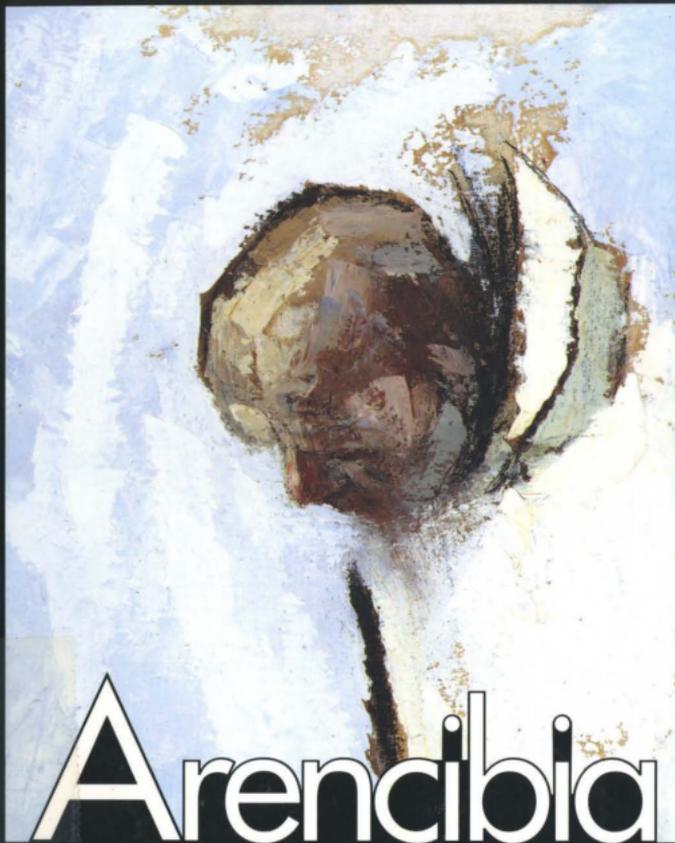


Arencibia



Arencibia

Jesús González Arencibia



Arencibia

Biblioteca de Artistas Canarios

Arencibia

Jesús González Arencibia

Pedro Almeida Cabrera



VICECONSEJERIA DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

Viceconsejeros de Cultura y Deportes

Miguel Cabrera Cabrera

Directora General de Cultura

Hilda Mauricio Rodríguez

Director de Publicaciones

Carlos Gaviño de Franchy

Director de la Colección

Fernando Castro Borrego

Diseño y maquetación

Jaime Hernández Vera

Corrección

Carlos E. Hernández Borges

Secretaría

Rosa Suárez Vera

Fotografía

Francisco Rojas Fariña

Joaquín García Aguilar

Anselmo Hernández Álvarez

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Fotocomposición

Luis J. Hernández Borges

Impresión

Litografía A. Romero, S.A.

c/ Ángel Guimera, 1

Santa Cruz de Tenerife

Sobrecubierta

La Tebaida.

Óleo sobre lienzo.

60 x 50 cm. 1984

Colección particular.

Las Palmas de Gran Canaria.

Agradecimientos

- Aeropuerto de Gando (Gran Canaria)
- Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria
- Cabildo Insular de Gran Canaria
- Casa Museo de Colón. Las Palmas de Gran Canaria
- Hotel Santa Catalina. Las Palmas de Gran Canaria
- Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid
y coleccionistas particulares

ISBN 84-7947-069-0

Dep. Legal: TF. 738 - 1993

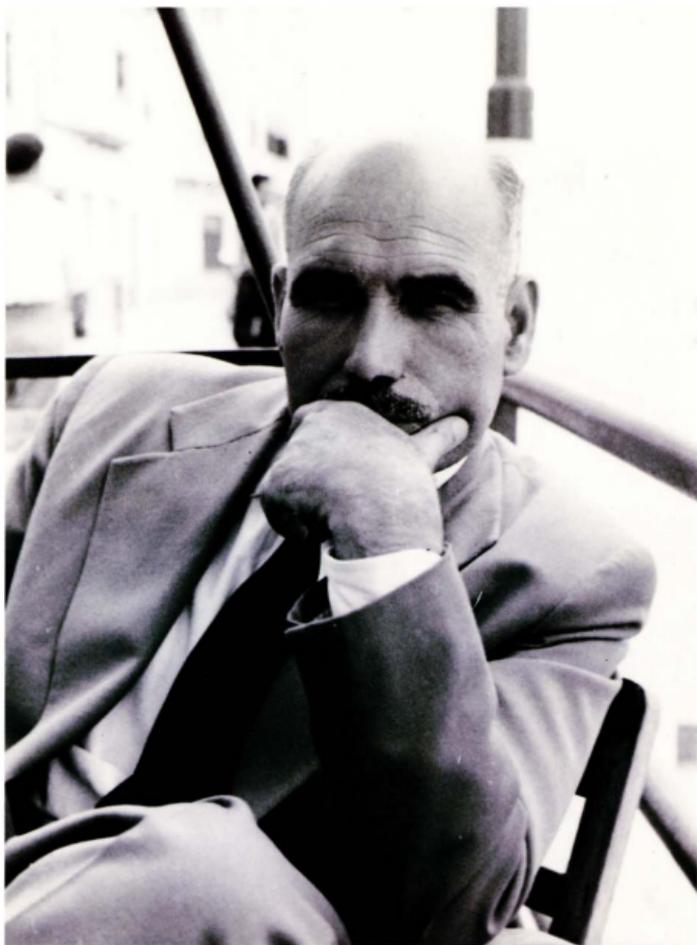
© para el texto Pedro Almeida Cabrera

©  Viceconsejería de Cultura y Deportes
Gobierno de Canarias

Sumario

	<i>ESTUDIO CRÍTICO</i>
11	Etapa autodidacta (1926-1941)
11	Inicios (1926-1930)
18	La Escuela Luján Pérez (1930-1936)
32	La posguerra (1939-1942)
45	La academia (1942-1947)
54	Etapa muralista (1948-1970)
54	Primer muralismo (1948-1958)
81	Neofigurativismo religioso (1959-1968)
97	Etapa antropocéntrica humanista (1969-1993)
121	<i>BIOGRAFÍA</i>
129	<i>ANTOLOGÍA DE TEXTOS</i>
139	<i>BIBLIOGRAFÍA</i>
145	<i>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES DE LA OBRA DEL ARTISTA</i>

Estudio crítico



Jesús González Arencibia

JESUS
ARENCIBIA

a) Inicios (1926-1930)

Aquel niño que de vez en cuando cometía la travesura de anudar las mantillas de las feligresas de la parroquia de San Juan Bautista de Arucas, muestra desde temprana edad una peculiar sensibilidad artística y empieza a definir una personalidad y unas características que siempre acompañarán su obra. Una de ellas es su interés por atmósferas religiosas, como lo confiesa muchos años después: «Fui siempre muy soñador y me gustaban los funerales. Parte de mis primeros años los pasé en Arucas, y recuerdo que una de mis pasiones era irme a la iglesia para escuchar el canto del sacristán¹». Es por estos años cuando también siente una gran atracción por las grandes paredes, comentándome el vivo deseo que sentía de pintar el gran muro de la presa de La Marquesa de Arucas cada vez que pasaba por aquel paraje.

La fascinación por los pinceles se ve favorecida por la atmósfera familiar, pues en casa de sus abuelos, su tía Soledad se dedicaba a la pintura y de vez en cuando le sustraía pinceles y pinturas sin que esta se diera cuenta, y así pudo satisfacer ocasionalmente esta inclinación pintando su primera obra, en paradero desconocido, que representa a una aguadora con los cacharros colgando de un palo (motivo que en la época de mayor dedicación a la pintura mural volverá a recrear en el Gobierno Civil de Las Palmas de Gran Canaria en 1953), hecha en una tapa de una caja de cigarros puros; experiencia malparada pues se le agotó el color blanco y acabó con bicarbonato la zona del cielo de la obra en ciernes². Ya siente preferencia por la figura humana, entresacando sus modelos de las gentes del pueblo que le rodean. Estas inquietudes tuvieron su recompensa, y su madre, tal vez aconsejada por Soledad, lo envía a la capital grancanaria para que reciba lecciones de pintura que le imparte Lía Tavío en la calle de Buenos Aires junto a un reducido número de alumnos siendo esta pintora, conocida en los medios artísticos, su primera profesora; con ella aprendió ciertos rudimentos de composición, dibujo, color, realizando bodegones, copiando tapices; pero este aprendizaje no se puede considerar como formación de estilo.

¹ HERNÁNDEZ, Orlando, *La Provincia*, 11 de octubre de 1966.

² *Idem*.

Hacia 1926 suele fecharse *Almuerzo campestre* su obra más antigua conservada, de ahí que la consideremos su primera pintura. El motivo está tomado uno de esos días de intensa faena en las labores agrícolas, aprovecha la hora de la comida cuando las figuras están más quietas para hacer este primer contacto del natural, a la manera de los impresionistas, pero como es obvio con cierto ingenuismo por desconocer las nuevas y revolucionarias teorías del color, descubiertas de forma autodidacta un par de años más tarde. En realidad, la producción pictórica de Arencibia, con un estilo definido mantenido a lo largo de una serie de obras, comienza a partir de 1928 cuando de una forma continuada pinta cuadros de pequeñas dimensiones con tema casi exclusivo sobre rincones de Tamaraceite y a veces de Arucas, que no solo constituyen un testimonio de paisajes agrícolas y de piteras hoy desaparecidos, sino también de las costumbres de sus gentes como eran sus viviendas excavadas en la toba volcánica o el uso de la mantilla canaria, como puede apreciarse en la pintura con retratos un tanto *naïfs* *Ermita de San Antonio* de Tamaraceite. Por estas mismas fechas cercanas a 1928, la Escuela Luján Pérez toma dicha mantilla como uno de los símbolos de identidad canaria tomada de una realidad desmitificada, al igual que potencia ciertas plantas dentro de esa ideología, siendo la pita una de las más frecuentes, pita que aparece reiterada casi hasta la saciedad en esta primera producción de Arencibia, pero sin estar conexonada con la intencionalidad de dicha escuela, solo intuitivamente refleja los paisajes suyos inmediatos como testimonio iconográfico de su mensaje.

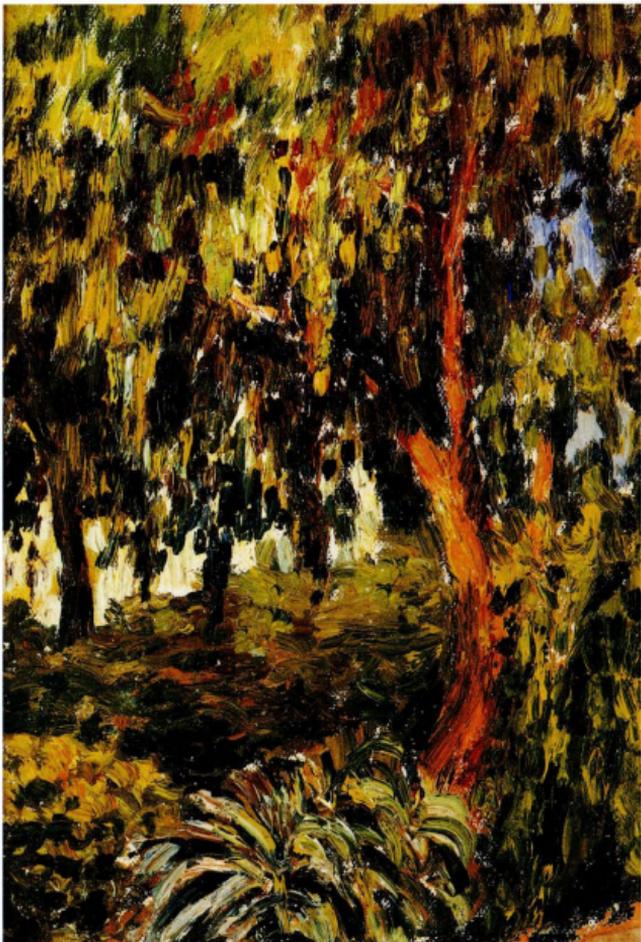
En este primer bloque de obras —localizadas 32 hasta el presente— realizadas en contacto directo con el paisaje a la manera impresionista, se puede apreciar una evolución estilística. Como es lógico y ya hemos comentado, al principio todo autodidacta se expresa con ciertos convencionalismos o ingenuismos productos de su no dominio de la materia y de la forma, en especial en la figura humana ciñendo demasiado el dibujo al color. Pronto su pincelada se suelta y es generosa en los empastes tan difíciles para los principiantes; este ha sido el magnífico efecto del impacto producido al visitar en 1926 la primera exposición individual de Nicolás Massieu y Matos (1874-1954) celebrada en su tierra natal, en el hotel Santa Catalina, artista gran amigo de Arencibia, años después. También capta el matiz malva de las sombras impresionistas y el sentido de la luz que emocionaron a nuestro artista «cuando era un chiquillaje», según su propia confesión. No sabemos si en los escasos dos años que median para su entrada en la Escuela Luján Pérez tuvo la oportunidad de contemplar alguna obra más de dicho paisajista y retratista pues las investigaciones recientes³ solo recogen las exposiciones a partir de 1933; a su tía Soledad las pinturas de don Colacho Massieu, dicho sea de paso, le parecían sacrílegas manchas contra el arte. Este conjunto de pinturas realizadas hasta los comienzos de 1930 constituye su única etapa paisajística y, al decir de Jesús Hernández Perera, parece no preocuparle demasiado la figura humana⁴, pues en donde único aparece es en tres obras. Estos herméticos paisajes tienen nostalgia de soledad, pero al mismo tiempo desprenden una serenidad evocadora del *Beatus ille*; dos nuevos rasgos perfilan la personalidad del artista: la soledad y cierto expresionismo, apreciable este último en el tratamiento de algunas pitas. Arencibia no recuperará más ese deleite ante la naturaleza



Ermita de San Antonio Abad de Tamaraceite.
Óleo sobre lienzo. 71 × 55 cm. 1928.
Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria).

³ MAURICIO, Hilda [de], «Nicolás Massieu y Matos», exposición antológica, Casa de Colón, 1977, y ZAYA, Antonio, «Nicolás Massieu», exposición en La Regenta, 1990, ambas en Las Palmas de Gran Canaria.

⁴ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, «Jesús Arencibia. Exposición antológica», Las Palmas de Gran Canaria, (Madrid, 1991).



Árboles. Óleo sobre carrón. 32,5 × 23 cm. (Hacia 1929). Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria).



Rincón de Tamaraceite. Óleo sobre cartón. 24,5 × 19,5 cm. (Hacia 1929). Colección particular.
Tamaraceite (Gran Canaria).



Montaña de San Gregorio, Tamaraceite. Óleo sobre cartón. 24,5 × 19,5 cm. (Hacia 1929). Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria).



Pita en maceta. Óleo sobre lienzo. 32 × 23 cm. (Hacia 1929). Colección particular.
Tamaraceite (Gran Canaria).



Felo Monzón. *Sin título*. Tinta, acuarela sobre papel. 13,5 × 13 cm. 1933. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Mujeres canarias. Tinta, acuarela sobre papel. 29,5 × 22,5 cm. 1933. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

ni sus lienzos volverán a transmitir ese sosiego ante el paisaje, será una especie de paraíso perdido que no añorará nunca más.

Algunas de estas obras son interesantes por los contrastes de luces y sombras, así como por su innato sentido de la composición; si tenemos en cuenta que estamos refiriéndonos a una etapa autodidacta, resulta admirable el tratamiento de la gama de azules en el cielo y en las pitas, los amarillos cálidos y vibrantes para las mieses del campo y, en ocasiones, la exuberancia de ver-

des en árboles y palmeras. A veces la pureza del color aplicado con generosidad resulta hiriente a la manera de un Van Gogh y las perspectivas de las hileras de pita en fuga dotan de un movimiento interno a ciertos paisajes, como lo hiciera Vlamink; aunque bien es cierto, no podemos hablar de influencias de estos genios de las vanguardias clásicas porque Arencibia no los conocía y los estilos son diferentes. El impacto más inmediato lo tuvo de Néstor —según confesiones del propio pintor— que por aquel entonces estaba trabajando en el *Poema de la Tierra* tomando apuntes de flora en el parque de Doramas (Las Palmas de Gran Canaria), adonde fue a verle atraído por su fama; allí le recuerda pintando los estudios de pitas, ficus y capas de la reina. La planta como tema exclusivo del cuadro a la manera de Néstor lo podemos apreciar en ciertas pinturas sobre cartón, en su mayoría, que nunca se han exhibido a excepción de alguna de ellas en ocasión de la exposición antológica organizada en 1991 en Las Palmas de Gran Canaria. El impacto más profundo en el estilo fue el de Nicolás Massieu y Matos.

b) La Escuela Luján Pérez (1930-1936)

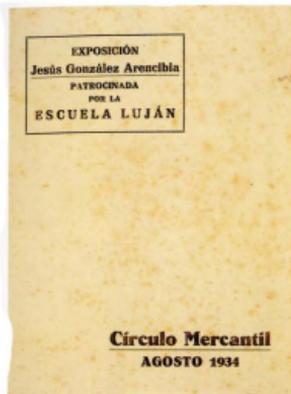
Arencibia comienza los estudios en el instituto de Las Palmas de Gran Canaria situado en El Toril —luego fue sede del Hospital Militar— donde recuerda entre sus profesores a Manuel Socorro Pérez y a Lía Tavío. Desde las ventanas de este instituto Nicolás Massieu y Matos descubrió los «Riscos» urbanas de la capital grancanaria convirtiéndolos en un tema clásico entre los pintores de la Escuela Luján Pérez de la cual fue profesor, tema tópico en el que no cayó Arencibia. En esta nueva etapa el pintor se enfrenta con el dibujo y algunos conocimientos de Historia del Arte estando a Pancho Guerra —amigo, escritor y compañero congregante en los estansilaos de los jesuitas— quien al ver las pinturas de Arencibia lo presentó a la Escuela Luján Pérez a la cual no le debe mucho técnicamente, pero sí supuso una atmósfera de libertad, enriquecimiento cultural y, sobre todo, amistad con los artistas más representativos de dicho centro, estando entre los más cercanos Plácido Fleitas, Juan Jaén, Jorge Oramas y Abraham Cárdenes.

La Escuela Luján Pérez desempeñó en Gran Canaria un papel similar al de Vázquez Díaz a nivel de la Península Ibérica, quien se convirtió en el nuevo catalizador de la renovación del arte nacional entre 1918 y 1936. A finales de 1929 esta escuela canaria de arte hizo su gran presentación con una exposición colectiva en la que empiezan a manifestarse características específicas de identidad canaria con una nueva visión e interpretación. A esta imagen de la plástica canaria contribuyeron en esencia Pancho Guerra (1909-1961), que estimuló a los alumnos a través de sus escritos costumbristas a fijarse en los paisajes y etnias del sur grancanario, las ilustraciones de revistas como *España*, *Alfar*, *La Gaceta Literaria*, *Gaceta de Arte* (1932-1935) y *La Rosa de los Vientos* (1927-1928) y los catálogos de las exposiciones «Pintura al aire libre de México» (1929) y «Escuela de Acción Artística Mexicana» (1934); siendo la influencia mejicana la más fecunda de todas³. Un hecho que ha pasado inadvertido para los historiadores de la Escuela Luján Pérez, en lo que a su



«Fray Lesco». Reproducido de *Isla*, núm. 1. Las Palmas de Gran Canaria, 1954.

³ SANTANA, Lázaro. «Felo Monzón», exposición Día de Canarias, Gobierno de Canarias, (Madrid, 1986).



Catálogo de la primera exposición individual en Las Palmas de Gran Canaria. 1934.

peculiar estilo se refiere en la génesis del mal aplicado concepto «indigenista», fue la reproducción del cuadro *Motivo canario* de Maruja Mallo, en 1928 en la revista *La Rosa de los Vientos* de la que era colaborador Juan Rodríguez Doreste, máximo apologeta de dicha escuela pero no del vocablo «indigenista». La obra fue saludada así: «*Motivo canario* inicia la huida de nuestras islas a un continente de universalidad. Hasta ahora solo se percibía a nuestro entorno —prisioneros de nosotros mismos— el canto intrascendente de un regionalismo llorón a la sombra de nuestros árboles. Y el intento —busca inútil— de una pintura racial. Como si los valores plásticos del cuadro estuvieran apesadados en la dimensión de un cráneo o en una configuración humana. Es el intento de una pintura con materiales ajenos a la pintura. Y es hora de que busque en el cuadro sus verdaderos motivos de originalidad. Y la originalidad de un cuadro no está, no puede estar, ni en el tema ni en los tipos. Hemos de verlo en lo que el cuadro tiene propiamente de pintura. En su estructuración y en la manera de resolver la concepción temática»⁶. Texto que prevé el peligro en el que cayó la escuela: la reiteración hasta la saciedad de determinados esquemas (plantas, casas, negroides...). Este estilo tiene sus primeros y quizás más originales frutos en la exposición colectiva de 1929-1930, en otra colectiva celebrada en la propia escuela en 1932 en la calle de los Remedios en la que participaron Plácido Fleitas, José Navarro, Eduardo Gregorio, Abrahán Cárdenes, Emilio Padrón, Santiago Santana, Rafael Clave y Jorge Oramas y sobre todo en las individuales de 1933 y 1934 realizadas por sus pintores más significativos: Oramas abrió la brecha y le siguieron Feló Monzón, Santiago Santana —en Barcelona—, Juan Ismael y el propio Jesús Arencibia.

Cuando Arencibia, a raíz de la exposición de la Escuela Luján Pérez, se presentó en la misma, ubicada en aquel entonces en la calle de San Marcos, con sus paisajes de Tamaraceite y lleno de ilusión sufrió cierto desengaño por la acogida que le dieron algunos veteranos, estuvo a punto de retirarse: «Fueron viniendo del fondo, donde estaba la sala de dibujo, del patio donde se modelaba entre rosales y al sol, de un cuarto con libros y un montón de revistas, donde se aprendía el manifiesto de Marinetti, de las apologetas de Apollinaire, del *Realismo mágico* de Franz Roh, del dadaísmo y del surrealismo, de las exaltaciones de Góngora, de la plástica cubista de Picasso, de las pinturas de Salvador Dalí, del *Cal y Canto* de Rafael Alberti. Fueron viniendo aquellos 'enfants terribles' y parándose, fríos e invulnerables, ante los lienzos abiertos. Y los ojos de estos autocríticos, de estos exigentes de lo propio y lo ajeno, de estos implacables aprendices de artistas, se sonrieron burlesos al tiempo que la boca, en su expresión sin misericordia, que se veía que tenían púas ciegas como las orillas de las zarzas»⁷. Pero *Frays Lescó*, sutil conocedor de calidades humanas y artísticas, restó importancia a la burla haciéndole reconsiderar su postura, vaticinando la fuerte personalidad del artista que con el tiempo será no solo uno de nuestros mejores conocedores del óleo —sobre caballete o mural— sino una de las grandes figuras del arte canario del siglo XX, aunque haya pasado desapercibido para muchos historiadores del arte. Su seguridad y voluntariedad la resumió así Domingo Doreste: «Hay que dejarlo, él sabe lo que quiere y a dónde va».

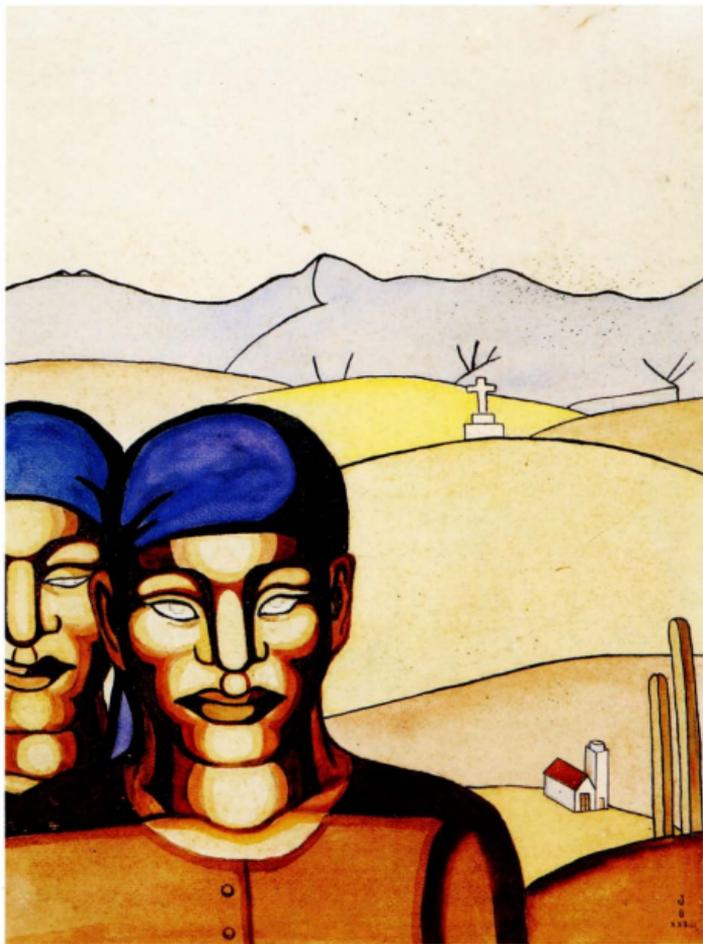
El nuevo ambiente tiene su repercusión inmediata en el estilo y en la técnica, como se puede apreciar en *Pita en maceta* donde manteniendo la misma

⁶ PESTANA NÓBREGA, Ernesto, «Maruja Mallo», *La Rosa de los Vientos*, núm. 5, Santa Cruz de Tenerife, enero de 1928.

⁷ TAURO Juan Gabriel, *Noticiero del Lunes*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de noviembre de 1940.



Motivo canario. Tinta, acuarela sobre papel. 32 x 24 cm. (Hacia 1933). Colección particular. Tamarit (Gran Canaria).



Motivo canario. Tinta, acuarela sobre papel. 32 × 24 cm. 1933. Colección particular.
Tamaraceite (Gran Canaria).



Motivo religioso. Tinta, acuarela sobre papel. 30 × 46,5 cm. 1933. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Motivo religioso. Tinta, acuarela sobre papel. 32 × 24 cm. 1934.
Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Matino canario. Tinta, acuarela sobre papel. 1934. Colección particular. Arucas (Gran Canaria).



Matris religios. Tinta, acuarela sobre papel. 18 x 13 cm. 1933. Colección particular. Arucas (Gran Canaria).

gama cromática de sus paisajes de Tamaraceite —la Montaña de San Gregorio— nos llama la atención por su moderna composición, la preocupación por el dibujo de la perspectiva, la pincelada más difuminada y la incorporación de elementos de artesanía de herencia aborigen, sorprendiendo cómo la montaña pasa a coprotagonista del cuadro imponiéndose al espectador en diálogo cromático y simbólico con la pita. Pronto empieza a cambiar el óleo por la acuarela no quedándonos casi testigos de esta transición. Los temas arquitectónicos van pasando aún más a segundos términos que representa en tres motivos sintetizados: casas excavadas en las montañas, ermitas y el cementerio de San Lorenzo, montañas de colores planos y lomas suaves de Tamaraceite, muy aislados temas vegetales de pitas —con las que ya estaba familiarizado a través de sus primeros óleos— y cardones, medias figuras en primer plano, —casi siempre dos— sin ojos; todo ello estilizado pictóricamente y casi convertido en esquema. Así podemos clasificar estas acuarelas realizadas en 1933 muy en la línea que potenció la escuela tanto en la vegetación como en la tipología étnica. En la vegetación dominaron determinadas plantas —autóctonas o no— como el drago, el nopal, la palmera y, en especial, el cardón y la pita, llegando esta última a una mitificación literaria; así la revista *Cartones* en su único ejemplar de 1930 publicó el poema *Piteras* de Pedro García Cabrera ilustrado por el pintor Felo Monzón con *Mantillas y pitas* y el artículo *Pitera y tenera* de Ernesto Pestana⁶. Es curioso observar como el árbol más significativo de Canarias —el drago— no encuentra su pintor en la Escuela Luján Pérez —a excepción de alguna esporádica incursión de Felo Monzón en el tema—, siendo pintores más cosmopolitas e internacionales quienes lo lleven más allá de nuestras fronteras: José Aguiar, Néstor y, en especial, Óscar Domínguez con su *Drago* (1933). Lo mismo ocurre con la palmera y, por supuesto, el pino canario por ser árbol de montaña ni siquiera aparece. (Quizás este esquematismo alcanzará su mejor momento con Antonio Padrón en los años 50). En la obra de Arencibia además de esta variante formal se producen otras más importantes: las figuras ya no son inquietantes y aparecen con los ojos cerrados con una expresión de resignación y las composiciones empiezan a ser más complejas con mayor número de personajes; cierra este conjunto de obras *Corpus en Tamaraceite* donde, sorprendentemente, la vegetación (tabaiba y nopal) pasa a primer plano.

El descubrimiento de ciertos rasgos étnicos y de la fauna marina y de la flora canaria como elementos de identidad regional se debe a Néstor que las empleó en su inconcluso *Poema de Elementos* (1913-1938) cargadas de sensualidad cosmopolita. La visión más sobria, menos lírica y más acorde con la realidad insular desde la modernidad la va a ofrecer la Escuela Luján Pérez, aunque en ocasiones se extreme hasta identificar hombres de raza negra como si fuera la población más autóctona y ancestral. Los artistas más cualificados en esta línea fueron el escultor Plácido Fleitas y los pintores Jorge Oramas —en especial—, Santiago Santana —más fiel a la estética de los muralistas mejicanos— y Felo Monzón —hombre-faro de la vanguardia grancanaria, aunque



Motivo canario. Tinta, acuarela sobre papel, 30 × 23 cm. 1933. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria).

⁶ SANTANA, Lázaro, *Op. cit.*



Motivo religioso. Tinta, acuarela sobre papel. 32 x 24,5 cm. 1933. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria).

su obra en estos momentos se resiente de composición, proporciones y sentido del color, siendo más interesante y sincero en sus apuntes del natural de los campesinos del sur—, estos dos últimos son más reacios a evolucionar en sus hallazgos del muralismo mejicano⁹. Precisamente fueron ciertos cuadros de Felo Monzón los que llamaron la atención del joven Arencibia marcando su primera producción pictórica en la escuela, pero este lleva a un mayor vanguardismo y perfección formal las propuestas de aquel. También, fruto de las relaciones, la obra surrealista de los personajes sin ojos de Arencibia influyó en *Mujer con mantilla* (1933) de Felo Monzón¹⁰; pero Arencibia supera el aire de ilustración. Aunque a todas estas obras se las califica como «indigenistas», el propio Arencibia se niega a aceptarlas como tales y así lo reivindicó años después: «No me gusta esa clasificación cuando es tan rígida. No sé, a mí no me gusta mucho que me consideren un pintor indigenista. Si ser indigenista es ser fiel a lo que me rodea, sí lo soy, pero ese fenómeno ya se dio en el Renacimiento, cuando San Francisco dijo 'miren lo que les rodea', y creó su escuela. La observación es lo fundamental. Observa y luego sueña, sácale la quintaesencia. Yo reconozco que soy limitado. No soy investigador, soy hombre de sueños. Pero no hay que despreciar a los investigadores porque gracias a ellos se ha seguido adelante. Pero yo, yo no soy de esa talla. Para mí es ver y oír la palabra hacerla gesto, y sacar con lo menos el máximo»¹¹.

El ingreso en la Escuela Luján Pérez supuso para Arencibia la ruptura total con el estilo de su etapa anterior. Estas pinturas realizadas, como hemos dicho, entre 1933 y 1934 representan un salto brusco en la técnica y en los temas: de suave colorido en general, de gran planitud en los volúmenes, preocupado por la línea como elemento definitorio, concisa y escultórica en lo que a la figura humana se refiere; tomando esta papel protagonista en el cuadro. La composición se torna más compleja y con ciertas influencias japonesas. Los dieciséis *Motivos canarios* y los diez *Motivos religiosos* que presentó en el Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria en su primera exposición individual patrocinada por la Escuela Luján Pérez, son prueba fehaciente de este cambio radical de la personalidad del artista. Aquella comentada afición infantil a los funerales se dramatiza en estas acuarelas, cuya explicación pudiera estar en su asidua asistencia a los cultos —en especial los sepelios— en la parroquia de San Lorenzo. La muerte y la soledad abren su puerta para entrar y estar presentes con cierta constancia, tomando carta de naturaleza en la obra arencibiana tal vez como sustrato inconsciente de algún suceso de la vida privada del artista. Los labios de sus figuras son sensuales, incluidos los monjes. La fuerte personalidad de estas obras de Arencibia le merecen un puesto entre los definidores del estilo de la escuela, pero los actuales defensores de un anacrónico indigenismo han olvidado y omitido, sospechosamente, la exposición en el Círculo Mercantil; incluso en 1934 pasó en silencio a excepción de un grupo de claros y creyentes¹².

