

# LA ACADEMIA, EL MODELO Y LA TÉCNICA DE FERNANDO ESTÉVEZ EN LA IMAGEN DE SAN PEDRO APÓSTOL DE LA OROTAVA (TENERIFE)

*Gerardo Fuentes Pérez*

Gracias al sistemático desarrollo que en estas últimas décadas ha cobrado la actividad restauradora en el ámbito artístico, se han podido abrir nuevos cauces encaminados al estudio de las técnicas, a la propia estructura y composición de la obra, a las eventualidades del autor y a los aspectos circunstanciales que hicieron posible la realidad de esa propia obra, sin negar, naturalmente, el aporte documental fruto de la labor investigadora que corrobora –si lo permite– el análisis minucioso obtenido a través de los resultados técnicos de los materiales empleados en su momento, o bien en intervenciones posteriores.

En el caso de una escultura, como pieza tridimensional, y sobre todo de una escultura de talla completa, como es la que nos ocupa, la “obra magna” de Fernando Estévez, el *San Pedro* existente en la iglesia de la Concepción de La Orotava (Tenerife), podemos establecer un doble análisis para conocer su génesis, y descubrir la manera de entender e interpretar la escultura por parte de su autor. Ambos enfoques analíticos no son diametralmente opuestos, pues se trata de llegar a los mismos resultados en el proceso constructivo de la obra, es decir, el objetivo último no excluye necesariamente la composición interna de la pieza como realidad mecánica; o al revés, no debemos quedarnos en la observación y estudio de todos los componentes físicos de la obra cuando éstos van encaminados a resolver un resultado final, respuesta de un pensamiento estético.

No es nada fácil estudiar una escultura lignea dada la naturaleza del material, bastante complejo por su composición biológica, por su adaptabilidad y alteraciones, aparte de su alta sensibilidad al medio, envejeciendo prematuramente o modificando su propia estructura interna según el tipo de madera empleada en la construcción de la pieza. Frente a la escultura pétreo (mármol), la escultura en madera presenta un alto grado de mecanicidad, por lo que se hace necesario un estudio de “ida y vuelta”, pues la masa, la evolución y la composición no presentan una organización tan coherente como la piedra; hay todo un proceso por descubrir.

El escultor, desde sus inicios, va dominando la materia lignea, la va ajustando, la modela y la somete, creando sus propios mecanismos internos, que en buena medida sugieren un resultado concreto; la piedra, en cambio, no admite estos planteamientos, es menos orgánica y la aplicación de las herramientas se halla sometida a la irreversibilidad. De ahí, la sempiterna discusión planteada en las reales academias de Bellas Artes acerca de la versatilidad de la escultura en madera, ya que no parecía encajar con las propuestas formuladas por los intelectuales de la segunda mitad del siglo XVIII, cuya mirada se dirigía al clasicismo o, al menos, a una depuración de las formas artísticas, excesivas ya a finales de la etapa barroca, especialmente en ámbitos gremiales.

Sin embargo, todos estos deseos y enfoques no parecían encontrar una salida rápida, pues el barroco ornamental aún continuaba cosechando éxitos en las capas populares; las ideas ilustradas tuvieron mejor maniobra en ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia,

manteniéndose la periferia un tanto ajena a los cambios experimentados, teniendo en cuenta incluso que en estas ciudades citadas, el barroco retardatario seguía haciendo mella.

La creación de las academias de Bellas Artes trajo consigo el establecimiento de centros de estudios para el conocimiento del dibujo, de la escultura y de la pintura. No vamos a tratar de las instauradas en Canarias, sobre todo en Tenerife, Gran Canaria, Santa Cruz de La Palma y San Sebastián de La Gomera, a finales del siglo XVIII y comienzos del siguiente, pues pretendieron seguir los postulados que llegaban de fuera, especialmente los de la Corte. Sus programas ponen el acento en el ejercicio del dibujo, ya que no sólo se consideraba la base para dominar todas las materias artísticas, sino porque también era imprescindible en la creación artesanal, una de las grandes preocupaciones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Lo mismo hizo el Deán de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, don Jerónimo de Roo, y el Real Consulado del Mar de Canarias, con sede en La Laguna, en 1810, cuyo primer docente fue el pintor Luis de la Cruz y Ríos, o la Escuela de Dibujo creada en Santa Cruz de La Palma (1840) por Blas Ossavarry. No podemos olvidar la importancia que la prensa había adquirido a lo largo del siglo XIX, pues algunos periódicos demandaban mano de obra con conocimientos de dibujo para llevar a cabo los diseños e ilustraciones, generalmente elaborados bajo la técnica de la xilografía; viñetas, grecas, gráficas, etc., rompían con la sobriedad de los textos impresos. También hubo periódicos que se comprometieron con la divulgación de estampas realizadas por grabadores locales, tales como *La Aurora*, *El Sol de Nívaria*, *La Ilustración de Canarias*, *El Abejón*, entre otros, pertenecientes a la segunda mitad del siglo XIX.

Así pues, el dibujo se hizo necesario en cualquier sistema de enseñanza. En los proyectos educativos de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, se planteaba, por parte de don Domingo Romero de Medina, la necesidad de impartir Matemáticas, Aritmética, Geometría y Dibujo; corría el año 1785.<sup>1</sup> El dibujo, en fin, aparte de constituirse en una materia docente, se convirtió en una expresión de necesidad social, pues educaba la mente, la ordenaba, permitía conocer las inclinaciones creativas del individuo y excelente medio para aprehender la realidad circundante. Todos los artistas, teóricos y pensadores reclaman la práctica del dibujo; así, Alexander Dupuis, en su obra *De l'enseignement du dessin au point de vue industrie*, publicada en París en 1836, afirma que “el dibujo es el medio de todas las aptitudes, el instrumento de todas las industrias, el pasaporte de todas las profesiones, la estenografía del pensamiento”.<sup>2</sup>

No hay que olvidar que en los proyectos de ley presentados a las Cortes (1838), en los artículos 14 y 15 se definen las escuelas especiales (camino, canales y puertos, minas, agricultura, veterinaria, náutica, comercio, *bellas artes*, *artes y oficios* ...), determinando el Gobierno las ciudades en las que se establecerían dichos centros de enseñanza.<sup>3</sup> Por eso no es extraño encontrarnos en aquel siglo XIX maestros y profesionales en las Bellas Artes que se ofrecían para impartir “lecciones de dibujo y pintura al óleo, yendo a las casas de los que gusten dedicarse a este arte...”,<sup>4</sup> como también Juan de Armas, vecino de La Laguna, imparte clases de dibujo “a los jóvenes que gusten favorecerle por la módica retribución de 15 rs. vn. al mes”. El horario de las clases se ajustaba a las necesidades de los alumnos.<sup>5</sup>

