policromía y fuertes pasmos, además de restos orgánicos de insectos dispersos.

TRATAMIENTOS REALIZADOS

Tras la limpieza de polvo y suciedad adherida a la superficie pictórica, mediante agua destilada, se procedió a la protección y desmontaje de la obra para la realización de la limpieza del reverso con medios mecánicos y aspiradora, procediendo seguidamente a la colocación de un borde de limo envejecido en la parte inferior, de características similares a la tela original, ya que aquí, tanto el borde original como el de reentelado estaban deteriorados.

Se efectuó el montaje sobre su mismo bastidor -el cual fue saneado y protegido- con clavos inoxidables.

La eliminación del barniz se realizó con mezcla de disolventes, la cual eliminó el barniz sin afectar a la pintura original, ello ayudándose puntualmente de bisturí, con lo cual se quitaron también restos de pintura y detritus de la superficie pictórica.

Los repintes se eliminaron seguidamente con agua, y los estucos levantados mecánicamente con medios mecánicos. Con respecto a los injertos de la intervención mencionada, se dejaron dada su idoneidad y buena conservación.

Para el tratamiento de los pasmados, se les aplicó alcohol bencílico dejando actuar unos minutos, neutralizando su acción seguidamente, con lo cual se suavizaron ligeramente pero desaparecieron.

Se reestuca la obra con estuco tradicional de cola animal y sulfato cálcico, reintegrando cromáticamente con bases planas de acuarela y retoques a rigattino de pigmentos al barniz, de madera que sea discernible a corta distancia, diferenciándose así la intervención del original.

Los pasmados se reintegraron con veladuras de color al barniz hasta su integración con su entorno pictórico.

La protección final se realizó con barniz Dammar igualmente repartido sobre la superficie pictórica y mediante pulverizaciones sucesivas.

NIÑO JESÚS NAZARENO

Autor Desconocido
Escuela de Cuzco, Perú
Siglo XVIII



CATALOGACIÓN

CASA DE COLÓN • CABILDO DE GRAN CANARIA • COLECCIÓN ESTABLE • PINTURA • N° DE INVENTARIO 941

OBJETO:	CUADRO
TÉCNICA:	ÓLEO SOBRE LIENZO
OBJETO:	MARCO - CORNUCOPIA
TÉCNICA:	TALLA EN MADERA CON ESGRAFIADO. SOBREDORADO, ORO FINO SOBRE PREPARACIÓN DEL BOL ROJO.
DIMENSIONES:	SOPORTE: ALTO 63 CM • ANCHO 50,5 CM MARCO: ALTO 127 CM • ANCHO 90 CM
INSCRIPCIONES:	TRAVIESA DE LA CRUZ: YMITA A JESUS ZONA INFERIOR CENTRAL: EN LA CHARIDAD EN LA HUMILDAD, EN LA PACIENCIA EN LA VITA EN LA OBEDIENCIA
ASIGNACIÓN:	DESCONOCIDA

INFORME CATALOGRÁFICO

Lo fragmentario y disperso de la información del Museo, en los primeros momentos de su creación, a inicios de los años cincuenta; hace muy difícil restituir la llegada de diversas obras a la Institución, entre ellas el *Niño Jesús Nazareno*. Si bien, por referencias, podemos aventurar su llegada al museo en la década de 1950, no hemos podido localizar de momento ningún asiento claro.

Pese a conocerse su filiación mejicana y antigüedad, la obra se utilizó más con un criterio decorativo que museográfico, por tal motivo no figura en los diversos catálogos existentes de los fondos expuestos en el Museo de Bellas Artes. Sin embargo el personal más antiguo de la Casa de Colón, recuerda su emplazamiento, desde inicios de la década de 1970, en las escaleras que conducen a la segunda planta de las actuales salas de exposición permanente del Museo.

La gran altura a la que se encontraba colgada la obra, impedía efectuar un seguimiento adecuado de su estado de conservación, por tal motivo en 1991 se procede a cambiar su ubicación. Poco después y por motivos de conservación la obra pasa a los talleres de restauración donde permanece hasta ser intervenida.

Concluida la restauración, *El Niño Jesús Nazareno*, es exhibido en la exposición temporal, *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI–XIX*, comisariada por la Dra. Dña. María de los Reyes Hernández Socorro¹.

¹ HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a de los Reyes. *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI – XIX*, Cabildeo de Gran Canaria. Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 118-119.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Desconocemos como esta singular obra de una línea iconográfica tan curiosa llegó a los fondos de la Casa de Colón. Tampoco sabemos la fecha en que fue depositada y carecemos de cualquier dato acerca del autor, de la fecha o del país de origen. No obstante es relativamente fácil definir la imagen que presenta en términos histórico-artísticos, ya que los iconos del Niño Jesús Nazareno son producto de la cultura barroca hispano americana, manifestándose con especial riqueza en México y en El Perú desde la muerte de Santa Rosa de Lima en 1616 hasta la segunda mitad del siglo XVIII. La imagen artística exenta del Niño Jesús tiene sus orígenes en Italia y en Los Países Bajos. En el siglo XVI el pintor Giacomo Francia pinta al Niño Jesús dormido soñando con la Pasión. Un grabado basado en la obra pictórica nos permite contemplar la sutil relación que Francia establece entre martirio e inocencia, infancia y preconocimiento. El Jesús infante que Francia describe nos remite a su vez a prototipos de cupidos clásicos. En España, Alonso Cano había realizado una escultura pequeña que mostraba al Niño Jesús portando la cruz, escultura que fue destruida y se hallaba en la madrileña iglesia de San Fermín de los Navarros. Existen otros precedentes más lejanos, como una ilustración en un Libro de Horas holandés del siglo XV.

El culto al Niño Jesús Nazareno se vio reforzado cuando el padre Francisco Silvestri publicó la vida de la Beata Ossuna de Mantua, una monja dominica terciaria que había tenido la revelación del Jesús Niño ensayando la Pasión, cargando la cruz y con la corona de espinas. Posteriormente Santa Rosa de Lima, siendo aún niña había tenido una visión similar, habiéndosele aparecido el Niño Jesús. Ella misma arrastraba una cruz a hombros por el huerto de su casa limeña cuando apenas contaba catorce años, siendo éste el

menor de los martirios a cuales se sometía. Debemos por tanto subrayar con énfasis el hecho que estamos ante dos líneas iconográficas superpuestas. Por una parte la iconografía propiamente europea del Niño Jesús Nazareno, por otra las inflexiones latinoamericanas. Es muy probable que ambas iconografías se encuentren superpuestas en el caso de la imagen que aquí nos concierne. Una de las imágenes pictóricas más completas del Niño Jesús Nazareno se conserva en un monasterio de Lima, donde el Mesías aparece cargando la cruz, con la corona de espinas, la lanza y una canastilla. Sobre el pecho late su corazón y el Padre Eterno le alcanza el cáliz de la amargura. La saturación simbólica de este icono nos permite suponer que el *Niño Jesús Nazareno* del Cabildo de Gran Canaria es una obra del dieciocho por la relativa mesura simbólica que el anónimo autor se impuso. Fue el importante pintor mexicano Cristóbal de Villalpando quien presuntamente pintó la imagen de *Santa Rosa llevando la Cruz*, cuadro que se puede ver en la Catedral de México. Villalpando pintó el segundo ciclo más influyente de iconos de la vida de la santa, tras los famosos diecisiete cuadros que se pintaron en Roma en la fecha de su canonización, (1668), y que constituyen el primer ciclo iconográfico de Santa Rosa de Lima. En ambos ciclos, la santa aparece normalmente vestida con el hábito de las Terciarias, que era blanco, sobre el cual al salir se ponían una capa negra. La imagen del Niño Jesús Nazareno nos ofrece el clásico cuerpo entero frontal que caracteriza gran parte de la pintura devocional de santos en México, Colombia y Perú durante el siglo XVIII. A la vez que el Niño Jesús anda con la cruz a cuestas, mantiene el equilibrio sobre su henchido corazón que pisa simbólicamente. El corazón a su vez está inserto en un ovalo que nos dicta unos preceptos obligatorios: "EN LA CHARIDAD / EN LA HUMILDAD, EN LA PACIENCIA / EN LA VITA / EN LA OBEEDIENCIA". En otros iconos del

Niño Jesús Nazareno éste ensarta su corazón, que se proyecta con todas las connotaciones simbólicas del Sagrado Corazón, con una flecha. El doloroso asietamiento conlleva el siguiente mensaje *Cor meum iungatur vobis*, recordatorio que advierte a los fieles que el dolor es el nexo directo con la condición crística. En nuestro caso el Niño Jesús sustituye la lanza por la flecha, y la máxima en latín se transforma en los preceptos ya descritos. El hermoso rostro que desprende beatífica resignación podría asimismo responder al de una niña, abriendo la posibilidad a que en efecto estamos ante la persona de Santa Rosa metamorfoseada en Niño Jesús. El perfil lejano de la ciudad que se eleva al pie de una cordillera, si correspondiese a Lima, incrementaría aún más esta posibilidad. Quizás las intenciones del artista eran las de apelar subliminalmente al culto de Santa Rosa manteniendo formalmente la iconografía del Niño Jesús Nazareno. No obstante, éstas son meras conjeturas, ya que es imposible por ahora pronunciarse definitivamente en uno u otro sentido. La obra debe proceder al menos de un taller de un maestro de segunda fila debido al número de detalles exquisitos y bien elaborados que brinda. Primero el uso claro y despejado del color; tanto en la composición del paisaje como en la figura. Espectacular es la pintura de motivos brocateados y del ribete dorado sobre la gasa que parece cubrir la túnica del nazareno infante, pintada como veladura, y también la cuerda que pende del cuello, esmeradamente realizada en oro. No parece haber desequilibrios que acusen la intervención de otras manos, ya que las formas y los efectos pictóricos ofrecen uniformidad. Las torpezas anatómicas no resultan negativas y el dominio de la perspectiva es adecuado.

INFORME DE RESTAURACIÓN



ESTADO DE CONSERVACIÓN

Esta obra fue sometida a un proceso de restauración durante dos meses el cual abarcaba tratamientos en el soporte y en la tela de gran envergadura, puesto que el estado de conservación de la tela, óleo sobre lienzo, y el de su marco, talla en madera dorada y corlado, se encontraban en un estado de conservación muy precario.

El soporte presentaba un estado de conservación lamentable, con deformaciones muy acentuadas, arrugas en la tela y desgarros en los bordes. Se encontraba también reentelada con una tela de características muy dispares a la del original, y sobre parches de gran grosor que no fueron eliminados con anterioridad.

En cuanto a la película pictórica presentaba una fragilidad alarmante en zonas muy amplias, con riesgo de desprendimientos inminentes. Existían también lagunas repartidas por toda la superficie y numerosísimos repintes y estucos a la cera que tapaban por zonas, gran parte del original. La superficie presentaba una fuerte acumulación de polvo, materia grasa, manchas diversas y detritus de insectos.



TRATAMIENTOS REALIZADOS

En cuanto a la obra pictórica, se procedió a una fijación y protección de urgencia de la película pictórica, y posteriormente al desmontaje del marco y del bastidor. Seguidamente se retira la tela de un reentelado anterior, y los parches que encontramos debajo tras la eliminación de esta. Simultáneamente retiramos los restos de adhesivo que quedan.

Tras la eliminación de deformaciones e improntas del bastidor, que presenta la tela por estar destensada durante un período largo de tiempo, se colocan injertos en las zonas necesarias, y una bandas perimetrales, que reforzarán los bordes de la tela y facilitarán el tensado en el nuevo bastidor el cual ha sido tratado con carácter preventivo contra el ataque de insectos xilófagos. Se elimina mediante humedad, el papel con el cual habíamos protegido la película pictórica y seguidamente se tensa en el nuevo bastidor.

Se realiza la limpieza físico química de la obra con un producto o mezcla de varios, idónea, tras haber realizado las pruebas necesarias. En esta parte del tratamiento se eliminan también todos los numerosos repintes.

Seguidamente se estucan las lagunas, es decir, las faltas de película pictórica, hasta conseguir nivelarlas con el original, después se entonan con pigmentos al agua, y sometemos toda la superficie, a un tratamiento de nutrición. Una vez seco se reintegran las lagunas con pigmentos al barniz, y para finalizar se la aplica a la obra una protección.

MARCO - CORNUCOPIA

El tratamiento del marco, cuyo estado de conservación cuando llegó a nuestras manos, también calificábamos de lamentable era debido a una falta de consistencia generalizada del soporte, intervenciones anteriores de lo más variadas y caóticas, en los que a añadidos de refuerzo se refiere, sequedad, grietas, pérdida de piezas y mutilaciones.

El tratamiento realizado consistió primeramente en el desmontaje del marco e inventariado de piezas sueltas, protección de zonas frágiles y eliminación de añadidos en el reverso.

Seguidamente se procedió a limpiar toda esta zona, eliminando principalmente restos de diferentes adhesivos extendidos por toda la superficie. Se consolidaron las zonas débiles y se repusieron las piezas separadas. Partiendo de piezas similares se realizan otras nuevas que fueron mutiladas y ya no existían. Una vez que todo el tratamiento de soporte se ha realizado, se somete a un tratamiento contra el ataque de insectos xilófagos. Seguidamente se procede a tratar la cara anterior, con fijación, estucado enrasado, limpieza, reintegración cromática, y protección como conviene a las técnicas con pan de oro. Una vez finalizado, vuelve a colocarse el lienzo en el marco.