Estas acuarelas invitan a una doble participación del espectador en el cuadro: por un lado las figuras recortadas en los bordes —como hizo Toulouse Lautrec— implican que la acción tiene lugar fuera del campo de acción del espectador; por otro, los rostros sin ojos inician —al igual que en Modigliani— un diálogo con el espectador. ¿Qué significan esos ojos vacíos, esas miradas ciegas sin pupilas? Si en el pintor italiano lo intentamos explicar desde un

⁹ Esta influencia la reconoce Juan Rodríguez Do-reste y la olvida Lázaro Santana.

¹⁰ Reproducida en *Isla*, núm. 6, Las Palmas de Gran Canaria, 1950. Es bastante desafortunada.

¹¹ O'SHANAHAN, A., *La Provincia*, 26 de noviembre 1977.

¹² Entre estos críticos figuran Lázaro Santana y Fernando Castro.

aspecto formal cual era su interés por la escultura egipcia faraónica, el arte primitivo y las esculturas antiguas y en su interpretación como nacidos de un malestar profundo, en Arencibia tienen su origen formal en el libro de Franz Roh, su enigma no nos lo ha revelado el autor pero intentaremos aproximarnos algo. En el plano iconográfico, que para Jesús Hernández Perera se anticipa a los reiterativos torsos de la *Gioconda* de Salvador Dalí¹³, nos lleva a un lenguaje sugestivo paralelo al del pintor metafísico Giorgio de Chirico, citado por Roh en *Realismo mágico* muy manejado por los alumnos de la escuela Luján Pérez. Los personajes tienen carácter escultórico, como figuras petrificadas inmovilizadas eternamente en apariencia sobre un fondo de paisaje habitado por la soledad, la esterilidad y la muerte resignada; paisaje que alguien definió como desolación infinita en que la línea de las montañas semeja la rúbrica de Dios en una tarde muriente del Jueves Santo¹⁴. ¿Qué encierran estos rostros sin ojos?... ¿Son máscaras de soledad, tristeza, fe ciega, dolor, hipocresía,....?

Una doble tendencia acercamiento-distanciamiento del espectador está en casi todas las obras. El drama tanto de los personajes —cueva excavada de donde sale un entierro— como del paisaje —laderas desoladas, cielo negro en el tema de monjes— nos lo acerca como en un desfile que pasa solemne y lentamente entre el público para desaparecer; todo ello acentuado por un juego entre las gamas cálidas y frías de los colores. Acentúa la soledad de los personajes al plantar solitarias sus figuras «mirando» al frente, palpando la barrera de un imposible diálogo verbal. Las cuencas de los ojos vacías, que el artista rehúye pintar¹⁵, las esporádicas plantas supervivientes y la arquitectura reiteran soledad de soledades, siendo insistente en la muerte como soledad absoluta. Pero, ¿cuál es el significado último de estas pinturas?... su respuesta sigue siendo múltiple y cada uno tendrá la suya. ¿Es una alusión a la frase evangélica «si tu ojo te escandaliza, arráncatelo»? o por el contrario, ¿es una metáfora sobre «la belleza del hombre está en el alma»? ¿es un símbolo personal del pintor haciendo alusión a su deseo de pintar con los ojos del alma?...

Como hemos comentado están dentro de las líneas generales de un nuevo regionalismo que algunos han confundido con indigenismo al buscar la escuela grancanaria y los muralistas mejicanos elementos etnográficos y arqueológicos; pero en Gran Canaria careció del fondo revolucionario y social¹⁶, planteamiento que ni siquiera menciona el máximo historiador de dicho centro canario quien siempre pondera la libertad en la creatividad inspirada directamente en cosas canarias que autores más modernos ven como un oportunismo político a partir de 1970¹⁷. La carencia de esta ideología nos la confirma el propio fundador, *Fray Lescó*, cuando apunta la primera finalidad de estos artistas como decoradores que serían preferidos a los fabricantes del arte decorativo «caro y fiambre» que iba a demandar la nueva expansión urbanística¹⁸.

En resumen, esta etapa de la Escuela Luján Pérez que Arencibia vivió alterando con el bachillerato nos permite clasificarla, con un criterio más generalizador dentro del espectro cultural del arte español, como una consecuencia de lo que Valeriano Bozal califica «renovación formal» del realismo español, desarrollada de 1920 a 1930 y alcanzando su punto álgido en 1925 con moti-

¹³ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *Op. cit.*

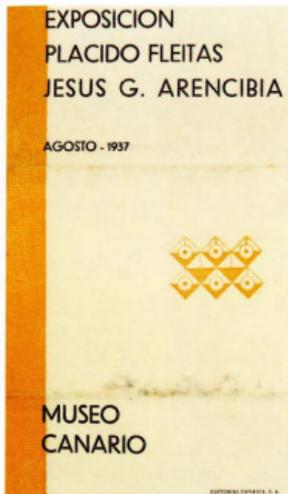
¹⁴ RIV, Pepe, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de agosto de 1934.

¹⁵ En *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de mayo de 1935.

¹⁶ ALMEIDA CARRERA, Pedro, «Las Palmas XX», Casa de la Cultura, Arucas (Gran Canaria), 1975.

¹⁷ CASTRO MORALES, F. y HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, S., «Arte Contemporáneo. La modernidad en Canarias», Santa Cruz de Tenerife, 1992.

¹⁸ DORESTE, Juan Rodríguez, «La Escuela de Artes Decorativas de Luján Pérez», *El Museo Canario*, separata, 1962.



Catálogo desplegado de la exposición con Plácido Fleitas, Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1937.

vo del Salón de los artistas independientes en el Retiro de Madrid, cuando el *art déco* era consagrado oficialmente en la Exposición de Artes Decorativas de París. En 1931 los fenómenos sociales y políticos que acontecen en nuestro país influirán en una determinación significativa precisa de estos artistas¹⁹. Así pues, la nueva estética hay que situarla entre los epígonos del regionalismo y la nueva visión del realismo que supuso la «renovación formal», no sin ciertas influencias del *art déco*. Por desgracia para la región canaria, la distancia y el centralismo peninsular han hecho olvidar a los historiadores de arte de aquellas tierras la existencia del arte en Canarias, pues tanto Valeriano Bozal, como Calvo Serraller y González García no mencionan para nada la existencia del regionalismo canario²⁰.

En el estudio de la rápida evolución del estilo de Arencibia nos va a servir de pretexto como *leitmotiv*, el palio que —junto con el baldaquino— empleará en varias etapas de su vida. Entre 1933 y 1936 realiza cuatro cuadros con temas de procesiones. La primera en la línea de los torsos en primer término frontales al espectador, de composición vertical y asfixiante (1933); la segunda corresponde al año siguiente, la estructura es más compleja y fluida, con los característicos ojos cerrados de ese año, los pliegues de los tejidos y las curvas del rostro trabajados en duras aristas; el desfile ondulante de fieles contrasta con la línea quebrada en forma de greca de las casas excavadas en cueva de la montaña de Tamaraceite, ya desaparecidas. Los ojos cerrados en meditación y las mantillas canarias blancas y negras —único testimonio de atavíos típicos en Gran Canaria— confieren al cuadro un carácter hermético. La pobreza del palio hecho con palos o cañas y una sábana está en sintonía con el paraje donde un enhiesto y ascético cactus se convierte en metáfora del difícil camino de la fe y la esperanza, sobre todo para los humildes; otro contraste lo marca la tabaiba y el nopal que ocupan un tercio del cuadro; la nota más abundante de riqueza vegetal del pintor en estos años.

Con la pobreza de la ceremonia de la procesión *Corpus* en Tamaraceite de 1934 está en consonancia la realización de una cueva como belén en la iglesia de San Antonio Abad de Tamaraceite la Navidad de este mismo año, en contraposición con el folclore colorista que por estas mismas fechas iniciaba Néstor con su campaña del tipismo en el teatro Pérez Galdós: dos marcos diferentes para dos diferentes conceptos del regionalismo. No obstante, el valor artístico de esta cueva fue tal que alguien la llamó por ello del «segundo Néstor». «En este belén sin pastores, ni reyes, ni las múltiples terracotas adornos de domésticos portales, ni ángeles ni aún el Santo Patriarca se encuentran en él, como si la Virgen hubiera estado sola en el sublime momento de ser madre del Redentor. Parece que este solo momento ocupa la mente del artista. Sencillez y pobreza pleróticas de eximio arte, de refinado gusto artístico exornan esta obra sin pretensiones, pero llena de colorido y vida del segundo, del futuro Néstor»²¹.

Con *Procesión en la Cumbre* (1935) entra Arencibia por la puerta grande en el mural. El punto de arranque es el *Corpus* de Tamaraceite siguiendo el conocido esquema compositivo: primer término pero a la izquierda, un gran cardón; a la derecha, el grupo de mujeres que viene por el fondo con mantilla canaria blanca (desaparece la mantilla negra), el hombre que lleva el palio de espaldas, pero palpamos su fe y emoción religiosas; el hieratismo da paso

¹⁹ BOZAL, Valeriano, «El realismo plástico en España de 1900 a 1936», ediciones Península, Madrid, 1967.

²⁰ CALVO SERRALLER, F. y GONZÁLEZ GARCÍA, A., «Pintura regionalista española: 1900-1930», galería Multitud, Madrid, 1975.

²¹ DÉNIZ, M., «El Defensor de Canarias», 28 de diciembre de 1934.

a la humanidad de los cuerpos, el dibujo esquemático, a volúmenes naturalistas, el fondo de cuevas es sustituido por un agreste paisaje —la cascada petrificada de Unamuno—. La vegetación, el palio y las montañas acentúan una verticalidad en profundidad; el color va ganando la batalla al dibujo. La intencionalidad decorativa, a pesar de las cenefas de frutos alegóricos a la Eucaristía, pierde fuerza en favor de la plasticidad y emoción sincera y humana, no filosófica, y así lo recoge la prensa del momento: «Por este laberinto de peñas y rocas y por un vericuetos imposible, desfila la procesión cuyos fieles campesinos, ignaros y rudos, llevan reflejadas en la cara la creencia y la fe, de sustentación tan firme como los macizos roqueros que ambientan el paisaje y creencia de tan acendrada y escueta sin ningún ropaje ni disimulo, creencia enhiesta y escueta como los cardones que ornamentan la decoración y que parecen también motivo religioso, como si fueran candelabros en que llameen cirios ofrendados al Altísimo»²². Sin embargo, personalmente creemos que subyace una crítica amable al oficialismo de la Iglesia Católica —no a los misterios de la fe— al contrastar la humilde camiseta del campesino con la rica capa del sacerdote, la diferencia entre el humilde campesino y el representante de la Iglesia, del amor y de los pobres. La obra causó un gran impacto cuando la llevó a la Escuela Luján Pérez: «Repentino dejó sin voz, de sorpresa y gozo, a las gentes activas y amigas de la Escuela»²³, suscitando comentarios como estos en las dos personalidades más importantes de la pintura gran Canaria hasta la guerra civil: «Desfile litúrgico, que alcanza uno de los más bellos, extraños y extraordinarios hieratismos que pueda adivinarse en una obra de arte», dijo Colacho Massieu²⁴ y Néstor, en presencia de Felo Monzón, comentó en la Escuela Luján Pérez: «Por lo menos no se parece a ninguno»²⁵.

Arencibia, como hemos dicho, técnicamente debe más a su espíritu de observación que a la Escuela Luján Pérez. Las mayores lecciones en este aspecto las entresacó de Néstor cuando le veía trabajar; aunque tuvo la oportunidad de ver los murales de este en el teatro Pérez Galdós, va a ser la asistencia al Gabinete Literario donde Eduardo Gregorio invitaba a compañeros de la Escuela Luján Pérez para ver al pintor Néstor, hablar con él y transportarle el dibujo de los bocetos al lienzo para los murales del Casino de Santa Cruz de Tenerife; recuerda entre los asistentes a estas tertulias a Plácido Fleitas y Felo Monzón. En el archivo de sus recuerdos queda el asombro de ver la abundancia de materiales y la comodidad para trabajar que rodeaba al pintor del *Poema del Mar*; un andamio sobre ruedas para cubrir la altura de los cuatro metros del lienzo que según el propio Arencíbia muy pocos artistas de la Península Ibérica se podían permitir el lujo de disponer, los grandes recipientes de color y la gran variedad de pinceles, mientras que él solo podía disponer de uno. Viéndole pintar en el tema *La Tierra* una gran tunera, Arencíbia llegó a la conclusión que la representación de la realidad no tiene por qué ser fotográfica; entre los bocetos de plantas que le vio pintar en el parque de Doramas en 1928 y estas plantas de 1935 había una gran diferencia en el concepto del color, estando en estas últimas las plantas en su esencia. Hay un sinfonismo cromático y una estructura muscular masculina —el campesino que va detrás del sacerdote—, con ascendencia en Néstor, en *Procesión en la Cumbre*, pero aporta con respecto de aquel no solo una tipología humana y su avitu-



Motivo religioso. Tinta, acuarela sobre papel. 40 × 60 cm. 1933. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

²² LEÓN, P.J. [de], *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de agosto de 1937.

²³ TAUTO, Juan Gabriel, *Noticiero del Lunes*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de noviembre de 1941.

²⁴ DORESTE SILVA, Luis, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de septiembre de 1937.

²⁵ Anónimo, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de julio de 1941.



Procesión en la cumbre. Óleo sobre lienzo. 203 × 297 cm. 1935/36. Colección particular. Telde (Gran Canaria).

llamando más acorde con la realidad social y cultural canaria, sino además la grandiosidad cataclástica del paisaje de la Cumbre de Gran Canaria.

El punto final en esta transición lo marca otra procesión *Alba del Sacramento*, con el cual entra de lleno en la pintura de caballete, aunque el dibujo siga siendo un fuerte soporte en la obra de Arencibia. Con este cuadro las pinceladas son más densas y los matices de color aumentan. Nos hubiera gustado comentar con más amplitud y reproducir esta obra que se encuentra en paradero desconocido en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria.

La guerra civil interrumpe la rápida y segura evolución de Arencibia con pocas obras. Es movilizado como cabo de caballería pero no se incorpora al frente hasta 1937 cuando desembarca por Vigo. Este mismo año se exponen —sin la asistencia del autor— en el Museo Canario *Procesión en la Cumbre y Alba del Sacramento* para crear atmósfera a la talla directa *Cristo en la Cruz* de Plácido Fleitas que adquirió luego el Cabildo Insular de Gran Canaria. Presentó la muestra Pedro Cullen.

c) La posguerra (1939-1942)

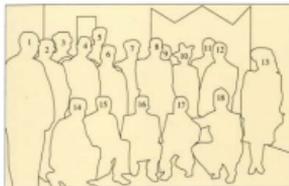
Hasta el final de la guerra, Arencibia aprovechó los permisos y la convalecencia de un accidente que tuvo para ver y conocer el arte de las ciudades en un tú a tú que mitigara el ansia de pintar y beber en un arte que en Canarias no existía porque lo poco que había se conservaba en las iglesias. Así visitó Valladolid donde pudo conocer obras maestras de la escultura policromada de la escuela castellana, Vitoria, Burgos, Zaragoza, Huesca, Cádiz y algunos conventos como las cartujas Aula Dei en Zaragoza y Miraflores en Burgos, impactándole de esta última el San Bruno de Pereira y los austeros monjes. Acabada la guerra y mientras esperaba en Cádiz para embarcar, pudo ver los cuadros de Zurbarán para la cartuja de Jerez de la Frontera produciéndole tal impacto emocional-artístico que estuvo a punto de renunciar a seguir pintando. Otro recuerdo de la guerra por lo que puede tener de proyección en su pintura fueron los dorados atardeceres de Castilla.

Una vez en Gran Canaria termina el bachillerato que había sido interrumpido por la contienda fratricida. Su madre tenía empeño en que hiciera carrera para igualarle en condiciones educacionales con su otro hermano, y aprovechando el rápido acceso que se ofrecía al grado de maestro —por escasez— a aquellos que tuvieran el bachillerato y fueran ex-combatientes, realizó un cursillo y obtuvo el título, requisito que le había puesto su madre para dejarle estudiar pintura. Obtuvo plaza, pero la beca concedida por el Cabildo Insular de Gran Canaria en 1941 para ir a estudiar a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, fue el pretexto para quemar las naves y dedicarse a la pintura, la entrega oficial se produjo en la presentación hecha por Antonio Limiñana López, presidente de la corporación del cabildo gran canario en los Salones que dicha entidad poseía en el número 46 de la calle de Triana, en otoño de 1941, renunciando Arencibia a tomar escuela en propiedad, valentía que el tiempo premiará con creces.

Antes de la presentación oficial de la nueva producción fueron desfilando



Clausura de la exposición de 1941: Jesús Arencibia, Diego Navarro, Lola de la Torre y Luis Prieto.



1. Simón Benítez Padilla; 2. Tomás Gómez Bosch;
3. Abraham Cárdenes; 4. Jesús Arencibia;
5. Alfonso O'Shanahan; 6. Colacho Massieu;
7. José S. Jiménez; 8. Néstor Álamo;
9. Mela Benítez Ponce; 10. Margara Bosch;
11. Luis Benítez Inglott; 12. Juan Rodríguez Doreste;
13. Chona Madera; 14. Santiago Santana;
15. Plácido Fleitas; 16. Juan Jaén; 17. Eduardo Gregorio;
18. Víctor Doreste.



Artistas e intelectuales en la exposición de 1941 en Las Palmas de Gran Canaria.

por su casa de Tamaraceite: Secundino Zuazo, Laureano de Armas, Nicolás Massieu y Matos, Rafael O'Shanahan, Simón Benítez, Pedro Cullen, Diego Navarro, Luis Benítez Inglott, Pedro Perdomo Acedo, Néstor Álamo y otras personalidades de la cultura²⁶ quienes, es posible, pesaran mucho con su opinión impulsando al cabildo a concederle una beca. Los marcos de los cuadros fueron tallados por Plácido Fleitas y Juan Jaén, dos de sus mejores amigos de la Escuela Luján Pérez. Además de la mano que el cabildo le tendió, la crítica auguró un gran éxito para la exposición, y así fue, llegando a niveles de auténtico acontecimiento artístico, pues al cuarto día de inaugurada ya la habían visitado dos mil personas y cuando finalizó la prensa comentó que toda la ciudad la vio. La clausura corrió a cargo de Diego Navarro, que hizo una glosa poética del pintor, y de Lola de la Torre que cantó, acompañada al piano por el maestro Prieto, canciones de Franck, Schubert, Alfonso X y Bach. Según el catálogo trece obras constituían esta muestra; pero en realidad se trataba de veintisiete pinturas desglorando dos trípticos y un políptico. El hilo conductor de todos estos cuadros es el amor, pero se pueden subdividir en tres grandes temas: la Religión, la Vida y la Muerte.

El tema de la Religión está representado por *Tobías y el Arcángel* con respecto al Antiguo Testamento y el *Políptico de la vida de San Antón Abad* en cuanto al Nuevo Testamento. El contenido simbólico del primero tiene algún eco de la guerra civil española —el sufrimiento de los justos en apariencia injustificada— como Tobit el padre de Tobías, representante de la fe en Dios y de la esperanza. El hígado y el corazón del pez quemados alejarán el espíritu malo de Sara, la esposa de Tobías, y la hiel curará la ceguera de Tobit. El pintor no narra momentos como en el políptico sino que concentra y sugiere el recuerdo, para ello elige el nudo del relato bíblico: cuando Tobías, aconsejado

²⁶ ÁLAMO, Néstor, *Falange*, 6 de diciembre de 1944.



Juan Jaén, Jesús Arencibia y Sebastián Padrón Acosta en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. 1942.

por el arcángel (con apariencia humana), coge el pez —que Arencibia toma como Néstor de la fauna marina canaria haciendo más familiar la historia al pueblo canario— al atardecer en el río Tigris. La novedad iconográfica está en el arcángel que presenta como tal y en actitud protectora (en el relato manifiesta su gloria al finalizar el viaje), su atuendo no resulta menos extraño: sombrero de paja canario, capa de peregrino de Santiago con las clásicas conchas y bastón con la calabaza de agua; sus facciones están inspiradas en la etnia canaria siendo su rostro la antiimagen de toda la iconografía angélica representada hasta el momento presente a través del arte. La figura del arcángel en el cuerpo es una versión del estilo manierista a la manera del Berruguete que Arencibia ha interpretado desde un punto de vista más moderno. El arcángel tiene el significado de ángel custodio, devoción que se inicia a partir del siglo XVII, pues es peregrino, acompañante, consejero, defensor y guía de Tobías en el viaje a Rages de Media; sin embargo, la figura de Tobías puede que recoja el simbolismo que se le dio en el siglo III, al representarse pescando el pez, como figura de salvación. Suponemos que es de los primeros, o el primero, que pintó en su nueva producción, pues está fechado en 1940, mientras el resto lo está a partir de 1941 y fue considerado una obra revolucionaria²⁷.

El *Políptico de la Vida de San Antón* está compuesto por once pinturas. Dicho santo ermitaño gozó de gran popularidad y es el patrono de la iglesia de Tamaraçeite, localidad natal de Jesús Arencibia. El lienzo de formato mayor ocupa

²⁷ DORESTE SILVA, Luis, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de noviembre de 1941.



Tobías y el arcángel. Óleo sobre lienzo. 100 × 70 cm. 1940. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

la parte central representando al santo religioso egipcio de los siglos III-IV que se retiró al desierto de la Tebaida para llevar vida eremita. El pintor no emplea el conocido atributo del cuervo sino otros menos difundidos: el gran libro sagrado donde está concentrada toda la atención, aludiendo con ello a la ascética contemplativa como eje principal de su sistema de vida religiosa, la campanilla para llamar a los fieles y un cerdo negro —evocador de su triunfo sobre la lujuria, cuya cabeza coloca bajo la planta del santo emulando la iconografía de la Inmaculada pisando la cabeza de la serpiente—, animal que dada la popularidad milagrosa del santo no solo en beneficio de los hombres sino también de los animales ha cambiado de signo representando al lechón porcino que con la bendición de San Antón muchas familias alimentarán en común para luego repartirlo a los pobres. Esta figura central del fundador de la vida cenobítica tiene toda la grandiosidad y emoción contenida interpretada desde la modernidad del *San Benito* del Berruguete (Museo Nacional de Escultura, Valladolid). Encima de él, a manera de tímpano, *La Crucifixión*. En los laterales desarrolló las escenas más conocidas de la vida del santo eremita: *Las Tentaciones* de los demonios acosándole la divide en una doble aparición —a la izquierda el mal y a la derecha el bien— más en la línea barroca que de la pintura flamenca a la manera de El Bosco (pintor por excelencia del más famoso de los episodios), *La Adoración de la Cruz*, *La visita de San Pablo*, postrándose humildemente ante sus pies al enterarse era su antecesor en la idea de la vida eremitaña, episodio unido a la leyenda del cuervo que diariamente les traía el pan y que Arencibia representa en el cielo de la escena *El entierro de San Pablo* y *Ángeles músicos* en un total de cinco cuadros que ocupan la parte baja del retablo. Todas las figuras de esta etapa pictórica tienen el canon de proporciones humanas alargado con influencia manierista, pero no llega a la espiritualización de El Greco sino a la de la escultura castellana de Gregorio Fernández y en especial Juan de Juni y Berruguete y a las pinturas de este último que pudo admirar en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Otra característica común a toda esta producción es la sombra de tristeza que tienen todos los rostros, incluidos los ángeles cantores y músicos, de ascendencia canaria popular. Los ángeles al igual que la Virgen y la *Cantoría de ángeles* del tríptico *El nacimiento de Cristo* están ataviados con ricos vestidos inspirados en los ornamentos religiosos (casullas, capas pluviales, dalmáticas), lejano eco de la pintura gótica catalana que vio en el Museo de Zaragoza, en su riqueza tienen la caída y el cuerpo de las telas zurbaranescas admiradas en el Museo de Cádiz al terminar la guerra, antes de regresar a Gran Canaria. El *Políptico de la Vida de San Antón* nació bajo un signo negativo pues el modelo pedía al pintor que terminara pronto de pintarlo porque presentía cerca la muerte, como así fue y, por otro lado, la mala suerte se cebó sobre él destruyéndolo a raíz de un cortocircuito en una exposición en el Gabinete Literario, afortunadamente quedó una fotografía del retablo completo y una de los *Ángeles músicos*.

El tema de la Vida va a estar representado en las obras *La Anunciación*, cuyo dibujo estilizado ilustra el catálogo constituyendo un anticipo de su estilo de 1960, el tríptico *El Nacimiento de Cristo* que ocupa la parte central, y en las alas laterales la comentada *Cantoría de ángeles* y el *Éxtasis de San Francisco de Asís* por ser el iniciador de la tradición del portal de belén, muy efigiado por



Santa María de los Maris. Óleo sobre lienzo. 64,5 x 31,3 cm. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Nuestra Señora de Tamadaha. Óleo sobre lienzo. 67,5 × 50 cm. 1941. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.

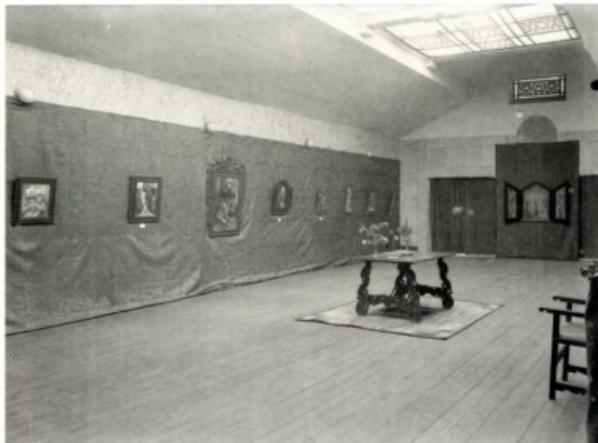
Arencibia. El conjunto, además de lo ya comentado, acusa un cierto *horror vacui* en la composición que hace más opresiva y dramática la tristeza contenida de sus personajes, *La Virgen y el Niño*, la deliciosa *Santa Ana y la Virgen*, joya lapislázuli compuesta en «X» y uno de los cuadros en el que el pintor ha derrochado mayor ternura con clara influencia de la iconografía de Juan de Juni. También Arencibia es dado a crear advocaciones marianas, en esta ocasión presenta dos: *Nuestra Señora de Tamadaba*, en recuerdo del pinar gran-canario con un manto verde alusivo al color del árbol, sentada en una silla de inspiración en la artesanía canaria, adorando al Niño Jesús —este último con antecedentes en la pintura flamenca de Memling— de cuyas manos formando una cruz simbólica salen rayos cual foliculos de la conífera; los árboles del segundo término es una reiteración del árbol de la cruz o santo madero, y *Santa María de los Mares* quizás como sustituta de la Virgen del Carmen para los marineros canarios; está sobre un promontorio cual faro y guía, detrás de ella la luna llena; su pierna forma como la proa de un barco cuya mascarón es la figura de Cristo.

La contienda militar zarandeo y acongojó más el alma de Arencibia que no entendía los extraños giros de la danza de la muerte que había vivido, ello tuvo honda repercusión en esos seres duros y humanos, sufridos, con rictus de amargura en los labios y, en especial sobre los cuadros relativos a las figuras de la Pasión de Cristo. Cinco son las obras sobre el tema de la Muerte relacionadas con el drama del Gólgota, la consumación cruenta del Verbo hecho carne. El *Tríptico de la Pasión del Señor* de abigarradas figuras en composición angulosa en las alas mientras construye el tema central en pirámide destacándolo así y dándole más desahogo; su sinfonismo cromático rojo es reflejo de la impresión de los atardeceres en Castilla, interpretados así por un crítico en la obra de Arencibia: «Cuando retornó y se puso de nuevo a pintar, aquellos oros iluminaron plenamente los lienzos. Invadieron su pintura con una visión funcional, sirviendo a la tendencia dramática de los temas. La luz del sol poniente encontró cual una resonancia más honda que la del puro hecho plástico. Era para su espíritu avisado un antecedente trascendental, una profunda circunstancia de tiempo. Geográficamente considerado, el oscuro es instante de influencia melancólica, símbolo de agonía, arista de transición, quiebro»²⁸. En el tema central, otra novedad iconográfica pues coloca a un Moisés un tanto berruguetesco como testigo del Monte Calvario; en el ala izquierda desarrolla *Getsemani* con un Cristo extenuado, apoya su cabeza en la pierna del ángel queriendo renegar del cáliz de la amargura; vuelve a reiterar el sinfonismo de rojos y el ángel de características y composición similares al del *Tobías*. La tensión dramática se concentra en el tumulto de *Jesús y una Mujer, en la calle de la Amargura* —a la derecha del tríptico—; anuncia esos juegos de tensiones emocionales o dinámicos que caracterizarán muchas obras del pintor; también encarnando a la Verónica aparece un modelo popular de Tamaraceite que utilizará muchas veces en sus pinturas: Chona «la negra». Pero la iconografía más revolucionaria nos la presenta en *La Piedad*, el rostro de la Virgen de rudas facciones isleñas, no solo se aparta de cualquier prototipo antiguo a partir del gótico sino incluso de la imaginería moderna catalana; no ve Virgenes guapas y repintadas, ni Cristos elegantes, ni ángeles con tirabuzones y alas de cisne; tal vez este cuadro tenga su inspira-

²⁸ TAURO, Juan Gabriel, *Noticiero del Lunes*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de noviembre de 1941.



Las santas mujeres. Óleo sobre lienzo. 55 × 57 cm. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



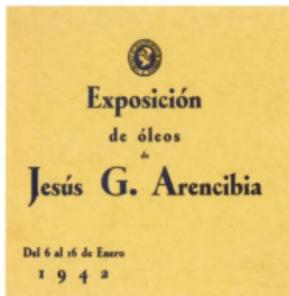
Exposición en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. 1941.



Retablo de San Antonio Abad (destruido). 1941.

ción en la experiencia vivida por el pintor en el hospital durante la guerra cuando una monja atendía a un joven y apolíneo soldado que la llamaba mamá en su adiós a la vida mientras la religiosa llena de ternura intentaba controlar las lágrimas. La composición sigue el esquema de la pintura flamenca, la novedad está en el rostro —que al igual que el de un dibujo preparatorio para *Nuestra Señora de Tamadaba*— tiene paralelismo con los de los muralistas mejicanos. En *Las Santas Mujeres* recurre al sepulcro en fosa, en el suelo, más humilde que la cueva ante el cual en un aire de Sol de los muertos o de alba de fuego, las mujeres piadosas se retuercen como sarmientos en la hoguera de su doloroso asombro²⁹, los vasos para los perfumes son cerámicas aborígenes grancanarias y el atrevido color verde del fondo a lo Aguiar y Néstor creemos que es un recuerdo de la visión novedosa que, según confesiones de Arencibia, le produjo el mural del Salón Saint-Saëns en el teatro Pérez Galdós pintado por Néstor. Estas mujeres al igual que *María Cleofás* convulsionan sus cuerpos, y sus rostros expresan el dolor con el patetismo de la incomprensión de la muerte, muy diferente del sereno dolor de *La Piedad*, en formas a lo Berruguete, Juni o Morales «el Divino» revestidas de actualidad; esta forma visual tendrá gran aceptación en el pueblo, lo recogerá la imaginaria procesional del barroco y pervive hasta nuestros días. Finalizamos con otro de los cuadros más bellos y de contenido dolor, *La Verónica* y *el Santo Sudario* cuya escena se desarrolla bajo un sol aplastante llamándonos la atención el sombrero canario de paja que actualiza la dramática historia trasplantándola al mundo rural grancanario, plasmando en su rostro no solo el dolor y el cansancio sino inquietud por la efigie de sangre impresa en el sudario y emoción

²⁹ Las Palmas de Gran Canaria, 18 de julio de 1941, archivo del artista.



Catálogo de la exposición en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1942.



Boceto de *Las santas mujeres*. Lápiz sobre papel. 21 × 18 cm. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

agradecida hacia el Nazareno, en su camino hacia el máximo suplicio, por haberle dejado una reliquia en correspondencia por su compasión. El tema de la muerte se vuelve obsesivo en estos años y el pintor anuncia: «Mi ilusión es hacer un Vía Crucis. Sería distinto a todo y la Religión, el Amor y la Muerte, jugarían allí papeles principales», serie realizada en dibujo dentro de este sentimiento veinte años más tarde.