De la misma manera Juan N. Romero se ofrecía para enseñar dibujo a particulares, mostrando una notable preocupación por las niñas que no podían asistir a la escuela pública; con estas clases “adquirirían ... un nuevo y útil adorno ...”,<sup>6</sup> a lo que hay que añadir el amplio surtido de papel que ofrecía el mercado local para los trabajos artísticos, procedente no sólo

de la Península sino también de Inglaterra<sup>7</sup> y Estados Unidos.<sup>8</sup> Buena parte de los materiales de Dibujo se podían adquirir en establecimientos de las principales ciudades: Santa Cruz de Tenerife, entonces capital de la Provincia de Canarias, recibía colecciones de lápices, gran parte de manufactura francesa, en los que se incluían los de colores, llamados “creyones” (del francés “crayon”=lápiz). Un ejemplo particular lo tenemos en la fragata *Napoleón 3º*, capitaneada por Rebecg, que fondeaba en el puerto tinerfeño el 10 de agosto de 1858 proveniente de Marsella, con un importante cargamento compuesto, entre muchos artículos, por “cajas de lápices”, “fardos de papel” y “cajas de papel”. Se encargó de su distribución la compañía Hardisson Hermanos.<sup>9</sup>

Creada la Sociedad de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (1846) primero, y la Academia de Bellas Artes (1849) después, se sucedieron exposiciones en la que los alumnos y profesores daban a conocer sus creaciones tanto escultóricas y pictóricas como dibujos y grabados. En la cuarta exposición, celebrada en 1850, Fernando Estévez presentó “algunos dibujos al difumino”.<sup>10</sup> Desde su entrada en la Academia, en 1850, tuvo como asignaturas “las de modelado y vaciado, así como la de dibujo aplicado a las artes y fabricación”,<sup>11</sup> desempeñando la Cátedra de Dibujo Lineal y Adorno; recibió por ello 6.000 reales vellón anuales. El título de Catedrático se le extendió en 1852, acto oficiado por el entonces Gobernador de la Provincia de Canarias, don Francisco González Ferro.

En cambio, el dibujo artístico, base del conocimiento de la pintura y escultura, lo impartía Lorenzo Pastor y Castro, que fue director de la Academia de Dibujo de la Junta de Comercio. Hay que tener muy en cuenta que Estévez entró a formar parte del profesorado a los 61 años de edad, pues si bien se hallaba en la cúspide de su carrera como escultor, era demasiado mayor para emprender cualquier proyecto artístico, a lo que se le añadía su quebrantada salud, viéndose obligado a pasar los últimos veranos en La Laguna, donde residía la familia de su hermano Domingo –también artista–, con el fin de aliviar sus padecimientos.<sup>12</sup>

Evidentemente, en el momento de su ingreso en la Academia, Estévez contaba con una consolidada experiencia, un nutrido conocimiento de materiales y técnicas, de modo que el dominio del dibujo fue una variable fundamental en el proceso de enseñanza, demostrándolo no sólo en cada una de sus obras escultóricas, sino en otras manifestaciones artísticas. Por esta razón la dirección de la Academia le había conferido también las clases de dibujo destinadas a los artesanos y hombres de empresa, impartidas en horario nocturno, que dieron comienzo el 3 de febrero de 1851, poniéndose los cimientos de los nuevos proyectos de estudios que pretendían abarcar todos los estamentos sociales, pues “la Provincia de Canarias será feliz cuando hayan salido sus habitantes del estado de ignorancia habitual, de miseria y de descontento en que se hallan...”.<sup>13</sup> El número de alumnos ascendió a 70, y la sala, según comenta el *Avisador de Canarias*, disponía de una iluminación a base de “quinqués de reverbero esmaltado”,<sup>14</sup> una especie de grandes conos de metal que aumentaba la graduación lumínica, proyectándola con mayor intensidad.

Ese amplio bagaje en otros espacios artísticos le venía dado por su propia trayectoria profesional, formado en el taller paterno, el taller de platería de Juan Antonio Estévez, abierto durante muchos años en La Orotava. Allí aprendió, sobre todo, a diseñar piezas de orfebrería, a conocer los secretos del dibujo, enseñando y formando a muchos aprendices que pasaban por el mismo, sin negar la inestimable colaboración con los maestros Acosta, célebres también en el conocimiento de la plata.<sup>15</sup> Esos diseños, aún dentro de las soluciones otorgadas por el barroco, los encontramos con cierta evidencia en los bordes de las vestimentas que forman parte de sus trabajos escultóricos; el rítmico juego de hojarasca

que se suceden partiendo del enroscamiento de volutas, imitando el relieve producido por los auténticos brocados, según las propuestas decorativas del siglo XVIII, lo observamos también en muchas de las piezas de orfebrería salidas del taller familiar.

Es el mismo resultado compositivo que analizamos tanto en la túnica como en el manto de la imagen en cuestión, la de San Pedro Apóstol, de La Orotava. Aquí descubrimos a un Estévez apegado aún a los viejos cánones, a los tradicionales esquemas de ornamentación. La experiencia como diseñador de piezas de orfebrería dejó impronta en su arte. Pero también cosechó méritos para acceder a la impartición de dibujo en la Academia; el conocimiento de las técnicas carpinteriles y de proyectos urbanísticos, que exigían el dominio del dibujo lineal y de la perspectiva, así como diseños de componentes arquitectónicos, completaron en gran medida su capacidad para desempeñar su cargo en aquella Institución docente.<sup>16</sup>

Y sin pretender ahondar en la capacidad de Estévez como dibujante, nos desconcierta sobremanera el modo técnico de proceder en el dibujo que planteó para las reformas de la actual Plaza de la Constitución, en su Villa natal, que se abre frente a la iglesia del exconvento agustino. Aunque la mayor parte de sus biógrafos defiendan la idea de “dibujo testimonial”, sin pretensiones artísticas, a pesar de la aplicación del color, descubrimos ciertos descuidos tanto en la línea como en los puntos de fuga. Ni siquiera se puede hablar de apuntes, pues incluso en ellos se detectaría con bastante evidencia la seguridad del trazo, la intención de formular efectos y contrastes.<sup>17</sup> Nos extraña muchísimo que un proyecto de tanta importancia municipal, efectuado en 1836, cuando frisaba los 50 años de edad –un artista maduro y consolidado–, dejara al descubierto resultados muy peregrinos desde el conocimiento de la perspectiva, más evidente en la poca articulación que existe entre la fachada de la iglesia de San Agustín, resuelta de frente, y la traza de la edificación, recordando, si cabe, a la corriente pictórica naif. La firma nos asegura la autoría, porque de lo contrario quedaría fuera de su repertorio artístico, lo que pone de relieve, con toda seguridad, su escasa práctica en el grabado calcográfico, cuando este complicado pero fundamental ejercicio artístico se exigía en los planes de estudios.