CORONACIÓN DE LA VIRGEN POR LA SANTISIMA TRINIDAD

Joseph de Páez
1756



CATALOGACIÓN

CASA DE COLÓN • CABILDO DE GRAN CANARIA • COLECCIÓN ESTABLE • PINTURA • N° DE INVENTARIO 49

TÉCNICA:

ÓLEO SOBRE LIENZO

DIMENSIONES:

ALTO 122 CM • ANCHO 101,5 CM

INSCRIPCIONES:

ÁNGULO INFERIOR IZQUIERDO:

" LOS ILLMOS SEÑORES ARZBPO. OBPO DE LA PUEBLA DE LOS ANG. Y SU AUXILIAR
EL S. OBPO. DE SISEMO, CONCEDEN 80 DIAS DE INDULG^a A QUIEN DEVOTO RESARE
UNA AVE MARIA A ESTA S. SMA. SEÑORA."

ZONA INFERIOR CENTRAL, SOBRE EL ORBE TERRÁQUEO

"JOSEPH DE PAEZ FECIT EN MEXICO AÑO DE 1756"

ÁNGULO INFERIOR DERECHO:

" RETR.^{to} DEL GENERAL D.ⁿ JUAN ALIG.tm EDUARDO
ALCALDE MAYOR, Y DE LA S. ^{ta} HERMANDAD, DE LA VILLA DE LLERENA REAL, Y
MINAS DE SOMBRE Y SU JURISDICCION, EN EL REYNO DE MEXICO"

ASIGNACIÓN:

DESCONOCIDA

INFORME CATALOGRÁFICO

El 18 de julio de 1952 la Casa de Colón abre al público cuatro salas de pintura. Con tal motivo se publica un catálogo, donde entre otras obras propiedad del Cabildo de Gran Canaria figura *La Coronación* de Joseph de Páez.

La procedencia última de esta obra nos es desconocida, no obstante el catálogo de 1952 nos confirma la presencia del "... curioso y valioso lienzo de la Escuela Mexicana en que, siguiendo una rúbrica hoy prohibida por la Iglesia, el ingenuo pintor Joseph de Páez incorporó a la Trinidad Santísima en tres personajes con rostro parejo". La pintura fue expuesta en la sala III de la Casa de Colón con el n.º 4, figurando el texto siguiente: " La Virgen, con San Juan evangelista y una Santa, coronada por la Santísima Trinidad.- Escuela mexicana siglo XVIII, firmado en México en 1756 y con una leyenda al pié, borrosa, dedicatoria de la obra al parecer.- Lienzo, 1.22x1.00"².

La Coronación de la Virgen, ha permanecido expuesta desde 1952, rotando por diversas salas del Museo según las necesidades museográficas de cada momento. En 1980 fue retirada para su restauración, trabajos acometidos por Julio Moisés y Pilar Leal, funcionarios del Cabildo de Gran Canaria.

Tras las intervenciones a que fue sometida, la pintura pasó de nuevo a ser expuesta, en la sala destinada a los Intercambios Canarias – América.

Durante el año 2000 una primera inspección visual pone de manifiesto la necesidad de una doble intervención: de una parte, la oxidación de los barnices hace necesaria una limpieza, paralelamente se toma la deci-

sión de retirar un antiguo parche, cuya inestabilidad había provocado la distensión del soporte.

Dña. Amparo Caballero Cassasa, restauradora de la obra, al iniciar los trabajos de limpieza, descubrió diversos indicios que hacían pensar en un repinte antiguo para ocultar diversos elementos de la iconografía. Tras las pruebas necesarias se decide el levantamiento de los referidos repintes, lo cual produce un importante cambio iconográfico.

Concluida la restauración, *La Coronación* es exhibida en la exposición temporal, *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI-XIX*, comisariada por la Dra. Dña. María de los Reyes Hernández Socorro³. La muestra fue celebrada en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, así como en Lanzarote y Fuerteventura, entre los meses de mayo a agosto del año 2000.

Actualmente la obra pasa de nuevo a formar parte de la colección permanente de pintura del Museo, siendo expuesta junto a otros fondos del siglo XVIII.

¹ Catálogo. Casa de Colón. Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 18 de julio de 1952.

² Idem.

³ HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a de los Reyes. *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI – XIX*, Cabildo de Gran Canaria. Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 130-133.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Esta Coronatio Mariae es un excelente ejemplo de la fecunda mariología mexicana del siglo dieciocho, y está firmado y fechado por José de Páez, pintor especializado en la iconografía del culto hiperdúlico, alumno de Miguel Cabrera, (nacido en Oaxaca, 1695, y muerto en Ciudad de México, 1768). La obra de Páez está fechada en 1756, el mismo año en que el Maestro Cabrera y varios otros pintores, algunos alumnos suyos, publicaron un *Estudio sobre la Virgen de Guadalupe* acreditando así el arraigo de esta iconografía mariana propiamente mexicana, cuyo culto data del siglo dieciséis. José de Páez contribuyó también a esta tradición autóctona con su versión de la Virgen, declarada Patrona de la Ciudad de México en 1737, obra que se conserva en el Museo de la Basílica.

A diferencia de su maestro Cabrera, más orientado hacia la representación de Jesús, de Páez dedicó la mayor parte de su producción pictórica a la Virgen, pintado repetidas veces los principales episodios de la Historia de María, tanto del ciclo terrenal como del ciclo celestial, (La Inmaculada Concepción, La Asunción y sobre todo La Coronación). Pintó asimismo a la Virgen bajo sus advocaciones locales, como el ya citado caso de la *Virgen de Guadalupe* o *Nuestra Señora de Ocotlan de Tlaxcala*. Nacido en 1720, José o Joseph de Páez murió a los setenta años de edad en 1790. El Museo de América de Madrid conserva una curiosa *Divina Pastora* fechada tres años antes que el cuadro propiedad del Cabildo de Gran Canaria, (1753), y que al margen de la tónica representación mariana muestra a unos monjes carmelitanos a los pies de María, invitados a gozar de la divina visión como lo están los dos santos en la obra

que estudiamos, además del donante, cuya identidad y retrato aparecieron tras la última restauración realizada.

La Coronación de María no es un hecho anotado por las Escrituras. Surge de un texto apócrifo del Obispo Melitón de Sardes, (Francia), y es posteriormente desarrollado por Jacopo della Voragine en *La Leyenda Dorada*. A pesar de este origen apócrifo la Coronación se convierte en un importante icono mariano. Sus primeras manifestaciones aparecen en los tímpanos de Senlis y de Notre-Dame de París en el siglo XIII. En estos ejemplos, la Virgen es coronada por un ángel. Ya en la primera mitad siglo XV, y en las versiones de Filippo Lippi y de Sandro Botticelli, la coronación la efectúa Dios Padre; a mediados del siglo, María es coronada por la Santísima Trinidad. Esta progresión jerárquica es un indicio que muestra la evolución del culto mariano en Occidente, cuyo apogeo será en el XVII. Tras otras versiones de Pollaiuolo, Rafael y El Greco llegamos a las de Rubens, de Cignani y de Velázquez. El icono estándar, circulando bajo forma de grabado en el XVII, fue la imagen de Rubens, que Velázquez empleó como punto de partida para su versión.

La cultura renacentista ya había introducido en la iconografía de la Coronación a nuevos personajes divinos. Los querubines y serafines hicieron así acto de atropellada presencia en la imagen. Los santos con particular devoción a María fueron asimismo convidados, siendo los más frecuentes, San Bernardo, San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. La asistencia a La Coronación se hizo después extensiva a miembros de órdenes religiosas. Esta progresiva ampliación de los posibles asistentes llegó a incluir las semblanzas de patrocinadores y de donantes, (como sucede en el caso

presente), transformando esta imagen en un vehículo de devoción social.

No sabemos aún que fuente concreta fue la que inspiró a de Páez el modelo de esta Coronación. Sin duda tuvo acceso a grabados u a otras representaciones pictóricas. Debemos tener en cuenta que la devoción y el interés iconográfico en la Vida de María se produce en México durante el siglo XVII. Cristóbal de Villapando y Juan Correa, por ejemplo, dos de los primeros exponentes de la mariología pictórica mexicana, siguen fielmente las indicaciones de Pacheco en relación al icono del Nacimiento de la Virgen. Fijándonos en la pañería de las túnicas, el origen rubensiano es más probable, ya que la Coronación de Velázquez es sobria y hierática. El aspecto compositivo más sobresaliente de la imagen de de Páez radica en el triángulo invertido casi equilateral formado por la Virgen pisando el orbe terrestre, y la línea que describen las tres cabezas de la Trinidad. Para caracterizar a las tres personas de Páez emplea el mismo rostro, recurso eficaz en el terreno pictórico. Los tres sostienen la corona sobre la cabeza de María ligeramente ladeada, mientras el hermoso rostro de la Virgen se inclina en dirección contraria. La distribución de las figuras es casi simétrica, y el pintor crea una especie de halo intrínseco a la imagen enfatizando los efectos de la luz sobre los rostros ovalados de los personajes. Tres de los ángeles presentan anatomías completas mientras los restantes son meros *putti* alados. Refinamiento y delicadeza se aúnan en el tratamiento de María y de la Santísima Trinidad, por el uso difuminado del azul y del rosa, los dos colores de la divinidad mariana. De Páez acentúa el dramatismo sacro mediante el idioma de las manos. María las une por las puntas de los dedos, el Hijo las abre mostrándonos las llagas

de la Crucifixión, el Espíritu Santo se aprieta el pecho donde anida la paloma y Dios Padre sostiene la Corona con el índice. Estudiadas son las poses del Evangelista Juan y de otra Santa, arrodillados a ambos lados.

La inclusión de estos dos santos orantes, la de los ángeles que sostienen a la Virgen y el retrato del donante, el lagunero Don Juan Agustín Eduardo sobrecargan la composición y le restan calidad a la imagen al presentar cada uno problemas de perspectiva inadecuadamente resueltos. No obstante, y a pesar de este atestamiento que grava la lectura del cuadro, de Páez sale airoso del ejercicio gracias a la ligereza del color y a la sensación aérea que logra con él. La parte superior de la composición oxigeniza así la inferior en un necesario equilibrio. La calidad formal de esta Coronación es muy buena en general si la comparamos con otros iconos de la Coronación provenientes de otros países latinoamericanos durante el siglo XVIII, iconos que muestran grave rigidez y tremendo anacronismo de los modelos empleados.

INFORME DE RESTAURACIÓN



ESTADO DE CONSERVACIÓN

Esta obra fue sometida a un proceso de restauración durante dos meses. Inicialmente este se refería únicamente a la eliminación de una desafortunada intervención anterior, donde se procedió a colocar un parche en el cuadrante superior derecho, que debido a su errónea colocación y a la poco acertada elección del material utilizado, provocó en el soporte deformaciones muy llamativas y un craquelado y desprendimiento, en la película pictórica. También incluía y así se hizo, una limpieza media.

Sin embargo, la rica historia material de la obra, es decir los cambios que sufrió desde que fue realizada debido a razones que desconocemos, aunque fácilmente valorables, cambiaron notablemente la ejecución ordinaria del tratamiento.

El estado de conservación de la obra es, en general, bueno. Únicamente está afectada en su soporte como decíamos anteriormente, por la colocación errónea de un parche. La tela utilizada para el mismo es de características muy diferentes a la original, con una rigidez y entramado muy acentuados. Además, la superficie en la cual se ha colocado el mismo excede notablemente del roto que tiene la tela original y el adhesivo utiliza-

do aporta aún una mayor rigidez y acartonamiento. Esto ha provocado, a medida que han pasado los años, una huella o impronta en la cara anterior de la tela, es decir, en la película pictórica, de características indelebles o lo que es lo mismo, con memoria, siendo imposible la eliminación de las mismas. La presión y grosor ejercido por este parche, de atrás hacia delante en la capa pictórica propiciado la formación de un craquelado muy llamativo, y como consecuencia de este algunas pequeñas pérdidas en la zona.

También en relación con el soporte, se señaló la conveniencia de cambiar el bastidor, pues era fijo, lo que imposibilita el movimiento natural de la tela, así como un posible leve tensado mediante el ajuste de cuñas. Al realizar este cambio quedó señalada la posibilidad de recuperar parte de la película pictórica original que ha permanecido oculta en los laterales del bastidor al tensar la tela. Esta parte se encuentra erosionada, pero se valora como positiva la decisión de recuperar lo que aún permanece.

En cuanto a la película pictórica, de una calidad delicosa, se realizará una limpieza media para eliminar la capa de barniz oxidado, materias grasas, pequeñas gotas de pintura y detritus de insectos.

TRATAMIENTOS REALIZADOS

En el proceso de restauración, la eliminación del parche y la colocación de hilos e injerto, se realiza convenientemente y el soporte y la obra en su totalidad responden de modo favorable, aunque resulta imposible, como ya hemos señalado, eliminar las deformaciones del soporte.