En 1942 es invitado por el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife para exponer la obra exhibida el mes anterior en Gran Canaria. En los actos de apertura y clausura hay intervenciones de música religiosa a cargo de Lola de la Torre y un coro infantil acompañados al armonio por Rafael Hardisson, y discursos de Francisco Bonnín y Domingo Cabrera. Los cuadros vuel-



Boceto de *La Piedad*. Lápiz sobre papel. 21 × 19,5 cm. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Santa Ana y la Virgen. Óleo sobre lienzo. 45 × 41 cm. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



La Verónica y el santo sudario. Óleo sobre tabla, 54,5 × 44,5 cm. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

ven a provocar el entusiasmo por lo novedoso de incorporar elementos de la realidad canaria, como lo había descubierto en la Escuela Luján Pérez, aunque ya no tienen nada que ver con la estética de dicha escuela; pero la crítica no asimila todavía el traspaso de la tipología isleña canaria a la iconología religiosa y menos aún con unos rostros de facciones rudas que algunos tratan de irrespetuosa³⁰. Tal vez el consejo del obispo de la diócesis nariense al artista para que leyera a San Buenaventura, iba encaminado a remedar estas visiones arencibianas del alma del pueblo canario, demasiado humanas y contrarias a las imágenes de devoción que desde el Concilio de Trento hasta el siglo XX ha popularizado la Iglesia oficial. A pesar de la crítica Fray Albino, obispo de Tenerife, le encargó dos pequeñas obritas para colocar al lado del sagrario del altar mayor de la catedral de La Laguna (Tenerife), debajo del tabernáculo obra de Luján Pérez, en las que representó las ofrendas de amor (rosa) y a la divinidad (incienso). Todas las pinturas de esta exposición hablan de la gran capacidad de observación, asimilación e interpretación no solo del color y composición, sino de tendencias estéticas, alcanzando más relieve si tenemos en cuenta que son fruto de visitas esporádicas, no de estudios, y que aún no ha empezado Bellas Artes. Su espíritu intuitivo le hace progresar con rapidez sin desdeñar cualquier método que le ayude a mejorar, por ejemplo los bocetos a lápiz cuadrículados para transportar el dibujo al lienzo definitivo, aprendidos por los alumnos de la Escuela Luján Pérez con Néstor cuando realizaba los murales para el Casino de Santa Cruz de Tenerife, los emplea en muchos de esos cuadros. También empiezan a tomar carta de naturaleza perenne en la obra de Arencibia ciertas características: su pasión por el escorzo y la expresión anímica a través del rostro, del cuerpo y sobre todo de las manos que desproporciona —al igual que los pies— intencionadamente con lenguaje expresivo definidor de una personalidad artística. Los personajes van adquiriendo una grandiosidad épica incluso en su humildad avanzando su esencia muralista. En estas pinturas «sacras» continúa la línea anti-conventional del arte religioso iniciada por El Greco y continuada por Caravaggio, Rouault y Chagall, entre otros, debatiéndose entre el ascetismo y el misticismo.

LA ACADEMIA (1942-1947)

Jesús Arencibia embarca para Madrid a principios de 1942 con cartas de presentación del arquitecto Secundino Zuazo para Julio Moisés y Vázquez Díaz. En los meses de espera para realizar el ejercicio de ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, y al objeto de justificar la beca concedida por el Cabildo Insular de Gran Canaria, realiza ejercicios de dibujo en el Museo de Reproducciones Artísticas, hoy Casón del Buen Retiro. El pintor José Aguiar supervisa los trabajos e informa a la corporación isleña del progreso y aprovechamiento logrados en esos meses. Es en este tiempo cuando realiza su primera visita al museo del Prado y se siente tan impotente en medio de tantos grandes genios de la Pintura que estuvo a punto de hacer las maletas y regresar a su tierra natal; pero la serenidad se impuso e inició el

³⁰ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián, *Falangia*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de noviembre de 1941, y MAIVIDO, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de enero de 1942.

camino de una sólida formación. Durante estos años de la academia contara entre sus profesores a Eugenio Herosmo (Dibujo de Estatuas), Adsuara (Dibujo), Julio Moisés (Dibujo), Ramón Stolz (Procedimiento y Mural), Valverde (Colorido), Manuel Benedito (Colorido), Daniel Vázquez Díaz (Mural) y a La fuente Ferrari (Historia del Arte). Entre sus compañeros recuerda a Fernando Valle, Pío Verdú Aparicio, Arturo Giber, Fernando Macarrón...

A pesar de estar en otra etapa en la que lógicamente se producirá un cambio estilístico, no desaprovecha la ocasión para difundir en exposiciones colectivas alguna obra de la etapa anterior. Así en 1942 su *Políptico de la Vida de San Antón* obtiene el segundo premio de pintura en la Bial de Artes Plásticas celebrada en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria aunque, lamentablemente, un incendio provocado por un cortocircuito destruyó la obra, las *Santas Mujeres* obtiene la medalla de bronce en la exposición «Estampas de la Pasión» celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y envía *Santa Ana* y *la Virgen* a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona.

Los años de formación en Madrid significaron para nuestro artista una intensa vida cultural no solo en lo relativo al mundo de las exposiciones sino también respecto a teatro, música, visitas artísticas a ciudades como Toledo, Valladolid, Barcelona, Granada, Sevilla y, sobre todo, muchísimas horas de trabajo en el museo del Prado. De la importancia que tiene para la formación del artista este museo, recuerda la anécdota con el profesor de colorido Valverde, quien corregía a sus compañeros pero siempre pasaba de largo por sus trabajos, con lo cual Arencibia pensó, las primeras ocasiones, que su trabajo era perfecto; pero al final empezó a sospechar de tanto mutismo y le preguntó al maestro la razón de su falta de interés... y este le contestó que era porque no veía el color negro en la paleta y cuanto más luz tuviera la obra más necesitaba el negro, ausente total en su paleta; terminó dándole un consejo: «Vaya al museo del Prado y párese ante la *Maja desnuda* de Goya y luego hablaremos». Así comprendió la razón de su maestro. En dicho museo realizó copias de *La Anunciación* de El Greco, *San Pablo* de Ribera, la *Verónica* del Veronés y varias copias encargos de *Cristo abrazando a San Bernardo* de Ribalta. Sin embargo, y a pesar de la atracción por Zurbarán, no copió ninguno de sus cuadros, pero en cierta medida el pintor de los frailes empieza a hacer mella en el artista canario a través de las pocas obras con las que está representado en nuestra primera pinacoteca nacional, pues en 1943 participa en el Salón de Otoño de Madrid con dos lienzos, uno no solo es un homenaje al maestro extremeño en su título —*La mesa del cartujo*— sino en la forma, la sobriedad, pobreza de los elementos compositivos del bodegón —sin faltar la nota de canariedad— y el paño blanco del mantel rezuman esencias zurbaranescas. Esta admiración por el pintor de Fuente de Cantos se aprecia en sus lienzos más importantes de esta etapa inspirados en el monacato, además del mencionado, *Nuestro padre San Diego de Alcalá* y *Fray Juan de San Torcaz*, *San Diego en oración* y *San Francisco de Asís*; aunque en su forma compositiva demuestran lo asimilado de los grandes barrocos valencianos como Ribalta y Ribera, la devoción por Zurbarán aflora de manera especial en uno de los temas preferidos por dicho maestro, *San Francisco de Asís* donde no solo evoca la posición de San Pedro Nolasco en su visión, sino también la calidad de la tela del hábi-



Daniel Vázquez Díaz.



San Diego de Alcalá y fray Juan de San Toribio. Óleo sobre lienzo. 159 × 99 cm. Hacia 1945.
Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



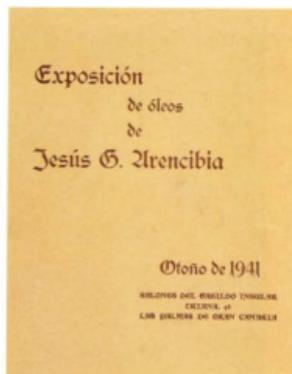
San Francisco de Asís. Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm. Hacia 1945. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



San Diego de Alcalá. Óleo sobre lienzo. 100 × 100 cm. Hacia 1945. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

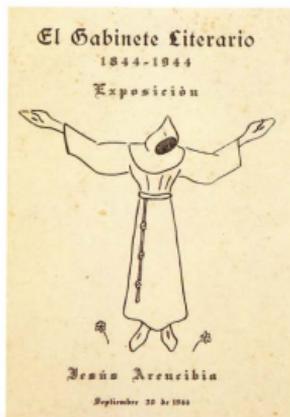
to incluida su pobreza y, sobre todo, su expresión de ternura casi divina. Tampoco faltan en las dos últimas la nota de canariedad al colocar un cardón en el San Diego (en la cruz, Benedito le advirtió de un defecto, pero también le pidió que no lo corrigiera porque así era más bello e impactaba más) y la solitaria alpisa canaria en la rama de una higuera como único oyente del discurso de amor del santo fraile, dicho con el mismo cariño como si estuviera rodeado de multitud de animales; precisamente cuando el Marqués de Lozoya estuvo en Las Palmas de Gran Canaria para preparar la exposición de arte canario en Madrid y vio el *San Francisco de Asís* le advirtió y aconsejó que no se olvidara que en él había un muralista y le invita a seguir esta senda artística dada la escasez de pintores cultivadores de este género en España, premonición que resultó certera para el futuro y la obra de nuestro artista. En 1943 tiene la oportunidad de aproximarse a las obras de dos grandes muralistas españoles al contemplar la tercera serie de murales que José María Sert (1874-1945) hizo para la catedral de Vich cuando se expusieron en el Ministerio de Asuntos Exteriores en Madrid y, por otra parte, al ver trabajar a Stolz en el mural de la cúpula de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza y el pequeño fresco en la sobrepuerta del convento de Las Calatruvas de Madrid. De este mismo autor conoce los murales que hace para la iglesia del Espíritu Santo de Madrid y el de la de San Isidro de Aranjuez. También tiene la ocasión de ver los magistrales de Goya de San Antonio de la Florida en proceso de restauración por los daños sufridos en la guerra. Sin embargo, de su maestro Vázquez Díaz, solo conoce su gran obra del monasterio de Palos en la localidad onubense de la Rábida a través de libros y revistas.

En junio de 1944 tiene lugar en el museo de Arte Moderno de Madrid un evento a nivel nacional para el arte canario: la Exposición de Artistas de la Provincia de Gran Canaria organizada por el Museo Canario bajo el patrocinio del Cabildo Insular y el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, por iniciativa del Marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes; el *Poema del Mar* de Néstor iba como joya de la muestra y entre los artistas participantes más destacados figuraban Colacho Massieu, Oramas, Juan Guillermo, César Manrique, Santiago Santana, Abraham Cárdenes, Juan Jaén, Francisco Lasso, Manolo Ramos y el propio Arencibia, a quien le compraron *La mesa del cartujo* con destino al Museo Nacional de Arte Moderno trasladado no hace mucho a los fondos del Reina Sofía. En el mes de septiembre realiza una exposición individual de 16 pinturas en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, con motivo de celebrarse el centenario de dicha institución; fue presentada por Luis Benítez Inglott y clausurada por Simón Benítez Padilla; los marcos para los cuadros fueron tallados por Juan Jaén, Plácido Fleitas y José Navarro. En 1945 vuelve a presentar dos obras en el Salón de Otoño de Madrid y en 1947 termina la carrera de Bellas Artes. Renuncia presentarse al concurso para la beca «Premio de Roma» por tener que atender a su madre. Son sus compañeros en este último año en las asignaturas de Pintura Decorativa y Pintura Mural, impartida por Vázquez Díaz: Fernando Beyo Belén, María Díaz Herrero, Jesús Hernández Barrios, Enrique García García, María Luisa López Huici, María Blanca Mac-Mahón, Rafael Márquez Hernando, Miguel Martín García, Ricardo Montero Maldonado, Gonzalo Perano Soriano,

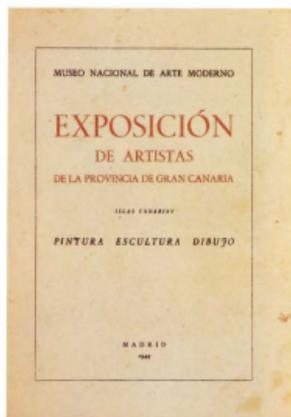


Arriba, catálogo de la exposición en Las Palmas de Gran Canaria. 1941.

Abajo, *La Anunciación*. Ilustración del catálogo de la exposición en Las Palmas de Gran Canaria. 1941.



Catálogo de la exposición en el Gabinete Literario. Las Palmas de Gran Canaria, 1944.



Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno. Madrid, 1944.

Teresa Prim Pujols, Ramiro Ramas Martín, Rafael Reyes Torrent, Julio Tizón Díaz, Augusto Verdú Aparici³¹.

La única exposición individual realizada por el artista indica que el paso por la academia supuso una crisis creativa, quizás por el excesivo rigor de las disciplinas y la no menos sobredosis de visitas a los museos; se le ve afanoso de ciencia y de demostrar sus conocimientos heterogéneos de pintar, perdiendo espontaneidad, aunque siempre sobresale su personal modo de dibujar. No obstante, este tránsito no es negativo porque ha actuado como un crisol y a partir de ahora podrá abordar la pintura desde la dimensión que quiera tanto técnica como temática con conocimiento absoluto del oficio. Tal es la altura alcanzada por su buen hacer que alguien poco versado en pintura difundió el bulo de que la luz del *San Diego de Alcalá en oración* procedía de un foco colocado detrás del cuadro; a pesar de ello, el lugar de preferencia de esta etapa lo ocupa *San Francisco de Asís*, con el que abre los pinceles de su corazón a esa ternura y emoción contenida, dramática, que no abandonará jamás. La prensa del momento recoge así esta transición: «Antes Arencibia, desde la altura de sus concepciones, descendía y llegaba a resolver los problemas más difíciles en virtud de un especie de genio tutelar. Ahora, desde el plano de un ortodoxo conocimiento del oficio, vislumbra la montaña erizada de dificultades y se dispone a vencerla enarbolando sus nuevas armas de la técnica; su contacto con Museos, Academia y exposiciones. Para las gentes inquietas el Arencibia de ayer tenía una fuerza subyugadora, deslumbrante e irresistible, a pesar de todos los balbuceos y puntos débiles. Para las personas de ponderado criterio, más cerca de las academias que de los cenáculos donde toda audacia tiene su asiento, este Arencibia de ahora resulta más com-

³¹ BENITO JAÉN, Ángel, *Vázquez Díaz, vida y pintura*, Madrid, 1971.



La colación. Óleo sobre lienzo. 41,5 × 51,5 cm. 1944. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



La mesa del cartajo. Óleo sobre lienzo, 63 × 70 cm. 1945. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



José María Sert. *San Francisco*. Catedral de Vich (Barcelona). Destruído. 1927.



Stolz. *La serpiente de bronce*. 1943/45. Reproducido de «Iglesia del Espíritu Santo». Ministerio de Educación Nacional. Vitoria, sin fecha.

preensivo, más cercano a su cumbre de percepciones; más asimilable por tanto. De la fusión de ambos puntos de estimación —creemos nosotros— surgirá el gran pintor definitivo que en él se agita y pugna por acrisolar con entereza»³². Al crítico no le faltaba intuición y el tiempo le ha dado la razón.

ETAPA MURALISTA (1948-1970)

a) Primer muralismo (1948 1958)

Aunque la licenciada Natalia Ferrando Rodríguez³³ ha dividido el muralismo de Arençibia en tres etapas, basándonos en las obras definitivas realizadas, podemos sintetizarlo en dos etapas: una primera más epopéyica y colorista y una segunda más estilizada y espiritualizada. Si estableciéramos parámetros, diríamos que la primera está más en la línea del barroco y del manierismo miguelangelesco y la segunda dentro del misticismo de El Greco y el expresionismo de Goya. El mural es parte innata de la esencia artística de Arençibia que afecta incluso a su pintura de caballete. Aquella llamada desde la infancia hacia los muros se hace más fuerte al contemplar la obra de Néstor para el teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, y se entusiasma más al verle pintar en vivo el de *La Tierra* para el Casino de Santa Cruz de Tenerife. También, aunque sea por revistas, conoce el estilo más vanguardista de los muralistas mejicanos, luego en la guerra civil puede admirar los murales juveniles de Goya *Historias de la Virgen y de Cristo* que no le entusias-

³² DÍAZ MIRELES, R., *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de octubre de 1944.

³³ FERRANDO RODRÍGUEZ, Natalia, «Jesús Arençibia. Exposición antológica», Las Palmas de Gran Canaria, 1991.



Expulsión del paraíso, Conscuencias del pecado, Bautismo de Cristo. Murales al fresco. 1948. Iglesia de San Juan, Telde (Gran Canaria).

man, pero sí le va a producir mayor admiración, en los años de la academia, el Goya de los frescos de San Antonio de la Florida y pintores más recientes como Sert, Stolz, Aguiar, Vázquez Díaz. A través de la Historia del Arte, en estos años pudo familiarizarse con los grandes muralistas del Renacimiento que irá a conocer *in situ* en 1955.

Al regresar de Madrid, es posible el mismo año 1947, pintó tres lienzos medianos para las sobrepuertas de la Sala de Juntas del Cabildo Insular de Gran Canaria en agradecimiento por la beca que había disfrutado y como demostración de los conocimientos adquiridos; tienen toda la esencia y toda la fuerza de una pintura mural a pesar de su tamaño. Los temas elegidos son relativos a las fuentes fundamentales de la economía canaria en aquellos momentos, siendo protagonista el pueblo sencillo: Ganadería (pastores de cabras), Pesca (pregoneras de pescado) y Agricultura (trabajadores de la tierra), este último presenta un estilo más epopéyico. En ellos se puede apreciar su dominio de masas tanto en composición como en movimiento, su sentido del color apunta hacia un sinfonismo cromático en «Pesca» y «Ganadería». La fuerte iluminación proviene lateralmente consiguiendo volúmenes por sombras que no tienen nada que ver con las del barroco y ayudan a realzar el escorzo, posición del cuerpo humano representada por el artista con más frecuencia en sus obras. El encuentro consigo mismo se produce a partir de estas obras y provoca júbilo en la crítica: «Ya en las sobrepuertas habíamos observado gozosos este recobrase de Arencibia, sustraído por un aprendizaje caliente, redondo de hemisferio superior en la contemplación y en la enseñanza»³⁴.

El presbítero Pedro Hernández Benítez, hombre intelectual y renovador, párroco de la iglesia de San Juan de Telde, cuyo altar mayor custodia una joya

³⁴ DORESTE SILVA, LUIS, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de febrero de 1948.

del arte flamenco coronado por un Cristo por el que Arencibia siente especial devoción y cuya festividad le ha propiciado una galería de tipos y motivos para sus cuadros, le encarga la decoración mural del baptisterio de dicho templo. En febrero de 1948 expone las plantillas o bocetos sobre papel a tamaño natural entre cortinones en el Gabinete Literario de la capital grancanaria, y en noviembre de ese año finaliza y presenta el resultado de esta primera inmersión en el muralismo, auténtica prueba de fuego por estar hecho en la difícil y laboriosa técnica del fresco. Constituye un políptico monocromo cuyos dos primeros motivos sirven de pórtico laudatorio al neófito: un grupo de jóvenes ángeles cantores entonan sus himnos, a la izquierda, y otro de ángeles más maduros, de tipología uno de ellos un tanto orientalizante con su cabeza rapada, nos lleva a las milenarias y grandes civilizaciones de Egipto y Mesopotamia, portadores de grandes conchas, símbolos del renacer a la nueva vida insertada en la de Cristo. Desarrolla un tema en conexión con el destino del lugar: el pecado y la salvación. La pared izquierda representa el momento cuando el ángel expulsa a Eva y Adán del paraíso terrenal, resuelto en una composición piramidal que tiene como base y con una presencia muy notoria la serpiente —símbolo del Mal— interponiéndose entre el bien y el hombre; el flanco derecho es vertical, sólido, como la justicia divina, mientras el izquierdo es curvo, sinuoso, variable como el hombre. En la primera idea figuraban varios ángeles reiterando el gesto de expulsión como una muralla infranqueable. Si el cuerpo de Adán y en general todos los torsos de este conjunto mural apuntan hacia Miguel Ángel Buonarroti, hay ciertos alargamientos del canon y sobre todo la convulsión de Eva nos hace recordar el mundo manierista español que tanta admiración despertó en nuestro pintor, aunque ahora incluye uno de los de sus preferencias: El Greco. El dramatismo y descoyuntamiento de Eva nos hace recordar el Laoconte o el Juan el evangelista del *Quinto sello del Apocalipsis* del cretense. El escorzo de Eva sirve de *leitmotiv* para introducirnos en el paño central: *Las consecuencias del pecado*. El trabajo está representado al fondo, en los personajes subiendo por una escalera, puente de la vida por el que pasan los humanos atados por la cuerda, representación de la esclavitud al pecado original. Pero la consecuencia principal es la muerte; emerge delante de la escalera como un fantasma con un sudario envolviendo un cuerpo sin vida suspendido en el aire, tal vez insinuación del descendimiento del Hijo de Dios arrojado a los brazos de la dama del alba para redimir a la humanidad. El primer término lo ocupa la danza de la muerte; en el lado izquierdo, la incomprensible de los inocentes, como el niño difunto en el suelo; en el lado derecho, la del joven a la manera de *La Deposizione* de Rafael de Sanzio; muerte sin discriminación de edades ni sexos, muerte siempre incomprensible, aceptada como en el grupo de la derecha o rechazada como en el de la izquierda; dolor aceptado por Adán y rechazado por Eva; pero todos los humanos son expulsados de la vida y empujados por el ángel de la muerte —representado quizás en la figura del fondo del grupo de la derecha— hacia la fosa abierta en primer término. La composición está resuelta en una espiral vertiginosa como la vida misma que va a morir en el ventanal del muro que el pintor aprovecha como foco de luz, acentuando el efecto al colocar debajo de él una figura de espaldas al espectador para conseguir con su sombra distanciamiento en profundidad. Tiene todo el ritmo fre-



La Agricultura. Óleo sobre lienzo 80 × 120 cm.
1947. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria.



La Ganadería. Óleo sobre lienzo, 80 × 120 cm. 1947. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria.



La Pesca. Óleo sobre lienzo, 80 × 120 cm. 1947. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria.

nético de los movimientos barrocos en círculo, como en Rubens. Es una pena que actualmente dicho ventanal símbolo de la luz de la esperanza, la *luz del mundo*, esté cubierto por una anodina vidriera distrayendo la atención, el dramatismo y la belleza de estos murales. En los dos grupos de este paño contraponen su asimilación del tormento de Miguel Ángel y la serenidad de Rafael. El último testero lo ocupa la liberación del pecado: el Bautismo de Cristo en el río Jordán. Vuelve de nuevo a la composición en vértice. La figura de Cristo envuelta en un paño de pliegues zurbaranescos está con los brazos en cruz con una intencionalidad doblemente simbólica: la aceptación de la voluntad del Padre Eterno y la del suplicio de la cruz que horadará las manos; el cuerpo blanco y apolíneo del Salvador contrasta con el moreno y ascético, pero fornido, de Juan el Bautista que representa alado como en una vidriera del siglo XIII de la catedral de Chartres o como en algunos antiguos códices miniados recogiendo la profecía bíblica: «He aquí que yo enviaré mi ángel delante de ti»³⁵; pero también las alas dentro del simbolismo cristiano significan la luz del sol de justicia que ilumina la inteligencia de los justos aplicable en esta ocasión a las palabras del profeta Isaías tomadas por el Precursor cuando le preguntan quién y responde así a los fariseos: «Voz del que clama en el desierto aparejad el camino del Señor, enderezad sus senderos»; con ello alude al avance hacia la luz o evolución espiritual. En esta escena llama la atención, como en el Juicio Final de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, la barca, pero aquí no tiene el significado mortuorio de la de Caronte sino el de seguridad y salvación como el arca de Noé, que es de donde la iglesia ha recogido el simbolismo. El motivo de los cortinajes que sirven de telón de fondo tanto a esta como a las restantes escenas así como la monocromía áurea, responde al esquema muralista de Ser; pero la iconología y el movimiento de Arencibia no es tan barroco y tiepolesco como en el catalán; está en la línea más

³⁵ S.E.P., *Falange*, 14 de noviembre de 1948.

³⁶ CIRELOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969.



Sin título. Óleo sobre lienzo. Mural. Aeropuerto de Las Palmas de Gran Canaria. 1948.



Cosecha de calabazas. Óleo sobre lienzo. Mural. 1949/50. Hotel Santa Catalina. Las Palmas de Gran Canaria.



serena de Stolz sin olvidar su atracción por el manierismo, lo heterodoxo y la etnia canaria.

La antesala de los encargos oficiales de murales para edificios civiles tiene su origen en el destinado para la sala del antiguo aeropuerto de Gando (Telde), en 1948; superada esta prueba de fuego se convierte en el gran muralista de Canarias, viéndose desbordado no solo por trabajos para edificios públicos oficiales sino también para las iglesias y particulares. El boceto preparatorio para esta obra representa a tres mujeres en actitud reposada dando de comer a las gaviotas —veleros del aire—, no tiene nada que ver con lo llevado a ejecución por el artista: en una loma castigada por un huracanado viento otoñal, unas campesinas danzan frenéticamente con las manos entrelazadas, ello nos hace volar la imaginación hacia los mundos esotéricos de El Bosco y más en concreto a los aquelarres de Goya, tema vinculado con Telde no solo por estas bruja mujeres pilotos pioneras de la fantasía, sino por haber sido esta localidad un centro de brujería.

Este año se cierra con el encargo de las pinturas murales para el altar mayor de la iglesia de Santa Isabel de Hungría en Escaleritas (Las Palmas de Gran Canaria). El paño central lo ocupa la santa reina húngara vistiendo el hábito de terciaria franciscana cuando le devolvieron los derechos a la corona —le habían sido arrebatados a la muerte de su esposo en la Quinta Cruzada para recuperar los Santos Lugares— el cetro y la corona símbolos de su realeza los portan los ángeles que la glorifican; en la parte inferior, los enfermos tiñosos representan su caridad e imploran su ayuda, con sus bastones con campanillas anuncian su mal y espantan para así evitar el contagio. El pintor ha huido de la clásica iconografía de esta santa y sobre todo de la difundida versión de Murillo en el hospital de la Caridad de Sevilla y encauza su grandeza hacia la humildad y caridad, las grandes virtudes que la adornaban, evitando la pompa de los trajes reales. Los dos paneles laterales, tanto por el tema, como por la composición, como por el color, están en íntima conexión con el central. El tema de unión es el hábito franciscano. A la izquierda, la *Estigmatización de San Francisco de Asís* fundador de los franciscanos en medio de un arrebatado místico para identificarse con Cristo, quien le deja marcadas las huellas de su muerte en la cruz; lo representa alado, tomando el significado de Dionisio el Areopagita «representan la rapidez de la ascensión espiritual, lo celestial, el camino hacia lo alto, al desposeerse de cuanto nos vincula a la tierra»³⁷; en su ascensión lo acompaña un serafín, jerarquía celestial considerada más próxima a la divinidad y encargada de acciones purificadoras y estigmatizadoras. Entre los monjes de la parte inferior, posiblemente uno represente a Fray León, situado de espaldas al espectador y a contraluz, dando

Ofrenda a Diana. Óleo sobre lienzo. Mural. 1949/50. Hotel Santa Catalina. Las Palmas de Gran Canaria.

³⁷ REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconología*, Madrid, 1990.



Romería de Santa Lucía. Óleo sobre lienzo. 308 × 528 cm. 1951. Hotel Santa Catalina. Las Palmas de Gran Canaria.

relieve y profundidad a la escena¹⁸, tiene su antecedente en una de las tantas versiones del santo hechas por El Greco, y aunque Arencibia no estiliza y espiritualiza tanto la figura, sus cuerpos tienen solidez terrenal pero en él hay más exaltación mística, más arrebatado de divinidad. El tercer panel está también dedicado a otra santa coetánea de los dos anteriores, también en el siglo XIII: Santa Clara de Asís fundadora de las damas pobres o clarisas, aconsejada por San Francisco de Asís. También la escena va unida a Jesucristo, bajo la forma de eucaristía. Recoge el hecho milagroso ocurrido cuando la tranquilidad del convento de San Damián en Asís fue rota por las desmadradas tropas sarracenas del ejército imperial de Federico II; la santa las hace retroceder esgrimiendo como arma la custodia con la eucaristía. Una vez más Arencibia rehúsa representaciones tradicionales y acentúa el dramatismo al sustituir la pieza de orfebrería por la sagrada forma. A los pies, entre los sarracenos que caen, destaca un magnífico torso en la línea de la *Conversión de San Pablo* del Caravaggio y a su lado, en contraposición de movimiento, con ese ritmo que caracteriza esta serie, la popular Chona *la negra*, modelo predilecto de Arencibia en varias ocasiones. El hilo conductor de estos murales ha sido la Eucaristía —antes presidía el altar de esta iglesia grancanaria— y lo franciscano, estableciendo al mismo tiempo dos planos de expresión: el de la debilidad y la miseria humana en la parte inferior, en una atmósfera realista en una actualización del barroco, y el del amor de Dios, en la parte superior, con una atmósfera irreal afectando a los personajes, pero sin llegar a las espiritualizaciones de El Greco que los convierte en seres inexistentes en la tierra, el fondo azul distancia este segundo término quizás como mensaje de lo difícil de llegar a ese grado de beatitud, pero no imposible. Este doble plano es la representación del mundo de los creyentes y se continúa a través de los fieles a diario cuando asisten al culto en la iglesia y del mundo de los que ya en la misma tierra han logrado la identidad con la santidad. En medio el sagrario con la Eucaristía y el altar mayor como unión y camino hacia la santidad. En todos los paneles hay un ritmo compositivo ascendente en los dos planos —primero y segundo— y al mismo tiempo un contrapunto rítmico descendente acentuado por la dirección de las manos; en todos ellos, el pintor ha demostrado su dominio de la composición y su supremacía en este género de pintura, tanto en el tema como en la técnica, en vías de extinción.

A raíz de la realización del mural del aeropuerto de Gran Canaria, el Cabildo Insular de Gran Canaria le encarga el Salón de Sesiones teniendo que demorarlo por urgirle al Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria varios murales para varias estancias del hotel Santa Catalina, obra del arquitecto Miguel Martín Fernández de la Torre, hermano del gran pintor Néstor, de inminente inauguración. Arencibia realizó una labor titánica, no solo en cuanto a superficie pintada sino en salvar dificultades de formatos obligados por la arquitectura (arcos, frisos, paredes curvas, sobrepuertas, lunetos,...) y por la gran creatividad en escorzos. El primero de estos salones pintado fue el comedor con temas relativos a los manjares de la mesa: peces y viandas, pero no cayó en la tentación de festines venecianos ni mitológicos de mesas servidas con abundancia y suculencia; el tema central es el trabajo del hombre para conseguir esos ejemplares: el esfuerzo del agricultor, la osadía del cazador, la bravura del marinero, el pregón y venta de pescado, ..., en una palabra, el



San Lorenzo. Óleo sobre lienzo. 100 × 74 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

¹⁸ En el hospital de Nuestra Señora del Carmen de Cádiz.