De todos es sabido y conocido el material gráfico que estos maestros utilizaron en sus clases y talleres; al menos, resulta fácil aceptar la procedencia. Fernando Estévez, aunque murió a mediados del siglo XIX, concretamente en 1854, tuvo la oportunidad de vivir una época en la que los medios para acceder al conocimiento artístico eran ya sobradamente amplios, es decir, podríamos hablar de un maestro cuya obra pone punto y final a todo un proceso escultórico, dilatado a veces por sus seguidores hasta comienzos del siglo XX, pero de una manera lacerada y sin capacidad creativa, lejos ya recursos compositivos, de ensayos, de propuestas novedosas; ni siquiera establecieron el puente con la escultura contemporánea. Y aunque Estévez no logró sus expectativas académicas –no por falta de recursos y de capacidades intelectuales, sino por la actuación de la sociedad en la que se vio inmersa–, es meritorio el esfuerzo de imprimir a una escultura de adelante barroco, de mensajes iconográficos, el nuevo lenguaje de corte internacional, dentro de la habitual ambigüedad estilística.

Si bien la segunda mitad del siglo XIX fue más fecunda en publicaciones y títulos, incluso en ilustraciones, teniendo en cuenta la proliferación de la litografía que tuvo sus inicios hacia 1834, la citada centuria proporcionó todos los recursos para la formación de los artistas. No podemos ignorar, sin embargo, todas aquellas bibliotecas surgidas a raíz del establecimiento de organismos culturales, como la perteneciente a la Real Sociedad Económica de Amigos del País, amén de las particulares. Menciona don Alejandro Cioranescu los 6.000 volúmenes que

componía la sección de la citada Real Sociedad en Santa Cruz de Tenerife, que también se encargaba de publicar una revista mensual y exposiciones.<sup>18</sup> La proliferación de las librerías diseminadas por las principales ciudades de las islas fueron excelentes medios para acceder a las publicaciones de carácter nacional como de títulos extranjeros, especialmente franceses; en cambio, los títulos referentes a las Bellas Artes siempre ocuparon un porcentaje bastante irrisorio frente a los de otras materias.<sup>19</sup>

No ponemos en duda la consulta de la Enciclopedia Francesa en manos de unos cuantos privilegiados, como lo fue Viera y Clavijo después de su regreso de Europa (1784), o la Casa de Nava, de La Laguna.<sup>20</sup> Es probable que Fernando Estévez no sólo conociera personalmente al ilustre historiador nacido en Los Realejos (Tenerife, 1731), sino que pudo consultar la gran obra francesa, pues su permanencia en la capital grancanaria, en el taller de Luján Pérez, discurre entre los años 1805 y 1807. También fueron imprescindibles los cuadernillos o “cartillas de dibujo” para cualquier ejecución artística. Surgidas en la Italia renacentista, se sistematizan y se convierten en herramienta pedagógica en los círculos franceses, extendiéndose posteriormente por todos los ambientes artísticos del continente. A partir del siglo XVII los tenemos como manuales necesarios para los alumnos de las escuelas y academias de arte. Más tarde consiguen reglamentarse, formando unidades según los distintos temas. No sólo era un material específicamente demandado por las Academias, “sino que era necesario para aquellas escuelas de dibujo que algunos pintores tenían abiertas en sus casas...”.<sup>21</sup> Es evidente que Fernando Estévez disponía de alguna que otra cartilla como material de trabajo; lo mismo ocurriría con la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, y no digamos de las escuelas de dibujo de La Laguna y Las Palmas de Gran Canaria. Estévez tuvo que haberlas visto en el taller de Luján Pérez durante su estancia en la citada ciudad.

Sabemos por don José Miguel Alzola que Luján, antes de morir, legó todos sus papeles y documentación a la Real Sociedad Económica de Amigos del País, y que, desgraciadamente, se perdieron,<sup>22</sup> aunque bien es verdad que gran parte de estas cartillas de dibujo se destruían con facilidad debido a su continuo uso, a su mal estado, a la consulta obligada de los discípulos y al poco celo que se depositaba en su conservación. Pero en el caso de Luján, la documentación bibliográfica de los hermanos Eduardo fue realmente decisiva tanto para su formación como artista-arquitecto, como también para el fortalecimiento de sus ideas ilustradas en el conocimiento de la nueva dirección que tomaba el arte en Europa. Estévez tuvo en sus manos, asimismo, estas obras repletas de grabados, de planteamientos diferentes de entender la arquitectura y el arte. Y fueron los grabados, como sucede siempre, uno de los motores principales en la génesis de una escultura, sin dejar de lado las colecciones de esculturas en yeso.

No pretendemos tampoco plantear aquí las múltiples vías por las que Estévez accedió a tantos y tantos grabados que, quitando y poniendo, modificando y transformando, lograba formas definitivas para cada una de sus obras, independientemente de sus creaciones originales. En las aulas de la Academia de Bellas Artes ya había colecciones de modelos de Laviña, Bilordeaux y Jullien, adquiridas en Francia por don Manuel Monteverde, que entonces residía en Madrid, y donadas al referido centro de estudios<sup>23</sup>. En todos estos grabados, sueltos o no, publicados en revistas o en las colecciones bibliográficas, Estévez pudo haber encontrado el modelo para el San Pedro Apóstol de La Orotava.

Ficha técnica
<i>Obra:</i> San Pedro Apóstol.
<i>Materia:</i> madera policromada (¿cedro?).
<i>Dimensiones:</i>
altura: 165 cm.
anchura: 95 cm.
profundidad: 70 cm.
<i>Autor:</i> Fernando Estévez del Sacramento (1788-1854).
<i>Cronología:</i> entre 1827 y 1830.
<i>Ubicación:</i> Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción. Capilla de San Pedro. Nave de la Epístola. La Orotava. Tenerife.