Debido a un ajuste de tiempo para realizar el tratamiento, el cambio de bastidor, la consiguiente colocación de bandas, y recuperación de la película pictórica, queda aplazada, habiéndose realizado un año después del tratamiento que ahora nos ocupa.

La limpieza de la obra comienza realizándose con total normalidad, siguiendo los pasos habituales y tomando todas las medidas de precaución necesarias en lo que a la elección de producto o productos a utilizar, se refiere. Insistiendo en la inocuidad, eficacia, volatilidad, etc., de los mismos y haciendo pequeñísimas pruebas en los bordes, en zonas menos significativas, y procurando escoger diferentes calidades o colores.

La limpieza de una obra de Arte es una de las operaciones más delicadas, pues si resulta mínimamente defectuosa o poco adecuada, puede causar daños irreparables, llegando a alterar la pincelada original del pintor, y su personalísimo acabado, desvirtuando así datos históricos y artísticos de gran valor. El proceso de limpieza se realiza con una solución de tres productos, previamente probados. Para ello nos ayudamos de pequeños hispos de algodón con los que aplicamos el producto a la superficie.

La limpieza transcurre con total normalidad, hasta que llegamos a la zona inferior derecha, junto al ángel que está a los pies de la Virgen. Comprobamos visualmente,

que el ala es en su totalidad un repinte, y trabajamos entonces con una precaución distinta, estudiando a la vez lo que pueda haber en la zona que descubrimos. Normalmente, en el 90% de las obras, no suele haber nada. Es decir, falta la película pictórica, y es esa la razón por la cual se ha "pintado" encima.

En este caso, al final del ala, comenzamos a ver lo que parece un ojo, y a partir de ahí proseguimos, con especial cuidado, a retirar el repinte.

En este momento del proceso hemos podido comprobar que este se extiende hasta el personaje arrodillado a la izquierda de la Virgen (San Juan Evangelista).

Bajo este repinte, puede descubrirse un nuevo personaje que parece estar de rodillas, en actitud orante: el donante de la obra, "*D. Juan Agustín Eduardo, alcalde mayor de la Santa hermandad de la Villa de Llerena Real y Minas del Sombre y su jurisdicción, en el Reino de Méjico,*" como reza la letanía que simultáneamente es descubierta en el extremo inferior derecho de la pintura, bajo el propio donante.

En este momento se realizan análisis estratigráficos cuyos resultados nos afianzan en la tesis de que el personaje descubierto, está realizado, sin duda alguna, por la mano de Joseph de Páez.

Tras este descubrimiento y con estas comprobaciones, observamos otro repinte muy habilidoso, que ha pasado, igual que el anterior, y otros que detallaremos, sin ser detectado en otra u otras restauraciones anteriores. Se trata del vestido del personaje central: La Santísima Virgen. Se procede a retirar un repinte que oculta la película pictórica original. Descubrimos a la altura del pecho una lazada cruzada, de tonalidad roja idéntica a los puños del vestido, sujeta en el centro por un medallón o camafeo.

Seguidamente se descubre, en el cuadrante inferior izquierdo, otra parte de letanía o inscripción, donde dos personajes eclesiásticos de la época, conceden cierto tipo de indulgencia a los que recen devotamente un Avemaría a la imagen representada.

Por último, tras eliminar un leve repinte en el manto azul, junto a la luna que la Virgen tiene a sus pies, descubrimos otra sería incoherencia en las pinceladas del hombro del ángel al que con anterioridad habíamos quitado el repinte del ala.

En este caso, el repinte es de calidad y consistencia diferente a los anteriores. Observándolo detenidamente y eliminando una parte muy pequeña, se diría que bastante más antiguo, o incluso podría llegar a ser un arrepentimiento o rectificación del propio pintor. Llegamos a la conclusión de que el brazo que observamos y que parece ser del ángel, pertenece en realidad a otro personaje que aún está por descubrir.

Antes de eliminar el repinte, creemos que es de imperiosa necesidad la realización de un estudio radiográfico de la zona, para lo cual trasladamos la obra a un centro sanitario.

Se realizan dos placas de diferentes partes de la obra. El resultado de la primera es completamente normal y pertenece al rostro del personaje que representa a Dios Hijo.

La segunda placa es la que se realiza al ángel mencionado, y en ella aparece claramente, un segundo ángel, en postura ladeada y junto a este, de similar anatomía y dibujo, con su mano derecha alzada y la izquierda, que ya conocemos, sujetando al primer ángel.

En esta ocasión, y tras este descubrimiento, no se procede de la misma manera que con los repintes anteriores.

Como decíamos en un principio, el proceso de limpieza, en cualquier obra de arte, revierte vital importancia, pues la obra corre el riesgo de ser desvirtuada en su concepción original, por el simple hecho de eliminar o atenuar, en un descuido inapreciable, por ejemplo, una leve veladura realizada por el autor.

En el caso que nos ocupa, es evidente la necesidad de contrastar opiniones con otros especialistas, que por otro lado no han dejado de sucederse a lo largo de todo el tratamiento de restauración.

En este momento aunamos nuestros criterios en la determinación de no eliminar este repinte ni sacar “a la luz” a este segundo ángel puesto que su origen es distinto al que solapaba al personaje del donante y al ropaje de la Virgen.

En estos dos casos, así como en toda la letanía en los dos cuadrantes inferiores de la obra, el repinte es bastante posterior a la ejecución de la misma, y ha sido el resultado de un intento, por otra parte muy bien conseguido de eliminar al personaje, así como a los textos que de haberlos dejado habrían, sin duda, delatado la presencia de este. La razón, no la conocemos, pero nos aventuramos a decir, que por un cambio de propietario, ubicación función, no interesaba la presencia de este personaje, o simplemente resultó, en una época, estar fuera de contexto.

Al eliminar estos repintes, hemos devuelto a la obra su estado y concepción original, dos aspectos de vital importancia para una obra de esta altura, que además está expuesta permanentemente en las salas de la Casa de Colón.

Con el último repinte el criterio de actuación, como decíamos, difiere completamente del anterior, puesto que parece realizado por el propio pintor, y cuya causa

pudo ser el deseo o requerimiento inmediato, una vez concluida la obra, de añadir el personaje del donante, para lo cual, por cuestión de espacio y composición, hubo de eliminar al ángel que observamos tan claramente, en las placas radiográficas.

Hemos de señalar que la parte descubierta del brazo de este ángel, volvió a ocultarse siguiendo el criterio y ejecución que ya tenía, pues contábamos con la información fotográfica que habíamos realizado con anterioridad.

En la actualidad, la obra sigue sometida a un estudio histórico artístico, y técnico en cuanto a nuevas placas radiográficas de la totalidad de la superficie pictórica.

CONQUISTA Y COLONIZACIÓN DE LA LOUISIANA POR LAS TROPAS FRANCESAS

Autor Desconocido
México, Siglo XVIII



CATALOGACIÓN

CASA DE COLÓN • CABILDO DE GRAN CANARIA • COLECCIÓN ESTABLE • PINTURA • N° DE INVENTARIO 2609

TÉCNICA:	ÓLEO SOBRE LIENZO
DIMENSIONES:	ALTO 47 CM • ANCHO 70 CM
ASIGNACIÓN:	COMPRA , 1959.

INFORME CATALOGRÁFICO

La obra es adquirida en 1959¹, pasando a formar parte de la colección estable del Museo. *La Conquista* permaneció expuesta en las salas destinadas a la historia de la colonización americana. No obstante, la relevancia artística de esta obra no es comparable a su interés histórico-documental, ello motivó que a mediados de la década de los setenta, cediera el espacio que ocupaba a nuevos fondos de la Casa, considerados de mayor entidad.

Tras su limpieza, realizada por María Cárdenes Guerra, restauradora del Servicio de Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria, *La Conquista de la Luisiana* es exhibida en la exposición temporal, *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI – XIX*². La muestra, comisariada por la Dra. Dña. María de los Reyes Hernández Socorro, fue celebrada en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, así como en Lanzarote y Fuerteventura, entre los meses de mayo a agosto del año 2000.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Es probable que fuese el explorador español Francisco de Garay el primer europeo en navegar por el Misisipi a mediados del XVI, aunque no tuvo conciencia de ello. En 1682 Robert Cavalier de La Salle recorrió un trecho del gran río tomando posesión de sus territorios en nombre de Luis XIV. La empresa colonizadora francesa no comienza en firme hasta 1699 cuando Pierre Le Moyné, Señor d'Iberville, funda un fuerte en

Biloxi. Sus hermanos le sucederán como regentes de una región improductiva minada por las fiebres amarillas. Tras haberle confiado Luis XIV el monopolio de la zona al comerciante Crozat, éste fracasa y es sustituido por el escocés John Law en 1717 con su Compañía del Oeste. Nueva Orleans, capital administrativa de la región se funda un año más tarde. Tras más de cuatro décadas de gobierno francés, Francia cede a España mediante tratado secreto todos los territorios al oeste del Misisipi incluyendo Nueva Orleans, dando paso así a cuatro décadas de dominio español. En 1800, el Tratado de San Ildefonso devuelve a Francia la Luisiana. Finalmente, la región será comprada a Francia en 1803, por la suma de 80 millones de francos franceses, siguiendo una negociación entre Thomas Jefferson y el propio Napoleón.

Este cuadro, cuya imagen más que artística es pintoresca y documental, es un óleo sobre lienzo que narra un episodio evidentemente simbólico en la larga historia de la confrontación entre franceses y pobladores indígenas. Los indios son esquemáticamente representados por el anónimo pintor, proporcionando escasas pistas para su identificación definitiva. La escena está ubicada al pie de unas colinas, que geográficamente sólo pueden ser las colinas de las llamadas *uplands* o tierras altas de Luisiana, que se encuentran a ambos lados del Valle de Río Rojo en el norte del estado; su punto más elevado no supera los 160 metros. En este sentido al artista es fiel a la realidad geográfica. El segundo referente natural es la abundancia de palmeras, que en teoría crecen en las zonas de las llanuras y los pantanos, con lo cual la coherencia geográfica queda en entredicho. No obstante, es cierto que las poblaciones de los indios, los *natchez* y los *chicasaos*, tendían a vivir en las

¹ Libro de Actas del Patronato de la Casa de Colón, página 27. Reunión, 13 de mayo de 1959.

² HERNÁNDEZ SOCORRO, M^a de los Reyes. *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI – XIX*, Cabildo de Gran Canaria. Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 130-133.

cotas más elevadas del territorio.

Es altamente improbable que los indios representados pertenezcan a la etnia *natchez*, ya que esta tribu fue exterminada en 1729 por las tropas francesas en represalia de la aniquilación por parte de los *natchez* de la población francesa de Port Rosalie. El hecho de que dos de los guerreros incluidos en el primer plano porten plumas animales en sus cabellos indica que son miembros de la tribu *chicasao* que se distinguían precisamente por el uso de signos animales.

La paz fue alcanzada con esta tribu, que jamás fue sometida, en 1760. El cuadro se podría fechar entre 1760 y 1780, con lo cual se convertiría en una imagen conmemorativa del cese de hostilidades. No obstante otra datación anterior es posible, aunque en ninguna circunstancia anterior a 1720. Otro curioso detalle naturalista es la inclusión de tres aves rojas en pleno vuelo. Podría tratarse del pelicano marrón de Luisiana, el pájaro simbólico de la región. Parece existir alguna clase de diálogo entre indios y franceses, al menos una suerte de tregua se está produciendo.

Esto nos lo indica la distendida actitud de dos oficiales de caballería que hablan entre sí, la presencia de mandatarios civiles en casacas azules que portan documentos bajo el brazo y el caballo que pasta tranquilo, además del sirviente nativo que prepara la olla de la tropa. De ser cierta tal presunción, estaríamos ante un ícono de filiación ilustrada y acento propagandístico que narraría una colonización pacífica y una conclusión idealizada a la dura confrontación. El hecho de que mujeres y niños indios huyan por las colinas también respondería a la verdad, ya que una parte importante de los supervivientes *chicasao* huyeron hacia las planicies de la América Central.

En cuanto a los valores formales de la imagen podemos hablar de un dominio bastante somero de la perspectiva, más o menos correctamente establecida, con una masa montañosa elevada al fondo y las colinas abruptas del segundo plano. La relación perspectivística de los grupos de indios y de franceses es básicamente correcta. Si nos detenemos a observar el modelado de las anatomías, éstas, en el caso de los indios, carecen de interés y revelan defectos. El pintor se muestra más seguro en la pintura de uniformes y trajes, con una distribución de tonos y luces apropiada. Estos defectos formales y el desfase estilístico general que exhibe la obra son factores habituales de lo que podríamos denominar “pintura colonial del siglo dieciocho”, fenómeno que se produjo tanto en la América del Sur como en la América del Norte. La distancia de los centros artísticos oficiales de Occidente y la escasez de pintores con formación académica correcta eran las causas de tales deformaciones en la concepción artística. No sería hasta la última década del siglo XVIII y principios del siglo XIX que la pintura norteamericana comenzaría a reflejar plena y seriamente el universo de las etnias indígenas, tal como se aprecia en el arte de Gustavus Hesselius o Charles Bird King.