Simón Pedro, *el pescador*. Óleo sobre lienzo.
54,5 x 50 cm. 1955. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.

pueblo como protagonista en el fondo y en la forma; porque esos cazadores de jabalíes inexistentes en Canarias o esa Diana tienen facciones isleñas; él mismo ha dicho de dónde toma sus modelos: «Miren: los modelos están aquí, ahí mismo; son Chona *la negra*, Pancho *el cochino*, Antonio el de *cha* Pino... Gentes de nuestro pueblo de esa que sale todos los días a ganarse sobre la tierra un jornal a fuerza de sudor». El friso principal al fondo es un Olimpo a la manera velazqueña, el artemito, reduciendo el Parnaso a una escena entre campesinos un tanto rudos. La diosa Artemis ocupa la parte central, identificada con Diana, hermana de Apolo, con un doble significado; por una parte bajo un aspecto más de la Diosa Madre coincidiendo en algunos rasgos con la diosa cretense de la naturaleza, de ahí que haya una ofrenda de frutos de la tierra (alcachofas, cebollas, ...) engarzados en un festón al estilo de Néstor pero sin su idealización, desarrollando una escena de abundancia y fertilidad bajo un rústico baldaquino. En el centro de la composición la diosa está recogida en su representación más habitual: medio desvestida, con los senos al aire, muy dinámica y con las flechas alusivas a su dominio de la caza con arco. A la derecha un grupo le ofrenda un ciervo, uno de los animales que representan amor y dulzura, predilecto a la hora de las cacerías de la diosa. Pero esta deidad en su aspecto no tiene nada que ver con las representaciones grecorromanas que conocemos, está en la línea de la *Fragua de Vulcano*, *Los Borrachos*, *Marte*, ..., de Velázquez. La diosa en Arencibia es una bella campesina. La composición, en ángulos encadenados, avanza de izquierda a derecha para terminar en un grupo de mujeres entrelazadas con un movimiento circular acelerado aprendido de Rubens. Para realzar la diosa crea un espacio vacío, al igual que hace en otras paredes de la sala, evitando así el agobio y el frenesí visual. La pared de la derecha está dedicada a la caza al igual que un fragmento de la de la izquierda: el triunfo del cazador llevando un jabalí como trofeo, el acoso de la fiera en un magnífico escorzo aprovechando la curvatura del arco, la carrera del cervatillo y, al parecer, el peligro para el hombre. La pared izquierda está dedicada a los trabajadores o cazadores del mar con los aparejos que les sirven para las capturas, el desembarco de lo faenado, la venta, ...todo ello salvando arcadas y semilunetos. En la pared que forma los pies de la sala un grupo oteando el horizonte y expectante del regreso. Domina una tonalidad ocre, color que por esta época es uno de sus preferidos³⁹. Lo importante en el muralismo de Arencibia frente a sus contemporáneos del siglo XX es la inexistencia del paisaje o de arquitecturas decorativas de fondo con lo cual concentra, dramatiza y dificulta la acción. No utiliza telones arquitectónicos ni paisajísticos como Aguiar o Sert, su arquitectura es el cuerpo humano sin llegar a extremos de teatralidad decorativa y es por ello por lo que sus murales son más convincentes y emotivos, agregándose además su sentido popular pero sin populismos⁴⁰; escorzos cuyos volúmenes estructura formando eses revalorizando el cuerpo humano tamizado por cualquier luz o por cualquier sombra. Los elementos artesanales canarios —cestería, cerámicas, sombreros de paja, cedazos, faroles de hojalata— siempre hacen acto de presencia como testigos de una identidad canaria. Las pinceladas son en esta ocasión menos apretadas y esclavas del dibujo, son más difuminadas. La rotonda que antecede difumina más los contornos de la figura, el tema es el amanecer cuya composición centra un gallo que alerta a todas las brujas

³⁹ *La Tarde*, 10 de mayo de 1955.

⁴⁰ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, «La contribución de Jesús Arencibia a la pintura moderna», Madrid, 1991.



Jesús Arencibia y Juan Rodríguez González en la inauguración del hotel Santa Catalina. 1951.

de la proximidad del sol; inician su fuga en composición abierta finalizando su aquelarre con una sinfonía de escobas voladoras surcando los cielos. El sentido moderadamente colorista y un mayor ajuste al dibujo se produce en el Salón de Fiestas (en la actualidad García Escámez) donde presenta un frontispicio de cuatro lienzos inspirados en leyendas, cuentos y anécdotas canarios con cierta atmósfera bucólica e idílica, como la muchacha coronada de rosas por los campesinos entre gavillas; la cosecha de calabazas en una mítica Arcadia al parecer en conexión con la escena pastoril con personajes entre pastores y faunos y, cerrando, la anécdota local de las lavanderas que sufren un accidente ocasionado por los cuadrúpedos en celo que el pintor destaca en el admirable escorzo de los animales, anticipo de los de Casa de Campo de Madrid. Sobre los arcos, figuras de campesinos en escorzos en las que casi siempre una está de espaldas y la otra de frente uniendo sus brazos o la acción en la clave del arco. Pero el genio arencibiano no se resigna a cumplir con unos temas impuestos, bajo su libre albedrío realiza un mural no programado en el cual expresa lo que siente y cómo lo siente: su pasión por los invidentes. Una *Romería de Santa Lucía*, personajes que agrupados en un peñasco de la vida cual náufragos de la *Balsa de la Medusa* de Géricault se aferran entre sí en una solidaria e impresionante cadena humana para formar una pirámide de ojos de la fe hacia la imagen de la santa en una atmósfera tormentosa entre dos velámenes: el sufrimiento representado por el rojo del martirio y el de la esperanza en la fe en el toldo verde que dos ángeles despliegan como una inmensa vela de este barco de la vida sobre la imagen, unos ángeles con



Arriba, boceto *Gozo del mar*. Sanguina sobre papel. 20 × 32 cm aprox. 1953. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria).



Abajo, boceto *Gozo del mar*. Dibujo sobre papel. 20 × 36 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Boceto *Los gozos del mar* Lápiz sobre papel. 20 × 36 cm. 1953. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



La estigmatización de San Francisco de Asís. Mural.
Óleo sobre lienzo, 1948. Iglesia de Santa Isabel de Hungría.
Escaleritas. Las Palmas de Gran Canaria.



Santa Isabel de Hungría. Mural. Óleo sobre lienzo. 1948.
Iglesia de Santa Isabel de Hungría.
Escaleritas, Las Palmas de Gran Canaria.



Santa Clara de Asís. Mural. Óleo sobre lienzo. 1948.
Iglesia de Santa Isabel de Hungría.
Escaleritas. Las Palmas de Gran Canaria.



Evidencia. Óleo sobre lienzo, 60 × 50 cm (aproximadamente). 1955. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.



Los dolores del mar. Mural. Óleo sobre lienzo. 1954. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria.



Los dolores del mar. Mural. Óleo sobre lienzo. 1954. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria.



Los gozos del mar. Mural. Óleo sobre lienzo. 1954. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria.



Los gozos del mar. Mural. Óleo sobre lienzo. 1954. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria.

ciertas reminiscencias de El Greco. En primer término vuelve a la figura con las cuencas de los ojos vacíos como en 1933. Esta composición anuncia ya la proximidad inmediata de los murales del Cabildo Insular de Gran Canaria. Los murales del hotel los empezó en 1950 y el hotel se inauguró en 1951.

En 1953 el arquitecto Secundino Zuazo le encarga tres murales al temple para el Pabellón de Canarias en la Feria Internacional del Campo (Madrid), uno de ellos es un tema de tomates, muy primaveral; el otro representa a San Isidro arando, pero su junta es un par de dromedarios que impresionaron bastante y la actriz Ana Mariscal solicitó rodarlos para un documental cinematográfico, y el tercero era un asunto de plátanos; tres motivos canarios. También ese mismo año recibe el encargo de dos plafones para el edificio del Gobierno Civil de Las Palmas de Gran Canaria y elige dos motivos-alusiones al agua: las aguadoras en la fuente, la que lleva el barranco, es el más interesante; aparte de los escorzos, destaca la cacharrería cerámica de ascendencia canaria; uno de los grupos tiene cierto carácter báquico al sostener los hombres sendos racimos de uvas entre sus manos.

El muralismo arencibiano de esta etapa alcanza su cima con los cuatro enormes frisos, inaugurados en 1954, desarrollados en el Salón de Sesiones del Cabildo Insular de Gran Canaria sobre dos grandes temas del pueblo mariner: *Los Gozos* y *Dolores del Mar*. Una vez más la clase trabajadora y humilde es el centro y la clave de sus grandes obras; era muy fácil en aquel momento del franquismo dejarse llevar por una apología del régimen a la presentación de una isla sonriente y nadando en la abundancia; es un poco recordar a los políticos que rigen dicha institución que no se deben olvidar de la base: el pueblo. Aunque en realidad son cuatro enormes lienzos, están entrelazados los motivos de dos en dos según el título que se le ha dado. A un lado, un testero representa la ofrenda devota a San Telmo bajo un toldo de redes cobijando el desfile procesional del santo Pedro González Telmo que lleva una gran concha como trono, quizás alusión a Galicia, tierra donde vivió sus últimos años como misionero dominico en el siglo XIII, con gran renombre taumaturgico entre los hombres de mar. En esta inmensa escalera humana tendida ante el santo para su descenso, destacan los robustos portadores de faroles canarios, una especie de alusión a la luz como guía, a los faros en el mar, la sinfonía de caracolas, la ofrenda de la cosecha del mar, agradecimiento material, y la del incienso en un sahumero de cerámica canaria. La tensión diagonal ascendente en esta mañana del santo patrón es contrarrestada por las cañas que sostienen esa especie de palio mariner, por los escorzos de la mujer con el pez y el fornido torso de uno de los portadores de la sog que tensa el palio. Esta escalera humana nos recuerda desde el Juicio Final de Miguel Ángel hasta la Gloria de Rubens de la Antigua Pinacoteca de Múnich, pero en una versión más nítida y lógicamente más moderna; las bases del muralismo se sentaron en el Renacimiento y en el barroco y siempre se hace obligada una alusión a estos momentos pictóricos. La otra parte de los gozos está dedicada a la alegría de la buena faena; composición ascendente y compacta con la anterior en sus primeros dibujos, pero dotada por el artista de una mayor complejidad al destacar la quilla del barco dándole un ritmo de espiral que continúa y sale del cuadro siguiendo las velas. Sobre la proa un marinero sopla la caracola avisando del regreso de la faena, a continuación desarrolla una



San Simón el loco. Óleo sobre lienzo. 60 × 50 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Juan, el de Salomé. Óleo sobre lienzo. 60 × 50 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Siesta. Óleo sobre lienzo. 71 × 100 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Castillo del Romeral. Óleo sobre lienzo. 100 × 80 cm. 1955. Colección particular. Santa Cruz de Tenerife.



Tindayera. Óleo sobre lienzo. 44 x 50 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Sagrada Familia. Lápiz sobre papel. Hacia 1955. Colección particular. Sheffield (Inglaterra).

danza del trabajo en la operación de descarga, para terminar exaltando en la derecha a las vendedoras de pescado que con sus barreños y cestas repletas de nacarada mercancía, emprenden gozosas y ufanas el camino de la venta con su pregón de ayer y de hoy; en ellas ha concentrado el pintor la fuerza y el contrapunto del movimiento, destacando el escorzo de la portadora del cesto, la transparencia del vestido y su expresión sana y alegre al gritar su pregón. En los plafones de los *Dolores del Mar* uno está inspirado en una tradición de la isla de Fuerteventura. Cuando moría algún habitante de la zona de Jandía, si no necesitaba urgente sepultura (de lo scontrario se le enterraba en la tierra marcando el lugar con una hilera de piedras formando una cruz), el cuerpo era transportado envuelto en un sudario sobre el camello a otra localidad donde se le introducía en el ataúd iniciándose el cortejo fúnebre. El pintor dota a esta escena de elementos simbólicos: en primer lugar la barca, *leitmotiv* de tres paneles, destrozada como la vida del joven marinero, ha servido de sarcófago. Custodian el desfile los marineros con sus remos levantados como en una versión moderna de *Las lanzas velazqueñas* aplicada a la derrota del trabajo, la figura de espaldas rememora *El mar* de Néstor en el Casino de Santa Cruz de Tenerife. Aunque tiene una línea ascendente la figura del marinero recordando los Descendimientos cristianos, las cabezas inclinadas, la curvatura del camello acentúan el aire de tristeza, al igual que el vacío creado con el espacio celeste. El segundo tema de este drama de las gentes del mar, donde no aparece el océano por ninguna parte porque el pintor pinta de espaldas a él, es el de la soledad, la ausencia, representada en esas nasas vacías, punto final del tornado de lamentaciones que como una hoguera humana se levanta hacia el cielo; el desconsuelo y la desesperación por el hogar que ha quedado vacío y el fantasma de la miseria se abaten sobre esta sufrida clase; a ello hace alusión la casa blanca, barco de tierra, en paralelismo con la proa de la embetunada barcaza de madera de soberbia épica. Todos los personajes apretados como en una piña de maíz forman una composición abierta en U. Sobre la presencia del pueblo en su obra el pintor ha aclarado la idea y su expresión: «Esto no es tipismo, sino extraer la quintaesencia de nuestras raíces más profundas y llevarlo a lo universal. Esto quiero aclararlo porque se ha manoseado el tipismo y tan mal que es pecado grave caer en él», y sobre el método: «Primero el corazón para verlo, luego la consulta al natural, para mejorarlo, cuidando siempre de que esta consulta no destruya la corazonada. En este caso se sacrifica el natural al corazón. Luego se rompe lo hecho para volver a empezar a pintar al día siguiente». Y en otras declaraciones vuelve a insistir: «Yo digo como nuestro don Nicolás Massieu: no hay que copiar la naturaleza, hay que exaltarla. Y yo añadiría que hay que aprenderla mucho, recreándose mucho en ella, saturarse de naturaleza, luego olvidarla y después inventarla... Sí, y más que dibujarlos, los pienso mucho. Cuando voy a ellos —refiriéndose a los lienzos— casi diría que los he pintado. Le dedico mucho tiempo a la composición y poco a la realización. Ese es mi ideal. Así creo que consigo limpieza y nada de titubeos»³¹.

En 1954 le conceden el primer premio de pintura en la VI Bial de Bellas Artes celebrada en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria por su lienzo *Andrés, hermano de Simón*, preludio de la exposición en ciernes que hará al año siguiente. En 1955 expone veinte oleos en los salones del antiguo

³¹ *Diario de Las Palmas*, 27 de abril de 1955, y *La Tarde*, 10 de mayo de 1955.



Pescadores. Óleo sobre lienzo. 1955. Paradero desconocido.



Boceto de *Pescadores*. Lápiz sobre papel.
20 × 28 cm. Colección particular. Las Palmas
de Gran Canaria.

Gobierno Civil de Las Palmas de Gran Canaria, en la calle de Triana, siendo presentado por el poeta Pedro Lezcano. Es una muestra de pintura religiosa porque según el artista es en ella donde la imaginación puede volar⁴², y cuando le preguntan qué cosas nuevas trae, responde: «La sencillez: del corazón al lienzo, sin conceder nada a lo que podríamos llamar halagador». Los títulos: *Santa María de la Espina*, comprada por el doctor cubano Tomás Felipe Camacho para el Museo Nacional (La Habana, Cuba), *Los clavos del Señor*, *El hermano Francisco*, *San Lorenzo*, *San Pedro Mártir*, *Juan, el de Salomé*, *El bodegón la barca de Simón Pedro*, *El primer milagro*, *Éxodo*, *Tindayera*, *Juan y Santiago el Trueno*, *Castillo del Romeral*, *Simón Pedro el Pescador*, *El ángel del Señor*, *Mujer y suegra de Simón Pedro*, *El Señor en casa de Marta y María*, *San Simeón el Loco*, *El samaritano bueno*, *Red*, *Pescadores*.

Como se puede apreciar, muchos de ellos son pretextos para tratar temas del mar, como en el caso de los nombres de los apóstoles; interés especial tiene *Simón Pedro* arrepentido de negar a Cristo por estar inspirado en el sepulcro de San Lorenzo cuando enterraba a su hijo; otras composiciones como el *Castillo del Romeral* son pequeños murales o fragmentos de murales. Las tensiones de movimiento en los cuadros de caballete de Arencibia nos han hecho afirmar algunas veces que este tipo de pintura tiene aire de mural; ello no lo podemos corroborar en *Sagrada Familia*, *Barca de Pedro*, *Cristo en casa de Marta y María*. Ya en alguna obra como *Cristo en casa de Marta y María* y, sobre todo, en *El primer milagro*, empieza a apreciarse una tendencia a acusar geometrías y en especial a estilizar las figuras. Sigue con el colorismo y las líneas esenciales de su pintura como lo confirma Víctor Doreste: «También pensé entonces —y ya van años— que las emociones que sugerían sus pinturas le iba a ser

⁴² *La Tarde*, 10 de mayo de 1955.



El poeta Pedro Lezcano presentando la exposición de Jesús Arencibia. Las Palmas de Gran Canaria. 1955.

muy arduo el superarlas, aunque no la técnica. Hoy digo lo mismo: su técnica se ha agigantado; lo otro, afortunadamente, se quedó donde debía quedarse. La emoción de las lágrimas no se mide por centímetros cuadrados. Nuestro pintor adolece, hay que decirlo, de un defecto: de una irrefrenable influencia de Jesús Arencibia. Y en esto estriba y consiste su subyugante originalidad⁴³. A pesar de comentar el artista su meditación de la obra y poco dibujo, podemos afirmar que no hace una pintura sin basarse en uno o en varios dibujos preparatorios, sus meditaciones artísticas son a base de lápiz. Así *Simeón, San Pedro, mártir* tienen varios dibujos preparatorios.

En 1955 viaja a Italia donde pudo admirar en el Vaticano lo murales de Rafael y Miguel Ángel, de este último le entusiasmó su forma de composición pero no su pintura; también visitó Milán, Venecia —donde no pudo visitar los murales de Masaccio en la Santa Croce pero sí la obra de Tintoretto y Tiziano en la Academia y una exposición de Giorgione—, estuvo en Francia donde le entusiasmó Botticelli, Giotto y Cimabue. Esta estancia en Italia tuvo repercusión en su pintura a través del bizantinismo veneciano, el colorido del Tintoretto, la dulzura de Fra Angelico, y posiblemente a su paso por la Península la recreación de El Greco. Las obras murales desde 1956 hasta 1958 —las realice o no— muestran a un Arencibia un tanto contradictorio en el estilo —suponemos debido a la naturaleza de los encargos— notándose una mayor evolución hacia la modernidad en los eclesiásticos y menor en los hechos para otros centros oficiales, aunque en ambos mantenga un canon alargado en las figuras. En 1956 realiza un viaje a París donde puede visitar algunas iglesias modernas pero también le dedica mucho tiempo al mundo de los museos para seguir estudiando a los grandes maestros; a este respecto declara: «Como es lógico voy a estudiar, a ver, a encontrar contrastes y aunque siempre cuando viajo llevo un plan trazado, dentro de ese plan los imprevistos tienen márgenes muy grandes. Voy a estudiar, a seguir aprendiendo, pues en pintura, como en todo, además de las condiciones personales del artista está el oficio; esa cosa que muchos olvidan y que es principalísima. Si no dominas el oficio te dominará él a ti, hasta acabar contigo; no olvides nunca esta máxima y que cualquier gran pintor, Leonardo, Rafael, Rembrandt, Cézanne, Picasso tienen a las pinturas dentro de su mano⁴⁴».

En 1956 se inauguran los murales que revisten por completo las paredes de la nave de la ermita ubicada en lo que fue el más antiguo recinto sagrado de Las Palmas, formando parte en la actualidad del conjunto arquitectónico *Pueblo Canario* (1937) ideado por Néstor, dedicada a Santa Catalina. En 1955 realizó los bocetos para ilustrar la vida de esta santa, que al parecer no existió y la Iglesia Católica la suprimió de su calendario en 1969 a raíz de la reforma del mismo, al dudar de su historicidad. La idea teológica encerrada es la omnisciencia y omnipresencia de Dios: «Dios todo lo sabe, Dios todo lo ve, Dios todo lo oye», representando estas frases con libros, una oreja y un ojo, respectivamente, suspendidos del cielo. En la pared de la izquierda narra la vida del cuerpo y en la de la derecha la del alma de la santa según las leyendas. Se inicia con el desprecio de Catalina a las pretensiones del emperador Maximino II de tomarla por esposa y hacerla emperatriz —simbolizado en la cabeza de mármol a los pies de la virgen—, lo cual provoca la ira de este emperador del siglo III enviándola a la muerte, representada en dos fases: la

⁴³ DORESTE, VÍCTOR, «Arencibia y su influencia», Las Palmas de Gran Canaria, 12 de mayo de 1955.

⁴⁴ Las Palmas de Gran Canaria, septiembre de 1956, archivo del artista.



Arriba, *Martirio de Santa Catalina de Alejandría* (boceto). Óleo sobre táblex. 30 × 121 cm. 1956. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria).

Abajo, *Gloria de Santa Catalina de Alejandría*. Óleo sobre táblex. 30 × 121 cm. 1956. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria).





Gloria de Santa Catalina (detalle). Encáustica sobre lienzo. 1956. Ermita de Santa Catalina. Parque Doramas. Las Palmas de Gran Canaria.

primera efigia a la mártir sobre la rueda de tortura porque el fuego del cielo destruyó el instrumento del suplicio y quebró las espadas de sus verdugos; sobre ella desciende un ángel con la palma del martirio próximo a consumarse: la decapitación, como está representada al final del muro donde dos ángeles con una jofaina esperan para recoger la cabeza que la espada del verdugo cercenará. Entre ambas fases del martirio hay un vacío pictórico ocupado en parte por unos enhiestos y solitarios cactus y un grupo de aterrizados espectadores entre los que nos parece ver un autorretrato del artista. El altar mayor lo ocupan ángeles estilizados con ascendencia tanto en la forma como en el color en El Greco, pero no tan etéreos, rodeando la hornacina donde iría la imagen policromada de culto y el sagrario como lugar destinado a la presencia de Dios; el frontal del altar mayor es un relieve de Plácido Fleitas representando una piedad. El lateral derecho, continuando por el altar mayor, recoge el momento en que, según la tradición, un ángel trasladó el cuerpo de la virgen —que va cubierta con una capa roja símbolo de la sangre vertida en el martirio— a su sepulcro; completan la escena varios personajes y multitudes de libros representando la omnisciencia divina. A continuación, el momento de la llegada al cielo vestida de blanco, símbolo de la pureza de su alma y de su virginidad, donde escribe la última página del libro de la vida; en esta vertiginosa ascensión la acompañan tres santos con túnicas blancas según la visión del *Apocalipsis*. Le siguen los arcángeles mensajeros de Dios: San Rafael (con un atuendo similar al del cuadro de 1940), San Gabriel —con la azucena de la virginidad y la pureza— y San Miguel con la balanza, instrumento de origen caldeo que desde el Egipto faraónico entra en la religión, recogiendo la vida luego el cristianismo con el mismo sentido: sopesar las obras buenas y malas del hombre al final de la vida y determinar su salvación o la negación de la misma. El movimiento del ángel equilibra y encadena el de la siguiente escena dedicada a uno de los pasajes más célebres y extraños de esta popular santa: los desposorios místicos —también se le atribuye a su homónima de Siena— aparecen a partir del siglo XV en el arte y representan a la santa tendiendo la mano al Niño Jesús, sentado en el regazo de la Virgen María, para que le coloque el anillo de esposa. La novedad iconográfica de Arenchibia es sustituir el anillo por una cuerda con la que le ata las manos simbolizando así la ligazón y unión con Cristo. Al otro lado, y cerrando la composición, la presencia de apóstoles contemplando la escena; entre ellos reconocemos a San Pedro con la llave, San Pablo, el apóstol de los gentiles, con la espada, San Andrés con la cruz en aspa, Santiago con la calabaza de peregrino y Santo Tomás con la silueta de la herida del costado de Cristo y una gota de sangre. Otra nueva variante son los santos coronados por nimbos de pan de oro, acentuando el carácter bizantino. Como fondo del apostolado, una iglesia inspirada en la arquitectura colonial pintada de rojo. Por la parte de los pies de la ermita (puerta de acceso) ha realizado una pintura alusiva al origen franciscano de la iglesia. Cristo, entre San Francisco y Santa Clara de Asís fundadores de las órdenes franciscanas, se transparenta sobre el libro (*¿Las Reglas, los Evangelios?*) y lo señala evocando: «Yo soy el camino, la verdad y la vida»; debajo, un Cristo cuya cruz se extiende inmensamente en busca de cirineos. La parte inferior está dedicada al Juicio Final: a la derecha la salvación —un ángel lleva un justo al cielo— a la izquierda la condenación

de aquellos que se aferraron a lo material y los representa crucificados sobre la tierra con unos gigantes clavos que anticipan los del anhelado *Vía crucis* (1963). Una composición de ritmos triangulares encadenados y de escorzos en contrapuntos domina los murales de Arencibia de estos años, además de una aproximación más fuerte y profunda a El Greco tanto por el alargamiento de las figuras como por el colorido. Este mismo estilo, pero con una paleta más vibrante incluyendo los nimbos de pan de oro, lo encontramos en el grupo de ángeles músicos y cantores del altar del *Niño Enfermero* de la parroquia de San Francisco de Las Palmas de Gran Canaria que se bendijo en enero de 1958. Los restantes murales, Colegio Oficial de Médicos, sobre el tema del trasplante de San Cosme y San Damián, y el del Colegio Oficial de Farmacéuticos, girando en torno a la escultura de Esculapio; a pesar del alargamiento de las figuras y de las características composicionales, no aporta nada nuevo en estos murales a la encáustica, salvo su gran profesionalidad, calidad pictórica y otras características inherentes a un buen mural.

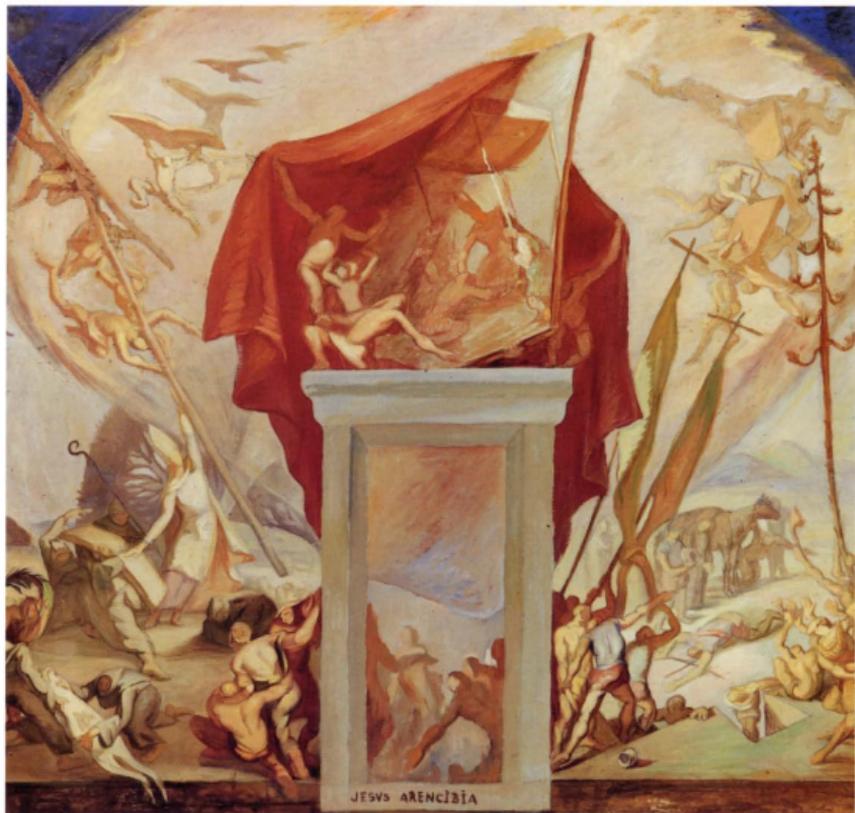
Finalizamos esta subetapa haciendo mención a una serie de encargos murales que no llegaron a realizarse y a que alguno sobrepase la fecha límite abarcada pero su estilo sigue estando dentro de este periodo, entre 1955 y 1959. El Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria le propone que haga unos murales para la escalera principal de las casas consistoriales en la plaza de Santa Ana. Para el primer tramo y zona de mayor superficie e impacto visual abordó el tema de la conquista y fundación de la ciudad huyendo del género historicista para ir hacia una versión más alegórica. A la derecha la dominación política y fundación de la ciudad, sobre un fondo paisajístico evocador de los volcanes de la Isleta. A la izquierda, continuando el paisaje pero esta vez con el árbol identificativo y específico del archipiélago —el drago—, simboliza la dominación religiosa representada por los franciscanos fundadores de la primera ermita alrededor del obispo indicando el rango de la ciudad como capital de la diócesis. Encima de la puerta, abierta hacia otras dependencias municipales, centra el vértice de la composición con el descubrimiento de un cuadro —a la manera de Sert— de San Agustín a quien está consagrada la iglesia matriz de la capital grancanaria, representado en postura similar y paralela bajo un palio. Esta visión central la completa a la derecha con figuras ingravidas que portan escudos alusivos a la nobleza de la ciudad y sus gentes, y a la izquierda otros seres homínidos voladores con inmensos libros de inspiración en *Los Disparates* de Goya representando la cultura traída por la Iglesia. A pesar del tema central, aparentemente bajo la línea de Sert por el cortinaje rojo, no llega al barroquismo extremo de aquel ni en los escorzos ni en la composición. El esquema de Arencibia es mucho más sencillo; sigue el angular en V o en triángulo extremadamente acentuado por la cruz y las banderas y al mismo tiempo un movimiento circular envuelve toda la composición. El otro mural que cerraría el final de la escalera es más sencillo en su tema compositivo inspirado en la muerte de Doramas; en una sinfonía de colores fríos construye en el arco central una composición piramidal sobre Doramas como expresión de autonomía y libertad aborígen. En el arco de la izquierda un aborígen transmite la noticia de muerte, en el de la derecha un grupo de canes —alusivos al nombre de la isla— aúllan su canto fúnebre por una cultura perdida. Las composiciones laterales en su diagonal tienden



Ángeles músicos (boceto). Lápiz sobre papel.
31 × 21 cm. 1957. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.



Ángeles músicos. Mural a la encáustica. 1957. Iglesia de San Francisco. Las Palmas de Gran Canaria.



La fundación de Las Palmas de Gran Canaria (boceto). Óleo sobre táblex. 95 x 100 cm. Hacia 1958.
Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Muerte de Doramas (boceto). Óleo sobre táblax.
60 × 100 cm. Hacia 1958. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.

a la base del arco del medio como centro con lo cual forman una V. El tema no deja de ser una osadía al estar propuesto en pleno franquismo; aunque no tenga el carácter didáctico ni la agresividad del indigenismo mejicano. A pesar de haber comentado el pintor que no se realizó porque se pensó más en el valor arquitectónico de la escalera —criterio un tanto contradictorio porque desde aquél entonces está un inmenso cuadro decorándola—, pensamos que la causa final fue la ausencia de triunfalismos militares y sobre todo el tema de Doramas por lo que significó de represión del aborigen, lo cual hubiera sido una exaltación de la conciencia regional y ello aconsejaría a los políticos parar el proyecto. Otra obra de carácter civil que no alcanzó feliz término fue el boceto del concurso de murales para decorar el techo de la sala de conciertos del teatro Real de Madrid, hacia 1963, donde desarrolló un tema de bambalinas, trompeta anunciadora y sobre todo máscaras, dentro de un estilo más adecuado al recinto y menos vanguardista con respecto a su obra de estos años, más acorde con la línea que se cierra en 1958; al final recayó en Vaquero Turcios.