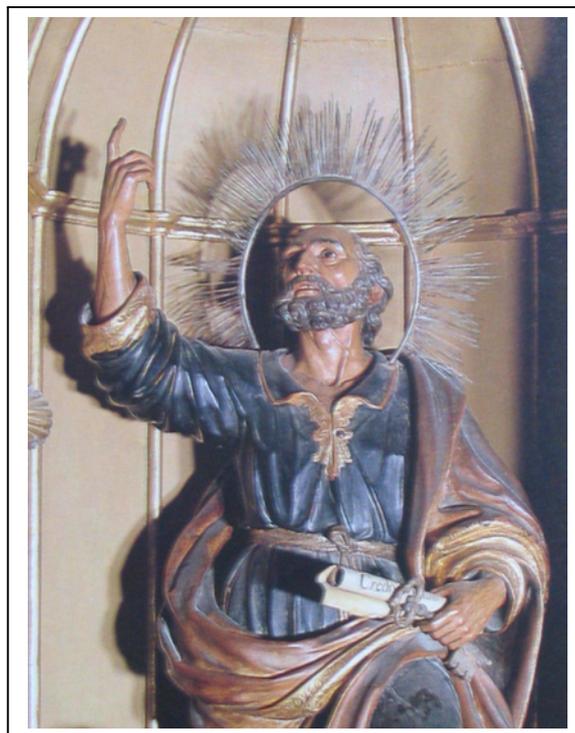
Podemos afirmar, sin lugar a dudas, que se trata de la obra escultórica religiosa más original de todos los tiempos realizada por el artista canario, pues no ha habido precedente y tampoco otra interpretación del mismo tema que la supere, ni siquiera en la época contemporánea. Nos preguntamos por las fuentes iconográficas utilizadas por Estévez para la definición de esta espléndida escultura. Llevamos tiempo rastreando los archivos, las colecciones de grabados y los repertorios bibliográficos de los siglos XVIII y XIX especialmente, sin encontrar resultados satisfactorios, lo que nos hace pensar en un proyecto novedoso que rompió con todos los esquemas establecidos hasta el momento. En esta obra Estévez se muestra académico; no es sólo el imaginero que cumple con un encargo, es también el maestro, el Catedrático de la Academia de Bellas Artes de la provincia de Canarias. Estévez no podía conformarse con los arquetipos tradicionales, con la representación de un San Pedro Papa, sentado en su cátedra, vestido con ricos tejidos de terciopelo, seda y brocados, en actitud de bendecir, tal y como ya lo habían representado artistas anteriores (Sebastián Fernández Méndez, + 1772, iglesia de Santiago Apóstol, Los Realejos). Había que escapar de los planteamientos y modelos tradicionales, ambicionando otras propuestas estéticas; Estévez quiso demostrar que era capaz de interpretar la figura del Primer Papa de la Iglesia Universal bajo esquemas no cotidianos, que se podía someter la visión iconográfica a los nuevos postulados académicos, es decir, que el barroco podía, al menos, ser moldeado por otras reglas y cambios formales dentro del arte. En el fondo no es otra cosa que reflejar las pretensiones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), en cuanto a la depuración del lenguaje barroco ornamental para llegar al clasicismo; un barroco que se encontraba “tan anclado en los gustos populares ... que eran difíciles de transformar en poco tiempo”.<sup>24</sup>

Se pretendía, por tanto, ordenar y orientar las manifestaciones artísticas a través de reglas fijas y universales. A pesar de la lejanía, Fernando Estévez entendió perfectamente el mensaje. El problema se hallaba en la mentalidad y cultura imperantes de la sociedad canaria decimonónica. Debía de contar con grupos, con seguidores que, afinando sus conocimientos de la vida, eran capaces de comprender y aceptar estas propuestas que entonces aparecían como “vanguardias” del arte. Sabemos que la imagen de San Pedro fue encargo de su cofradía, establecida en la parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción de la mencionada localidad tinerfeña, desde 1696,<sup>25</sup> pero el apoyo del cuerpo de beneficiados, por una parte –con otro talante en la manera de proceder en el campo de la teología, de las ciencias y las artes (Padilla, Currás, por ejemplo)–, y las exigencias estéticas del nuevo templo, por otra, hicieron posible un cambio drástico en la génesis escultórica del referido San Pedro en consonancia con manifestaciones culturales tales como la Literatura o la Música, dentro ya de

la etapa romántica, sin perder de vista el escenario social, que sentía desde muy dentro la defensa de la libertad, cultivando las instituciones privadas, los ateneos, las sociedades patrióticas, lugares “de encuentro y marco de sociabilidad, a través de tertulias, veladas, conferencias, conciertos, exposiciones, lecturas, representaciones...donde predominaba la bohemia cultural”, abriéndose el debate político con la irrupción del liberalismo que tuvo mayor eco en los núcleos urbanos, “cuyos primeros inductores fueron las generaciones impregnadas de romanticismo de los años 20 y 30”.<sup>26</sup> En este ambiente se desarrolló la producción artística de Fernando Estévez del Sacramento, expresada vehementemente en la talla de San Pedro que se adapta perfectamente a los ideales de aquella sociedad compleja y propensa a los cambios.

Siempre se ha querido ver en esta escultura de San Pedro al hombre que se dirige a Dios, fundiéndose en él el Apóstol y el Pontificado;<sup>27</sup> y no deja de ser cierto. Sin embargo, su observación obliga hacer otra lectura que permite entender aún mejor el pensamiento decimonónico, y que nos habla de un Estévez preparado para abordar lo que la prensa de aquellos tiempos llamaba “arte europeo”. Se trata de la imagen-elocuencia, de la representación clásica del orador, cuyos modelos se remontan, naturalmente, a las etapas griega y romana. San Pedro aparece como el filósofo que, recurriendo a los viejos recursos de la retórica, proclama la Verdad Suprema. El siglo XIX llegó a repudiar esta técnica persuasiva, defendiendo “las reglas de la gramática como necesarias para el buen funcionamiento... de la lengua”<sup>28</sup> (Victor Hugo), y aunque había dejado de ser doctrina, pudo mantenerse como instrumento de análisis de los mecanismos discursivos.