INFORME DE RESTAURACIÓN



ESTADO DE CONSERVACIÓN

Con motivo de la exposición de arte iberoamericano organizado por el Museo Casa de Colón el año pasado, se procedió a seleccionar obra perteneciente a sus fondos artísticos. Se consideró de gran importancia que el lienzo *La Conquista de Luisiana* formara parte de esta exhibición por su valor histórico. Se valoraron los deterioros y alteraciones que había sufrido la obra, llegando a la conclusión por parte de dicho museo que se debía llevar a cabo una intervención de urgencia por parte del taller de restauración de pintura del Servicio de Patrimonio Histórico del Cabildo.

La obra fue restaurada anteriormente provocando importantes alteraciones en su visión estética. Los numerosos repintes alterados ocultaban película pictórica original siendo éstos considerables. Se procedió entonces a realizar un examen preciso de la obra, localizando los retoques y valorando el porcentaje de pintura original subyacente. Para ello, se realizaron análisis microscópicos de la superficie, se visualizó la obra con radiaciones ultravioletas, y se procedió a realizar micro catas. Los resultados confirmaron la presencia aún de película pictórica original en casi toda la superficie.

Una limpieza agresiva ha provocado desgastes y abrasiones en la obra, por lo que se procedió a retocar la obra en su totalidad.



TRATAMIENTOS REALIZADOS

La intervención se planteó desde el respeto íntegro a la obra, aplicando métodos y procedimientos que garantizaran en todo momento la perdurabilidad y estabilidad de la misma.

La limpieza del barniz oxidado y la eliminación de los retoques fue realizado por medios químicos, prescindiendo de los medios mecánicos por la capa fina de pintura y por su fragilidad. Para ello se aplicó un disolvente de poca penetración y de alto poder volátil que disolvieron rápidamente los repintes recientes, dejando al aire zonas desgastadas por la limpieza agresiva especialmente en las zonas de colores terrosos evidenciándose la preparación de color rojo.

Una vez eliminados los añadidos (repintes y estucos), se procedió a la fijación y asentamiento de la superficie con materiales estables y de naturaleza orgánica como es la cola piscis. Se aplicó con pincel suave sobre papel japonés de fino gramaje aplicando calor y peso controlado.

La siguiente fase consistió en el estucado de las lagunas de preparación realizándose a base de sulfato cálcico y cola de conejo con pequeñas dosis de conservante para garantizar su estabilidad.

Sobre la superficie se aplicó una capa de barniz con resina natural y, sobre esta capa se procedió a reintegrar el color. Se optó por realizar las reintegraciones legibles siguiendo el criterio ilusionista del *rigattino* en las zonas de desgastes, perceptible a corta distancia sin que perjudique la visión global de la obra.

RETRATO DE CABALLERO

Autor Desconocido
CA. 1840



CATALOGACIÓN

CASA DE COLÓN • CABILDO DE GRAN CANARIA • COLECCIÓN ESTABLE • PINTURA • N° DE INVENTARIO 1533

TÉCNICA:	ÓLEO SOBRE LIENZO
DIMENSIONES:	ALTO 62,5 CM • ANCHO 52 CM
ANTIGUOS NÚMEROS DE REGISTRO:	JUNTA DELEGADA (...). N° DE INVENTARIO.15521 PROCEDENCIA C.N.T. N° DE COLECCIÓN 2222.
ASIGNACIÓN:	JUNTA DELEGADA DE INCAUTACION, PROTECCION Y SALVAMENTO DEL TESORO ARTISTICO, 1941

INFORME CATALOGRÁFICO

La llegada a la Casa de Colón del fondo procedente de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico (1941), aparece íntimamente ligada a dos hechos; de un lado, la decoración del futuro edificio del Gobierno Civil de la provincia y de otra parte el depósito del Museo del Prado.

En 1940 y con el fin de decorar diversas estancias de su sede institucional, el Gobierno Civil de la Provincia, solicita al Museo del Prado un depósito de obras de arte, el cual es aprobado por el Patronato de la citada pinacoteca, mediante Orden Ministerial de 31 de julio de 1940¹.

A la llegada de los veinte cuadros depositados por el Prado, el edificio al cual se destinaban, no había sido concluido; por tal motivo, el Gobierno Civil solicita el 22 de agosto de 1940, al Cabildo de Gran Canaria, autorización para colocar dichas pinturas en la Casa Palacio, cuyas obras están próximas a concluir².

A este primer lote de obras le sucede un segundo grupo, gestionados también a través del Museo del Prado. El nuevo grupo de obras compuesto por 39 pinturas, procede, en este caso, de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico.

Ambos grupos de pinturas, a través de sendas actas notariales, de 27 de enero de 1941 y 24 de enero de 1942³, pasan a formar parte del denominado Museo Insular de Pintura, cuyos fondos plásticos son expuestos en la Casa Palacio del Cabildo de Gran Canaria⁴.

Será en septiembre de 1951, cuando por parte del Cabildo se tome en consideración la conveniencia de trasladar dichos fondos a la recientemente inaugurada Casa de Colón.

El 18 de julio de 1952 la creación del Museo Provincial de Bellas Artes en salas de la Casa de Colón⁵, hace efectivo el traslado del fondo procedente de la Junta, a dependencias de este Museo, para ser exhibido junto a los depósitos del Prado y la obra propiedad del Cabildo de Gran Canaria.

Este breve recorrido nos permite situar en 1952, el “*Retrato de Caballero*” en la sala I de la Casa de Colón⁶. El cuadro permaneció expuesto en distintos espacios del Museo durante dos décadas, hasta que a finales de 1969, remodelaciones de contenidos, así como el precario estado de conservación de diversas obras, entre ellas esta pintura, aconsejó su retirada de la exposición permanente.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

En la somera documentación adjunta a este retrato, (procedente de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico), figura como indicación de fecha y de origen, “España, segunda mitad del siglo diecinueve”. Estamos ante un retrato de medio cuerpo de un caballero joven de pulcra imagen romántica con arraigo en la tradición neoclásica. Sólo ciertas incorrecciones menores en la ejecución del rostro crean una pequeña desproporción en la relación de ambas partes de la cara con respecto a la nariz; advertimos también falta de resolución final en las comisuras de la boca y en el dibujo de las aletas de la nariz. Estos errores podrían haberse debido a la juventud del

¹ Archivo del Cabildo de Gran Canaria, Registro General 1512, nº. de orden I.

² Idem.

³ Idem.

⁴ Cabildo Insular de Gran Canaria. Museo de Pintura [Catálogo], 1942.

⁵ Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Casa de Colón. Catálogo, 18 de julio-1952.

⁶ Idem.

artista y a la falta de experiencia, en el caso de que en efecto el retrato lo hubiese realizado un pintor joven, o sino, a defectos incorporados ya a la praxis de una mano más madura.

No obstante estas imperfecciones, los logros y los méritos de esta semblanza son considerables. En primer lugar el artista ha sabido traducir a la imagen la diferencia en las cualidades de ambos ojos; uno de ellos acusa una leve caída con el párpado gábul, mientras el otro aparece perfectamente alineado. En la representación de las cejas se notan además pequeñas diferencias, a pesar de que éstas se conforman al patrón neoclásico y romántico del arco elevado y bien dibujado. Si el corte de la comisura nos puede parecer abrupto éste facilita por otra parte la expresión de discreción y fina ironía, claramente proyectada como indicio de la personalidad. Esta sonrisa magistralmente esbozada comunica vitalidad al semblante del joven, arrugando la piel bajo los ojos e hinchando ligeramente las mejillas.

Otros indicios de un fuerte aunque contenido temperamento los encontramos en la sana abundancia de los cabellos algo crespos y en el detalle de las muy pobladas patillas que descienden a modo de barba fina por la quijada deteniéndose un poco antes del mentón que presenta cierta prominencia. Un mechón de pelo cae de manera estudiada sobre la frente, aportando una nota de dandismo al efecto de la apariencia. En cuanto a la carnación de la cara está es excelente y uniforme, revelando un generoso empaque sobre el cual el artista elabora las calidades deseadas en este caso. Éstas sugieren en primer lugar, la suave y delicada textura de la piel, y en segundo, la vitalidad que anima al personaje y que se demuestra en la coloración sanguínea que aflora en ambas mejillas. La luz incide espléndidamente

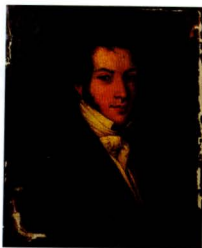
sobre la frente ancha y despejada, que no surca aún ninguna línea deformante.

Acerca de la identidad del retratado nos resulta imposible aventurar conjeturas al no existir ninguna clase de dato relacionado. No sabemos siquiera de que institución, centro o domicilio privado procedía el retrato, si fue rescatado legítimamente o “incautado”. Cualquier indicio de esta clase podría ayudarnos en el proceso de la identificación. El análisis del vestido, sin embargo, nos permitirá establecer con mayor exactitud los parámetros de una datación que ha sido consignada vagamente como “segunda mitad del siglo XIX”.

La levita negra de alto cuello y la botonadura vertical son elementos de la moda masculina cuyos inicios se remontan a finales del siglo dieciocho, cuando el archidandy *Beau Brummell* decidió adaptar al contexto de la moda urbana el traje de los señores terratenientes ingleses con su característica sencillez y sus ángulos casi rectilíneos. Este nuevo estilo racional se impuso tanto en Francia como en Inglaterra y por extensión en España partir de 1800. Si observamos la evolución de la moda masculina en los retratos de Jean Auguste Dominique Ingres entre 1800 y 1830 veremos que el modelo ya citado, con el elemento decorativo del pañuelo blanco sobre pechera y camisa de cuello vertical, acusa pocas variaciones en tres décadas. Así, entre el *Retrato de Jean Marie Joseph Ingres*, (1803), el *Retrato de Phillibert Rivière*, (1805), el *Retrato del Barón Jacques Marquet de Montbreton*, (1811) y el *Retrato de Louis François Bertin*, (1832), la aludida fórmula de la moda masculina se repite con la única variante significativa de un cambio en el estilo y en el color del pañuelo anudado, cuyos primeros excesos románticos se harán más austeros a partir de la década de 1840.

Si observamos como punto de comparación la moda masculina en los retratos del pintor tinerfeño Luis de La Cruz y Ríos que corresponden a los años entre 1810 y 1815 veremos cuan actuales eran los guiños de la moda varonil incluso en el caso de Canarias, donde la levita negra de ancha solapa y gran pañuelo blanco anudado al cuello exhiben completa conformidad con los patrones ingleses y franceses. En el caso de nuestro anónimo retratado ambos extremos del pañuelo están remetidos, uno en la misma camisa y el otro bajo la solapa de la levita; el nudo está centrado y es muy ancho, conteniendo así cualquier exuberancia. Dudo que la obra se ejecutara muchos años después de 1850, y más bien parece indicar la década de 1840, por lo cual situar la datación de la obra “en la segunda mitad del siglo diecinueve” me parece un tanto arriesgado.

INFORME DE RESTAURACIÓN



PINTURA AL OLEO SOBRE PREPARACIÓN ROJA, CON SOPORTE DE TELA DE LINO DE GROSOR Y TRAMA CERRADA, DE UNA PIEZA.

EL BASTIDOR ES DESMONTABLE, DE MADERA Y CON TRAVESAÑO CENTRAL DE REFUERZO.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Se encontraba en muy mal estado de conservación, con la tela fuertemente oxidada, frágil y quebradiza. Tenía un roto en siete que abarcaba el lado superior y el derecho casi por completo, y otro pequeño en la cara. Dos parches de algodón desflecados aparecían pegados por el reverso, además de mucho polvo y suciedad adherida tanto por el anverso como por el reverso. Los bordes, prácticamente inexistentes, tenían la pieza de tela suelta en casi todos los puntos del bastidor, el cual estaba a su vez muy deteriorado por un intenso ataque de xilófagos ya extinguido.

Los bordes presentaban algunos restos de pintura marrón igual a la del fondo, lo cual indica que la obra o bien sólo sus bordes, fue o fueron recortados.

Tenía craquelados profundos de la capa pictórica, faltas de pintura y preparación dispersas, faltas de soporte en torno al roto en 7 y otras tapadas por estucos y / o repintes; repintes que cubrían estucos blancos unos y rojos otros, además de a la pintura original en algunas zonas, producto todo ello de una anterior intervención.



El barniz estaba bastante oxidado y desigualmente repartido, lo cual queda patente en el estudio con luz ultravioleta.

TRATAMIENTOS REALIZADOS

Protegida la obra se procede a su desmontaje, retirando la tela del bastidor y limpiando el polvo y los restos sólidos acumulados en el reverso.

Se saneó el reverso, eliminando parches y restos de cola bajo ellos.

Mediante humedad controlada y peso se realizó la eliminación de las deformaciones que tenía la tela fundamentalmente en el gran roto en 7, que más tarde se completó al realizar el sentado de craquelados mediante humedad, presión y calor, estando la obra protegida con papel japonés y cola al uso ligera. Los bordes de tela de lino envejecido y desflecado que se colocaron, fueron adheridos con Bewa film, adhesivo reversible por calor y estable en las condiciones ambientales idóneas, el cual se usó también para el pegado de parches de pelos de lino en los rotos e injertos.