La oferta es más nutrida en cuanto a los encargos eclesiásticos. Fue propuesto para decorar con murales la basílica de Nuestra Señora de Candelaria (Tenerife), pero al tener en dicha isla un muralista de relieve nacional como era José Aguiar, amigo de Jesús Arencibia, optaron por encargárselos a aquel. Otro proyecto importante tanto por la categoría del templo como por la magnitud de la obra fue el de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria para donde pensó en temas de las *Epístolas* y de los *Evangelios*, quedando solo algunas ideas abocetadas sobre el papel. Otro encargo fue el retablo de ánimas para el templo parroquial de San Juan Bautista en Arucas, versión muy original pues se olvida de iconografías anteriores y solo se centra en un ángel salvando a un alma entre un purgatorio de fuego y un purgatorio de hielo, fue este último lo que le pareció un tanto herético al cura y desistió del proyecto porque no se ajustaba a lo deseado; terminó haciéndolo Miró Mainou. Pero el trabajo más complejo sobre el cual nos dejó muchos apuntes a lápiz, desde las primeras ideas hasta el boceto definitivo —dibujos importantes que hablan de un sistema de trabajo en el proceso creativo— lo constituye el encargo de su amigo y presbítero de San Juan de Telde, Pedro Hernández Benítez, para la nave mayor y los terminales de las laterales de dicho templo, custodio de la preciosa joya del baptisterio, primer mural de Arencibia. Pero al presentar los proyectos al obispo Pildáin no le agradó tanto escorzo miguelangelesco y tanta piedad al aire; y le pidió nuevos proyectos; así el artista pudo comprobar que el criterio estético de la autoridad eclesiástica no pasaba más allá de las imágenes y las estampaciones acarameladas de Olot y Valencia, pues literalmente le copió unas estampas benditas como proyectos, dando ahora su aprobación el prelado; pero como esta no era la intención del artista, optó por olvidar el encargo del amigo. Los lados de la epístola y del evangelio irían ocupados por un tema del *Antiguo Testamento* —*Los diez mandamientos*— y otro del *Nuevo Testamento* —*Cristo caminando sobre las aguas salva a Pedro*— respectivamente; en este último la barca es un claro símbolo de la Iglesia y de salvación. Las arcadas de la nave principal están inspiradas en su temática en el grabado de Popma, flamenco que trabajó en España en el siglo XVII; tiene como tema el ejército angélico con sus tres jerarquías divididas a su vez en

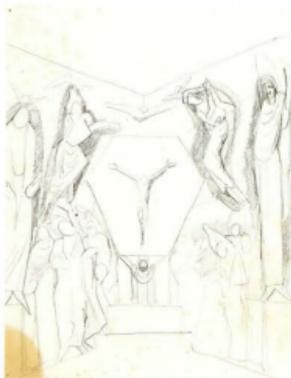


San Francisco de Asís (boceto). Óleo sobre táblas. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Boceto para la iglesia de Santiago de Gáldar.
Lápiz sobre papel. 23,5 × 21 cm.
Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

tres coros cada una unidas con figuras terrestres de la religión formando asociaciones; así en la 1.^a jerarquía: Serafines - Patriarcas, Querubines - Profetas, Tronos - Apóstoles; en la 2.^a: Dominaciones - Mártires, Virtudes - Confesores, Potestades - Abades; y en la 3.^a: Principados - Doctores, Arcángeles - Virgenes, y Ángeles - Infantes bautizados; aunque luego Arencibia cambie estas combinaciones e incluso desaparezca algún grupo terrenal por otro. Algunos de los personajes identificados en estos bocetos son el patriarca Abraham, la virgen Santa Cecilia, el mártir San Sebastián... Por el dinamismo de las figuras en escorzo y las composiciones, pensamos que estos apuntes pueden ubicarse



Pentecosté (boceto). Lápiz sobre papel.
33,5 × 21 cm. 1959. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.

en el tiempo cercanos del viaje a Italia. Otro proyecto fue el altar mayor de la iglesia de San Francisco, en Las Palmas de Gran Canaria, no realizado por malentendidos en la gestión del encargo, a pesar de contar esta iglesia con un mural. El boceto del presente representa una recesión estilística, suponiendo que obedece a la ubicación del mismo; está en la línea barroquizante del boceto para el ayuntamiento de la capital grancanaria, con elementos serbianos en la cantidad de figuras y en la composición de la cruz de los ángeles que elevan a San Francisco formando una cruz con sus alas, confrontada con el Crucificado estigmatizando al *pobrecito de Asís*. Cerramos este grupo de inconclusos proyectos con el del altar mayor de la iglesia de Santiago, en Gáldar (Gran Canaria); a pesar del entusiasmo de los patrocinadores muy pronto se enfrió, desconociéndose la causa. El tema elegido fue la unión del Antiguo Testamento, representado por las tablas de la ley, y el Nuevo Testamento, basado en el amor al prójimo centrado en la figura de Cristo; por el único dibujo primera idea que conocemos, la composición forma una V y las figuras son alargadas; por tanto su datación es cercana a la de los murales de la ermita de Santa Catalina.

b) Neofigurativismo religioso (1959-1968)

La adaptación de la iconografía religiosa no constituye una novedad en el siglo XX con respecto a la historia del arte eclesiástico; aunque bien es cierto es menos notorio debido a la des cristianización. Artistas —algunos de ellos pertenecientes a las vanguardias históricas— como Denis, Rouault, Chagall, Matisse, Nolde, Epstein, Moore, etc., empiezan a dar este cambio en la pintura, escultura, vidriera, tapicería, orfebrería eclesiástica. La renovación afecta también a la arquitectura marcando la pauta Le Corbusier en 1950 con la capilla Notre Dame du Haut en Ronchamp (Francia); el movimiento afecta también a la iglesia reformada, uno de cuyos ejemplos más significativos es la catedral de Coventry (1956) en Inglaterra. A los artistas antes mencionados debemos sumar, entre otros muchos, los nombres de Hepworth, Manzú, Sutherland, Plazotta, Harrison, Untersteller, Bazaine, Manessier, etc.

España no se quedó a la zaga de este movimiento renovador del arte, incluyendo el religioso; apertura que en parte debemos al fenómeno del turismo con su doble corriente: salida del país y recepción de otros países. Así en 1954 visitó España la exposición «Tendencias recientes de la pintura francesa» y la vanguardia plástica se afianzaba en Madrid en las salas de exposiciones de la Librería de Fernando Fe y en la del Ateneo. En 1957 se funda el Grupo el Parpalló en Valencia y El Paso en Madrid. A su vez la pintura figurativa revisaba sus planteamientos. Dentro de las tendencias tradicionales destaca la llamada Tercera Escuela de Madrid⁴³ que inició su andadura hacia 1945 compuesta por numerosos artistas muchos de los cuales evolucionarán hacia el neofigurativismo o al realismo social; es heredero de los aciertos de Solana, Vázquez Díaz, Cossío, Palencia, Ortega y Díaz Canejo y recupera para la pintura española la maestría de oficio, destacando entre ellos Francisco Arias, Álvarez Delgado, Agustín Redondela, Juan Guillermo, Ricardo Macarrón, Vi-

⁴³ AREÁN, Carlos, *30 Años de Arte Español (1943-1972)*, ediciones Guadarrama, Madrid, 1972.



Vía crucis. Tinta, carboncillo sobre papel. 45 × 75 cm. 1962. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria.

llaseñor, algunos de ellos compañeros de Arencibia en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Pero es entre 1958 y 1961 cuando se producen una serie de exposiciones, principalmente en Madrid y Barcelona, que permitieron ver y comparar a los pintores no figurativos de primera fila y a los primeros artífices de la nueva figuración. Es precisamente el Grupo Hondo (Genovés, Francés, Mignoni, Orellana) quienes presentan en 1961 la nueva figuración como alternativa posinformal, al que hay que añadir una serie de pintores que sin hacer declaraciones expresas iban evolucionando a una auténtica nueva figuración: Ángel Medina, Pepi Sánchez, José Jardiel, Vaquero Turcios, Barjola, Alcorlo que entroncaban de nuevo con la corriente evolutiva del arte de siempre donde las formas geométricas, las meras calidades texturales de la pasta pictórica se quedaban fuera del ámbito artístico⁶⁶. Dentro de esta tendencia creo que debemos incluir la nueva etapa de Jesús Arencibia.

Arencibia inicia a partir de 1956 sus viajes a París; le ponen en contacto con nuevos gustos estéticos y declara en una entrevista las influencias que considera más válidas en su arte: son las de El Greco, Goya y Rouault, comprensible si tenemos en cuenta su tendencia al arte religioso místico y nadie mejor que el cretense; Goya, padre de muchas tendencias renovadoras del siglo XX, y Rouault, traductor al arte moderno del lenguaje de Goya. En 1959 se inicia un proceso acelerado de cambio de estilo como puede apreciarse en el contenido de la exposición patrocinada por el ayuntamiento de la capital gran Canaria en el antiguo Gobierno Civil, constituida fundamentalmente por dibujos. Si comparamos *Santa Margarita de Cortona* con cualquiera de los motivos del *Dies irae* ha adquirido en este último dimensiones oníricas hermanadas con las visiones de William Blake; en estas apocalípticas escenas la línea se estiliza y espiritualiza, llega a expresiones entre el lirismo y lo terrorífico con personajes emparentados con el universo de Munch anunciando en sus composiciones algunos de los del *Magnificat* (1962). La muestra constaba de una sala

⁶⁶ GARCÍA VISÓ, M., *Pintura española nofigurativa*, ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.



Santa Margarita de Cortona. Tinta, lápiz sobre papel. 1959. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Dies irae. Carboncillo, sanguina sobre papel. 85 × 90 cm. 1959. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

dedicada a *La huida a Egipto*, otra a *San Bruno*, otra al *Dies irae*, otra a *Santa Margarita de Cortona*, para terminar con la dedicada a los Apóstoles con algunos bocetos pictóricos para la iglesia de Schamann, sumando un total de cincuenta y una obras. En general estos y otros dibujos de Arencibia, ya sean preparatorios, bocetos o ya sean en sí mismos obras definitivas, merecen un estudio monográfico más profundo digno de una memoria de licenciatura. Con el *Dies irae* marca una característica que singulariza al autor: la de ilustrador de himnos litúrgicos utilizados por el culto católico, pues seguirán el *Magnificat* (1962), el *Vía crucis* (1963) y el tardío *Miserere* (1984). Este mismo año (1959) realiza el mural de *Pentecostés* para el altar mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de los Dolores en Schamann (Las Palmas de Gran Canaria), templo bajo el concepto total de modernidad, incluyendo la arquitectura de Juan Serradell Margarit con grandes esculturas en la fachada obra de Juan Márquez; templo construido entre polémicas y a veces insultos por su vanguardismo público inédito en estas islas y a pesar de haber desconcertado los murales de Arencibia al obispo, la iglesia se bendijo. Alguien ante tanta modernidad, entre ellos un fraile, acusó al párroco de estar construyendo una iglesia como si fuera un cabaré y ciertos feligreses le enviaban cartas acusán-

dolo de «comunista»⁴⁷. Arencibia una vez más hace su personal planteamiento sobre el tema. Establece dos niveles de composición alusivos a la tierra y al cielo e incluso dos cánones de figuras sugiriendo la santidad flanqueando la barrera de lo terrenal, representada por la banda inferior en tonos marrones, hacia lo celestial, banda de color azul, duplicando el canon en las figuras laterales que cierran la composición. Todos los personajes convergen hacia Cristo representado doblemente: en el sagrario y en talla sobre el hexágono de madera. Representa a los doce apóstoles —el sustituto de Judas fue Matías— y a la Virgen; sobre las cabezas, palomas y nimbos de fuego que llenan de beatitud a algunos y de contorsión mística a otros, todo tratado con colores bastante planos. Por encima de todo sobresale una inmensa figura femenina con los brazos extendidos como en actitud de recibir y de abrazar, tal vez represente a la Iglesia, cuya fundación se considera el día de Pentecostés, —como único camino para llevar hacia la salvación—; con su postura reitera la del Cristo en la cruz, todo ello lleva en un ritmo ascendente hacia el Espíritu Santo. Marca el dibujo y fragmenta la composición inspirándose en las vidrieras. Los cuerpos se agitan como llamas vivientes, se aproximan tanto por su alargamiento como por su emoción a los Apostolados de El Greco, artista clave en lo que al arte religioso de todas las épocas se refiere. Aquí emplea una nueva técnica en sus murales: la caseína, con colores bastante reducidos en su paleta.

En 1950, coincidiendo con la línea de renovación del arte religioso, se falla un importante concurso a nivel nacional de proyectos para la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, patrona de Guipúzcoa, que recae sobre los arquitectos Francisco Sainz de Oiza y Luis Laorga porque «tiene en sus trazos y composición un profundo sentido religioso dentro de una arquitectura moderna actual». La basílica se abrió al culto en 1955, la decoración mural de los 600 metros cuadrados del altar mayor había recaído sobre Carlos Pascual de Lara quien además ganaría el concurso para la decoración del teatro Real de Madrid —al cual concurrió también Arencibia— no pudiendo realizar ninguno de los dos por su inesperada muerte. En junio de 1961 se publicaron las bases de este concurso de proyectos pictóricos cerrándose el plazo el 31 de diciembre del mismo año. Al mismo concurrieron 113 artistas y fueron seleccionados 42 que cumplían los requisitos; además de Jesús Arencibia presentaron sus obras, entre otros, Villaseñor, Lucio Muñoz, Vento, Eusebio Sempere, Hernández Mompó, José Luis Sánchez, Manuel Ortega, Arcadio Blasco, Mendiburu, Rubio Camín, Julián Ugarte. Formaban el jurado Enrique Lafuente Ferrari, Daniel Vázquez Díaz, Godofredo Ortega Muñoz, Francisco Cossío y Eduardo Chillida, por citar los más famosos; el premio le fue otorgado a Lucio Muñoz. Las obras seleccionadas fueron expuestas en 1962 en la Dirección General de Bellas Artes en Madrid, constituyendo una auténtica demostración de arte religioso vanguardista en su doble vertiente: figurativa y no figurativa.

De la memoria descriptiva del propio pintor, fechada el 28 de noviembre de 1961, entresacamos notas que explican con detalle y holgura la estructura y significado del proyecto de nuestro autor. La predela o friso estaría dedicada a la parte terrenal o historia de la Virgen de Aránzazu: en el centro, la orden cantora de las alabanzas de la Virgen; en el lado de la Epístola, la orden guardiana y misionera de doña Juana de Arriarán y Fray Juan de Zumárraga;



Pentecostés. Mural a la caseína. 1959. Iglesia Nuestra Señora de los Dolores. Schamann. Las Palmas de Gran Canaria.

⁴⁷ La censura hubiera impedido la aparición de este artículo que se publicó en Venezuela: PENA, Israel, «Arte Sacro Moderno. Esa iglesia es un 'cábaré'; gritaron, pero el cura la construyó y el obispo la bendijo», *El Nacional*, Caracas, 7 de junio de 1959.



Nuestra Señora de los Mártires. Óleo sobre lienzo.
68 × 67 cm. 1959. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.



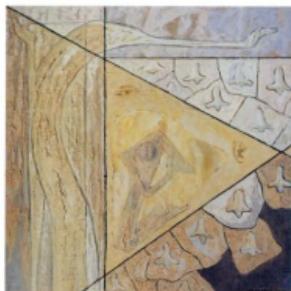
Magnificat (boceto). Óleo. 160 × 120 cm aprox. 1962. Nuestra Señora de Aránzazu (Guipúzcoa).

la del Evangelio está dedicada a los héroes (Rodrigo de Balzategui, San Ignacio de Loyola, Elcano, Churrua...) y al pueblo de pescadores con sus redes y anclas. Divide estas tres partes de la predela un triángulo con un espino. Los laterales están dedicados a ocho santos cantores marianos de todas las épocas (San Lucas, San Bernardo, San Ildefonso, San Buenaventura, San Cirilo de Alejandría, San Bernardino de Siena, San Ignacio de Antioquía y San Efrén). El cuerpo central está rematado por tres cruces portadas en procesión por frailes franciscanos seguidos por una legión de frailes con los brazos en cruz en actitud de meditación y penitencia; motivo que anticipa con su masa de cruces el remate de su último mural en Tamaracete donde rompe con la monotonía y la simetría inspirada en las reglas de los órdenes monásticas para llegar a una selva virgen de crucificados en una composición asimétrica, dinámica y dramática, bebida de la vida misma. El resto de la parte central está dedicado a la coronación de la Virgen y al *Magnificat*. En un triángulo de luz y en forma de grandes sombras está inscrita la Santísima Trinidad —el Espíritu Santo en forma de llama— coronan de forma triple a la Virgen: el Padre con la corona de la Omnipotencia, el Hijo con la de la Sabiduría y el Espíritu Santo con la del Amor. Por encima de este triángulo está representada *La Visitación* de la Virgen a su prima Santa Isabel, esposa de Zacarías y madre de Juan el Bautista, entonando aquella el *Magnificat*, lo más creativo del boceto, llenando con ello el resto del retablo. La parte derecha inmediata al triángulo está inspirada en «Mi alma engrandece al Señor...» (Versículo 1): la Virgen —centro de la composición— lleva al cielo a los santos, en la parte inferior están San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Jesús, Santo Domingo



La Anunciación (Magnificat). Óleo sobre lienzo. 100 × 100 cm. 1962.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

de Guzmán, San Vicente Ferrer y San Pascual Bailón, en el medio San Juan de la Cruz y San Diego de Alcalá y en la parte superior destaca en el centro sobre la palma de la Virgen a Santiago el Mayor por debérsele a él el culto a María en España. La composición en simetría con esta por el lado izquierdo lo hace sobre «y mi espíritu se regocijó en Dios Salvador» (Vers. II), en la parte baja el profeta Habacuc en tono de súplica se confunde con la tierra y otros profetas reclaman la presencia de la Virgen que está representada en forma de figura tosca —Ondra Mari— a cuyos pies está una campana en forma de cencerro —alusivo a su historia— para llamar y reunir a sus plantas todo el Antiguo y el Nuevo Testamento. A continuación, a la derecha, sobre la predela, el motivo dividido en dos partes correspondientes al Versículo III: la primera «Porque miró la humildad de su sierva» lo interpreta a través de la Anunciación, la inclinación de María hacia la tierra es el equivalente a «hágase tu voluntad» y una lluvia de azucenas sustituye a la tradicional erguida en un búcaro. Gabriel lo ilumina todo y el motivo será realizado en tonos blancos en simbolismo con el tema. La segunda parte «desde ahora me



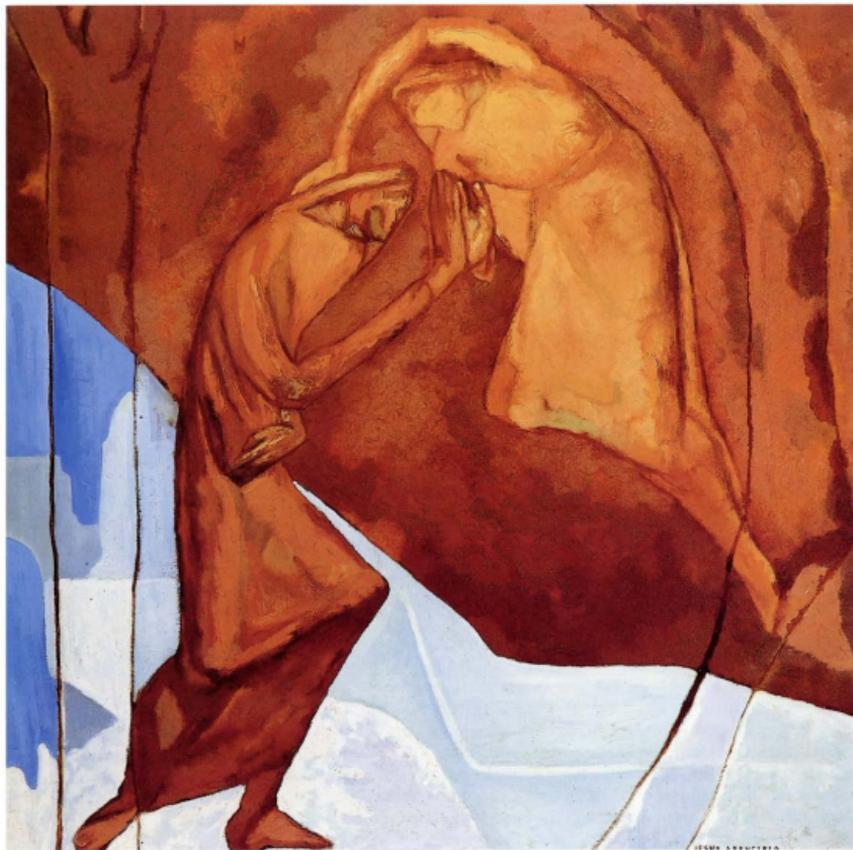
La Anunciación (réplica). 100 × 100 cm. 1962.
Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria.



David y Saúl. (*Magnificat*). Óleo sobre lienzo. 100 × 100 cm. 1962. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria.



Jesús y la Cananea (Magnificat). Óleo sobre lienzo. 100 × 100 cm. 1962. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria.



La visitación (Magnificat). Óleo sobre lienzo, 100 × 100 cm, 1962. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

dirán bienaventuradas todas las naciones» aparece la virgen en una vertical de luz iluminando el templo de Aránzazu significando los templos que en su nombre se levantarán en alabanza. San Antonio Abad en representación de la Tebaida y San Lorenzo, el primer mártir, rodean este templo y ángeles en la parte superior, significando con ello que el cielo y la tierra la aclaman en todos los tiempos. En la parte izquierda del retablo, simétrico y en correspondencia, tenemos dos temas para ilustrar el Versículo IV que dice «Porque me ha hecho cosas grandes el que es poderoso. Y tanto el nombre de Él». El primero está dedicado a la Inmaculada Concepción, aparece la Virgen saliendo de una azucena, todo es abstracto y ella tiene forma concreta, la rodean ángeles en estado de nebulosa adorándola. El segundo está dedicado a la Maternidad divina, la Virgen abraza a su hijo recién nacido y San José les cubren con una manta raída, ángeles guardianes protegen el fondo; a pesar de la pobreza hay un aire de felicidad y riqueza. Siguiendo con la descripción, en la parte derecha, encima de *La Anunciación* y la Virgen con la iglesia de Aránzazu, sitúa otro tema doble para interpretar «y su misericordia de generación en generación, sobre los que le temen» (Vers. V), en el polígono sitúa, representando al Antiguo Testamento, el *Sacrificio de Abraham* cuando el ángel le detiene la mano para evitar el holocausto de su hijo Isaac y al fondo avanza una cohorte angélica tras corderos en sustitución de la víctima humana, en una figura triangular encierra el tema del Nuevo Testamento sobre el episodio evangélico de la cananea —no perteneciente a Israel— que le pide la curación de su hija respondiéndole Cristo, refiriéndose al pueblo de Israel elegido por Dios: «No debe echarse a los perros la comida de los hijos», replicando la cananea: «También los perros comen de las migajas que caen de la mesa del señor». Ante esta humildad y confianza se produjo el milagro: «Grande es tu fe, hágase como deseas». En el lado opuesto, simétrico y con las mismas estructuras, ilustra dos temas como comentario a «Ha desplegado la fuerza de su brazo y dispersó a los que se enorgullecían...» (Vers. VI), en el polígono ha encerrado el motivo del Antiguo Testamento que corresponde en esta ocasión a Judas Macabeo recibiendo la visita del arcángel San Miguel, sobre un caballo blanco, para alentarle en la lucha contra el soberbio Lisias a quien derrotará, en el triángulo coloca *La mujer adúltera*, correspondiente al Nuevo Testamento, a quien Jesús absuelve confundiendo así a los orgullosos que la perseguían para apedrearla, de línea compositiva similar a *La cananea*. Volviendo a la parte derecha, ya en el último cuerpo del retablo, la composición rectangular está inspirada en el Libro de los Paralipómeos para comentar el versículo VII «Arrojó a los potentados de su trono y levantó a los humildes» representa a la derecha al rey Saúl y su criado, réprobos de Dios, suicidándose sobre su espada y, a la izquierda, David es ungido rey de Israel. El panel simétrico a la izquierda tiene por motivo *Las bienaventuranzas* como versión de «Colmará de bienes a los hambrientos y despidió a los ricos con las manos vacías» (Vers. VIII). Finalmente, a la derecha y en forma de trapecio, comenta con la *Lucha de Jacob con el ángel* al que vence, el versículo IX «Tomó a su cuidado a Israel acordándose de su piedad». Finaliza el último versículo del *Magnificat*, «como lo había prometido a nuestros padres, a Abraham y su descendencia, por los siglos» plasmado en el boceto con la mano de Padre Dios bendi-



San Antonio Abad y San Pablo ermitaño.
 Óleo sobre lienzo. 100 × 57 cm. 1962.
 Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



La familia apostólica. Óleo sobre lienzo. 123 × 100 cm. 1962. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

ciendo a los doce hijos de Jacob, descendientes de Abraham, jefes de las Doce Tribus.

El año 1962 lo dedica a preparar su exposición para la importante Sala Quixote de Madrid que había abierto sus puertas con una exposición de Vázquez Díaz y en este mismo año acogió la extraordinaria muestra *Estampa Popular* de toda España. Se inauguró en el mes de enero, estando integrada por 46 óleos. Parte de ella arranca del proyecto de la basílica de Aránzazu no solo en los temas sino también en las composiciones, pero evolucionando mucho y con rapidez tanto en la iconología como en la técnica como en el simbolismo y abstracción. Un fraile de la iglesia colindante a la galería de arte la visitó y comentó con el artista que allí había mucho misticismo, y no se equivocaba. Un grupo de once óleos está entresacado del *Magnificat* notándose en algunos de ellos grandes diferencias y nuevas interpretaciones en la composición y en el contenido; así *Saúl* y *David* los encierra en dos óvulos, pero aquí sitúa a Saúl a la izquierda —como símbolo de castigo y maldición eterna— y a la derecha David, significando —quizás— semillas del bien y del mal separadas en el propio lienzo por una línea física indicando la imposibilidad de mezclar lo bueno con lo malo ante el juicio de Dios. *La cananea* es otro de los cuadros que prácticamente poco tienen en común con su boceto antecesor: sobre un friso reiterativo de perros, cual decoración de un templo románico, donde el artista plantea en realidad una lucha entre el color y el dibujo, cada uno tiene su independencia; atrae el fondo rojo alusivo al amor, pero el protagonista principal es la línea curva, discurrendo sobre ricos empastes con textura de muro, dotada de un alto contenido emocional y simbólico como pocas veces se ha logrado en el arte religioso: el diálogo entre la curva angulosa, serpenteante y suplicante captando la humildad de la cananea y la rotunda y envolvente pero dulce y misericordiosa de Cristo. Este sentido simbólico de la curva lo encontramos, aunque en una forma cerrada y dinámica a la vez por la diferencia de niveles entre los personajes, en *La Visitación* donde el fondo de la casa queda abstraído y supeditado al simbolismo de la dualidad de color: el rojo teja para el amor como familiares y como portadoras del cumplimiento mesiánico: (una como madre del Precursor, el Bautista, y otra como madre del Salvador, Cristo) color no solo para envolver casi por completo las figuras sino planteado como una versión muy moderna de la Gloria del barroco; por eso para contrarrestar utiliza el azul, color frío, pero como significado simbólico de una Jerusalén celestial; aquí el artista equilibra más el dibujo con el color logrando más calidad pictórica que en el anterior. Sobre la intencionalidad estilística de estos cuadros declara Arencibia: «Deseo exponer mi admiración por un mundo espiritual encuadrándolo entre lo figurativo y lo abstracto»⁴⁸. Este avance hacia la abstracción puede verse claramente al comparar *La Anunciación* adquirida por el Museo Nacional de Arte Moderno y actualmente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid con su réplica del Museo Diocesano de Arte Sacro en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria donde el hieratismo y la figuración del arcángel y de la Virgen han dado paso a casi una abstracción lírica entre estructuras dibujísticas lineales; más que una *Anunciación*, Arencibia ha conseguido una interpretación plástica y teológica del misterio de la Santísima Trinidad: concibe el ángel casi como una bóveda celeste, nos recuerda aquella deidad egipcia de la



El encuentro en la Puerta Dorada. Óleo sobre lienzo 155 × 115 cm. 1962. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria.

⁴⁸ LÓPEZ CASTILLO, Santiago, *El arte de Jesús Arencibia*, archivo del artista, 1963.



Tríptico de los Angeles. Óleo sobre lienzo. 60 × 175 cm. 1962. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

Noche y del Cielo —la diosa Nut— pero en abstracto; rodea el centro de la composición una lluvia de azucenas estilizadas símbolos de pureza. El triángulo, que en la segunda versión engloba también a María, lo convierte así tanto por su forma geométrica equilátera como por el contenido iconográfico, incluye en su superficie una reiteración desde el punto de vista arancibiano pues el Padre en su omnipresencia está representado por el ojo y la oreja, el Hijo en la inmediata maternidad de la Virgen y el Espíritu Santo —el Amor— en la atmósfera áurea y de fuego que todo lo envuelve. En esta línea de abstracción simbólica debemos incluir *La familia apostólica* donde convierte las figuras de los apóstoles en cirios de la fe y un *Santo sudario* abstracto. Otros temas tomados del proyecto de Aránzazu son figuras de monjes por los que, en general, ha tenido siempre predilección: *Estampas de la Tebaida* (*San Antonio Abad y San Pablo Ermitaño*, *San Antonio Abad y el curtidor*), *Abrazo de San Francisco y Santo Domingo*, *San Bernardino de Siena*, *San Diego de Alcalá*, y otros temas sacros también con antecedentes: *Santas mujeres*, *La Piedad*, *Las manos de la Verónica*, *Santo Sudario* (presentó dos). Este mismo año exhibe 40 cuadros de los ya expuestos en Madrid en el antiguo Gobierno Civil de Las Palmas. Agrega 14 dibujos correspondientes al *Vía Crucis* con destino a la capilla de la Casa del Marino para la que también le encargaron dos murales y un mosaico. Los dibujos siguen el mismo concepto abstractante y simbolista en algunas composiciones, destacando la luz; en cierto momento la técnica lo aproxima a los *frotages* de Max Ernst. Esta etapa podría cerrarse con el comentario de Sainz de Robles: «Jesús Arancibia aprendió el oficio en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y lo aprendió tan rigurosamente que ahora puede disimularlo prodigiosamente con la firmeza de su desconcertante dibujo y la seguridad de sus asombrosas tonalidades. Es decir, que Arancibia convirtió su oficio en subversión pensante y en técnica revolucionaria»⁴⁹.

En 1963 cuando estaba preparando su exposición para la Galería Marcel Bernheim, en la *rue de la Boétie*, de París, gana por concurso oposición la cáte-

⁴⁹ SAINZ DE ROBLES, Federico, «Elogio del arte de Jesús Arancibia», sala Quixote, Madrid, 1962.



Magnificat Anima mea (Magnificat). Óleo sobre lienzo, 100 × 100 cm. 1962.
Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria.

dra en Huelva; y en 1964 toma posesión de su nuevo destino por concurso de traslado en la Escuela Normal de Magisterio de Las Palmas de Gran Canaria. En los murales realizados durante el año del regreso a su isla se observa una paulatina vuelta, dentro de la nueva figuración, a formas menos abstractas y en una órbita más expresionista. Esta etapa de transición la marcan los murales con destino a la capilla de la Casa del Marino. Uno está inspirado en una invocación de la lauretana o Letanía de la Virgen: *Stella maris, ora pro nobis*. Ocupan el centro en una *sacra conversazione* María, Jesús y San Telmo y, a sus pies, pescadores suplicantes formando un grupo de gran dinamismo; a los lados contrastando por su hieratismo gente de la mar conocida o no como Colón, Elcano, apóstoles, pescadores. El otro mural recoge el episodio del Evangelio de San Mateo cuando Cristo camina sobre las aguas y salva a Pedro, la figura de Cristo es una aparición un tanto bizantina, recuerdo del mural de Aránzazu. Ambos murales están realizados a la encáustica y están surcados por un semicírculo que marca físicamente las líneas de movimiento y composición; aunque, como ya hemos comentado, en otros murales (el del hotel Fataga o el boceto para el teatro Real de Madrid), opta por el estilo próximo al de la ermita de Santa Catalina; con todo, su paleta se reduce bastante en el color.



San Bernardino de Siena. Óleo sobre lienzo.
71 × 48 cm. 1962. Colección particular.
Marzagán (Gran Canaria).



Paso del Mar Rojo (Magnificat). Óleo sobre lienzo. 100 × 100 cm. 1962. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Martirio de San Lorenzo (boceto para la iglesia de San Lorenzo, Gran Canaria). Óleo sobre táblax. 96 × 76 cm. Hacia 1976. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Cristo yacente (boceto para la Casa del Marino). Óleo, 20 x 59 cm. 1963/64. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

ETAPA ANTROPOCÉNTRICA HUMANISTA (1969-1993)

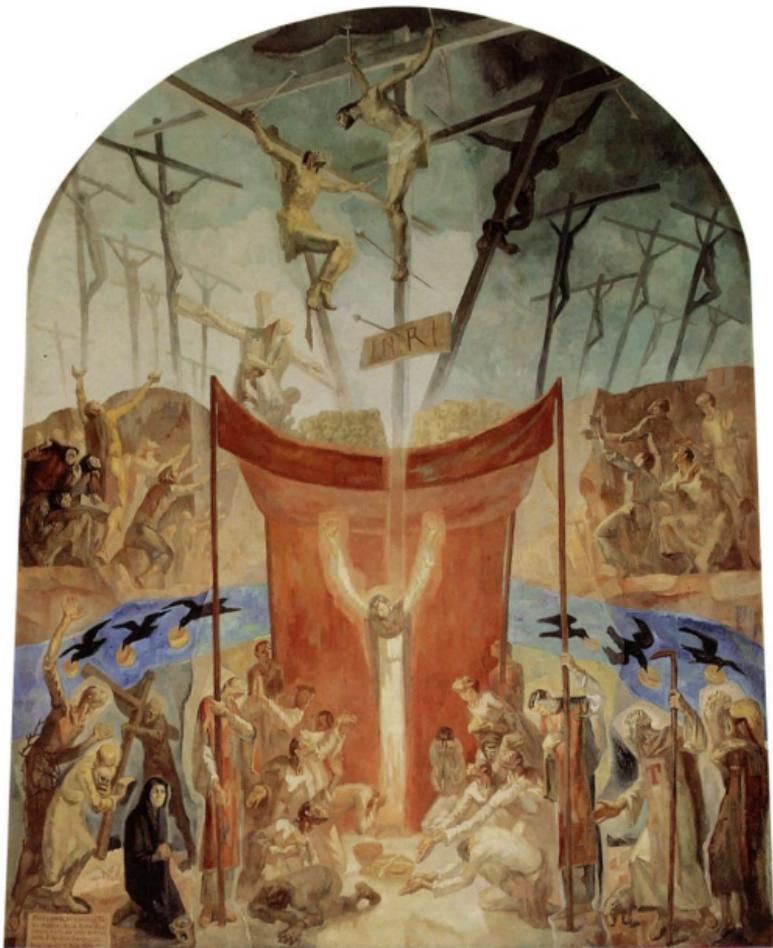
La muerte de su madre marca un largo silencio pictórico durante el cual su dedicación casi exclusiva es la docencia de la asignatura de dibujo en el Escuela de Magisterio. Solo hacia 1966 en unas declaraciones comenta que le ocupa y preocupa un proyecto, es posible que esté ya en ciernes su última gran composición y manifiesto mural: el de la iglesia de San Antonio Abad, en Tamaraceite. En 1970 rompe este silencio pictórico y empieza a pintar dicho mural que se bendecirá al año siguiente; ese mismo año un viaje a la isla de Fuerteventura le impresiona mucho y empieza una serie de cuadros terminados en 1972. El mural de casi noventa metros cuadrados —cerca de once de alto por ocho de ancho—, según el propio pintor, «Todo gira alrededor de la Eucaristía. Lo preside la Santa Cena y a partir de la figura central —que es Jesucristo— se inicia la parte superior, dedicada por completo a la Crucifixión. Esta Crucifixión está hecha en el momento del arrepentimiento del Buen Ladrón; Jesús con gran humildad se acerca a él. A partir de este momento, como se observa en el mural, la Humanidad queda dividida en dos partes: infinidad de crucificados que están al lado del Buen Ladrón y de cara a él. Por otro lado, el Mal Ladrón, y con él los crucificados que han hecho lo mismo. La zona baja está dedicada a la Tebaida y a los anacoretas de Palestina. Asimismo, la segunda parte de los laterales al Antiguo y Nuevo Testamento (con los profetas y los evangelistas), dos diáconos españoles —San Lorenzo y San Vicente— mantienen el palio»³⁰. La ejecución le llevó cerca de un año pues la técnica es muy penosa porque el pigmento disuelto en cera se aplica con soplete. La estructura de la composición nos invita a compararlo con el gran cuadro de El Greco por el cual sentía pasión: «La sensación más profunda que he sentido en mi vida no se ha repetido: sigue siendo la que tuve en Toledo ante el *Entierro del Conde de Orgaz*»³¹. Aunque el tema central es la Eucaristía, como comenta el pintor en una línea de lectura sencilla, su contenido es más denso y complejo: la comunión de los santos. Presenta dos niveles como el cuadro mencionado de El Greco, uno terreno y otro celeste que la lógica humana no puede explicar, solo la fe en Cristo, pues en el momento final el Buen Ladrón le robó el cielo. La parte inferior se va estructurando en niveles que, a su vez, es interesante ir comparando con el boceto, todos ellos interre-

³⁰ BETANCOR BRITO, Santiago, archivo del artista, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de enero de 1971.