Apuntábamos más arriba el papel desempeñado por las asociaciones o instituciones privadas en las que los políticos de corte liberal encontraron “sus foros naturales, en contacto con el público y con mayores dosis de espontaneidad, donde se articulaban discursos, se leían poemas y se perfilaban estrategias políticas”, con más intensidad y efervescencia durante el Trienio Liberal (1820-1823). Disponían de una formación humanística sólida, descollando como escritores y oradores.<sup>29</sup>



La imagen de San Pedro, a pesar de todos los resabios barrocos –un “defecto” del que ni siquiera escaparon los grandes maestros de la escultura neoclásica–, pone de manifiesto el ideal clásico, revelando el sentido heroico, triunfalista, hasta llegar a la personificación de los valores supremos. Estévez estaba preparado para transmitir esos valores e ideales, pero no encontró a los interlocutores adecuados, sólo pequeños grupos (intelectuales, académicos, beneficiados y algo más) que pudieron entender los cambios experimentados en cada uno de los ámbitos de la cultura, especialmente en el artístico. Un escultor que debió de haber conocido la obra de Antonio Canova (1757-1822) a través de dibujos y grabados, pues aún sigue en pie el hipotético viaje a la Península Ibérica en compañía de su maestro Luján Pérez. Su admiración por el escultor italiano nos permite hablar de una bibliografía con amplios recursos gráficos, en los que estudiaría no sólo el pensamiento de la época y la biografía, sino también la evolución de la propia obra. Él mismo, en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, manifestó sus ideales ilustrados y su preferencia por Canova. Tal y como afirma el profesor Castro Borrego, se trata del “primer documento de esta naturaleza que existe en Canarias, donde la conciencia artística se refleja en toda su magnitud ... y en el que Estévez se reclama a un credo estético y reclama, a su vez, que quienes lo juzguen tengan en cuenta ese credo”.<sup>30</sup>

Hay por tanto una conciencia formada que aboga por los valores universales del arte, por el discurso académico, decantándose por la producción escultórica de la Antigüedad, especialmente la de la Roma republicana. Habíamos dicho que hasta los grandes maestros neoclásicos se hallaron atrapados por los rezagos del barroco; baste recordar una vez más la obra de Canova, sobre todo en el monumento funerario de Clemente XIV, realizado entre 1783-87, y que se puede contemplar en la Basílica de los Santos Apóstoles, en Roma, inspirado sin duda alguna en su homónimo del papa Gregorio XIII, ejecutado en mármol por Camillo Rusconi antes de 1725 para la Basílica del Vaticano;<sup>31</sup> en otros casos, Canova se muestra fuera de toda sospecha barroca, ofreciendo una obra carente de sensibilidad, extremadamente acabada.

Y lo mismo ha ocurrido con el arte de Luis Salvador Carmona (activo en los años 30 del siglo XVIII), cuya vida discurrió casi paralelamente a la del canario Luján Pérez. Carmona se debatió entre el academicismo y la tradición imaginera. Sólo aquellos que pudieron salir del país, sobre todo a Italia, afrontaron con más libertad las doctrinas del nuevo arte, pero no por ello los que permanecieron en sus lugares de origen se mantuvieron “al margen de las transformaciones estéticas que se producían. Por un lado, la movilidad de los artistas facilitó la familiarización con modelos que, en muchos casos eran ajenos a la tradición española, aunque estrictamente inspirados siempre en prototipos greco-latinos, y por otro, las instituciones académicas siempre contribuyeron, en la medida de sus posibilidades, a que las producciones no se limitasen a utilizar los recursos expresivos”.<sup>32</sup>

Según nos ha permitido la documentación consultada, podemos afirmar que Estévez no salió de Canarias. Ésta fue una de las razones por la que jamás se enfrentó con la escultura en piedra, preferentemente el mármol, que volvía a ponerse de moda. Le faltó el viaje, la aventura, el contacto con otros ambientes, con otros artistas, con otras realidades. Le faltó Roma, París, Madrid, o quizás el propio Levante, cuyo arte se halla tan próximo al suyo (Esteve Bonet, por ejemplo). Sin embargo, en su educación como escultor y académico tuvo siempre en la mente este noble material; lo contempló tanto en La Orotava, Las Palmas de Gran Canaria, La Laguna como en Santa Cruz de Tenerife. A pesar de haber utilizado la madera para la ejecución de la escultura de San Pedro, el resultado no está lejos de reflejar

una cierta intención marmórea, pétreo, pues la fuerza, el volumen, la decisión y el movimiento, parecen así justificarlo.

Reiteramos que no conocemos el modelo que Estévez utilizó para ejecutar esta espléndida escultura. Ha sido una tarea de muchos investigadores sin óptimos resultados. Creemos que no nos debe preocupar en demasía la fuente de inspiración, sino más bien el manejo de los recursos que tuvo a su alcance para definir la hechura, pues fuera ya de cualquier sentimiento piadoso y sentimental, el San Pedro es el resultado de un acto intelectual, un trabajo que presupone una comprensión del pasado clásico, prescindiendo del repetitivo modelo tradicional. La figura de San Pedro con el brazo derecho levantado señalando a lo Alto, de donde procede toda Sabiduría, se halla ya registrada tanto en los repertorios escultóricos griegos como romanos, en los personajes mitológicos, en los filósofos, en los literatos. Es el personaje que preside y que habla con autoridad; es la imagen del Apóstol y del intelectual en plena posesión de todas sus facultades.

No vamos a citar aquí todos aquellos posibles modelos en los que Estévez recurrió para componer su obra, porque fueron realmente muchos, pero sí al menos recordar el relieve romano que narra el *Apoteosis de Antonino Pío* (siglo II) o el personaje de Platón que señala el cielo junto a Aristóteles, en la extraordinaria pintura mural realizada por Rafael (+ 1520) para la Cámara de la Signatura del Palacio Vaticano, sin prescindir del sugerente óleo de Andrea Vaccaro (1604-1670) que representa a *Jonás predicando al pueblo de Nínive*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. O el severo escenario de la *Muerte de Sócrates*, de Jacques-Louis David (1787). Y no menos importantes son las producciones escultóricas de narración mitológica pertenecientes a la etapa neoclásica, entre las que destacamos las pertenecientes a Thorvaldsen (+ 1844) y Canova (+ 1822).

Todas estas producciones las conoció Estévez a través del grabado y de ilustraciones bibliográficas, tal y como apuntábamos más arriba. Pero también tuvo que haber conocido por algún grabado o apunte la elegante representación de *San Pedro en Cátedra*, un óleo (295 x 173 cm) de Ramón Bayeu (1746-1793), hermano del famoso Francisco Bayeu, que se conserva en la iglesia de la Concepción de la localidad segoviana de Trescasas. Aquí San Pedro se encuentra sentado en medio de una recreación arquitectónica. No aparece ataviado con la indumentaria papal, sino con túnica y manto de apóstol, planteando las mismas propuestas conceptuales que su homónimo de La Orotava. ¿Fue ésta una interpretación libre y original de Bayeu?; lo ponemos en duda, pues en algún repertorio de grabados lo pudo haber descubierto, ya que su hermano, el fraile cartujo Manuel Bayeu (1740-1809), también pintor, ya lo había planteado para la iglesia de San Gil (Zaragoza), pero en esta versión San Pedro se nos presenta de pie, prescindiendo de la Cátedra. La distribución de las vestimentas, los pliegues, la fisonomía del rostro, la fuerza anatómica, etc., guardan una estrecha correlación literaria y estética con la obra de Fernando Estévez.