En una de las lagunas del soporte, en lugar de fijar el

injerto con un parche, se realizó un lajeo de hilos de lino, adheridos con Paraloid B-72 que se activó con disolvente, presión y calor para realizar la adhesión. Esto se hizo por encontrarse esta laguna muy próxima al margen de uno de los bordes añadidos, y para no sobrecargar la zona de material no original, pudiendo crear mayores tensiones. Consistió el proceso en colocar pelos de lino paralelamente unos a otros y separados por unos milímetros, de manera que sujetaran el injerto a la tela original.

El resto de los injertos, como ya se ha mencionado, se fijaron con parches, y los que rodean al roto en 7, aprovechando los flecos del borde -al coincidir bajo este-.

Se montó la pieza sobre un nuevo bastidor de madera de pino, desmontable y debidamente protegido frente a factores externos, para proceder seguidamente a la limpieza superficial de la pintura con agua destilada, eliminando suciedad superficial adherida.

Se levantaron estucos de la intervención anterior mecánicamente con bisturí, con lo cual quedaron al descubierto lagunas de soporte no visibles anteriormente. La eliminación del barniz oxidado se realizó con mezcla de disolventes, ayudándose a la vez mecánicamente con bisturí, lo que permitió una actuación más controlada. Hecho esto, se estucó tanto las pequeñas faltas de pintura y preparación, como los injertos colocados, con estuco de cola animal y sulfato cálcico, que una vez secos fueron rebajados hasta el nivel de la pintura.

La reintegración del color se llevó a cabo mediante bases de acuarela y retoques de pigmentos al barniz a rigattino, discernibles a corta distancia para diferenciarlos de la pintura original.

Por último, se aplicó barniz Dammar pulverizado de

forma homogénea por la superficie pictórica, como capa protectora frente a factores externos.

RETRATO DE DOLORES URZAIS DE ROMAI

José María Romero López
Cádiz, 1841



CATALOGACIÓN

CASA DE COLÓN • CABILDO DE GRAN CANARIA • COLECCIÓN ESTABLE • PINTURA • N° DE INVENTARIO 1546

OBJETO:	CUADRO
TÉCNICA:	ÓLEO SOBRE LIENZO
OBJETO:	MARCO
TÉCNICA:	MADERA CON DECORACIÓN DE RESINA SOBREDORADO, ORO FINO SOBRE PREPARACIÓN DEL BOL ROJO.
DIMENSIONES:	SOPORTE: ALTO 76,5 CM • ANCHO 61,5 CM
INSCRIPCIONES:	CÁDIZ, J. M ^o . ROMERO, 1841 FIRMADO Y FECHADO EN EL MARGEN SUPERIOR IZQUIERDO ANTIGUOS NÚMEROS DE REGISTRO: JUNTA DELEGADA (...) FOTO 5461
ASIGNACIÓN:	JUNTA DELEGADA DE INCALITACION PROTECCIÓN Y SALVAMENTO DEL TESORO ARTÍSTICO, 1941

INFORME CATALOGRÁFICO

El retrato de Dña. Dolores Urzaiz de Romai, al igual que otras 39 pinturas que forman parte del fondo de la Casa de Colón, procede de la Junta Delegada de Incautación Protección y Salvamento del Tesoro Artístico.

El 24 de enero de 1942¹ y a través de un acta notarial, se procede a la recepción del lote de pinturas integrantes del depósito; pasando a formar parte del denominado Museo Insular de Pintura, cuyos fondos plásticos son expuestos en la Casa Palacio del Cabildo de Gran Canaria².

En septiembre de 1951, el Cabildo toma la decisión de trasladar dichos fondos a la Casa de Colón, recientemente inaugurada.

El día 18 de julio de 1952, se inaugura en las nuevas salas de la Casa de Colón³, el Museo Provincial de Bellas Artes. Se exhiben junto a los depósitos de la Junta y del Prado, la obra propiedad del Cabildo de Gran Canaria.

En 1952, el *Retrato de Dolores Urzaiz* se exhibe en la sala II de la Casa de Colón⁴. El cuadro permaneció expuesto en distintos espacios del Museo durante dos décadas, hasta que a finales de 1969, remodelaciones de contenidos aconsejaron su retirada de la exposición permanente.

¹ Archivo del Cabildo de Gran Canaria, Registro General 1512, n.º de orden I.

² Cabildo Insular de Gran Canaria. Museo de Pintura [Catálogo], 1942.

³ Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria. Casa de Colón. Catálogo, 18 de julio-1952.

⁴ Idem

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Este excelente retrato femenino de tres cuartos cuerpo ingresa en los fondos del Cabildo de Gran Canaria en 1942. Procede del lote de pinturas a su vez provenientes de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico y enriquece notablemente los fondos pictóricos del siglo XIX, entre los cuales hallamos ya buenas obras. El cuadro está firmado por su autor, José María Romero, y fechado en Cádiz, 1841.

José María Romero López nace en Sevilla en 1815 aproximadamente y fallece a inicios de la década de 1880. Aún se carece de un estudio monográfico y de una catalogación definitiva de la obra de este pintor andaluz, cuya imagen pictórica se debatió entre el polo del costumbrismo más arcaizante y los trazos de la nueva sensibilidad realista. En la fecha en que firma este retrato Romero era Ayudante de Dibujo en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, donde siete años más tarde sería el Profesor de Trazos. En 1840 había presentado en la Exposición Anual de la Academia de San Fernando una obra costumbrista que le valió cierto reconocimiento, *Un mancebo tapando los ojos a una joven*. En 1866 y tras haber sido elegido Académico de Bellas Artes se trasladó a Madrid. Una vez en la capital Romero se especializaría en la práctica del retrato, llegando como su paisano sevillano Antonio María Esquivel a sobresalir en el retrato infantil. Como ejemplo de ello podemos citar *El niño Eugenio de la Borbolla en traje de guardamarina*, actualmente conservado en el Museo Romántico de Madrid, y *Dos jóvenes de la familia Santaló* que se encuentra en El Prado.

Si sus dotes de caracterización y representación psico-

lógica se manifiestan en su retratismo, no así en la pintura de escenas costumbristas que también le ocupó. Una parte de su costumbrismo giró alrededor de las escenas galantes y festivas, que no exceden el lucimiento formal de tipos y detalles. Más interesante es el costumbrismo histórico o contemporáneo, como *Ultima comunión del duque de Montpensier* o *El bautizo de la Infanta María de Orléans*, ya que la composición y la observación se agudizan en estos casos. Su principal contribución al arte pictórico español del diecinueve radica como ya se ha dicho en la galería de personajes femeninos que retrató a lo largo de su vida. En esta nómina surgen retratos determinados por circunstancias muy diversas, desde los meros encargos formales a los personajes proyectados por que suscitaron el interés del artista. En esta última categoría se pueden incluir algunas de sus imágenes más románticas, como *Dama vestida de negro*, *Joven dama desconocida* y un *Caballero*, los tres en el Museo Romántico.

Notable también es su *Retrato de la actriz Teodora Lamadrid*, conservado en el Conservatorio de Música de Madrid. José María Romero retrató por supuesto a la aristocracia, nobleza y personajes distinguidos de la vida civil andaluza. Ejemplo del primer grupo, es el *Retrato de la Marquesa de Villavieστήre*, de *Doña María de las Mercedes de Orléans* y de *Doña Cecilia Álvarez Arispe*. En la segunda categoría encontramos retratos de *Luis Daoiz*, del *Cardenal Wissemán* y de *Miguel de Mañara*.

El retrato de *Doña Dolores de Urzáiz de Romay* data pues de la primera época del pintor, antes de su partida a la capital y durante la década de su consagración local. La mujer es representada frontalmente y de tres cuartos cuerpos. Viste traje negro con mantilla y chal negro, ambos con encaje finamente trabajado, cuyos de-

talles Romero retrata fielmente. Esta tendencia hacia el preciosismo siempre estará presente en mayor o menor medida en sus obras, preciosismo que a veces se extiende a una exhaustiva traducción pictórica de los elementos ornamentales interiores, como sucede en el *Retrato de Ricardo y Federico Santaló*. Un magnífico broche con diamantes engarzados y dos grandes y pesados pendientes a juego representan la concesión al lujo en la que es sino imagen austera. El artista hace hincapié en los ojos de la modelo, de un fino castaño claro, y en su negra caballera, mediante el rizo que destaca por encima de una de sus orejas. Así compensa el efecto poco agraciado de las facciones varoniles de la señora que no se molesta en ocultar. Esta sinceridad al original nos indica que la esmaltada imagen romántica de Romero la acompaña una notable tendencia realista, que le permite precisamente alcanzar la excelencia formal en el género.

La figura se recorta concentrando la luz contra un sencillo fondo semi-interior. En uno de los vértices aparece una pequeña escultura que podría referirnos a Pallas Atena, rematando un pedestal neo-clásico, único dato que se nos ofrece del entorno doméstico de la dama. Esta ausencia de elementos ornamentales es característica en muchos retratos femeninos del autor, que escoge, como en el caso del *Retrato de la Marquesa de Villavieστήre* representar a la dama en relación a un sólo símbolo. El esquema del color es sencillo y frío en el tratamiento superficial final, predominando tres colores, el negro, el verde y el bermellón, en consonancia con la imagen romántica más elegante.

INFORME DE RESTAURACIÓN



PINTURA AL ÓLEO SOBRE TELA DE LINO FINO DE TRAMA CERRADA Y UNA SOLA PIEZA, MONTADA SOBRE BASTIDOR DE MADERA DESMONTABLE, CON TRAVESAÑO CENTRAL DE REFUERZO. LA PREPARACIÓN ES DE COLOR ROJO.



ESTADO DE CONSERVACIÓN

Se encontraba en un estado de conservación aceptable en cuanto a su estabilidad material se refiere, sin pérdidas de adhesión pictórica ni ataques de insectos.

El bastidor se encontraba en buen estado, y sólo la oxidación de los clavos de sujeción hacía peligrar su conservación, así como a su vez, la de los bordes de la tela, la cual presentaba: faltas, adhesión de 2 parches por el reverso pegados con cola animal que se marcaban por la cara de la pintura, desgaste y deterioro de bordes, y dos rotos pequeños con deformación por impacto -sin pérdida de material-.

La capa pictórica presentaba craquelados por contracciones de secado en los negros, polvo y suciedad adherida, restos orgánicos de insectos, repintes sobre estucos rojos de una intervención anterior, y sobre el original en la cara del personaje. El barniz estaba bastante oxidado y homogéneamente repartido en capa gruesa. El marco en madera sobredorada de esta pieza, tenía bastante suciedad adherida, oxidación de elementos

metálicos y faltas de preparación y dorados, así como agujeros en la madera por el reverso.

TRATAMIENTOS REALIZADOS

El tratamiento consistió en la colocación de bordes para el montaje sobre su bastidor, una vez saneado y rebajadas las aristas internas de sus travesaños para evitar su marcaje en el tejido, y en consecuencia, a la pintura. Se retiraron parches y estucos aplicados en la intervención anterior, eliminando seguidamente las deformaciones producidas por los mismos mediante humedad, presión y calor, los cuales se sustituyeron por otros de pelos de lino con Bewa film como adhesivo -reversible con calor-. Esto se realizó también en los demás rotos de tela, así como para la sujeción de los injertos que se colocaron (que fueron cinco), los cuales se soldaron también a los bordes del roto en la tela original, mediante algunos puntos de sutura con PVA (acetato de polivinilo).

Se limpió superficialmente el polvo acumulado sobre

la pintura con agua destilada, así como los restos orgánicos de insectos, mediante bisturí, todo ello antes de proceder a la eliminación total de barniz oxidado.

Esta limpieza dejó al descubierto repintes al óleo en la frente y el escote del personaje retratado, que realizados sobre el barniz ya oxidados, eran mucho más oscuros que la pintura original. Para su eliminación se reforzó el disolvente empleado en la retirada del barniz, y se procedió también mecánicamente con bisturí hasta su total eliminación.

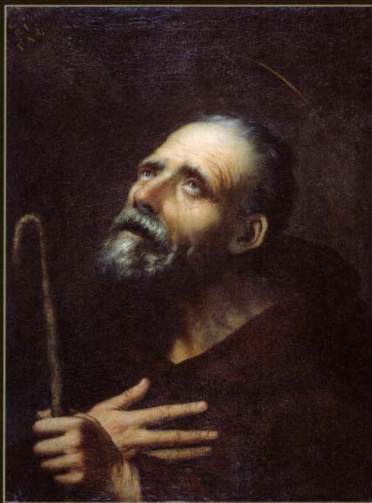
Se estucaron las faltas de pinturas y preparación, así como los injertos, con estuco tradicional de cola animal y sulfato cálcico, que se reintegraron cromáticamente con bases planas de acuarela y retoques finales de pigmentos al barniz, mediante la técnica de rigattino.