³¹ JORGE RAMÍREZ, LUIS, «El pintor Atencibia regresa de Italia», *Diario de Las Palmas*, 14 de octubre de 1955.



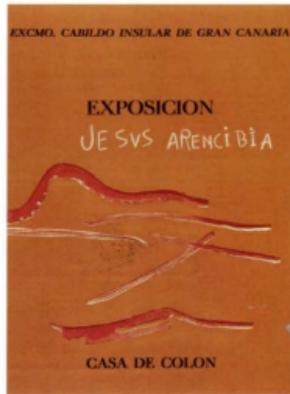
La Eucaristía (boceto). Acuarela sobre papel. 50 × 26 cm. 1970. Colección particular.
Deer Park, Texas (EE.UU.).



La Eucaristía. Mural a la encáustica. 1970. Iglesia de San Antonio Abad, Tamaraceite (Gran Canaria).

lacionados y de contenido simbólico. El centro de la composición, construido sobre un eje central y vertical, es la figura de Cristo, nos lo presenta joven, como sacerdote de la nueva Era: la del amor y la redención por el amor a Cristo y al prójimo. En el boceto adopta una postura oferente mientras que en la versión definitiva acepta una crucifixión incruenta, la diaria, a base de la renuncia y del sacrificio del ascetismo. A su alrededor los apóstoles, el pan y el vino eucarístico que junto con Cristo —como en algunos cuadros de El Greco— constituyen el principal manantial de luz, acentuando con ello la carga simbólica y evangélica como luz y camino para llegar al Padre. El grupo de apóstoles en el suelo tiene su antecedente en la *Santa Cena* de 1962 al igual que Judas de espaldas y en color pardo, en contrapunto en este mural con el Mal Ladrón. A la derecha los santos de la Tebaida representantes de la vida eremita, a la cabeza de ellos San Antón Abad, patrono de la iglesia de Tamaraiceite donde está pintado el mural; detrás San Pablo, también ermitaño. En el lado opuesto representa las consecuencias del pecado original: el trabajo (la cruz), el dolor (la espinosa zarza) y la muerte (la calavera); esta última está representada por un autorretrato de Jesús Arencibia que extiende su mano hacia su madre como expresión del anhelo que acompañó al pintor a raíz de la muerte de la misma.

En el boceto unos ángeles de neta inspiración en Doménico Theotocópuli —*La adoración de los pastores* o el propio *Entierro del Conde de Orgaz*— sostienen un baldaquino, en la versión definitiva no solo suprime los ángeles, sino que transforma los cirios encendidos —recuerdo del cirio pascual símbolo del Cristo resucitado— en columnas de este baldaquino que le da mucha vida, profundidad e involucra al espectador a la participación eucarística, gesto reiterado en el retrato de la madre del artista al mirar hacia el público como invitándole en actitud devota. La tonalidad negra del traje de la retratada da realce junto con el friso de cuervos negros cruzando el «río de la vida» lo que con su geometrización compositiva nos trae a la memoria el friso decorativo de perros de *La cananea*. La reestructuración del palio dio más firmeza y verticalidad a la composición. El simbolismo del cuervo no es el negativo de Occidente sino el positivo de Extremo Oriente y de la tradición hebrea: alimento en el desierto de la vida (profeta Elías) y la repetición del ave alude al fortalecimiento del alma mediante la comunión frecuente en este valle de lágrimas. El siguiente nivel también cambia de contenido, no se trata de un posible purgatorio ni de figuras contrapuestas, pues las figuras de las sibilas a la izquierda no están en oposición a los profetas —grupo representante en su totalidad del Antiguo Testamento—; a estas mujeres se las considera anunciadoras de la redención en los pueblos paganos, fueron redescubiertas en el Renacimiento —Miguel Ángel: Capilla Sixtina— y equiparadas a los profetas³², puede que también represente a la iglesia triunfante. A la derecha los cuatro evangelistas, el Nuevo Testamento. El potente resplandor que ilumina este nivel vuelve a emanar —en paralelismo con la parte inferior— de Cristo en la Cruz. El Calvario es una auténtica visión dantesca con un sentido evocador en la línea del *Dies irae* pero de mayor fuerza compositiva y emocional, no faltando esa constante rebelión arencibiana contra la iconografía religiosa tradicional: el Gólgota lo convierte en un montículo u osario de cráneos como punto final de la danza de la muerte de los humanos divididos en dos grupos: el bien



Catálogo *Fuerteventura, isla de Zorbarán*. Las Palmas de Gran Canaria, 1972.

³² DOMÍNGUEZ MUJICA, J. - LOBO CABRERA, M., «Jesús Arencibia y el mural de San Antonio Abad», *Homenaje a Jesús Arencibia*, Santa Cruz de Tenerife, 1982.



Fuerteventura, isla de Zurbarán. Óleo sobre lienzo. 50 × 68 cm. 1972. Colección particular. Arucas (Gran Canaria).



Fuerteventura, isla de Zurbarán. Óleo sobre lienzo. 50 × 68 cm. 1972. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

y el mal. Una nueva iconología aporta Arencibia sobre la Virgen como expresión plástica de su misión coreadora: la crucifica también haciendo desaparecer el grupo de Santas Mujeres del boceto, pierde así el anecdotismo e incluso evita efectos teatrales para concentrarse sobre la idea teológica unificadora de este mural; incluso en su ritmo no solo compositivo sino de movimiento ascensional, pues desde la parte inferior hay una escala de miradas que culminan en ese duelo amoroso de los dos personajes centrales del suplicio, punto final del mensaje de amor y de camino hacia el cielo pero a través del Hijo, tratado con un escorzo que en su esfuerzo de amar y redimir no solo llega hasta la muerte sino hasta un descoyuntamiento cuando se dirige al Buen Ladron. Esta heterodoxia iconográfica llega a detalles secundarios como el letrero INRI (Jesús Nazareno Rey de los Judíos) y los inmensos clavos (como en la ermita de Santa Catalina y en el *Vía Crucis*) y el impactante y espectacular bosque de cruces. Este mural homenaje a su madre es su broche de oro en esta especialidad. También cierra con esta magnífica interpretación moderna la admiración que siente por El Greco, a partir de ahora, como declara el pintor, «búsqueme entre Goya y aquellos otros de por allí». El mural de la iglesia de Tamaraceite es una auténtica sinfonía tanto en su estructura como en su cromatismo con acordes de El Greco y de Goya pero también, y dominantes, de Arencibia.

Fuerteventura, isla de Zurbarán, empezada en 1970, no solo significa el inicio

de una nueva etapa estilística sino también temática. Abandona la pintura religiosa para volver a reencontrarse con el pueblo como humanidad doliente y anónima; incluso algunos de los frailes que fueron conocidos quedan englobados intencionadamente en el título de la composición, según comenta el propio artista en el díptico conmemorativo de la misma: «No quiero dar nombre a los intentos de cuadros que aquí se exhiben. Contemplar, meditar y colaborar conmigo», y en ese mismo texto explica ampliamente su intencionalidad y contenido: «Fuerteventura es pobre, dignamente pobre y resignada en su pobreza, es de los pobres que no piden. La llamo isla de Zurbarán por lo mucho que tiene en común con el gran pintor extremeño, que al mirar las cosas por el camino de la sobriedad, las acercaba a Dios. Su paisaje, desde su comenzamiento al fin, es místico, fantástico, patético. El de los pobres del yermo. Una Tebaida hecha de antiguos huesos molidos. Nada verde, no le hace falta; se las arregla ¡y de qué manera! con los colores insospechados de sus tierras. Para ir más puro hacia Fuerteventura, para ir más limpio de influencias en la interpretación de la sacudida espiritual que sentí cuando la conocí, para verla por mí mismo no quise leer lo que de ella se ha dicho. Si en algún punto coincidí con alguien es por haber bebido en la misma fuente: su pobre paisaje y el señorío de su gente. Los frailes que pueblan esta muestra tienen su sentido histórico y simbólico. San Diego de Alcalá y Fray Juan de San Torcaz están presentes en sus iglesias, en esas tapias insultantemente blancas y en esas pequeñas plazas de muros almenados. Para la realización he empleado los colores que sus tierras dan. De ahí la sobriedad de mi paleta en esta ocasión», y sobre el estilo apunta en otro lugar: «He ido dejando atrás lo que siempre me estorbó del expresionismo, para liberarme completamente del dibujo y dar a las manchas su justo valor e importancia. Lo que ahora hago es una especie de expresionismo atenuado. El expresionismo, para mí, está más en la intención que en el dibujo. Quiero decir que doy más a la pintura que al dibujo, lo cual supone en cierto modo un retorno al impresionismo. Insisto en que trato de dejar atrás mi manera expresionista». Y, años después, vuelve a declarar: «Pero mi temática en las restantes obras y fundamentalmente en esta última década está centrada en la observación del hombre, del individuo en la tierra, en la realidad cotidiana de cada día, con sus problemas directos, entendiéndose con los elementos bases: tierra y agua. De ahí que ese mirar hacia arriba, este diálogo con los seres superiores me hayan llevado a desprenderme poco a poco de la carne para hacer mística pura. Porque la figura humana con su éxodo constante para luchar con la vida, para seguir adelante, me hacen ser pesimista»³³.

A veces en nuestro afán de encasillar y buscar paralelismos, referencias, contactos, llegamos a estilizar la vida misma. En esta etapa del pintor deberíamos preguntarnos si es cierto cuando Arencibia habla del hallazgo de Goya como paradigma o es que a partir de cierta edad miramos hacia atrás y contemplamos la vida en toda su desnudez, sin normativas, con los ojos del alma, con acritud y compasión. Porque no es casualidad que el último Tiziano, Goya y Rembrandt se guíen simplemente por cánones estilísticos, sino por la verdad artística. El sufrimiento de Goya por las vicisitudes sociales y políticas de la España de su época no era extraño a su gran sensibilidad, como el olvido de los últimos años de Rembrandt no le impidió seguir pintando a los dictados



Recuerda hombre. Óleo sobre lienzo. 1975.
Colección Antonio Alonso Zurbarán. Madrid.

³³ ARENCIBIA, Jesús, «Fuerteventura, isla de Zurbarán», Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1972.

O'SHANAHAN, Alfonso, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de noviembre de 1972.
RODRÍGUEZ, MARÍA ISABEL, *Diario de Las Palmas*, 17 de octubre de 1980.



Fuerteventura, isla de Zarbarán. 49 × 59 cm. 1972. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Recuerda hombre. Óleo sobre lienzo, 79 × 60 cm. 1975. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Recuerda hombre. Óleo sobre lienzo. 90 x 110 cm. 1975. Patrimonio del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Museo Néstor.



Devuelto al pueblo lo que el pueblo me prestó. Óleo sobre lienzo. 70 × 80 cm. 1977. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.



Devuelvo al pueblo lo que el pueblo me prestó. Óleo sobre lienzo. 62 x 52 cm. 1977. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.



Desuelto al pueblo lo que el pueblo me prestó. Óleo sobre lienzo. 64 × 48 cm. 1977. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Recuerdo hombre. Óleo sobre lienzo. 60 × 50 cm, 1975. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



Multiplicación de los panes y los peces. Óleo sobre lienzo. 74 × 110 cm. Hacia 1976. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.



La Tibaída. Óleo sobre lienzo, 59,5 x 69 cm, 1984. Colección particular, Las Palmas de Gran Canaria.

de su alma. Goya llevó a sus lienzos al pueblo que sufriría los desastres de la guerra, la pobreza —moral y espiritual—, Rembrandt maduro buscaba el trato con los hombres, la libertad individual era para aquel gran educador más importante que la disciplina de la escuela; sus santos son figuras de la vida real —al igual que los de Arencibia en otras épocas o las posibles insinuaciones beatíficas a partir de 1972—, son hombres pobres, rudos, en otro tiempo escépticos como todos los hombres que se encuentran en el lado sombrío de la vida, alcanzando su mayor grandeza en la simplicidad. Arencibia tiene en común con Rembrandt su espiritualización de la materia cromática. El pintor atraviesa durante esta etapa una transformación espiritual, llámese si se desea una crisis, como soterradamente descubre en una entrevista de 1975 cuando le preguntan sobre el sol: «Amargo. Muy gris. No luce el sol. Son los temas los que requieren el color —¿cuáles son esos temas?— el dolor. El dolor de haber nacido». Sus composiciones están formadas por una, dos o tres personas y así se mantiene a lo largo de *Recuerda hombre...* (1975), *Devuelvo al pueblo lo que el pueblo me prestó* (1977), *La Tebaida* (1984). El pueblo de Arencibia es el pueblo de la resignación, el pueblo de la fe sin redención, el pueblo de los invidentes de manos agarrotadas en el cirio de la religión momificada en fetiche, pueblo que quiere redimir ánimas con cantos de lamento. Esta vivencia mística de comunión con el pueblo no es una visión populista. Todos sus seres están sumidos en un fatuo trágico que emana de forma tripartita: la mirada —levantada o huidiza— pero siempre resignada, los pies agigantados que el caminar lento y sufrido de la vida ha aplanado y las manos centro de fuerza del cuadro, estas manos son más que la voz misma: súplica, indigencia, compasión, consuelo, arados, protesta silenciosa. A partir de *Recuerda...* el mundo monacal va cediendo paso a la antropología religiosa del pueblo llano, vuelve a sentir con mayor profundidad y humanidad a su gente canaria descubierta en los albores de su estancia en la Escuela Luján Pérez. Dentro de la sobriedad del color aparece, a veces, como en *Devuelvo al pueblo*, una mayor luminosidad y colores más claros, como pequeños celajes; así lo manifiesta en unas declaraciones en su exposición de 1980: «Mi trayectoria evolutiva por supuesto ha ido hacia la simplicidad de los trazos, tan simples como el brotar del agua. Los ocho dibujos que expongo están inspirados en el *Miserere*, los colores son más austeros donde no se puede hacer halago a nada y lo que mejor le va a mis temas un tanto pesimistas»⁵⁴. En cuanto a la técnica, su pincelada se vuelve muy densa empleando la espátula o los mismos dedos para modelar cuerpos, cielos... de texturas en relieve, aparte de la comentada gama de color reducida y a veces sombría, su técnica tiene destellos de variabilidad pues en ocasiones el dibujo sobre el lienzo adquiere calidades pictóricas. Su enraizamiento con el pueblo sigue la línea de Goya: si el genial aragonés captó la alegría y la tragedia del pueblo español, Arencibia capta la resignación, religiosidad y el estoicismo del pueblo canario silenciado.

La transición hacia una nueva etapa, donde se encuentra la inicia en 1991 con los bocetos para la ermita de San Antonio Abad para conmemorar el Centenario del Descubrimiento⁵⁵, afortunadamente no realizados por lo que el encargo conlleva, y notamos cierta descompensación entre el tema de Colón, a pesar de la desmitificación del personaje histórico de la gesta, y los temas donde Arencibia se mueve a gusto: los mártires y los emigrantes canarios en



Emigrantes canarios en América.
Boceto Conmemoración V Centenario del Descubrimiento. Óleo sobre tablex. 56 × 80 cm. 1989. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

⁵⁴ En *Diario de Las Palmas*, 17 de octubre de 1980.

⁵⁵ La licenciada Natalia Ferrando Rodríguez ha realizado su memoria de Licenciatura sobre la «Pintura Mural de Jesús Arencibia» para la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.



Pablo Villa, marinero (réplica). Técnica mixta sobre lienzo. 70 × 60 cm. 1991. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

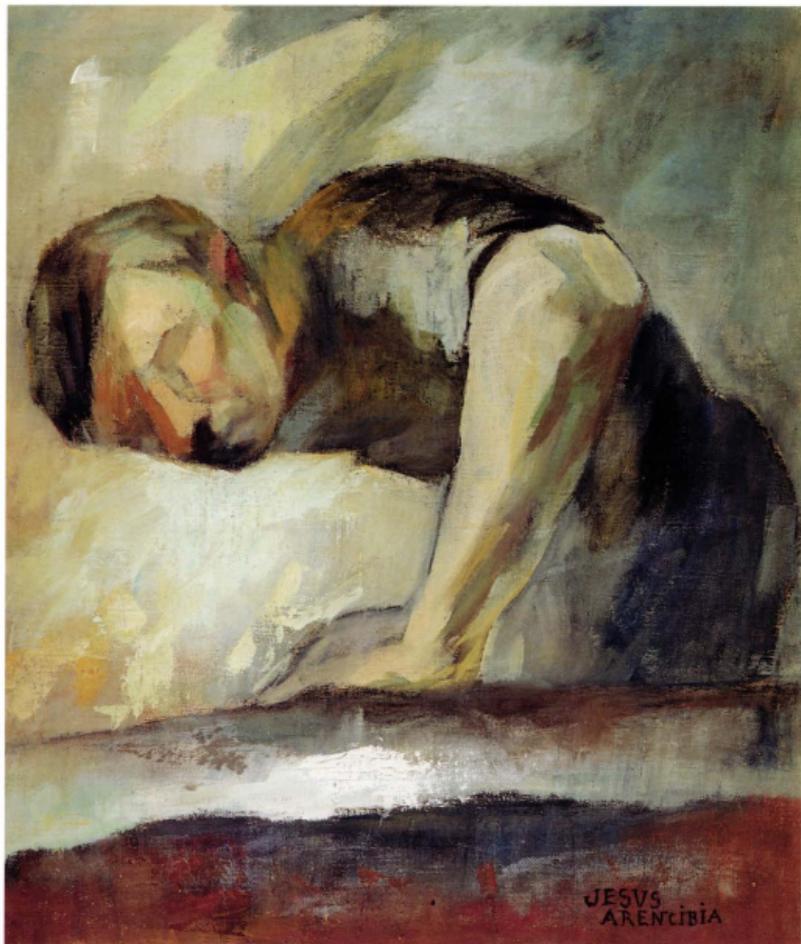


Pedro Villá, marinero. La Niña (Colón y los olvidados). Técnica mixta sobre lienzo. 60 × 51 cm. 1991. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

América. Aunque hubiera sido interesante como testimonio de esta última etapa pictórica, no hubiera superado al de la otra iglesia homónima en Tamaraceite. El tema puede ser «buscadores de la gloria económica» pues, en definitiva, ese fue el objetivo de la expedición: buscar una ruta económica con Oriente y buscadores de la gloria de Dios. La línea de color sigue la anterior. Pronto encuentra el pretexto para abandonar la empresa y entregarse a una de mayores dimensiones: un homenaje a Colón y sus 85 compañeros olvidados; en el fondo, no es sino una excusa, para homenajear al hombre marinero y pescador de las islas Canarias, pues, como en toda la obra de Arencibia, tras estos nombres esconde su inspiración en la gente marinera del barrio de San Cristóbal o en la que llega en los barcos al puerto de la Luz de Gran Ca-



Fernando Medel, gramete. *La Pinta (Colón y los olvidados)*. Técnica mixta sobre lienzo. 70 × 60 cm. 1991.
Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.



Juan, gramete, Santa María (Colón y los olvidados). Técnica mixta sobre lienzo. 70 x 60 cm. 1991.
Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.



Alonso Morales, carpintero. *La Niña (Colón y los olvidados)*. Técnica mixta sobre lienzo, 70 × 60 cm, 1991. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.



Diego Lorenzo, *despintero*. *La Niña (Colón y las olvidadas)*. Técnica mixta sobre lienzo. 70 x 60 cm. 1991.
Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria.



Juan Rodríguez Bermejo. «Rodrigo de Triana» (*Colón y los olvidados*). Tinta china, sangre de drago sobre cartulina. 1992. Colección particular. Valladolid.

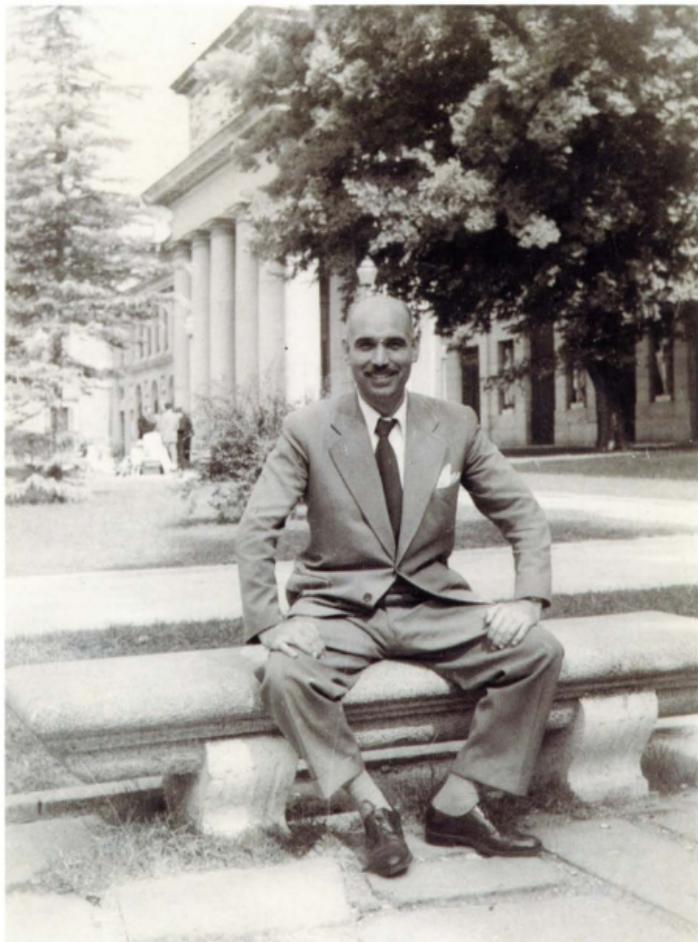


Juan Rodríguez Bermejo, «Rodrigo de Triana», marineru (boceto). 1991. Colección particular. Valladolid.

na. Fruto del trabajo de un año completo es esta original galería de torsos, auténtico ejercicio de virtuosismo sobre el dominio del cuerpo humano, planteados como retratos de medio cuerpo en su mayoría. Representa a la tripulación de los tres barcos a su llegada a Gran Canaria en su primer viaje; de sus rostros brota no solo el cansancio de la travesía hasta Canarias sino la inquietud, la duda ante la inmensa incógnita del Atlántico que van a surcar. Arencibia se inserta en la antigua tradición del artista buscador de caracteres en lo que la historia cuenta y solo a él podía ocurrírsele tamaña aventura, su seguridad estaba en su conocimiento del mundo marineru y de la emigración canaria y así pudo pintar sus rostros y sus cuerpos sin resultar fantasmas ni maniqués del pasado, sino seres llenos de humanidad y presencia física y anímica. Con esta serie de *Colón y los olvidados* Arencibia ha vuelto esporádicamente a la consulta del documento pero ha escapado a sus redes de cientifismo, localismo o mitificación. Como escribe Jesús Hernández Perera: «He aquí la gran originalidad de su empresa: dar rostro, expresión y emoción a siete docenas de hombres dispuestos a arrancar al Océano el misterio de la ruta de Occidente y abrir camino que desde Europa permitiera tocar la otra orilla ignota. No en amorfo tropel acumulativo de toda la marinería, sino deslindados en retratos independientes y en pie de igualdad»³⁶, compartiendo la gloria del Almirante en el mismo grado. No solo reduce el anecdotismo facial —sin perder individualidad— sino también el espacio que los rodea: no hay palmeras canarias, ni paisajes; se presiente el mar cercano pero no se vislumbra porque a Arencibia nunca le ha gustado pintarlo, le gusta pintar el mar de la soledad tierra adentro. En cuanto a la técnica da de nuevo un salto hacia el color muy diluido perdiendo los gruesos empastes, emplea el temple como disolvente con veladuras de óleo y empieza a brotar de nuevo el color, sin llegar al colorismo; suprime el patetismo, cambio que podemos apreciar en algunos de ellos. Con *Colón y los olvidados* empieza una nueva singularidad pictórica más cálida en colores, pero su temática sigue enraizada eternamente en la de siempre: el pueblo canario. Cuando está pensando en otro gran proyecto mural para el altar mayor de la iglesia de San Agustín de Las Palmas de Gran Canaria que iba a versar sobre la multiplicación de los panes como símbolo del milagro eucarístico fallece en su localidad natal el 9 de febrero de 1993.

³⁶ HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, catálogo de la exposición «Colón y los olvidados», Santa Cruz de Tenerife, 1992.

Biografía



Jesús Arencibia ante el Museo del Prado.

1911

Jesús González Arencibia nace en Tamaraceite, localidad del que fuera municipio de San Lorenzo (Gran Canaria). Su niñez transcurrió entre sus familiares de su localidad natal, Arucas y Las Palmas de Gran Canaria.

1924

Hacia estas fechas recibe lecciones de dibujo y pintura de Lía Tavío.

1926

Almuerzo campestre, primera obra autodidacta conservada.

1928

Pinta paisajes de Tamaraceite que a partir de su observación de los de Nicolás Massieu y Matos se vuelven más espontáneos y sueltos en la pincelada, configurando así su primer estilo. Asiste a la reapertura del teatro Pérez Galdós quedándose asombrado ante los murales de Néstor.

1930

Finaliza los estudios primarios e inicia los de bachillerato como alumno libre en el Instituto de Las Palmas de Gran Canaria. A raíz de la exposición de los alumnos de la Escuela Luján Pérez, Pancho Guerra lo presentó en dicho centro donde tendrá como principales amigos a Jorge Oramas, Abraham Cárdenes, Juan Jaén y Plácido Fleitas.

1934

Primera exposición individual en el Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria,

patrocinada por la Escuela Luján Pérez; en ella presentó 36 dibujos a tinta china acuarrelados sobre motivos canarios y religiosos (no hagiográficos). Con ellos lleva a una línea vanguardista los postulados estéticos que desde 1928 empiezan a caracterizar dicha escuela: búsqueda de una identidad canaria sin exaltaciones, expresada dentro de unos conceptos de modernidad.

1935

Con el mural en forma de tapiz *Procesión en la cumbre* empieza a distanciarse de cierta monotonía en la que había caído la Escuela Luján Pérez; en él se aprecia alguna huella de los murales que vio pintar a Néstor para el Casino de Santa Cruz de Tenerife.

1936

Pinta *Alba del Sacramento*, última obra que cierra la etapa de la Escuela Luján Pérez. Al estallar la guerra civil es movilizado.

1937

Marcha al frente. *Procesión en la cumbre* y *Alba del Sacramento*, desconocidas por el público, se exhiben en el Museo Canario ambientando un *Cristo en la Cruz* de Plácido Fleitas.

1939

Finaliza el bachillerato.

1940

Ingresa en la Escuela Normal de Magisterio obteniendo el título de maestro.

1941

Segunda exposición individual de 13 obras que reflejan un cambio temático y estilístico debido a las experiencias de la guerra tanto humanas como artísticas. Abandona los motivos de costumbres religiosas por la pintura sacra con una interpretación muy personal del manierismo y de la pintura flamenca, su iconología facial canaria dota a estas obras de un aspecto revolucionario provocando cierto escándalo. Tuvo lugar en el antiguo edificio del Cabildo Insular de Gran Canaria, en la calle de Triana de la capital isleña.

1942

Invitado por el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife expone los mismos cuadros. Becado por el Cabildo Insular de Gran Canaria para estudiar en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, en los meses de espera para ingresar se ejercita en el dibujo en el Museo de Reproducciones artísticas. En la escuela tendrá por profesores a Adsuara, Julio Moises, Eugenio Hermoso, Ramón Stolz, Valverde, Benedito, Vázquez Díaz y Lafuente Ferrari. Aparte de la intensa vida cultural, visito varias ciudades (Valladolid, Granada, Sevilla, Barcelona, Burgos, Toledo,...) como alumno de la escuela y en calidad de tal, realizo copias de cuadros en el Museo del Prado. Segundo premio en el Bienal de Artes Plásticas en el Gabinete Literario y medalla de bronce en la exposición *Estampas de la Pasión* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Exposición Nacional de Bellas Artes de Barcelona.



Antonio González Cerpa, padre del artista.

1943
Participa en el Salón de Otoño en Madrid.

1944
Exposición individual en el Gabinete Literario (Las Palmas de Gran Canaria) conmemorativa del centenario. En algunas obras se aprecia una personal interpretación de los barrocos españoles Ribiera y, en especial, Zurbarán. Es seleccionado por el Marqués de Lozoya para la Exposición de Artistas de la Provincia de Gran Canaria celebrada en el Museo Nacional de Arte Moderno (Madrid) que adquiere *La mesa del cartajo*.

1945
Presenta dos obras en el Salón de Otoño.

1947
Termina la carrera de Bellas Artes. Realiza tres pequeños cuadros de concepción muralista, como agradecimiento por la beca para las sobrepuestas de la Sala de Juntas.

1948
Expone en el Gabinete Literario de la capital grancanaria las plantillas de papel (bocetos de tamaño natural) de los murales para la parroquia de San Juan de Telde que dentro de este mismo año ejecutará al fresco. Además realiza los murales sobre lienzo para la antigua terminal del aeropuerto de Gando

(Gran Canaria) y la iglesia de Santa Isabel de Hungría en la nueva barriada de Escaleritas (Las Palmas de Gran Canaria).

1949
Exposición colectiva inaugural de la Galería Wiot, Las Palmas de Gran Canaria.

1950
Exposición Regional de Bellas Artes, Las Palmas de Gran Canaria.

1951
Murales para varias estancias del hotel Santa Catalina (Las Palmas de Gran Canaria).

1953
Tres murales al temple para el Pabellón de Canarias en la Feria del Campo de Madrid y dos murales sobre lienzo para la Casa Palacio del Gobierno Civil (Las Palmas de Gran Canaria); todos ellos sobre temas campesinos. Segunda Exposición Alumnos de la Escuela Luján Pérez.

1954
Presentación oficial de los murales *Los Gozos y los Dolores del Mar* del Salón de Actos (Cabildo Insular de Gran Canaria). Primer premio VI Exposición Regional de Bellas Artes (Las Palmas de Gran Canaria).

1955
Viaja a Italia. Exposición individual de 20 óleos en los salones del antiguo Gobierno Civil de Las Palmas de Gran Canaria, presentada por el poeta Pedro Lezcano. Es una pintura muy colorista dentro de la misma línea estética de los murales.

1956
Inauguración de los murales de la ermita de Santa Catalina, dentro del recinto del parque de Doramas de Las Palmas de Gran Canaria. Concorre a la VII Exposición Regional de Bellas Artes celebrada en el Gabinete Literario de la capital grancanaria. Viaja a París.