A pesar de que es una obra compleja, de bulto redondo, procesional, tallada y policromada, su resultado es más pictórico que escultórico. El porte decidido, elocuente, el propio movimiento dominado por el brazo que se levanta a manera de eje para hacer girar toda la obra, el pie izquierdo que descansa sobre un bloque de imitaciones marmóreas, los pequeños ángeles de la base, los elementos iconográficos, la policromía, etc., otorgan a todo el conjunto una evidente plasticidad que se acentúa aún más si la contemplamos de frente.

Estévez cuidó con rigor el dibujo, pues tuvo en cuenta el dominio compositivo; una imagen para ser vista desde distintos ángulos, teniendo como referencias la hermosa cabeza del

Apóstol y el brazo derecho que se despliega rompiendo con el sentido de uniformidad. Después de varios bocetos, de correcciones, de apuntes, de consultar con los cuadernillos de arte, organiza, al fin, la escultura en escayola o arcilla que muy bien modificaría a lo largo del proceso, una intervención bastante común en todos los escultores.

No sabemos si utilizó el sistema de la “talla directa” que informaba mucho de la categoría del escultor, pero dada su sobrada formación y dominio de los materiales, sobre todo la madera, es posible que en buena parte de sus realizaciones aplicara tal sistema, pues entre 1821 y 1823 llevó a cabo los conjuntos escultóricos homónimos de *El Señor maniatado* para los templos de El Salvador (Santa Cruz de la Palma) y la Concepción de La Laguna (Tenerife).

En ambos, Estévez utilizó el mismo modelo para la cabeza y rostro de la figura de San Pedro, conocido popularmente como *Las lágrimas de San Pedro*, que aparece arrodillada junto a la de Cristo. La correspondiente a la capital palmera es de mejor resultado escultórico que la lagunera, de mayor estudio anatómico y expresivo.

Como se puede comprobar, Estévez contaba con un modelo, una especie de estereotipo que repetía según las necesidades, y por tanto lo dominaba y lo conocía bien, aplicándolo, bajo otras calidades expresivas, al San Pedro de La Orotava, que hacia 1827-30 ya se encontraba ocupando la capilla y retablo actuales.<sup>33</sup> Por eso creemos que talló directamente, siguiendo el modelo preestablecido. A falta de documentación y de estudios analíticos profundos de la escultura, es seguro que Estévez recurrió a la “talla asistida o indirecta” para resolver el resto de la escultura, debido, entre otras razones, a la volumetría de la misma. Las técnicas de la “saca de puntos” (métodos de cuadrícula, de la plomada, de Alberti, de los tres compases, de jaulas y escuadras, de la cruceta y el pantógrafo) fueron aplicadas en la organización de esta obra, que si bien mantiene las correctas proporciones, no deja por ello de resultar un tanto rechoncha, carente de esbeltez, a pesar de encontrarse de pie. Son los espesos pliegues de la vestimenta los que otorgan a la talla cierta pesadez, sobre todo los del manto que, partiendo del hombro izquierdo, envuelve todo el cuerpo con pronunciado vuelo.

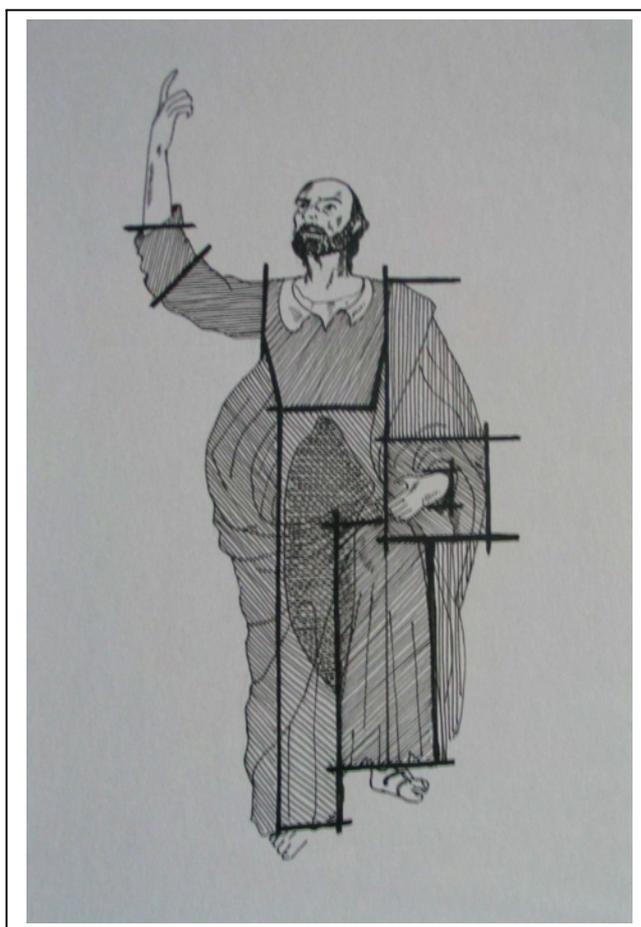
En este sentido, el artífice utilizó diversos embones para resolver el estudio, trabajando aparte la cabeza y las manos. Al menos, tres bloques de madera en sentido vertical debió de aplicar para conseguir la volumetría prevista, independientemente de aquellos pliegues tallados por separado. Las imágenes llamadas “cerradas” no suelen presentar excesivos problemas al escultor, pues como su nombre indica, lo representado se pliega en sí mismo, en cambio, la “abierta”, ofrece un mayor número de dificultades no sólo compositivas, orgánicas, sino también estructurales y de perspectivas. La imagen de San Pedro, una imagen “abierta”, se inscribe en un triángulo isósceles, en cuyos vértices se encuentran la cabeza del Apóstol (superior) y los dos ángeles (inferiores), creando una escena próxima a las composiciones pictóricas, cargada de simbología; por un lado, el ángel de la Pasión, del dolor, del arrepentimiento, que porta el gallo entre sus manos, y que está a punto de romper a llorar. Permanece sentado sobre el bloque del supuesto mármol, un tanto abatido como consecuencia de las negaciones; el ángel del triunfo, por otro, alegre, decidido, mostrando la tiara papal, el pontificado, la supremacía de Pedro. Dos momentos decisivos en la vida del primer Vicario de Cristo en la tierra: el arrepentimiento —el gallo simboliza la vigilancia, la luz naciente— y el poder universal, la “piedra”, la Iglesia. Dos pequeñas imágenes resueltas a base de varias piezas de madera, individuales, unidas al conjunto por un soporte férreo.