El marco se limpió tanto mecánicamente de restos adheridos como químicamente de suciedades adheridas y barniz oxidado, se eliminaron piezas metálicas oxidadas, se aplicaron rellenos de estuco en faltas de preparación y oros, y de Araldit madera en las de soporte lígneo y se reintegró cromáticamente con bases de acuarela, retoque de maireri y/o de pigmentos metalizados.

Por último, se aplicó barniz Dammar pulverizado de forma homogénea por la superficie pictórica, como capa protectora frente a factores externos, tanto en la pintura como en el marco.

SAN FRANCISCO DE PAULA

Antonio Ferrán
1845



CATALOGACIÓN

CASA DE COLÓN • CABILDO DE GRAN CANARIA • COLECCIÓN ESTABLE • PINTURA • N° DE INVENTARIO 1689

TÉCNICA: ÓLEO SOBRE LIENZO

DIMENSIONES: ALTO 60 CM • ANCHO 45,5 CM

INSCRIPCIÓN: ANTONIO FERRÁN

AL DORSO DE LA OBRA

ASIGNACIÓN: COMPRA, 1956

INFORME CATALOGRÁFICO

En 1956 el Patronato de la Casa de Colón, acuerda adquirir a D. Julio Pérez Junco “un óleo de 59,5 cm. de alto por 45 cm. de ancho representando una cabeza de ermitaño original del pintor catalán Antonio Ferrán (Barcelona 1845)”¹.

La obra cuya iconografía se corresponde con San Francisco de Paula pasa a formar parte, tras su adquisición², de la colección estable, exhibiéndose tanto en las salas de pintura del Museo de Bellas Artes, como posteriormente, en la decoración de estancias nobles de la Casa. En los inicios de los años ochenta, con la formación del taller de Restauración en dependencias de la Casa de Colón, la pieza es retirada de la exposición permanente, acometiéndose trabajos de adecentamiento. Desde ese momento la obra no vuelve a exhibirse en salas de exposición permanente de este Museo.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Aunque en los archivos haya figurado hasta la fecha con el título de *San Antonio Abad* es más que probable que el santo representado por el artista sea San Francisco de Paula, por una serie de indicios que en breve comentaremos. En el documento de adquisición de la obra se establece claramente que el autor fue el pintor neo-clásico catalán Antoni Ferrán, nacido en Barcelona en 1786 y muerto en 1857; se establece asimismo una fecha para el cuadro, la de 1847, con lo cual estamos ante una obra madura del pintor, una obra que acusa el influjo moderado del romanticismo.

¹ Libro de Actas del Patronato de la Casa de Colón, página 7 y 8 recto, reunión de fecha 31 de julio de 1956

² Anuario de Estudios Atlánticos, Nº 2, año 1956, pág. 579.

Ferrán inició sus estudios en la Llotja de Barcelona, acudiendo posteriormente a la Academia de San Fernando en Madrid. Fue discípulo de José Flaugier y se decantó por la pintura religiosa, las imágenes bíblicas, los santos, la historia y la mitología clásica. La primera fama le viene a Ferrán en la Exposición de Bellas Artes celebrada en 1826 en el Salón de La Llotja, donde obtuvo la Medalla de Oro por la obra *Moisés en el desierto y Sócrates disponiéndose a tomar el veneno*. En 1838 expuso también con éxito en la Exposición de Bellas Artes de Barcelona. Entre las obras comentadas estaba un *Ecce Homo* y *El Buen Pastor*. Dos años antes de su muerte Ferrán expuso una *Huida a Egipto* en la Exposición Universal de París. El Museu d'Art Modern de Catalunya conserva varias obras de él que detallamos a continuación: *Un capuchino*, *San Juan*, *San Jerónimo* y *Orelo explicando sus proezas*. Ferrán se convirtió en profesor de La Llotja y permaneció fiel a los modelos neo-clásicos que se le habían transmitido, aunque como ya se ha dicho, en la década de 1840 acusó la influencia romántica.

La iconografía de San Francisco de Paula en la tradición española cuenta con dos obras de Murillo, donde el santo varón aparece de cuerpo casi entero, (fue representado por Velázquez y Goya también), apoyándose en el báculo, que al igual que en el caso de San Antonio Abad, debía tener la primitiva forma de la Cruz de Tau. El ángulo de elevación que muestra la cara del santo en la obra de Ferrán nos remite a prototipos aún más antiguos, ya que el alzamiento de la mirada y del rostro hacia la divinidad fue una de las estrategias pictóricas más recurrentes en la representación de los santos por parte de Guido Reni y José de Ribera también recurre a esta argucia visual cuando desea intensificar la piedad y la contemplación. El pro-

pio Mengs y por extensión la sensibilidad neoclásica no abandona esta determinación iconográfica, que surge incluso en Goya.

Francisco de Paula, (1416- 1507), fundó la Orden Franciscana de los Frailes Mínimos. Siendo aún adolescente se hizo eremita y vivió en una cueva que se alzaba sobre el mar en su natal Calabria. La humildad y la caridad eran el estandarte de la comunidad de frailes que paulatinamente surgió en torno a él; la humildad, credo de la comunidad, hizo que se hablara de los *cuatro votos de San Francisco de Paula*, (la humildad más la castidad, la obediencia y la pobreza). Uno de los datos que nos permiten identificar al santo es la divisa de *Caritas*, inscrita en tarjeta cuadrada con rayos que irradian, pintada en el vértice superior izquierdo. Asimismo el hábito franciscano de tela basta con su amplia capucha subrayan la identificación.

¿Qué posibles inflexiones románticas podemos inferir contemplando la obra de Ferrán? A pesar de la reutilización de la clásica postura iconográfica, el pintor enfatiza el aspecto sentimental de la contemplación en que está inmerso el santo. Esto lo realiza, aparte del dramático gesto de la mano extendida sobre el pecho, mediante el delicado y minucioso dibujo de todo los fenómenos físicos que acompañan la mirada; así delinea las finas arrugas bajo los ojos, el tono claro de los mismos, el benévolo enarcamiento de las cejas y el plegado de la ancha frente. Los labios permanecen sellados pero parecen contener la palabra inspirada que brota en la mente. La tensión del instante se acentúa además en la minuciosa representación de los músculos del cuello, que estiran la piel. Esta tensión epidérmica se evidencia asimismo en la mano sobre el pecho extendida al máximo como consecuencia de la expe-

riencia mística.

El preciosismo clasicista de Ferrán cobra dulzura romántica en el tratamiento de los detalles faciales que revelan una concepción dinámica más moderna. Así, el tratamiento de los pelos del bigote y de la cabellera cana del santo refleja mayor fluidez en la descripción individual. Antoni Ferrán escoge una aparente sobriedad tonal para proyectar la figura del santo, basándose en el uso del pardo y de tonos afines, del negro y del blanco. No obstante esta sobriedad no se puede interpretar como severidad clásica pues el icono masculino y la técnica pictórica tienden hacia la ya mentada exaltación sentimental, lo que le presta un inconfundible halo al conjunto. Finalmente, la luz está concentrada sobre la frente y en menor medida sobre las manos; la aureola de la santidad está suspendida sutilmente y en diagonal sobre la cabeza. Esta obra enriquece el ya interesante repertorio de imágenes de santos que posee la colección estable del Cabildo de Gran Canaria.

INFORME DE RESTAURACIÓN



PINTURA AL ÓLEO SOBRE TELA DE LINO FINO DE TRAMA CERRADA Y DE UNA SOLA PIEZA.
LA PREPARACIÓN ES ROJA Y EL BASTIDOR DE MADERA Y FIJO.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Su estado de conservación era malo, aunque estable. Presentaba reentelado con tela de algodón y cola animal, en cuya realización se deja una ventana central sin tela, para dejar ver una inscripción, ilegible actualmente. Este hueco se ha marcado fuertemente por el anverso de la pieza. La tela original carece de bordes, los cuáles fueron recortados bien al intervenir, o anteriormente; o bien la pieza fue recortada y era mayor antiguamente. Presenta además un parche de algodón que se superpone al reentelado parcialmente, apoyándose el resto en la abertura central dejada.

Con respecto a la capa pictórica presenta craquelados de secado, sin desprendimiento ni inestabilidad matérica, suciedad y polvo adherido a la superficie pictórica, detritus, barniz desigualmente repartido y oxidado, lo cual es el resultado de una limpieza parcial e inadecuada de la intervención anterior, en la cual también se aplicaron estucos y reintegraciones de color al óleo sobre los mismos, así como sobre desgastes de la pintura original.



TRATAMIENTOS REALIZADOS

Realizada una limpieza de polvo y suciedad acumulado sobre la pintura, así como de los detritus, se procede a proteger la obra para la eliminación del reentelado por medios mecánicos y con ayuda de humedad pulverizada, eliminando después restos de cola de reentelado adheridas. Con peso igualmente repartido más humedad, el soporte quedó libre de deformaciones y marcas.

La tela original se encontraba en perfecto estado, optándose por no reentelar de nuevo: se aplican parches en los pequeños desgarros que aparecieron tras retirar el reentelado, y bordes para su montaje sobre un bastidor nuevo desmontable, de madera de pino, y con tratamiento de protección frente a factores externos. La eliminación del barniz le devolvió a la obra su colorido original, y la de los repintes dejó ver que la obra fue sometida a una limpieza muy agresiva que se desgastó y pasmó la pintura zonalmente. Eliminados los estucos, se reestucó con estuco de cola animal y sulfato cálcico, reintegrando cromáticamente tanto estos, como los desgastes y pasmados irreversibles. La técnica usada fue el puntillismo con pigmentos al barniz sobre los últimos, y bases de acuarela con retoques de lo mismo sobre los estucos. Finalmente se aplicó una capa de barniz Dammar pulverizado como barrera protectora frente a agentes de deterioro externos.

RETRATO DE NICOLÁS MASSIEU FALCÓN

Manuel Ramírez Ibañez
1888



CATALOGACIÓN

CASA DE COLÓN • CABILDO DE GRAN CANARIA • COLECCIÓN ESTABLE • PINTURA • N° DE INVENTARIO 2785

TÉCNICA:	ÓLEO SOBRE LIENZO
DIMENSIONES:	ALTO 76 CM • ANCHO 50 CM
INCRIPCIONES:	AL PINTOR MASSIEU SU AFTMO. M. RAMIREZ 1888
ASIGNACIÓN:	LEGADO NICOLÁS MASSIEU MATOS, 1954

INFORME CATALOGRÁFICO

En la sesión del Cabildo de Gran Canaria de fecha 28 de abril de 1954¹, la Corporación manifiesta el sentimiento de pesar por la muerte del pintor Nicolás Massieu y Matos.

En la misma sesión se expresa el conocimiento de la voluntad testamentaria del fallecido pintor, por la cual se manifiesta su deseo expreso de legar al Cabildo parte de su obra.

El retrato de "Nicolás Massieu Falcón", realizado por el pintor Manuel Ramírez, forma parte de dicho legado, el cual según deseo del Cabildo, ha de ser instalado en el Museo Provincial de Bellas Artes, situado en la Casa de Colón².

Tres meses después, el 21 de Julio de 1954³, Don Matías Vega Guerra, presidente del Cabildo de Gran Canaria, deja constancia de que el legado Massieu se encuentra expuesto al público en la Casa de Colón⁴.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Este retrato de medio cuerpo, de impronta posimpresionista y realista, nos presenta contra un fondo de color abocetado y no acabado, un medio cuerpo del pintor grancanario Nicolás Massieu y Falcón, (1853 - 1934). Firmado en 1888 y dedicado afectuosamente por el pintor andaluz Manuel Ramírez Ibáñez a Massieu y Falcón, la obra tuvo que ser ejecutada en Madrid durante alguna estancia del pintor grancanario en la capital o algún viaje a Canarias de Ramírez Ibáñez, siendo más probable el primer supuesto. No sabemos en

que año se conocieron ambos artistas. Puede que el inicio de su amistad date de los años que ambos pasaron en Roma. Allí se había trasladado Ramírez Ibáñez en 1879 tras ganar por oposición la Beca de Figura. Ramírez Ibáñez y Massieu y Falcón eran prácticamente coetáneos, habiendo nacido el primero en 1856 y el segundo en 1853. Es razonable suponer que su conocimiento data de la estancia romana, cuando ambos pintores jóvenes eran discípulos de José Casado del Alisal, nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma en 1874.

Manuel Ramírez Ibáñez nació en Arjona, Jaén, en 1856. Con apenas veinte años expuso por primera vez en la Exposición Nacional de 1876. Sería un asiduo de este certamen, ganando progresivamente todas las clases de galardones que se ofrecían en él. La Medalla de Tercera Clase la obtuvo en 1878 por una composición histórica de grandes dimensiones, influida sin duda por Casado del Alisal, *Muerte de Francisco Pizarro, Conquistador del Perú*, obra actualmente conservada en el Museo del Ejército. En los años siguientes, envió desde Roma las dos obras preceptivas que exigía la satisfacción de su beca, *Dos Pompeyanas en el baño* y *Copia de Tiziano*. La segunda medalla llegó en 1884, de nuevo en premio a una composición histórica que acusaba una concepción dinámica y moderna, *Pedir limosna para enterrar el cuerpo de Don Álvaro de Luna*. Tres años más tarde presentaba en la Exposición Nacional, un gigantesco lienzo, *De la Conquista de México, Otumba*. Esta estampa historicista y efec-tista mide seis por cinco metros y la podemos ver en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, dato curioso que significa que Ramírez Ibáñez está representado en las dos colecciones históricas más sobresalientes de Canarias.