1957
Murales alegóricos para los Colegios Oficiales de Farmacéuticos y de Médicos de Las Palmas de Gran Canaria. Bendición del mural del altar del Niño Enfermero de la iglesia de San Francisco de Las Palmas de Gran Canaria, la línea bizantinizante y alargada iniciada en la ermita de Santa Catalina llega a su apogeo.



Antonia Incebría Cabrera, madre del pintor.

1958
Encargo de decoraciones murales no realizadas: escalera principal del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, el altar mayor de la iglesia de San Francisco en la misma ciudad, nave mayor de San Juan de Telde y de la catedral de Santa Ana...

1959
Exposición individual de 39 dibujos sobre San Bruno, *Dies irae* y *Santa Margarita de Cortona* y algunos bocetos para la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, en Schamann (Las Palmas de Gran Canaria). El mundo apocalíptico del *Dies irae* adquiere dimensiones oníricas líricas, la línea se estiliza y se espiritualiza, enlazando con las nuevas tendencias del arte español. Exposición colectiva Día de la Hispanidad en la Casa de Colón (Las Palmas de Gran Canaria).

1960
Mural (destruido) para el Club 21 (Las Palmas de Gran Canaria).

1961
Participa en el concurso para la decoración del ábside de la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu, patrona de Guipúzcoa, también lo hacen Villaseñor, Lucio Muñoz, Vento, Alfonso Cumi, Eusebio Sempere, Hernández Mompó, José Luis Sánchez y otros.



Jesús Arencibia movilizado. Zaragoza, 1938.

1962

Exposición de los bocetos seleccionados en el concurso de Aránzazu en la Dirección General de Bellas Artes, en Madrid, constituyen una auténtica muestra de arte religioso vanguardista. Exposición colectiva «Adquisiciones» en la Casa de Colón (Las Palmas de Gran Canaria).

1963

Exposición individual en la Sala Quixote (Madrid) de 46 óleos, entre ellos la serie del *Magnificat* inspirada en su boceto para el altar mayor de Nuestra Señora de Aránzazu, simbolismo y expresionismo religioso llegan al borde de la abstracción. Expone parte de la obra anterior más los 14 dibujos del *Vía Crucis* en el antiguo Gobierno Civil de Las Palmas de Gran Canaria. Cuando prepara su exposición para la Galería Marcel Bernheim de París, gana la Cátedra de Dibujo de la Escuela Nacional de Magisterio con destino en Huelva, teniendo que renunciar por ello a su proyección internacional. El mural para el hotel Fataga (Las Palmas de Gran Canaria) significa una vuelta a un muralismo menos esquemático aunque de colores contenidos. Exposición colectiva «Homenaje a Canarias» en el Museo Municipal de Madrid.

1964

Realiza dos murales a la encáustica y un mo-

saico para la capilla de la Casa del Marino (Las Palmas de Gran Canaria). Participa en el concurso de bocetos para decorar el techo de la sala de conciertos del teatro Real de Madrid. La muerte de su madre abre un largo silencio en su pintura y se dedica a la labor docente en la Escuela de Magisterio de Las Palmas de Gran Canaria.

1970

El silencio pictórico se rompe con una obra maestra del muralismo canario: el altar mayor de la iglesia de San Antonio Abad, en Tamaraceite (Gran Canaria), punto final de su pintura hagiográfica; es una magnífica síntesis de su misticismo lírico y de su humanismo expresionista. Un viaje a Fuerteventura inicia la vuelta a la pintura de caballete, es una época expresionista que parte de la herencia de Goya y da paso a un humanismo religioso y trascendente de hondas raíces canarias.

1971

Bendición del mural de Tamaraceite dedicada a la memoria de su madre que figura tratada en el mismo.

1972

Exposición individual de 32 óleos bajo el lema «Fuerteventura, isla de Zarbarán» patrocinada por la Casa de Colón inaugurando la apertura de la Sala Cairasco de la Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, descubierta por el propio pintor. Exposición del *Dies irae* en la Casa Museo de León y Castillo, en Telde (Gran Canaria).

1974

Exposiciones colectivas en Las Palmas de Gran Canaria: «50 Años de Arte de Las Palmas» (Castillo de la Luz) y «20 pintores canarios» (Galería Yles).

1975

Exposición individual «Recuerda hombre» integrada por 60 óleos en la Sala Cairasco (Las Palmas de Gran Canaria). Exposiciones colectivas: «Las Palmas XX» (Casa de la Cultura. Arucas. Gran Canaria) y Escuela Luján Pérez (Sala Cairasco. Las Palmas de Gran Canaria).

1976

Exposición del *Dies irae*. Ayuntamiento de Agaete (Gran Canaria).



Soledad Arencibia Cabrera, tía del artista y aficionada a la pintura.

1977

Exposición individual de 49 óleos «Devuelto al pueblo lo que el pueblo me prestó» en la Sala de Arte Cairasco, y colectiva «Arte indigenista» en El Corte Inglés de Las Palmas de Gran Canaria.

1980

Exposición individual en la Sala de Arte Cairasco. Las Palmas de Gran Canaria.

1981

Exposición colectiva «La Escuela Luján Pérez a través de trece artistas» en el Banco de Bilbao de Las Palmas de Gran Canaria.

1982

Recibe la encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio, a petición del claustro de profesores de la Escuela Universitaria de Formación de Profesores de EGB de Las Palmas de Gran Canaria patrocinando también el libro *Homenaje a Jesús Arencibia*. Exposición individual de 80 dibujos en la Sala Cairasco, Las Palmas de Gran Canaria.

1984

Exposición individual de 36 óleos y 20 dibujos bajo el lema «La Tebaida», en la Sala de Arte de la Caja Insular de Ahorros de Las Palmas de Gran Canaria.



Exposición antológica. De izquierda a derecha: Francisco Ramos Camejo, Jesús Arencibia, Carmelo Artiles Bolaños y Jesús Hernández Prerera, Las Palmas de Gran Canaria. 1991.

1987

Exposición colectiva «El desnudo. Pintores canarios del siglo XX», inaugural de la Galería de Arte Canario Contemporáneo del Museo Néstor (Las Palmas de Gran Canaria).

1989

Exposición de los bocetos para los murales de la iglesia de San Antonio Abad, de Las Palmas de Gran Canaria, conmemorativos del V Centenario del paso de las naves colombi-

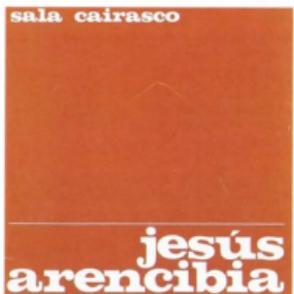
nas por esta isla en su primer viaje. Exposiciones colectivas: «San Juan 89» patrocinada por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria en la Casa de Colón, y «30 artistas canarios». Obra sobre papel en Buenos Aires (Argentina) y Montevideo (Uruguay).

1991

Exposición antológica patrocinada por el Cabildo Insular de Gran Canaria y la Caja Insular de Ahorros de Canarias en las salas del



Jesús Arencibia con Felo Monzón y Santiago Santana, hacia 1982.



Catálogo de la exposición *Recuerda hombre*. Las Palmas de Gran Canaria. 1975.

Centro Cultural de la Caja y del Gabinete Literario (Las Palmas de Gran Canaria). Exposiciones colectivas: «Artistas plásticos de la Academia de Canarias» en el Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), «Fondo de Arte de la Caja de Canarias» en el Centro Cultural de la Caja de Canarias (Las Palmas de Gran Canaria) y «Canarias y lo canario en América» en INFECAR (Feria del Atlántico. Las Palmas de Gran Canaria) organizada por la Casa de Colón. Realiza la serie



Martín Freire, Jesús Arencibia y Martín Saavedra Medina. 1941.



Jesús Arencibia con Luis Benítez Inglott y Colacho Massieu. Década de los 50.

86 lienzos de *Colón y los olvidados* en la que se aprecia una vuelta moderada al color, pinceladas más difuminadas y menos empastadas.

Dona el *Via crucis* al Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas de Gran Canaria.

1992

Dona la serie *Colón y los olvidados* a la Casa de Colón de Gran Canaria y diez cuadros al Museo Diocesano de Arte Sacro ubicado en

el patio de los Naranjos de la catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria. Es nombrado y toma posesión como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Inicia en Santa Cruz de Tenerife la exposición itinerante «Colón y los olvidados» que visita Santa Cruz de La Palma y San Sebastián de La Gomera para finalizar en la Casa de Colón en Las Palmas de Gran Canaria. Exposición colectiva Fondos de Arte de la

Caja de Canarias en Santa Cruz de Tenerife.

1993

Cuando tiene un nuevo mural en proyecto para la iglesia de San Agustín (Las Palmas de Gran Canaria) fallece en su localidad natal. Sus restos reposan en el cementerio de San Lorenzo. Es nombrado Hijo predilecto de Gran Canaria. Es propuesta la ermita de Santa Catalina como Museo de Jesús Arencibia.



Jesús Arencibia. 1991.

Antología de textos

Al espectador

Aquel que al contemplar este muestrero, medida de mi admiración hacia Fuerteventura, lo haga con humildad franciscana. Uno que de otra manera no se puede acercan a ella, ni se puede llegar a comprender tanta promiscuidad en tanta sencillez y pobreza. Si, Fuerteventura es pobre, dignamente pobre y resignada en su pobreza, es de los pobres que no piden.

La llamo la "Isla de Zumberrán" por lo mucho que tiene en común con el gran pintor extremeño, que, al mirar las cosas, por el camino de la sobreverdad, las acerca a Dios.

Su paisaje, desde se comenzamiento al fin, es místico, fantástico, patético. Es de los paisajes del yammo. Una Tabaida hecha de antiguos huesos amolados. Nada vende, no le hace falta; se les arroja y de qué manera! con los colores insos-

pedados de sus tierras.

Para ir más lejos hacia Fuerteventura, para ir más lejos de influencias en la interpretación de la sencillez espiritual que senti cuando la conocí, para verla por mi mismo, no quise leer lo que de ella se ha dicho. Si en algún punto coincidí con alguien es por haber bebido en la misma fuente: su pobre paisaje y el sanorio de su gente.

Los frailes que juegan este muestrero tienen sentido histórico y simbólico. San Diego de Alcalá y Juan de Santeramo están presentes en sus iglesias, en esos templos insustantemente blancos y a esos peseteros platos de murros blanquitos.

Para la realización de empleando los colores que sus tierras dan. De ahí la sobriedad de mi paleta en esta ocasión.

Jesús González, modestamente surge a la vida artística con el bagaje de sus 26 dibujos acuarelados. Producto de un análisis concienzudo, con una nueva y muy personal modalidad interpretativa, su aportación tiene el valor de lo logrado ampliamente. Una visión subjetiva de nuestro tipismo y la concepción mistica de una de las múltiples facetas de nuestra personalidad isleña, es lo que nos muestra hoy.

Anónimo, *El Defensor de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, agosto de 1934.

Hay en los dibujos de González como una visión en volumen de las figuras, que revelan una indudable concepción escultórica; y en ella se observa una marcada tendencia a la línea recta que encuadra planos definidos, un poco hirientes, tal vez por su excesiva simplicidad. Constituye ello una personal interpretación, en que al auténtico isleñismo popular de los rostros se suma una influencia de audacias extrañas.

Pepe Rey, *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de agosto de 1938.

Jesús Arencibia acreditaría su originalidad, su grandiosa manera de concebir, el vigor de su sentimiento y la austeridad de medios para la versión artística, con esta sola, impresionante obra *Procesión en la Cumbre...* Y el borde de divinización ha venido a sus manos, con sencillez prodigiosa en una técnica ruda de cincel que los pinceles quieren hurtar, a ratos, para dar paso a magníficas delicade-

zas tonales. Desfile litúrgico en el escenario genial, caprichoso y a la vez verídico, ciclópeo y bañado por vigorosa ternura de azules, paisaje altivo tejedano, y que en Arencibia cobra valor sintético superlativo a los mejores trozos pictóricos nacidos de aquellos lugares, y así nos lo decía con generoso entusiasmo Colacho Massieu, autoridad excepcional. Imposible descender al análisis de los procedimientos originalísimos de realización técnica empleados por este artista, sobrio por manera fundamental engañando de primitivismo a los que no ahonden en la sabiduría superintuitiva que posee. Su vibración en tensión de líneas y masas tiene un sentido moderno.

Luis Doreste, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de septiembre de 1937.

Concretando nuestras apreciaciones en torno a la obra expuesta por Arencibia podemos decir que sus géos sorprenden por su originalidad temática, por su colorido que cautiva, luminosidad, transparencia, sensibilidad, inspiración y dramatismo. Todos esos factores administrados a su manera especial de ver las cosas hacen que sus obras, a menos algunas de ellas, sean revolucionarias. Observamos en su producción, en muchos de los casos, dureza de facciones que llevan a irreverencias e inconveniencias en la interpretación del gran misterio del Gólgota y otros pasajes evangélicos.

Sebastián Jiménez Sánchez, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de noviembre de 1941.

La pintura de Arencibia es profundamente humana. Tiene un fuerte realismo que se inserta en la vida. Interpreta cordialmente los más vahorosos dogmas del catolicismo. Con hombres y mujeres que labran las tierras de Tamaraceite construye «sus» representaciones de temas religiosos. Y llega incluso a acentuar este carácter humano de su interpretación ataviando las figuras con el propio indumento que cotidianamente visten sus modelos.

No hay una armonía meliflua en sus actitudes. Sus escorzos son más bien de exterioridad de una vida que alienta terrenamente. Las cabezas trazadas y resueltas con la minuciosidad de los retratos de un primitivo, están animadas con pasión. Las manos en las que está toda la expresión de muchas de sus figuras, tienen un firme dibujo estructural que se trasparencia a través de la figura de color. Y este mismo trazo, revestido de luz y sombra, modela la pesantez de los ropajes virtuosamente bordados.

Fuerte es casi siempre el color, Arencibia equilibra los tonos locales de tal forma que no se percibe estridencia alguna en el conjunto, aun siendo tan atrevida su paleta. Y si alguna vez olvida esta norma, manchando audazmente el cuadro, vitaliza lo que podría llegar a ser una monotonía. Peligro que, además, no parece probable si se juzga viendo la pequeña sinfonía de azules, la *Santa Ana*, admirablemente resuelta. Además el fondo de la pintura de Arencibia es siempre sencillo: cielo o paisajes de línea sobria solamente ornados de fantástico color. Finalmente, de Arencibia hay que decir que ignora —como



Nuestra Señora de Tamarache (boceto). Lápiz sobre papel. 30 × 20 cm. 1941. Colección particular Tamaraceite (Gran Canaria).



Ángel músico (boceto para *Retablo de San Antonio Abad*). Lápiz sobre papel. 1941. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria).



Ofrenda de amor (boceto para para la catedral de La Laguna (Tenerife). Lápiz sobre papel. 21,8 × 12 cm. 1942. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria).

ignoró Jerónimo Bosch— las formas preestablecidas. En nuestro tiempo es canon casi exclusivo el que puso en vigor Murillo. Arencibia pinta con su más radical antagonismo.

Ángel Mallol, *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 17 de enero de 1942.

Arencibia nos ha traído un poco de la fragancia eterna del arte en el embudo de sus pinceles que saben por técnica meritisima sacar de las paletas clásicas recursos de sorprendente modernidad. Pero, ante todo, Arencibia tiene un concepto personal y original de lo moderno. En él este concepto es más que atrevimiento técnico, originalidad de visión. Claro que por este camino se sale fácilmente, sobre todo tratándose de temas iconográficos, de ciertas normas que, a nuestro juicio, creemos imprescriptibles. Ello no impide para que la riqueza de recursos de este pintor —que posee como pocos el secreto del dibujo, de la composición y del color— salga triunfante del empeño. Y en esto quizás radica su mérito principal, que no es poco, si lo hemos de ver a través de una justa tabla de valores.

Lope de Aguirre, *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de enero de 1942.

Hoy al pedírsenos un pronunciamiento con respecto a la obra ya construida sobre los muros de la capilla bautismal de San Juan, hemos de añadir a cuanto escribimos con descripción detallada por la oportunidad de la exposición del proyecto en toda amplitud presentada, que bien vale a la línea solemne, valerosa, miguelangelesca, de sus concepciones espléndidas y originalmente gestada, el color austero y en velada llama con que ha vitalizado las figuras, las escenas, los seres y las cosas, las vestimentas y el ambiente de todo su emocionante religioso teatro decorativo. Unidad de gamas frías de gran logro armónico, adscribiendo su evidente vibración a una ponderación de intención y aciertos magníficos, graduando contrastes con sepias, ocre, negros, fundamentalmente, dan a los paños carácter pictórico personalísimo y severidad de atmósfera.

Luis Doreste Silva, 18 de noviembre de 1948.

Es en ese lienzo de Gando donde por vez primera se fija el mundo proletario de las llanuras del sur isleño, con sus pergeños de auténtico sabor de pueblo, sin colorines ni volantes de cartón: rostros tallados en piedra y

quietas miradas cuajadas de ausencias, aún dentro de la alegría de las poses. La tela tiene un fondo trágico, apenas sin color, tan del sur y fuera del cromo, que hasta el presentidoro rojo y verde-ceniza de los tomates resultaría una blasfemia en la ilimitada aduetez del páramo. El elemento humano que allí vive y se agita es suyo, es decir, pre-europeo. Y lo que el modelo tal vez no acusara lo supo aprehender el artista con su maravillosa sensibilidad preceptiva del ayer canario.

Néstor Álamo, *Destino*, Barcelona (entre 1948 y 1950).

Amante del símbolo Arencibia ha llevado a los paños altos o frontones de la Sala de Actos del Cabildo, unas magnas alegorías, representaciones ideadas de «los goces y dolores del mar», entrañadas de color y movimiento, en esas gamas poco ruidosas, apacibles y sin



Devuelvo al pueblo (boceto). Lápiz sobre papel.
21 × 31 cm. 1977. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.

embargo, con una vibración varia e intensa de luz —donde, invariablemente, sólo es posible al color ganar su personalidad— pragmatizando el vertido grato, incisivamente distinguido a las formas robustas y su temple «heroico», las más de las veces dramático, muy características las humanizaciones de este pintor, cuyo eje poemático nunca inseguro en sus creaciones. Una rica vitalidad conduce al pincel de Arencibia al no estatismo de sus figuras, al ritmo febril, por lo general de la rica procreación de actitudes plásticas; pocos pintores pueden ofrecer un tan prodigioso acervo de difíciles y bellos escorzos humanos; tan ricos y reiterados estos en sus obras que, a veces, producen demasiada embriaguez, pidiendo tregua, invocando la serenidad para contemplar el cuadro, cuando le estamos abarcando en mirada total. Pero, bien pronto, la armonía suprema del mundo creado en movimiento para su teatro, nos está penetrando profundamente, cada figura en plenitud soberbia nos dice de la belleza de un dibujo primoroso y fuerte capaz del reto atrevido de la imaginación, el canto hermosísimo del color, ungido, de una aristocracia nueva y personalísima, prestigiando unas aleaciones de timbres en riqueza musical exquisita, y toda la paleta movida hallando el contrapunto dentro de unas gamas virginales que se encienden y apagan milagrosamente, nos entregan esa sinfonía plástica y sonora excepcional, con la cual debe enajenar, siempre la grande y auténtica pintura decorativa.

Luis Doreste Silva, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de julio de 1954.

Allí se ve realizado el milagro, el misterio



San Diego de Alcalá y Fray Juan de San Toribio (boceto). Sanguina sobre papel. 21,5 × 15,5 cm.
1944. Colección particular. Tamaraceite
(Gran Canaria).

y la misión del arte en que la materia plasmada poco influye para emocionarnos; si no es el enigma de la expresión y la apertu combinada con la idea luminosa y creadora que formaron las imágenes humanas. Los gestos exagerados, los músculos inflamados y sus contorsiones nos hablan con elocuencia de pasiones, de amores, de virtudes y dolores. Todas las impropiedades al sumarse maravillosamente con el pensamiento elevado y místico quedan disipadas, impotentes y anuladas por la fuerza del espíritu creador.

Lía Tavío, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de mayo de 1955.

La obra de esta nueva exposición de Jesús Arencibia, en su casi totalidad, sigue siendo de temario marinero y popular, por él muy predilecto para representar una serie de figuras y motivos bíblicos. La obra expuesta ahora, como la de otras exposiciones suyas, es, para muchos, obra desconcertante, con sus deformaciones, fealdades y motivos contrapuestos. Es obra apasionada y apasionante que desorienta y entusiasma y en la que aletea una técnica singular al servicio de la be-



San Diego de Alcalá (boceto). Lápiz sobre papel.
1944. Colección particular. Tamaraceite
(Gran Canaria).

lleza estética. El secreto y la altísima valoración de la obra de Jesús Arencibia estriba en el cromatismo fulgurante, en la originalidad, en el barroquismo, en los atrevidos escorzos y en el movimiento que dota a las figuras. Todo esto unido al deseo innato del autor de elegir siempre figuras humanas del pueblo, en sus menesteres más bajos y populares con rostros duros, músculos tensos y resaltados y en faenas esencialmente marineras, hacen que su obra despierte un interés excepcional y una apasionada y contrapuesta crítica. Jesús Arencibia no es el pintor relamido y classicista, ni el pintor de motivos fáciles, plácidos y de figuras esencialmente bellas y, sin embargo, en su producción, plena de movimientos y convulsiones, hay una verdadera belleza artística que subyuga y emociona.

Sebastián Jiménez Sánchez, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de mayo de 1955.

Las constantes disposiciones de volúmenes en «ese» es técnica pictórica indudable de Jesús Arencibia. Recibe la curvatura doble, silbante, de la ese en los cuerpos que soportan cargas, que llevan y traen la esencia de las cosas. El simbolismo, combinado con el impresionismo, para producir la sensación del esfuerzo, es otro de los temas centrales de Arencibia y al mismo tiempo técnica y fondo de gran parte de sus asuntos. Los pies grandes, las piernas de músculos elefantíacos, elevan en sí este querer esforzarse.

A.N.C., *Diario de Las Palmas*, 5 de mayo de 1955.



Sin título (boceto). Lápiz sobre papel. Hacia 1955. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria).

Ama Arencibia las figuras en tensión, en movimiento, como todos los excepcionales vencedores del dibujo y somete así el ejemplo humano a las plásticas dinámicas más atrevidas. Desde su mundo, sus asuntos agitados, nos agita... Es de notar cómo se ha ido haciendo sangre y nervio el arte mural de Arencibia. En esta exposición, por muchos lienzos se vierte el deseo apasionado. Sueña el artista con esa pared «fuerza masiva y sin rostro» que, metafóricamente, en su metafísica poética, quiso definir en la inauguración el gran poeta Pedro Lezcano.

Luis Doreste Silva, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de mayo de 1955.

Arencibia es pintor de exposiciones. Yo no sé si al comenzar el primer cuadro de los tantos que habían de completar una de sus exposiciones, pensó ya en el último de ellos. No sé si es esto cierto, pero lo parece. Por eso lo de que en ellas —y en la de sus inicios creo que dije algo parecido— cada cuadro es parte de un todo, y el todo se sentiría de la ausencia de uno cualquiera de ellos. En la primera de sus exposiciones que yo me he gozado de él, me hizo esta misma impresión. También pensé entonces —y ya van años— que las

emociones que sugerían sus pinturas le iba a ser muy arduo el superarlas, aunque no en la técnica. Hoy digo lo mismo: su técnica se ha agigantado; lo «orro», afortunadamente, se quedó donde debía quedarse. La emoción de las lágrimas no se mide por centímetros cúbicos. Nuestro pintor adolece, hay que decirlo, de un defecto (?): de una irrefrenable influencia de Jesús Arencibia. Y en esto estriba y consiste su subyugante originalidad.

Victor Doreste, *Las Palmas de Gran Canaria*, 12 de mayo de 1955.

No sabemos qué admirar más en ellos si lo atrevido de la composición o lo inspirado del asunto, interpretado siempre con un acierto y una originalidad de los que no conocemos precedentes. Toda esta producción está caracterizada por un hondo dramatismo, expuesto —dentro del más acertado simbolismo— por cuerpos convulsos y miembros cuyas actitudes hablan en el lenguaje del más allá, desentrañándonos todo un mundo misterioso en el cual el espíritu predomina sobre la materia. Jesús Arencibia, pintor de poca personalidad, acusa en estos últimos trabajos una nueva tendencia modernista y una estilización que, sin perder sus formas características, le sitúan en el último momento pictórico, aún en esta época que ha preconizado la revolución de las formas y los estilos.

M.G.E., *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de mayo de 1959.

Este terror ante la IRA DE DIOS que se nos viene encima, late angustiosamente en los espectros de Arencibia, que se recuerden lacrados por los remordimientos de sus culpas; piden misericordia, pero no saben si la alcanzarán. Sólo tres de los veintidós dibujos de esta serie nos comunican un poco de optimismo, los representantes nos sobrecogen con su terror contagioso. El miedo del poeta anónimo ante la agonía del mundo sigue vigente en Arencibia —que sabe que el peligro no ha pasado, ni pasará— por esos sus dibujos son tan veraces; Arencibia no trata de ocultar, de disimular su miedo, lo manifiesta honradamente y de ahí su acierto.

José Miguel Alzola, *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de mayo de 1959.

Jesús Arencibia aprendió el oficio en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernan-

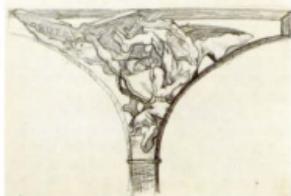


Catálogo de la exposición *La Tobaída*. Las Palmas de Gran Canaria. 1984.

do, de Madrid. Y lo aprendió tan prodigiosamente que ahora puede disimularlo, prodigiosamente, con la firmeza de su desconcertante dibujo y la seguridad de sus asombrosas tonalidades. Es decir, que Arencibia convirtió su oficio en subversión pensante y en técnicas revolucionarias. Dos consecuencias que le ganan, con toda legitimidad esa definición categórica que yo escribí antes para él: un nuevo gran artista distinto. Jesús Arencibia es sólo él. Sin siquiera su antecedente o su consecuencia. El trance siempre de una persistencia basada en la asombrosa acumulación de sorpresas ideológicas y estéticas. Yo diría que Jesús Arencibia ha marcado en la pintura actual esa frontera insalvable ya que separa el arte humanizado del arte inhumano; el arte nacido de lo figurativo y de lo geométrico y de los entendimientos cálidos, del arte negador de geometría, anatomía y emotividad. Un paso menos hacia esa frontera, desde dentro, y Arencibia hubiese sido uno más entre los mejores precursores de la inconcreción. Un paso más, traspasada esa frontera, y Arencibia se hubiese hallado entre los más acérrimos y antipoeéticos desorbitadores de todos los cánones, buscones y sinceros de la abstracción. Arencibia me parece ese pintor que ha hecho de un complejo absoluto una total sencillez expresiva. La pintura de Arencibia mete todo lo teológico y metafísico en un mundo lírico. Y mete todo lo humano en un trasmundo sobrenatural.

Federico Carlos Sainz de Robles, *Catálogo*, Madrid, Sala Quixote, 1962.

Arencibia fija su residencia en su isla, porque necesita de su isla para el arte, lo mismo que necesita de alimentar su visión con las



Profeta (boceto para Telde). Lápiz sobre papel. 22,8 × 32 cm. Hacia 1938. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

continuas visitas a los grandes museos, a los grandes maestros. Precisa de sus malas tonalidades de los oscureceres grancanarios, del olor marino de su roquedaz costera, del cuerpo duro del modelo pescador, o de la cerámica divina de rostros campesinos.

Antonio Arencibia Villegas, *Jesús G. Arencibia. Pintor de Gran Canaria*, memoria de licenciatura, Universidad de La Laguna (Tenerife) 1962 (inédita).

Así vemos nosotros la obra expuesta por Arencibia, muy compuesta de antemano, a veces en unos esbozos plásticos que tienen el atractivo de la sugerencia y el defecto posible de la falta de una arquitectura íntima y de una construcción que haga del muro límite y frontera, ya que muchas de sus obras parecen continuar en un hipotético testero ausente. Arencibia ha llevado un expresionismo al muro, dentro de las características apuntadas, y a veces un simbolismo decorativo —siempre esta palabra se impone—, del que pueden ser ejemplos *Judas Macabeo* o *Jesús y la Cananea*. La exposición significa un esfuerzo y una aportación muy interesante a este apasionante arte religioso, que busca, incansable, formalizaciones, correspondiendo así a la búsqueda más imperiosa del hombre en su paso por la tierra.

Manuel Sánchez Camargo, *Hoja del Lunes*, Madrid, 18 de febrero de 1963.

Jesús Arencibia es como Caravaggio, pintor de un naturalismo audaz, rudo, sin concesiones. Su pintura, como la de Caravaggio carece de la «grandeza» y de la «noblez» pro-

pia del arte religioso de los últimos cuatro siglos. Es, por el contrario, un ensayo de aproximar al hombre del pueblo las significaciones ambientales de la ética religiosa ofreciéndoselas en su misma realidad étnica. La sobriedad expresiva del color de Arencibia no nos incita a la especulación sobre el más allá; la carencia de un simbolismo más o menos tétrico nos impide especular con el miedo, sucedáneo —tantas veces— de la fe auténtica. El vigoroso realismo esperpéntico de su dibujo tan próximo al volumen escultórico que parece tallado en piedra duro o cincelado en metal nos conecta con la tipología campesina de nuestras islas. Tan verosímil es la identificación que no podemos menos que olvidarnos de las santas personas que representan y quedarnos con los hombres que son. En resumen: estas pinturas nos hablan con un lenguaje funcional y directo... Nos proponen como un avatar cotidiano, el hallazgo de la fe.

Lázaro Santana, *Las Palmas de Gran Canaria*, 1970.

En esta realización podemos observar que se han fundido su épica de exuberancias renacentistas con aquella otra esquemática inclinación románico-bizantina que nos mostrara en obras como las de la Capilla de Santa Catalina, en el Pueblo Canario, y los muros de la parroquia de Schamann en una digamos condensación de sus estilos o tendencias anteriores, acusándose, quizás, en definitiva, aquella personalidad que le definió y que siempre ha sido la médula de su trayectoria artística. Ha subido en él, el tono de lo meramente espiritual, sobre la línea detallista hasta una especie de abstracción sensible, o a lo meramente místico, con el encuentro de unas formas simplificadas en la ejecución, pero profundamente vivificadas en su simbolismo. Diríamos que este Arencibia de ahora, ha desnudado el espíritu de toda materia para vestirlo de color, de luces y de sombras.

Antonio Arencibia, *El Eco de Canarias*, 28 de enero de 1971.

Esta versión de la isla ha rehuido también otros aspectos para acentuar, en versión más honda, los verdaderos, los humanos. Fuerteventura tiene un mucho en el paisaje que la aproxima a la tierra de Zurbarán, especialmente en esa amplitud de horizonte... Arencibia no ha ido a esto —como eludió el tópico



Santa Margarita de Cortona (boceto). Lápiz sobre papel. 33 × 20 cm. 1959. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

del camello— sino que en la ventana del cuadro se ha querido ceñir al hombre, a esa figura difusa, cierto que casi tierra y casi hombre, sin extensión al fondo y sin cielo. Ha querido coger en el puño del arte ese trozo de tierra de Fuerteventura que es la gente de la isla. Ha querido ver de cerca la piedra y tierra humilde de la extensión sin fin, que no se termina con el mar, pero que se ciñe a un ser vivo y cálido. Estremecen y maravillan esas otras piezas donde la espátula oportuna dejó la huella exacta para componer un cuerpo en la arena, una figura junto a la pared, el trazo como un boceto en traspaso de cumbre o pedregal.

Antonio Cillero, *El Eco de Canarias*, 22 de noviembre de 1972.

El pintor se aparta de las obras de inmediato precedente, insertándose en un expresionismo muy decantado donde el mensaje, de un contenido dramatismo, se confía enteramente a las posibilidades del color y de la materia, con abandono de los lineamientos



San Francisco de Asís. Tinta china sobre papel.
46 × 36 cm. 1962. Colección particular.
Las Palmas de Gran Canaria.

geométricos y de la estilización del dibujo. El dibujo que ahora traza Arencibia previamente actúa sólo de pauta indicadora: la materia lo va deformando implacablemente hasta hacerle perder su condición realista convirtiéndose ella misma en signo suficiente. Entre el ligero modelado de las figuras y el fondo del cuadro se establecen unas zonas de ambigüedad... Los planos quedan a muy parecidos niveles dentro del mismo espacio dramático cuya atención central es, desde luego, la figura, pero como un relieve más marcado del paisaje, y no con independencia de él. Arencibia ha vuelto de nuevo a envolver en un mismo ámbito a hombres y tierras. Por lo que respecta al color, éste ha quedado drásticamente reducido a los básicos negros y blancos, y a su tono intermedio: el gris. A veces estos colores tienen una función, ya que a ellos, con independencia de las figuras, está confiada la realización del clima dramático del cuadro.