Seguindo a los biógrafos de Fernando Estévez y analizando la obra, no sólo de una manera formal sino bebiendo de las fuentes aportadas por la restauración, el material empleado en un 70% fue el cedro,<sup>34</sup> una madera noble muy valorada en trabajos artísticos, en los que se incluye la ebanistería. Aunque la geografía y variedad del cedro son amplísimas, el cedro canario –*Juniperus oxycedrus*– aparece más abundantemente en las islas de Tenerife, La Palma y La Gomera,<sup>35</sup> aunque hoy es una especie vegetal a proteger. El cedro es generoso en albura, algo más blancuzca que el duramen, que es de color canela rosado y menos rojizo que la caoba. Es una madera homogénea, fácilmente hendible y laborable.<sup>36</sup> El historiador Viera y Clavijo comenta que es “rubicunda, olorosa, suave, incorruptible, propia para obra de carpintería y escultura [...] su resina es un bálsamo desecativo muy precioso, con que rociaban los antiguos libros, que juzgaban dignos de este honor, para preservarlos de la polilla”.<sup>37</sup>

Es posible que Estévez empleara otros tipos de madera, como el viñático y el barbuzano, pero las pruebas hasta ahora aplicadas no nos confirman esa posibilidad. Hay que recordar la riqueza botánica de la isla de Tenerife, sobre todo la vertiente norte, y como consecuencia su vieja tradición carpinteril puesta de manifiesto en los innumerables talleres de ebanistería que han abarcado también otras tareas artísticas como, por ejemplo, las techumbres de raigambre mudéjar, púlpitos, retablos y todo lo relacionado con la arquitectura. Es lógico pensar que Estévez se nutrió de todo este quehacer gremial, creciendo y formándose en el conocimiento de las maderas y en las herramientas empleadas en su tratamiento, muchas de ellas utilizadas en los trabajos de la imaginería.

Según el siguiente esquema podríamos plantear la estructura interna de la imagen:



La anatomía (cabeza, manos y pies) está tallada individualmente partiendo de un mismo bloque de madera; sin embargo, las dimensiones de la cabeza exige el planteamiento de embonados. La mano y el antebrazo derechos exigen soluciones análogas, sobre todo en la incorporación de los dedos que, en estos casos, suelen contener elementos férreos. La mano izquierda, en cambio, al diseñarse en actitud cerrada, ya que sostiene el rollo de las Escrituras, es posible haberse efectuado en un solo bloque lúneo. La cabeza, que se prolonga hasta convertirse en busto, se fija al tórax por medio de cuñas o pernos, asegurados por poderosos clavos de hierro. El resto de la composición se ha logrado a base de sucesivos ensambles respetando la veta de la madera. Debido a la envergadura de la obra, Estévez tuvo que establecer el criterio de balanceo, es decir, la distribución de las distintas piezas que la componen para lograr el equilibrio, apoyándola básicamente sobre el pie derecho y los pliegues del manto que caen por la parte de atrás. La articulación de la pierna izquierda y la elevación del brazo derecho otorgan no sólo un atemperado ritmo sino también un rompimiento con la verticalidad, acentuándose aún más por el movimiento de ambos angelitos.

A pesar de que la mayor parte de los biógrafos parecen coincidir en la intervención personal de Estévez en la labores de policromado de cada una de sus imágenes, aún no hay nada cierto al respecto. Su dudosa capacidad para la pintura no le exime de ser un excelente conocedor de las técnicas pictóricas, del color, de su naturaleza y aplicación; fue mejor “pintor” en las esculturas que sobre el lienzo. De igual manera, demostró un dominio del dibujo en la conquista de la tridimensionalidad que en las superficies planas. La policromía