¹ Archivo del Cabildo de Gran Canaria. Registro General IS14, N° de orden 3, legajo I°

² Idem.

³ Idem.

⁴ *Anuario de Estudios Atlánticos*. Casa de Colón. Cabildo Insular de Gran Canaria, N° 1, año 1955, pág. 725.

En 1892, su contribución a la Exposición Nacional es fecunda, con un total de catorce obras. Paulatinamente Ramírez Ibáñez abandona el género de la pintura de historia y se adhiere a la sensibilidad realista burguesa. Por una parte realiza retratos de interiores y de las costumbres de la clase media española, por otra viaja al Norte de España, especialmente a Asturias y a Galicia y desarrolla un realismo rural con cierta inflexión idealizante. Un año más tarde, gana medalla en la Exposición Universal de Chicago.

Tras ofrecer nueve obras en la Exposición Nacional de 1895 es condecorado. A partir de esta fecha la temática que le ocupa sólo incluye la historia a través de su pintura ruralista; se hacen más frecuentes también los retratos. Finalmente, en 1910, recibe por *Antes de clase* la Medalla de Primera Clase. Un año después de su fallecimiento se organizó una retrospectiva de toda su obra. Ramírez Ibáñez fue Profesor de la Escuela de Artes y Oficios en Madrid. Al margen de las ya citadas tendencias genéricas debemos mencionar el gusto que el pintor tenía por los cuadros “de sueños”, gusto muy comentado por la crítica contemporánea. En obras como *Fausto y Margarita*, el artista miniaturiza a muchos personajes, acentúa los contrastes luminicos y elabora una esmaltada superficie, rayando en una acepción casi simbolista. Las ventas más recientes de sus obras nos revelan que al igual que su contemporáneo Massieu y Falcón, Ramírez Ibáñez captó el mundo veneciano a través de paisajes urbanos y de alegorías. En 1983 se vendió en Londres, *La Piazzetta, Venecia*, en Nueva York, *Café de la Riva Schiavone*, (1985) y otra vez en Londres, (1988), *Fantasia Veneciana*.

El *Retrato de Nicolás Massieu y Falcón* es una obra de concepción suelta y espontánea, tanto en el sentido psico-

lógico como en el técnico. El pintor representa a su amigo con expresión seria, ceño fruncido y cierta fijeza en la mirada. Todo ello denota una personalidad y un temperamento fuerte, una capacidad crítica y seguramente cierta inflexibilidad. La luz es concentrada en la frente, que es ancha y despejada y sobre los pómulos que sobresalen ligeramente. La maestría formal del andaluz se advierte sobretodo en la pintura del cabello, cuyos rizos, abundancia y espesura representa con soltura impresionista. Ramírez Ibáñez escoge ofrecer la imagen caballerosa más formal de su amigo artista. Nada en el retrato nos indica la condición artística. Aquí Massieu y Falcón presenta su imagen de diplomático y hombre profesional, su imagen de Cónsul Honorífico de la República Italiana, cargo que desempeñó con carácter vitalicio.

El formalismo y la estricta formalidad de la representación que no permite fisura alguna en la idea proyectada, es únicamente aligerada por la técnica empleada. Ésta, de inspiración posimpresionista, le permite a Ramírez Ibáñez ejecutar con mayor velocidad un retrato de clara filiación realista, que de haber sido ejecutado con total fidelidad a la escuela, hubiese ofrecido un acabado brillante y un detallismo acentuado. La velocidad y la certeza con que el pintor retrata al también amigo pintor nos deja entrever el grado de conocimiento y de intimidad que condujo a esta obra, que debemos también leer como testimonio de amistad.

INFORME DE RESTAURACIÓN



ESTADO DE CONSERVACIÓN

La obra presenta un estado de conservación irregular, debido a su propio envejecimiento matérico, y a manipulaciones defectuosas.

Especial importancia han tenido los criterios de intervención de una restauración anterior, en la que se le practicó al soporte un reentelado a la gacha con tela de algodón, dejándose adherido al reverso, el papel de periódico, de la época, que el restaurador utilizó como protección en el proceso de planchado. Otra consecuencia de esta intervención son los estucos de cera que, sobrepasan, en todos los casos, las zonas perdidas y repintes que no se ajustan al color original. Uno de estos estucos, localizado en la parte superior cubre un desgarro en forma de siete unido de forma incorrecta.

En lo que se refiere al soporte se aprecia, en la zona del centro, una deformación hacia adentro ocasionada por un golpe y una pequeña hendidura en la mitad superior derecha.

La capa pictórica no cubre la totalidad del formato, ya que el pintor ha dejado en algunas zonas del borde, la preparación vista como si de un boceto se tratara, aunque es un cuadro acabado.

Los datos más evidentes del estrato pictórico son las pérdidas localizadas en la zona de los golpes, en las esquinas y a lo largo del borde izquierdo, existen otras de carácter puntual repartidas por la superficie. En algunas zonas la película pictórica presentaba desgaste por exceso de limpieza.

La capa superficial presenta un barniz degradado con oxidación y suciedad generalizada.

TRATAMIENTOS REALIZADOS

El tratamiento de restauración se inició con la fijación parcial y asentamiento de la película pictórica.

En el reverso se realizó una limpieza superficial, tras la cual se eliminaron los elementos que se encontraban entre la tela y el bastidor. No se eliminó el papel de periódico adherido al reverso, por considerar que no ocasiona ningún daño a la obra, a la vez que se aporta un dato anecdótico a la historia del cuadro.

Se retiraron mecánicamente los estucos de cera y químicamente la capa de suciedad y barnices oxidados.

Tras estucar y nivelar las lagunas, se aplicó una capa de barniz de nutrición y se reintegró cromáticamente con pigmentos al barniz utilizando el sistema de puntos. Por último, como protección, se barnizó con barniz de resina sintética pulverizado.



CARRO EMPANTANADO

José Hurtado de Mendoza
Ca. 1914

BANDA DE JAZZ NEGRA

José Hurtado de Mendoza
Ca. 1918

CATALOGACIÓN

CASA DE COLÓN • CABILDO DE GRAN CANARIA
COLECCIÓN ESTABLE • PINTURA • N° DE INVENTARIO 2915

TÉCNICA: TÉCNICA MIXTA CON TÈMPERA SOBRE CARTÓN

DIMENSIONES: ALTO 50 CM • ANCHO 45,5 CM

INCRIPCIONES: *Hurtado de Mendoza* FIRMADO EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO

ASIGNACIÓN: ADQUISICIÓN FONDO PRESENTACIÓN SUÁREZ

DEPOSITADO: CASA MUSEO TOMÁS MORALES

CATALOGACIÓN

CASA DE COLÓN • CABILDO DE GRAN CANARIA
COLECCIÓN ESTABLE • PINTURA • N° DE INVENTARIO 2888

TÉCNICA: TÉCNICA MIXTA CON TÈMPERA SOBRE CARTÓN

DIMENSIONES: ALTO 30,5 CM • ANCHO 48 CM

INCRIPCIONES: *H.M.* FIRMADO EN EL ÁNGULO INFERIOR DERECHO

ASIGNACIÓN: ADQUISICIÓN FONDO PRESENTACIÓN SUÁREZ

DEPOSITADO: CASA MUSEO TOMÁS MORALES



PRINCESA CON GALGO

José Hurtado de Mendoza
Ca. 1918

CATALOGACIÓN

CASA DE COLÓN • CABILDO DE GRAN CANARIA • COLECCIÓN ESTABLE • PINTURA • N° DE INVENTARIO 2700

TÉCNICA: TÉCNICA MIXTA CON TÉMPERA SOBRE CARTÓN

DIMENSIONES: SOPORTE CENTRAL: ALTO 50 CM • ANCHO 32,5 CM

SOPORTE LATERAL: ALTO 29,5 CM • ANCHO 22 CM

INCRIPCIONES: *Hurtado de Mendoza* FIRMADO EN ÁNGULO INFERIOR CENTRAL (PIEZA CENTRAL)

ASIGNACIÓN: ADQUISICIÓN FONDO PRESENTACIÓN SUÁREZ. 1999

DEPOSITADO: CASA MUSEO TOMÁS MORALES

INFORME CATALOGRÁFICO

A inicios de la década de 1970, los herederos de Presentación Suárez ceden en calidad de depósito a la Casa de Colón, una colección básicamente integrada por autógrafos y dedicatorias de personajes de la vida pública del siglo XX: compositores, escritores, políticos, cantantes, actrices, etc.

En Sesión Plenaria de la Comisión de Gobierno del Cabildo de Gran Canaria, de 18 de octubre de 1999, se acuerda la adquisición del denominado Fondo de Presentación Suárez. Integran dicho por: dibujos, pinturas, fotografías, así como otros objetos. Entre los dibujos se incluyen *La Banda de Jazz Negra*, *el Carro empantanado* y *la Princesa con Galgo* de José Hurtado de Mendoza.

Tras su restauración, realizada por Dña. Pilar Blanco Diepa, restauradora del Servicio de Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria, las tres piezas de Hurtado de Mendoza son exhibidas en la exposición temporal, *Modos Modernistas. La cultura del Modernismo en Canarias. 1900-1925*¹. La muestra, comisariada por el Dr. D. Jonathan Allen, fue celebrada en la Casa Museo Tomás Morales y el Museo Néstor en Gran Canaria, entre los meses de junio y agosto, permaneciendo abierta al público durante el mes de septiembre en el Centro cultural de Cajacanarias en Tenerife.

Actualmente las obras se encuentran depositadas en la Casa Museo Tomás Morales de Moya.

¹ ALLEN, Jonathan. *Modos Modernistas. La cultura del Modernismo en Canarias. 1900-1925*. Casa Museo Tomás Morales. Cabildo de Gran Canaria. Museo Néstor. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.. Cajacanarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2000.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

BANDA DE JAZZ NEGRA

Aunque originalmente fechada en torno a 1918, y por tanto correspondiendo a la primera etapa productiva canaria de Hurtado de Mendoza, (1900 - 1921), la singular presencia de lo que parecen ser altas chimeneas de fábrica en el trasfondo de la imagen y la dedicación en uno de los vértices inferiores nos pueden llevar a la conclusión que la obra data en efecto del segundo y breve periodo canario de Hurtado, que se sitúa entre 1929 y 1930, cuando el artista visitó Gran Canaria por última vez. Celebró entonces una importante exposición individual en el Círculo Mercantil, presentada por el crítico de arte y escritor Juan Rodríguez Doreste en 1930. A raíz de esta exposición Hurtado dedica varias de las obras expuestas, (y hace otras nuevas), a distintos amigos y conocidos. Esto lo atestiguan obras en colecciones privadas de Las Palmas, como *Cubana ante una fábrica*, donde emerge un idéntico panorama industrial, obra dedicada al arquitecto Massanet y fechada por el autor en 1930.

Hurtado deja constancia pues, en esta estampa satírica y humorística, de la cultura del jazz en el Caribe, si nos atenemos a la segunda datación sugerida. De no ser así, la banda de jazz negra representada tendría que referirse al contexto del jazz en Europa, preferentemente en París, cuyas noticias serían escasas en Canarias durante estas fechas, recién concluida la Primera Guerra Mundial.

El artista emplea toda la superficie de la obra para caricaturizar a los intérpretes negros, que alinea frontalmente en dos filas, una sentada y la otra alzada. El centro de la composición lo domina la figura de un

agigantado negro que toca el contrabajo; a su izquierda y sentado encontramos a un afanado trompetista, y sobre éste un guitarrista, dato que también refuerza la filiación caribeña de esta banda de jazz. Los otros tres músicos son percusionistas; uno toca el tambor, otra maneja las maracas y el tercero el rascador.

La falta de coherencia en la indumentaria del grupo nos hace pensar en su informalidad, así como el hecho que están retratados al aire libre contra el curioso paisaje industrial. Cada músico ofrece un retrato individual, ya que el artista los caracteriza en función de la interpretación de sus instrumentos. Dos parecen estar cantando. La imagen en esencia estática es dinamizada por la impresión del ritmo que sacude al conjunto. Podemos encontrar oposiciones formales en sentido paralelo y diagonal. Por ejemplo el trompetista que alza su instrumento contrasta con el tocador del tambor cuyos brazos bajan a su instrumento, ofreciendo una diagonal descendente. Esta clase de recursos motores impelen asimismo el sentido humorístico.

Toda la escena está ambientada de noche, algo que parece caracterizar la tipificación del universo cubano en la obra de Hurtado en la década de 1920.

Sobre el cielo azul-negro destacan las ya mentadas chimeneas de fábrica, unas palmeras y las hileras de ventanas iluminadas que indican la actividad fabril.

El azul, en su gama más clara, predomina en la vestimenta de la banda callejera, junto con el verde y el rojo. El empleo del color tiende al lavado y no al empastamiento o a la concentración, que caracteriza técnicamente otras obras del autor. La técnica sigue siendo mixta con un uso restringido de la ténpera. A los acentos habitualmente benévulos de su humorismo gráfico Hurtado añade en esta ocasión una inflexión

satírica mediante las muecas algo siniestras que distorsionan los semblantes de los músicos negros. El aspecto caricaturesco de la imagen la hace más dura y cruda en su factura definitiva, lo que acusa una transformación estilística del refinamiento tonal y compositivo de la etapa rigurosamente *art nouveau* del artista hacia otro estilo gráfico más libre y expresivo.

Décadas más tarde, otro artista grancanario se interesará por el jazz. Manolo Millares ilustrará también en los años de 1950 el espíritu de esta música libre por excelencia. La representación que nos propone Hurtado es un raro documento cultural que menciona la realidad de la música popular en Hispanoamérica.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

CARRO EMPANTANADO

Ejecutada en la década de 1910, entre 1914-1917, este es uno de los dibujos humorístico-satíricos de mayor formato documentados hasta la fecha. La técnica es mixta con uso de la ténpera sobre cartón duro, y su estado de conservación es bueno. En 1914, cinco años antes de su éxito en la exposición del Gabinete Literario de Las Palmas, donde ocupó una sala entera y cuyo catálogo ilustró en portada, José Hurtado de Mendoza fue enviado por su familia al entonces remoto núcleo de La Aldea, para supervisar unas tierras. Su punto de contacto más relevante con la civilización era a través del poeta modernista y médico titular de Agaete, Tomás Morales. Los años pasados en aquel exilio interior los animaba el artista con las cartas escritas a sus amigos de Las Palmas, cartas que iban ilustradas con apuntes humorísticos y costumbristas de los personajes locales. Este informal ensayo de tipos y situaciones cómicas en

forma epistolar sin duda contribuyó a la posterior eclosión de su humor gráfico, tal como se evidencia formalmente en este *Carro empantanado*.

En el valle de La Aldea y en el Barranco de Agaete Hurtado de Mendoza traspasa la barrera del apunte humorístico individualizado para desarrollar auténticas escenas de costumbres, tal como podemos apreciar en la serie *Las tres edades del hombre* o los comentarios hilvanados acerca de la figura del patrón y del cacique local, ambas en colecciones particulares de Las Palmas y fechadas en 1917 por el autor. La visión de costumbres es la piedra angular del humor gráfico actuante en *Carro empantanado*, aunque la sátira brota del contraste establecido entre usos arcaicos y datos contemporáneos, contraste que subraya el estado ancestral de la tecnología agraria canaria y las fabulosas máquinas introducidas por los *chonís* o extranjeros.

La construcción y la composición de la imagen es básicamente horizontal y ésta la ocupa del preeminencia el enorme carro que se ha empantanado en el kilómetro 16 de un camino rural carente de cualquier superficie cubriente. Tres campesinos batallan para sacar del bache al carro que transporta una carga de sacos. Un labriego intenta izar una de las ruedas con una viga a modo de palanca; otro tira de los arneses de los dos caballos, y el tercero entre bramidos que escandalizan a un angelote, agarra con fuera las bridas y maneja el látigo. Hurtado emplea en cada una de las figuras y también en el tratamiento dado a los cuerpos de los caballos una esquematización geométrica. En parte el artista recurre al aplanamiento de las anatomías que a la vez contrasta con la forma curva del cargamento sobre el carromato y el círculo de la rueda.

Carro, caballos y campesinos quedan encapsulados en

una composición piramidal, cada hombre situado en uno de los vértices. Asimismo el artista crea la impresión del gran esfuerzo invertido en el desatasco del vehículo tensando al máximo el cuerpo del labriego que tira frontalmente y el conductor que arquea su espalda hacia atrás; el efecto contrario, el de la presión ejercida, se traduce en la forma encorvada del tercer trabajador que intenta apalancar la rueda. El dinamismo, tan necesario para la representación humorística, es introducido de esta manera en la imagen estática del vehículo parado.

En el segundo plano, como contrapunto total a esta escena de enormes esfuerzos, se alzan sobre un repecho tres personajes de muy distinta índole social. Se trata de un chófer y de dos extranjeros que contemplan divertidos la encantadora escena costumbrista que se desarrolla ante sus ojos. El chófer, haciendo un gesto demostrativo con la mano, parece estar explicando lo que sucede. El caballero, que luce bombachos y polainas deportivas, fuma en pipa, lleva un pullover con cuello de pico y raya azul de corte británico y gorra, todo a juego en beige y marrón claro. Se apoya sobre su bastón y Hurtado esboza su sonrisa cómica que la escena suscita. Ella, la dama, es altísima y viste traje de dos piezas, falda y blusa en tonos verdes, y está tocada con un casquete que recoge su pelo. Sostiene un aparato fotográfico en las manos con el cual estará a punto de inmortalizar el incidente. Un perrito se une al grupo en la contemplación.

Detrás se perfila la aerodinámica forma de un automóvil y en el horizonte las espigadas palmeras de un caserío. Hurtado separa así dos mundos que se excluyen cronológicamente y pone sobre el tapete con humor y sorna la condición moderna de Canarias que sirve de

diversión a una adinerada pareja de visitantes. El azul es el tono dominante en la composición, ya que cubre el cielo, se emplea para delimitar las sombras de la carreta y de los trabajadores y es el color del uniforme del chófer. El otro color protagonista es el ocre que describe el paisaje, el cargamento y el vestido del caballero extranjero. El verde realza la vegetación y el vestido de la dama. Hurtado emplea el blanco dinámicamente en casi todos los elementos físicos y naturales de la obra para captar la luz e iluminar, a la vez que practica su habitual conjugación cromática de los tonos. En general el uso del color en Carro empantanado es bastante suelto, transparentándose la trama del soporte en ocasiones.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

PRINCESA CON GALGO

Realizada en torno al año 1918, esta visión modernista de una princesa arcaica es una obra de técnica mixta que incorpora el tempera sobre un soporte de cartón y consta de tres partes. Se trata de hecho de un diseño en tríptico muy acabado para la realización posterior de una vidriera, diseño que también podemos interpretar por lo detallado y completo de su factura como obra en sí al margen de su fin como ejemplo de arte aplicado. Junto con el diseño para vidriera de Néstor Martín Fernández de la Torre destinado al Panteón de la Familia Thibaut en Barcelona, (fechado en torno a 1924), conservado en el Museo Néstor, este ejemplo de Hurtado es uno de los mejores exponentes de la cultura modernista madura en Canarias. En la fecha que Hurtado de Mendoza realiza esta obra está preparando sin duda su participación en la exposición del Gabinete Literario de Las Palmas, que se celebró en 1919, con-

tando el artista con un salón íntegramente para la exhibición de su producción. Asimismo sabemos que Hurtado también estaba presente en la recién creada Escuela Luján Pérez, donde ingresó como profesor en 1919. Dos años después haría su primer viaje a La Habana, Cuba, donde residiría hasta la fecha de su muerte. El análisis formal de *Princesa con galgo* nos revela claramente la tendencia hacia la geometría en la concepción de la imagen, así como la abstracción de elementos naturalistas propios de las islas, como la platanera. La imagen ofrece un panel central articulado dominado por la figura de la princesa flanqueada por dos paneles laterales que componen el tríptico; éstos, de 29.5 x 22cm cada uno, están unidos por la parte superior al panel central, cuyas medidas son de 50 x 32.5cm. El aspecto femenino del modelo es una clásica recreación modernista de culturas arcaicas, recreación tipificada para la cultura grancanaria por los esbozos y diseños de trajes y tipos egipcios realizados por Néstor en estas mismas fechas. Hurtado crea una cabellera monumental, de color negro azabache, a base de bucles rectangulares, apropiadamente geometrizados para facilitar la ejecución del vidrio emplomado. Una suerte de diadema, coronada por triángulos montados señala la simétrica partición del cabello y subraya la longitud de la nariz; todo el rostro es largo y acrecienta el efecto monumental.

La mujer es representada frontalmente, con un ligero *contraposto*, que hace retroceder una de sus piernas, imprimiéndole torsión al vientre. Éste está abombado y el pecho con cierta tensión también debido a que la mujer sostiene en sus brazos la correa extendida del animal, también engalanada con un motivo ornamental central. Así los brazos entran en juego compensando la

postura estática elegida. El galgo reaparece con frecuencia en las imágenes más humorísticas de Hurtado. A los pies de la mujer vemos un recipiente adornado con líneas en zigzag. El vestido que lleva la princesa es un complejo tapiz de franjas con diversos patrones; es a la vez arcaico y moderno, por su dinámica concepción. En ambos tobillos lleva sendas pulseras anchas de pie, y al cuello una joya triangular pendiendo de una ancha cadena.

Las estilizadas formas de la hoja de palmera que surgen de ambos laterales, un grupo tocando al otro, crean un fondo vegetal tramado de efecto exótico. El resto del fondo nos lleva a la lontananza, al horizonte donde el sol se pone sobre un macizo rocoso. La función de los paneles laterales es meramente la de ser un complemento estético de los motivos presentes en el panel central, mostrándonos la flor del racimo junto a las hojas de platanera, sugiriendo la sensación de un penacho o de festoneamiento floral. En los elementos arcaicos escogidos, Hurtado de Mendoza parece fusionar sugerencias aztecas, egipcias y prehispánicas canarias, sin que podamos a ciencia cierta determinar cual es la principal. Es posible hablar de una imagen del mundo canario prehispánico filtrado por la estética exótica del modernismo; otras conjeturas no vienen por ahora al cuento.

Las imágenes interiores están enmarcadas por marcos que muestran un diseño con motivos trapezoides y líneas zigzagueantes dispuestos verticalmente; en la base del panel central encontramos un motivo horizontal que muestra otros patrones geométricos entrelazados y alternantes. El artista usa tres colores primarios para realizar este marco decorativo interior, el rojo, el azul y el blanco.

Toda la imagen está sometida a un proceso de fragmentación en trozos semigeométricos, fragmentación realizada evidentemente para facilitar la ejecución de la vidriera como ya se ha dicho. Hurtado equilibra la tensión entre franjas horizontales, que son las dominantes y zonas verticales, que producen el contraste. La coherencia y la consonancia del esquema colorista empleado es notable y refinada. Hurtado de Mendoza apoya el logro colorístico logrado en *Princesa con galgo* sobre el uso hasta cierto punto divisionista que hace del color, recurso sin duda adaptado de Néstor. En cada zona de color establece un contraste tonal básico entre valor más claro y valor más oscuro, proceso que simultáneamente refuerza la iluminación de la imagen y la claridad de su lectura visual.

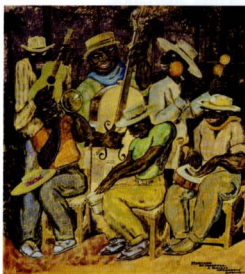
INFORME DE RESTAURACIÓN

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Las tres obras anteriormente citadas además de pertenecer al mismo autor les une en primer lugar las mismas cualidades técnicas y estéticas de ejecución, de formato variable determinado por las medidas y por el hecho de ser la "Princesa con galgo" un tríptico. El motivo de mantener una ficha común corresponde a que las tres obras (Carro empantanado, Princesa con galgo y Banda de Jazz negra) mantienen una idéntica problemática en el diagnóstico de su estado de conservación.

La suciedad y los desgarros son las principales causas de deterioro de las mismas, unido a la mala calidad de los materiales empleados; esto se traduce en que los cartones usados como soportes se encuentren en la actualidad en un estado quebradizo y con zonas perdidas. Los elementos sustentados también presentan numerosas lagunas y decoloraciones generalizadas.

Los orígenes de estos daños están producidos tanto por factores internos, los derivados de la propia naturaleza física de los materiales utilizados, así como de factores externos como es el caso de la luz, a la cual tintas y pigmentos son altamente sensibles al deterioro perdiendo su colorido original. También hemos de añadir en este apartado otro importante agente destructor, el alto índice de humedad medioambiental que ha debilitado los soportes.



TRATAMIENTOS REALIZADOS

Una vez analizados los desperfectos que presentaban los dibujos en el momento de su ingreso y los posibles factores que lo hayan podido causar se definió la línea de actuación realizando diversas pruebas de solubilidad de tintas y pigmentos, descartando por sus resultados negativos la aplicación de tratamientos húmedos en los tres casos y quedando establecidos los criterios de actuación en los siguientes apartados:

- Desinfección de las obras
- Fijación de tintas y pigmentos
- Levantamientos de segundos soportes, adhesivos, etc.
- Limpieza manual y mecánica en seco
- Restitución de zonas perdidas
- Consolidación del soporte
- Reintegración reversible

El objetivo en este caso en particular y de este taller en general, es que las intervenciones en las obras sean mínimas y lo menos agresivas para las mismas con el ánimo de que nunca pierdan su identidad y con la finalidad de devolverles el equilibrio necesario para su conservación tanto para el presente como a largo plazo.

Este boletín se terminó de imprimir en Agosto de 2001, coincidiendo con la celebración del 50 aniversario de la Casa de Colón. Ha sido diseñado y maquetado con Adobe Pagemaker. Sus textos se han compuesto con la familia tipográfica Albertus y se ha impreso sobre papel Offset Presscol de 112 gramos.