aplicada a San Pedro es de tonalidades suaves matizadas por los bordes dorados del atuendo. Estévez descarga toda su intensidad en el rostro, bien planteado, expresivo, que recuerda, siguiendo la opinión de Sebastián Padrón Acosta, a los fornidos pescadores de la costa del Valle de La Orotava, y más aún a los de El Puerto de la Cruz, en Tenerife.<sup>38</sup> Aparte del trabajo excelente de la anatomía, el color enfatiza todos sus rasgos sacando al exterior todo el contenido espiritual y humano del Primer Pontífice. Es, sin duda alguna, uno de los mejores trabajos de este escultor. Su calidad artística la ha obligado a formar parte de dos importantes exposiciones: la primera, celebrada entre 1988 y 1989, con motivo de la celebración conmemorativa del II Centenario del nacimiento de su autor, tanto en La Orotava (iglesia de San Agustín) como en La Laguna (iglesia de la Concepción), respectivamente. Fue una de las piezas centrales de aquel importante evento cultural. La segunda muestra estuvo organizada por el Gobierno de Canarias (2001) bajo el título *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*, abierta tanto en Las Palmas de Gran Canaria como en Santa Cruz de Tenerife, y en cuyo catálogo (tomo II, pp. 173-177) aparece con el número 2.34. Para esta exposición fue necesaria la intervención del restaurador don Antonio Ayala Oliva,<sup>39</sup> que después de un exhaustivo estudio del soporte (pérdidas, grietas, orificios, inestabilidad de la base, etc.), de la capa de preparación (riesgo de desprendimiento, pérdidas, cuarteados), de la capa pictórica (pérdidas, desgastes, cuarteados) y de la capa de protección (amarilleamiento debido a la oxidación de barnices), procedió a la propuesta de trabajo: estudios previos, sentado del color, limpieza, reintegración volumétrica, tratamiento de la base, estucado, reintegración cromática y capa final de protección. De esta manera, la imagen recuperó el estado original y esplendor, aproximándonos a los métodos de taller utilizados por Fernando Estévez en su producción escultórica.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Feraz Lorenzo, Manuel y Fuentes Pérez, Gerardo, “La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife: sus proyectos educativos y sus prácticas escolares”, En *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Sus primeros pasos*, San Cristóbal de La Laguna, 2002, pp. 237-38.
- <sup>2</sup> Texto recogido en la obra de Juan J. Gómez Molina (coord.), *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Ed. Cátedra, 1995, p. 398.
- <sup>3</sup> Periódico *El Atlante* n° 188, Santa Cruz de Tenerife, imprenta de Vicente Bonnet, 7 de julio de 1838.
- <sup>4</sup> Periódico *La Aurora* n° 31, Santa Cruz de Tenerife, Seminario de Literatura y de Artes, Librería La Isleña, 2 de abril de 1848. Este artículo se refiere a las clases impartidas por don José Bello “discípulo de la Real Academia de S. Fernando de Madrid”.
- <sup>5</sup> Periódico *El Guanche* n° 43, Santa Cruz de Tenerife, 5 de febrero de 1859.
- <sup>6</sup> *Ídem*, n° 502, 3 de enero de 1865.
- <sup>7</sup> Periódico *El Atlante* n° 14, Santa Cruz de Tenerife, imprenta de Vicente Bonnet, 14 de enero de 1838.
- <sup>8</sup> Periódico *El Guanche* n° 425, Santa Cruz de Tenerife, 3 de febrero de 1864.
- <sup>9</sup> *Ídem*, n° 9, 15 de agosto de 1856.
- <sup>10</sup> Periódico *El Avisador De Canarias. Periódico de anuncios e intereses materiales* n° 8, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta Isleña, 4 de enero de 1851.
- <sup>11</sup> Alloza Moreno, Manuel, *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Ed. Aula de Cultura de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, 1981, p. 22.
- <sup>12</sup> Fuentes Pérez, Gerardo, *Canarias: el clasicismo en la escultura*, Aula de Cultura de Tenerife, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1990, p. 304.
- <sup>13</sup> Periódico *El Pigmeo. Periódico crepuscular* n° 2, La Laguna, Imprenta de la Universidad de San Fernando, 8 de marzo de 1837.
- <sup>14</sup> Periódico *El Avisador De Canarias. Periódico de anuncios e intereses materiales* n° 12, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta Isleña, 6 de febrero de 1851.
- <sup>15</sup> Hernández Perera, Jesús, *Orfebrería de Canarias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Diego Velásquez”, 1955, p. 215.
- <sup>16</sup> Lorenzo Lima, Juan A., “Una faceta olvidada de Fernando Estévez. Sus trabajos como urbanista en La Orotava”, Las Palmas de Gran Canaria, *XV Coloquio de Historia Canario-americana*, 2000 (en prensa).
- <sup>17</sup> Alloza Moreno, Manuel, *op. cit.* p. 150.
- <sup>18</sup> Cioranescu, Alejandro, *Historia de Santa Cruz de Tenerife (1803-1977)*, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias (n° 210, historia 27), 1998, t. IV, p. 346.
- <sup>19</sup> Para un mejor acercamiento a la realidad bibliográfica de las Islas Canarias, es obligada la consulta del título *La difusión del libro en Las Palmas durante el reinado de Isabel II*, de Santiago Luxán Meléndez y María de los Reyes Hernández Socorro, perteneciente a la Colección Guagua, publicada por el Cabildo Insular de Gran Canaria, 1990.

- <sup>20</sup> Fuentes Pérez, Gerardo, “Viera y Clavijo como fuente para el conocimiento de las técnicas artísticas”, Las Palmas de Gran Canaria, *XV Coloquio de Historia Canario-americana*, 2000 (en prensa).
- <sup>21</sup> *La formación del artista de Leonardo a Picasso*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1989, p. 10.
- <sup>22</sup> Alzola, José M., *Notas para un estudio sobre Luján Pérez*, Conferencia pronunciada en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria el 25 de mayo de 1956.
- <sup>23</sup> Periódico *El Avisador De Canarias. Periódico de anuncios e intereses materiales. Op. cit.*
- <sup>24</sup> García Melero, José E., *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Ediciones Encuentro (ensayo 123), 1998, p. 11.
- <sup>25</sup> *Archivo parroquial de N.S. de la Concepción. La Orotava* (Tenerife). Caja 5 de cofradías.
- <sup>26</sup> Bahamonte, Ángel y Martínez Jesús A., *Historia de España. Siglo XIX*, Madrid, Ed. Cátedra (Historia. Serie mayor), 2001, pp. 490-91.
- <sup>27</sup> Fuentes Pérez, Gerardo, “San Pedro”, Catálogo de la exposición *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*, Gobierno de Canarias, 2001, t. II, p. 175.
- <sup>28</sup> Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Madrid, Col. Cátedra, 2000, p. 55.
- <sup>29</sup> Bahamonte, Ángel y Martínez Jesús A., *op. cit.*, pp. 491-92.
- <sup>30</sup> Castro Borrego, Fernando, *Antología crítica del arte en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Consejería de Educación del Gobierno de Canarias, 1987, p. 66.
- <sup>31</sup> Stefani, Ottorino, *Antonio Canova. La statuaria*, Milano, Col. Electa, 2003, pp. 40-41.
- <sup>32</sup> Reyero, Carlos y Freixa, Mireia, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Col. Cátedra, 1995, p. 34.
- <sup>33</sup> *Archivo parroquial de N.S. de la Concepción. La Orotava* (Tenerife). Legajo de inventario suelto. No consta la fecha, pero es muy probable que se trate de un documento de mediados del siglo XIX, o un poco posterior, después del fallecimiento de Fernando Estévez, ocurrida en 1854. “17. *El Retablo de San Pedro Apóstol con tres nichos, un disco de plata y dos ángeles, todo de talla: ...*”.
- <sup>34</sup> Fuentes Pérez, Gerardo, *Canarias: el clasicismo en la escultura*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1990, p. 311.
- <sup>35</sup> Bañares A. y Barquin E., *Árboles y arbustos de la laurisilva Gomera (Parque Nacional Garajonay)*, Santa Cruz de Tenerife, Ed. Goya, 1982, p. 45.
- <sup>36</sup> *Tecnología de la madera*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1986, p. 28
- <sup>37</sup> Viera y Clavijo, José de, *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, Excm. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1982, p. 114.
- <sup>38</sup> Padrón Acosta, Sebastián, *El escultor canario D. Fernando Estévez (1788-1854)*, Santa Cruz de Tenerife, 1943, p. 16.

- <sup>39</sup> Agradecemos a don Antonio Ayala Oliva sus generosas explicaciones y aportaciones tanto técnicas como estructurales, acerca de esta imagen de San Pedro.