Lázaro Santana, *Aguayo*, mayo de 1975.

La paleta de Jesús Arencibia está enraizada en la sobriedad de los grandes maestros. Las grandes verdades del hombre sólo se pueden decir con pocas palabras, poquísimas: silencios profundos. Silencios de dolor, silencios



Catálogo de la exposición en la Sala Quixote.
Madrid, 1963.

de angustia, silencios de impotencia. La obra de Jesús Arencibia invita al silencio, a la meditación trascendente. Lo que siente nos lo dice con pocos colores, en cuadros de grupos muy limitados, para no perdernos en estériles elucubraciones metafísicas o pseudoantropológicas.

Pedro Almeida Cabrera, catálogo de la Exposición *Recuerdo Hombre*, Las Palmas de Gran Canaria, 1975.

Mientras más estudio tu pintura más llevo al convencimiento de que aunque por temperamento no formes «escuela» tu pintura va a ser un revulsivo del ambiente vulgar y puramente mimético que hoy respiramos, en cuanto que, sin poder catalogarla dentro de lo que hoy se llama indigenismo, tiene una fuerte raigambre popular. Los temas, el color, la forma, son netamente populares en el mejor sentido de la palabra. Nuestro pueblo es duro, triste, receloso y aceptante de unas realidades —modos de ser en definitiva— que derivan de su fuerte vinculación a la naturaleza: mar fuerte, sol despiadado, tierra seca.

Texto suprimido del artículo de José Rodríguez de la Rosa, *El Eco de Canarias*, 11 de mayo de 1975.



Boceto para el Teatro Real de Madrid.
Lápiz sobre papel. Hacia 1963.
Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria).

Y con esa plena conciencia de pintor muralista, Arencibia nos deja en la fragmentación obligada del cuadro de caballete, un extraordinario mural en el que refleja, pintando, el pasional misticismo de la figura humana. Hemos dicho pasional misticismo, porque el pintor sitúa todo el interés del cuadro en la posibilidad hegemónica de esa figura, de ese ser creado, como razón única en la función vehemente de su plástica. Se trata de una mística intrínsecamente del hombre, de la persona, de ese alguien que escapa a los esquemas de la inercia cotidiana y sobresale desde su condición profunda como sujeto de un compromiso existencial que hay que considerar desde su misma interioridad histórica. De esta forma Jesús Arencibia se sitúa en una vanguardia de compromiso; una vanguardia que hay que discriminarla de esas actitudes vanguardistas condicionadas por el pulso estético de la moda.

Agustín Quededo, *Diario de Las Palmas*, 20 de noviembre de 1980.

Siguiendo con la tradición de sus anteriores exposiciones, Jesús Arencibia, el gran pintor canario de murales y caballete, abrió una

muestra de dibujos en donde se vuelve a reflejar con acentuado expresionismo el dolor, la angustia y la resignación del pueblo. Arrancando de la época negra de Goya con su variedad de personajes miserables y deformes, Arencibia aplica estos mismos postulados al pueblo canario. Los rostros se han desvanecido, unas veces ocultos por las manos o los brazos, otras simplemente esbozados con una intención por parte del pintor de no querer terminarlos, dejando para que nos hablen y nos cuenten sus vicisitudes los pies y, sobre todo, las manos que cada vez van adquiriendo mayor tamaño, convirtiéndose en verdaderas protagonistas de la obra.

Paloma Herrero, *El Eco de Canarias*, 8 de enero de 1983.

Los hombres y mujeres isleños, a los que Arencibia ha prestado atención y afecto desde los días de sus primeros pasos en la benemérita Escuela Luján Pérez, cuyo programa indigenista compartió con su fundador Fray Lesco y sus continuadores Eduardo Gregorio, Santiago Santana y Felo Monzón, adquieren mirados bajo el pabellón goyesco una estampa que trasciende lo meramente local y marginal, para adoptar perfiles de mayor universalidad... Se evidencia así una extraordinaria meditación en la que nuestro pintor ha logrado extraer de los entresijos del tiempo y de los hombres un grito desgarrado y alucinante de poderosa modernidad. Muchas de las pinturas que ahora ofrece, traen ese clamor expresivo que nace de lo más hondo de la conciencia y pregonan los problemas que ahí siguen sin solución, lacerando los cuerpos y acongojando las almas. Y lo hacen con tal vehemencia que nos lanza a los ojos el grito agudo del más desafiante cartel. Se ha acudido al artista, tal vez con voz no templada por la convicción, de que no ha actuado al dictado de la última formulación estética ni de que ha sido permeable a la catarata de novedades volcada por el afán contemporáneo de originalidad a toda costa. Pero eso mismo es en Arencibia solidez de criterio y maestría segura de sus conscientes logros técnicos. Y ante los que le han tachado de despreocupado hasta el punto de que no se le vio nunca pegar un cartel en días de represión y de asfixia de libertades, se puede proclamar que su mis-



Devuelvo al pueblo (boceto). Lápiz sobre papel. 12,5 × 17 cm. 1977. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

ma obra es ya un vibrante y positivo cartel de protesta valiente.

Jesús Hernández Perera, catálogo de *La Tebaida*, Las Palmas de Gran Canaria, 1984.

Jesús Arencibia lleva a sus murales un aura mística, con una tendencia natural para crear imágenes cargadas de intensidad, de figuras en tensión; representadas con volúmenes plenos de fuerza expresiva a través de un reposo espiritual que es en él inseparable a su creación. Utiliza repetidamente los escorzos que llegan a hacerse naturales, siendo muchas veces los generadores del increíble dinamismo que irradian sus murales.

Natalia Ferrando Rodríguez, catálogo *Exposición Antológica*, 1991.

Arencibia se inserta en la antigua tradición de artista buscador de caracteres en lo que la historia nos cuenta, de arquitecto de imágenes y personajes cuyos retratos nos ha sido negado por la tradición, y en vez de compo-

nerlos con atuendos historicistas de guardarrropia renacentista, nos los regala despojados y cristalinos, captados en sus trazos universales, intemporales, apresados como ahora mismo son, impecederos, inmutables réplicas del trabajador anónimo de hoy. La gran novedad de la recordación arencibiana reside, no en volver a insistir por enésima vez en rodear al gran visionario por media docena de sus marinos embarcados en Palos, sino en renunciar a toda escena de grupo y plantearse decididamente una galería de retratos individuales de cada uno de los ochenta y cinco hombres que secundaron el viaje. Poner rostros a aquellos héroes anónimos no ha de verse como falseadora tarea de resucitar a hombres sepultados en el transcurso de los siglos. Para subrayar el aliento con que Arencibia logró dar vida palpitante y veraz a sus marinos descubridores, basta entresacar del «Diario» colombino la escasez de referencias a las actuaciones y talentos de los pocos nombres que le merecen un recuerdo singular.

Jesús Hernández Perera, catálogo *Colón y los olvidados*, 1992.



Bibliografía

General

ALMEIDA CABRERA, Pedro, *Las Palmas XX, arquitectura, escultura, pintura*, Casa de la Cultura, Arucas, 1975.

CASTRO, Fernando, «Las artes plásticas canarias del s. XX», en *Historia de Canarias s. XIX-XX*, Planeta, Barcelona, 1981.

—, «Las artes plásticas después de la guerra civil», en *Historia del Arte en Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *Arte en Canarias*, Fundación Juan March/Noguer, San Sebastián, 1984.

SANTANA, Lázaro, «Regionalismo y vanguardia», en *Historia del Arte en Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

—, *Notas sobre arte canario en Canarias siglo XX*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1983.

Catálogos de exposiciones individuales

ALMEIDA CABRERA, Pedro, *Recuerda hombre...*, Las Palmas de Gran Canaria, 1975.

—, *Devuelvo al pueblo lo que el pueblo me prestó*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

ALMEIDA CABRERA, Pedro y V.V.A.A., «Sobre la pintura de caballete de Jesús Arencibia», en *Jesús Arencibia. Exposición antológica*, Las Palmas de Gran Canaria (Madrid) 1991.

ALMEIDA CABRERA, Pedro, *La singladura de Colón y los olvidados*, Exposición Conmemorativa del V Centenario del Descubrimiento de América, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

—, *Esquema biográfico de Jesús Arencibia*, Exposición Conmemorativa V Centenario... Santa Cruz de Tenerife, 1992.

ARENCEBIA, Jesús, *Fuerteventura, isla de Zurbarán*, Las Palmas de Gran Canaria, 1972.

ARENCEBIA VILLEGAS, Antonio Abad, «Cronología del pintor» en *Jesús Arencibia. Exposición antológica*, 1991.

BENAZCO, Eugenio, *Vía Crucis de Jesús Arencibia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

BLANCO, Joaquín, *Dibujos*, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

FERRANDO RODRÍGUEZ, Natalia, «Los murales de Jesús Arencibia» en *Jesús Arencibia. Exposición antológica*, 1991.

GONZÁLEZ, Pedro, «Jesús en la Academia de Bellas Artes de San Miguel» en *Colón y los olvidados*, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús, *La nueva pintura de Jesús Arencibia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1984.

—, «La contribución de Jesús Arencibia al Arte Contemporáneo» en *Jesús Arencibia. Exposición antológica*, 1991.

—, «Homenaje de Jesús Arencibia a los compañeros de Colón» en *Colón y los olvidados*, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

LEZCANO, Pedro, *Colón y los olvidados*, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

MORALES PADRÓN, Francisco, «Colón y sus compañeros» en *Colón y los olvidados*, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

NÚÑEZ, Sebastián [de la], *La pintura de Jesús Arencibia en sus poetas*, Las Palmas de Gran Canaria, 1980.

RODRÍGUEZ DORESTE, Juan, *Prefacio a modo de guía*, Las Palmas de Gran Canaria, 1941.

SAINZ DE ROBLES, Federico, *Elogio del arte de Jesús Arencibia*, Sala Quixote, Madrid, 1962.

Periódicos y revistas

A. N., «Novedad traída de Italia», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de junio de 1976.

AGUIRRE, Lope [de], «La exposición de Arencibia bajo el signo del éxito», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de enero de 1942.

ÁLAMO, Néstor, «El artista y su demonio», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de septiembre de 1944.

ALMEIDA CABRERA, Pedro, «Jesús Arencibia expondrá en noviembre en Las Palmas», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de octubre de 1980.

ALZOLA, José Miguel, «El terror del año mil en los dibujos de Arencibia», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de mayo de 1959.

—, «Pinturas murales de carácter religioso realizadas en Gran Canaria durante el siglo XX», *Almagarén*, núm. 1, Las Palmas de Gran Canaria, 1988.

ARENCEBIA, Ángeles, «Los olvidados de Colón merecen un recuerdo», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de febrero de 1992.

ARENCEBIA VILLEGAS, Antonio, *Jesús G. Arencibia. Pintor de Gran Canaria*, memoria de licenciatura, Universidad de La Laguna (Tenerife), 1962, (inédita).

- ARENCEBIA VILLEGAS, Antonio Abad, «Un mural para la Historia», *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de enero de 1971.
- , «La pintura existencial de Jesús Arencibia», *Diario de Las Palmas*, 28 de agosto de 1972.
- ARROYO, Soledad, «Retrospectiva de Jesús Arencibia», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de abril de 1991.
- BENITEZ INGLOTT, Luis, «La exposición de Jesús Arencibia», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de diciembre de 1941.
- BETANCOR BRITO, Santiago, *El mural de Arencibia de setenta metros cuadrados*, Las Palmas de Gran Canaria, 21 de enero de 1971.
- CABRERA PERERA, Antonio, prólogo homenaje a Jesús Arencibia, Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB de Las Palmas, Santa Cruz de Tenerife, 1982.
- CASTRO SAN LUIS, Joaquín, «Muralistas canarios del siglo XX», *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 4 de agosto de 1988.
- , «Jesús Arencibia, el pintor místico de la soledad», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de mayo de 1991.
- CILLERO, Antonio, «Fuerteventura de Jesús Arencibia en el Hotel Cairasco», *El Eco de Canarias*, 22 de noviembre de 1972.
- , «Jesús Arencibia en la Sala Cairasco», *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 de abril de 1975.
- DENIZ, M., «Un rústico portal», *El Defensor de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de diciembre de 1934.
- DÍAZ MIRELES, R., «La obra de Arencibia», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de octubre de 1944.
- DOMÍNGUEZ MUJICA, Josefa y LOBO CABRERA, Manuel, «Jesús Arencibia y el mural de San Antonio», en *Homenaje a Jesús Arencibia*, 1982.
- DORÉSTE SILVA, Luis, «En el Museo Arte Canario», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de septiembre de 1937.
- , «Jesús Arencibia, pintor de los temas eternos», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de noviembre de 1941.
- , «La pintura 'idealista' de Jesús Arencibia», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de mayo de 1955.
- , «Exposiciones de arte en las fiestas», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de mayo de 1959.
- ESCRIBANO GARCÍA, Julián, «El beato Anchieta, en los pinceles de Jesús Arencibia», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de junio de 1984.
- FERRANDO RODRÍGUEZ, Natalia, «Los murales de Jesús Arencibia», *Aguayo*, núm. 193, mayo-junio, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.
- FUENTES GONZÁLEZ, Juan, «En la encrucijada de Jesús Arencibia», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 de marzo de 1948.
- G. E., M., «La exposición de dibujos de Jesús Arencibia», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de mayo de 1959.
- GALLARDO, José Luis, «Jesús Arencibia: el goce y el amor de la pintura», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de noviembre de 1980.
- GARCÍA, Maruchi, «Jesús Arencibia, Transparencias», *Año I*, núm. 1, Las Palmas de Gran Canaria, septiembre, 1989.
- GARCÍA DE VEGUETA, Luis, «Pintura mural, pintura de caballete», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de noviembre de 1972.
- , «Jesús Arencibia», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 de abril de 1975.
- GARCÍA ISABAL, Antonio, *Arte Canario Contemporáneo*, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.
- GUIAR, «Una exposición de arte religioso», *Acción*, Las Palmas de Gran Canaria, 1937.
- HERNÁNDEZ, Orlando, «Jesús Arencibia, o la oración de los pinceles», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de octubre de 1966.
- HERRERA PIQUÉ, Alfredo, «El dolor en la pintura de Jesús Arencibia», *Diario de Las Palmas*, 15 de abril de 1975.
- HERRERO, Paloma, «Jesús Arencibia y el dolor del pueblo», *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de noviembre de 1980.
- , «Crónica de Las Palmas», *Corro del Arte*, núm. 5, Madrid, febrero de 1983.
- , «Jesús Arencibia», *Gazeta de Arte*, núm. 8, Barcelona, noviembre de 1984.
- J. (JIMÉNEZ, Vicente), «El Museo Canario está celebrando una exposición de arte».
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián, «La pintura religiosa de Jesús Arencibia», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de noviembre de 1941.
- , «Jesús Arencibia en su exposición del 29 de abril», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de mayo de 1955.
- , «La antigua ermita de Santa Catalina, museo de arte con obra de Jesús Arencibia y Plácido Fleitas», *Falange*, 4 de agosto de 1956.
- , «Jesús Arencibia en su gloria angélica de la parroquia de San Francisco», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de enero de 1958.
- K., «Arencibia en el Gabinete Literario», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de diciembre de 1942.
- LOBO CABRERA, Manuel y DOMÍNGUEZ MUJICA, J., «Jesús Arencibia y el mural de San Antonio», en *Homenaje a Jesús Arencibia*, 1982.
- LÓPEZ CASTILLO, Santiago, «El arte de Jesús Arencibia», 1963.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis, «Cuerpos en destierro, luz de redención», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de noviembre de 1980.
- , «La obra pictórica de Jesús Arencibia: Un arte de vocación ascética», en *Homenaje a Jesús Arencibia*, 1982.
- LÓPEZ PEDROL, José Luis, «Arencibia o el Goya canario», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de abril de 1991.
- MALLOL, Ángel, «El pintor Arencibia», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 17 de enero de 1942.
- MARTÍN MORENO, «Jesús Arencibia, expresión y maestría», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 y 17 de mayo de 1992.
- MONZÓN, Felo, «La pintura expresionista de Jesús González Arencibia», en *Homenaje a Jesús Arencibia*, 1982.
- MONZÓN GRAU: BASSAS, R. y QUEVEDO PÉREZ, Agustín, «La Escuela Luján Pérez», Gobierno de Canarias, 1988.
- MORALES PADRÓN, Francisco, «Los murales colombinos de Jesús Arencibia», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de junio de 1986.
- N. C., A., «La exposición de Arencibia», *Diario de Las Palmas*, 5 de mayo de 1955.
- NÚEZ CABALLERO, Antonio (de la), «Cruz de plata», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 26 de abril de 1975.
- O'SHANAHAN, Alfonso, «Fuerteventura, puerta de retorno de Jesús Arencibia», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de noviembre de 1972.
- , «No soy un pintor religioso», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 de abril de 1975.
- PERDOMO, Antonio, «Jesús Arencibia, el ej

gono místico», *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de noviembre de 1980.

QUEVEDO PÉREZ, Agustín, «La nueva exposición de Jesús Arencibia», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de noviembre de 1980.

QUINTANA MARRERO, Ignacio, «Jesús Arencibia y el arencibismo», *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de abril de 1975.

RESCHKO GALEN, «Pintura de Arencibia», *Mujeres en la Isla*, núm. 53, Las Palmas de Gran Canaria, mayo de 1959.

REY, Pepe, «Jesús González, una abeja más de la colmena de la Escuela Luján Pérez», *Hoy*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de agosto de 1938.

RODRÍGUEZ, María Isabel, «Jesús Arencibia, o el arte místico», *Diario de Las Palmas*, 17 de octubre de 1980.

—, «Gran mural en Tamaraceite», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 23 de agosto de 1983.

—, «Los murales de Santa Catalina, al descubierto», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de agosto de 1986.

RODRÍGUEZ DE LA ROSA, José, «Glosa posterior para Jesús Arencibia», *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de mayo de 1975.

RODRÍGUEZ DORESTE, Juan, «La Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez», *El Museo Canario*, núms. 75-76, 1960, separata, 1962.

—, «Jesús Arencibia bajo el hechizo de Fuerteventura», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de noviembre de 1972.

SAGASETA, Salvador, «Jesús Arencibia: el franciscano del arte», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 16 de noviembre de 1980.

SÁNCHEZ BRITO, Margarita, «Gran éxito de la exposición de pintura religiosa de Jesús Arencibia en Madrid», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 24 de febrero de 1963.

SÁNCHEZ CAMARGO, M., «La obra religiosa de Arencibia», *Pueblo*, Madrid, 29 de enero de 1963.

—, «Pintura religiosa de Arencibia», *Hoja del Lunes*, Madrid, 18 de febrero de 1963.

SANTANA, Lázaro, «La pintura religiosa de Jesús Arencibia. Iglesia de San Antonio Abad, Tamaraceite», Las Palmas de Gran Canaria, 1970.

—, «Pinturas de Jesús Arencibia», *Aguayro*, Las Palmas de Gran Canaria, mayo de 1975.

—, «Arencibia: pintar una cruz», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de noviembre de 1980.

—, «La Escuela Luján Pérez a través de trece

artistas», Banco Bilbao, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.

—, «Jesús Arencibia», en *Homenaje a Jesús Arencibia*, 1982.

SARMIENTO VALLE, Arturo, «Arencibia y su juez», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de febrero de 1948.

TAURO, Juan Gabriel, «Ante la exposición de Jesús González Arencibia», *Noticiero del Lunes*, Las Palmas de Gran Canaria, 17 de noviembre de 1941.

TAVÍO, Lía, «La Exposición de Jesús Arencibia», Las Palmas de Gran Canaria, 4 de mayo de 1955.

Anónimos

«La exposición de Jesús G. Arencibia en el Círculo de Bellas Artes», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de enero de 1942.

«En el Museo Canario», *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 27 de agosto de 1937.

«En la Isla, un pintor», *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de noviembre de 1941.

«Jesús G. Arencibia expone 26 dibujos», *El Defensor de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, agosto de 1934.

- Ermita de San Antonio Abad de Tamaraceite.* Óleo sobre lienzo. 71 × 55 cm. 1928. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). Pág. 12
- Árboles.* Óleo sobre cartón. 32,5 × 23 cm. Hacia 1929. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). Pág. 13
- Rincón de Tamaraceite.* Óleo sobre cartón. 24,5 × 19,5 cm. Hacia 1929. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). Pág. 14
- Montaña de San Gregorio.* Tamaraceite. Óleo sobre cartón. 24,5 × 19,5 cm. Hacia 1929. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). Pág. 15
- Pita en muestra.* Óleo sobre lienzo. 32 × 23 cm. Hacia 1929. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). Pág. 16
- Motivo canario.* Tinta, acuarela sobre papel. 29,5 × 22,5 cm. 1933. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 17
- Motivo canario.* Tinta, acuarela sobre papel. 32 × 24 cm. (Hacia 1933). Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). Pág. 20
- Motivo canario.* Tinta, acuarela sobre papel. 32 × 24 cm. 1933. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). Pág. 21
- Motivo religioso.* Tinta, acuarela sobre papel. 30 × 46,5 cm. 1933. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 22
- Motivo religioso.* Tinta, acuarela sobre papel. 32 × 24 cm. 1934. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 23
- Motivo canario.* Tinta, acuarela sobre papel. 1934. Colección particular. Arucas (Gran Canaria). Pág. 24
- Motivo religioso.* Tinta, acuarela, sobre papel. 18 × 23 cm. 1933. Colección particular. Arucas (Gran Canaria). Pág. 25
- Motivo canario.* Tinta, acuarela sobre papel. 30 × 23 cm. 1933. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 26
- Motivo religioso.* Tinta, acuarela sobre papel. 32 × 24,5 cm. 1933. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). Pág. 27
- Motivo religioso.* Tinta, acuarela sobre papel. 40 × 60 cm. 1933. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 30
- Procesión en la cumbre.* Óleo sobre lienzo. 203 × 297 cm. 1935/36. Colección particular. Telde (Gran Canaria). Pág. 31
- Tobías y el arcángel.* Óleo sobre lienzo. 100 × 70 cm. 1940. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 35
- Santa María de los Mares.* Óleo sobre lienzo. 64,5 × 31,3 cm. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 36
- Nuestra Señora de Yamadaba.* Óleo sobre lienzo. 67,5 × 50 cm. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 37
- Las santas mujeres.* Óleo sobre lienzo. 55 × 57 cm. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 39
- Retablo de San Antonio Abad* (destruido). 1941. Pág. 40
- Las santas mujeres* (boceto). Lápiz sobre papel. 21 × 18 cm. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 41
- La Piedad* (boceto). Lápiz sobre papel. 21 × 19,5 cm. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 42
- Santa Ana y la Virgen.* Óleo sobre lienzo. 45 × 41 cm. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 43
- La Virénica y el santo indiano.* Óleo sobre tabla. 54,5 × 44,5 cm. 1941. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 44
- San Diego de Alcalá y fray Juan de San Torpez.* Óleo sobre lienzo. 159 × 99 cm. Hacia 1945. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 47
- San Francisco de Asís.* Óleo sobre lienzo. 100 × 100 cm. Hacia 1945. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 48
- San Diego de Alcalá.* Óleo sobre lienzo. 100 × 100 cm. Hacia 1945. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 49
- La Anunciación.* Ilustración del catálogo de la exposición en Las Palmas de Gran Canaria. 1941. Pág. 50
- La colación.* Óleo sobre lienzo. 41,5 × 51,5 cm. 1944. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 52
- La mesa del cartujo.* Óleo sobre lienzo. 63 × 70 cm. 1945. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Pág. 53
- Expulsión del paraíso.* Consecuencias del pecado y *Basílica de Cristo.* Murales al fresco. 1948. Iglesia de San Juan Bautista. Telde (Gran Canaria). Pág. 55
- La Agricultura.* Óleo sobre lienzo. 80 × 120 cm. 1947. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 56
- La Ganadería.* Óleo sobre lienzo. 80 × 120 cm. 1947. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 57
- La Pesca.* Óleo sobre lienzo. 80 × 120 cm. 1947. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 57
- Sin título.* Óleo sobre lienzo. Mural. Aeropuerto de Las Palmas de Gran Canaria. 1948. Pág. 58
- Cuecha de calabazas.* Óleo sobre lienzo. Mural. 1949/50. Hotel Santa Catalina. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 59
- Ofrenda a Diana.* Óleo sobre lienzo. Mural. 1949/50. Hotel Santa Catalina. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 60
- Romería de Santa Lucía.* Óleo sobre lienzo. 308 × 528 cm. 1951. Hotel Santa Catalina. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 61

- San Lorenzo*. Óleo sobre lienzo. 100 × 74 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 62
- Simón Padró, el pescador*. Óleo sobre lienzo. 54,5 × 50 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 63
- Los gusos del mar (boceto)*. Sanguina sobre papel. 20 × 32 cm aprox. 1953. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). Pág. 64
- Los gusos del mar (boceto)*. Dibujo sobre papel. 20 × 36 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 64
- Los gusos del mar (boceto)*. Lápis sobre papel. 20 × 36 cm. 1953. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Deplegable
- La estigmatización de San Francisco de Asís*. Óleo sobre lienzo. Mural. 1948. Iglesia de Santa Isabel de Hungría. Escaleritas. Las Palmas de Gran Canaria. Deplegable
- Santa Isabel de Hungría*. Óleo sobre lienzo. Mural. 1948. Iglesia de Santa Isabel de Hungría. Escaleritas. Las Palmas de Gran Canaria. Deplegable
- Santa Clara de Asís*. Óleo sobre lienzo. Mural. 1948. Iglesia de Santa Isabel de Hungría. Escaleritas. Las Palmas de Gran Canaria. Deplegable
- Éxodo*. Óleo sobre lienzo. 60 × 50 cm (aprox.). 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Deplegable
- Los dolores del mar*. Óleo sobre lienzo. Mural. 1954. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria. Deplegable
- Los dolores del mar*. Óleo sobre lienzo. Mural. 1954. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria. Deplegable
- Los gusos del mar*. Óleo sobre lienzo. Mural. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria. Deplegable
- Los gusos del mar*. Óleo sobre lienzo. Mural. 1954. Cabildo Insular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 65
- San Simón, el loco*. Óleo sobre lienzo. 60 × 50 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 66
- Juan, el de Salomé*. Óleo sobre lienzo. 60 × 50 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 67
- Siseta*. Óleo sobre lienzo. 71 × 100 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 68
- Castillo del Romeral*. Óleo sobre lienzo. 100 × 80 cm. 1955. Colección particular. Santa Cruz de Tenerife. Pág. 69
- Tindajera*. Óleo sobre lienzo. 44 × 50 cm. 1955. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 70
- Sagrada Familia*. Lápis sobre papel. Hacia 1955. Colección particular. Sheffield (Inglaterra). Pág. 71
- Pescadores*. Óleo sobre lienzo. 1955. Paradero desconocido. Pág. 72
- Pescadores* (boceto). Lápis sobre papel. 20 × 28 cm. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 72
- Martirio de Santa Catalina de Alejandría* (boceto). Óleo sobre táblex. 30 × 121 cm. 1956. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). Pág. 74
- Gloria de Santa Catalina de Alejandría*. Óleo sobre táblex. 30 × 121 cm. 1956. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). Pág. 74
- Gloria de Santa Catalina* (detalle). Encáustica sobre lienzo. 1956. Ermita de Santa Catalina. Parque Doramas. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 75
- Ángeles máximi* (boceto). Lápis sobre papel. 31 × 21 cm. 1957. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 76
- Ángeles máximi*. Mural a la encáustica. 1957. Iglesia de San Francisco. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 77
- La fundación de Las Palmas de Gran Canaria* (boceto). Óleo sobre táblex. 95 × 100 cm. Hacia 1958. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 78
- Muerta de Doramas* (boceto). Óleo sobre táblex. 60 × 100 cm. Hacia 1958. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 79
- San Francisco de Asís (boceto)*. Óleo sobre táblex. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 80
- Boceto para la iglesia de Santiago de Gáldar. Lápis sobre papel. 23,5 × 21 cm. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 80
- Pentecostés* (boceto). Lápis sobre papel. 33,5 × 21 cm. 1959. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 81
- Vía crucis*. Tinta, carboncillo sobre papel. 45 × 75 cm. 1962. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 82
- Santa Margarita de Cortona*. Tinta, lápices sobre papel. 1959. Museo Diocesano de Arte Sacro. Pág. 83
- Dies irae*. Carboncillo, sanguina sobre papel. 85 × 90 cm. 1959. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 83
- Pentecostés*. Mural a la caseína. 1959. Iglesia de Nuestra Señora de los Dolores. Schamann. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 84
- Magnificat* (boceto). Oleo. 160 × 120 cm aprox. 1962. Nuestra Señora de Aránzazu. Guipúzcoa. Pág. 85
- La Anunciación (Magnificat)*. Óleo sobre lienzo. 100 × 100 cm. 1962. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Pág. 86
- La Anunciación* (réplica). 100 × 100 cm. 1962. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 86
- David y Saúl (Magnificat)*. Óleo sobre lienzo. 100 × 100 cm. 1962. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 87
- Jesús y la Cananea (Magnificat)*. Óleo sobre lienzo. 100 × 100 cm. 1962. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 88
- La visitación (Magnificat)*. Óleo sobre lienzo. 100 × 100 cm. 1962. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 89
- San Antonio Abad y San Pablo ermitaño*. Óleo sobre lienzo. 100 × 57 cm. 1962. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 90
- La familia apostólica*. Óleo sobre lienzo. 123 × 100 cm. 1962. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 91
- El encuentro en la Puerta Dorada*. Óleo sobre lienzo. 155 × 115 cm. 1962. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 92
- Tráptico de los Ángeles*. Óleo sobre lienzo. 60 × 175 cm. 1962. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 93
- Magnificat Anima mea (Magnificat)*. Óleo sobre lienzo. 100 × 100 cm. 1962. Museo Diocesano de Arte Sacro. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 94
- San Bernardino de Siena*. Óleo sobre lienzo. 71 × 48 cm. 1962. Colección particular. Marzagán. Gran Canaria. Pág. 94
- Paso del Mar Rojo (Magnificat)*. Óleo sobre lienzo. 100 × 100 cm. 1962. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 95
- Martirio de San Lorenzo* (boceto para la iglesia de San Lorenzo. Gran Canaria). Óleo sobre táblex. 96 × 76 cm. Hacia 1967. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 96
- Cristo salvante* (boceto para la Casa del Marino). Óleo. 20 × 59 cm. 1963/64. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 97
- La Encarnación* (boceto). Acuarela sobre papel. 50 × 26 cm. 1970. Colección particular. Deer Park. Texas (EEUU). Pág. 98
- La Encarnación*. Mural a la encáustica. 1970. Iglesia de San Antonio Abad. Tamaraceite (Gran Canaria). Pág. 99
- Fuenteventura, isla de Zarbarán*. Óleo sobre lienzo. 50 × 68 cm. 1972. Colección particular. Arucas (Gran Canaria). Pág. 101
- Fuenteventura, isla de Zarbarán*. Óleo sobre lienzo. 50 × 60 cm. 1972. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 101
- Recorda hombre*. Óleo sobre lienzo. 1975. Colección Antonio Alonso Zarbarán. Madrid. Pág. 102
- Fuenteventura, isla de Zarbarán*. 49 × 59 cm. 1972. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 103
- Recorda hombre*. Óleo sobre lienzo. 79 × 60 cm. 1975. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 104
- Recorda hombre*. Óleo sobre lienzo. 90 × 110 cm. 1975. Patrimonio del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Museo Néstor. Pág. 105
- Desvelo al pueblo lo que el pueblo me presta*. Óleo sobre lienzo. 70 × 80 cm. 1977. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 106

- Devuelvo al pueblo lo que el pueblo me prestó.* Óleo sobre lienzo. 62 × 52 cm. 1977. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 107
- Devuelvo al pueblo lo que el pueblo me prestó.* Óleo sobre lienzo. 64 × 48 cm. 1977. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 108
- Recuerdo hombre.* Óleo sobre lienzo. 60 × 50 cm. 1975. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 109
- Multiplicación de los panes y los peces.* Óleo sobre lienzo. 74 × 110 cm. Hacia 1976. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 110
- La Tebaida.* Óleo sobre lienzo. 59,5 × 69 cm. 1984. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 111
- Emigrantes canarios en América* (boceto Conmemoración V Centenario del Descubrimiento). Óleo sobre tablas. 56 × 80 cm. 1989. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 112
- Pedro Villa, marinero* (réplica). Técnica mixta sobre lienzo. 70 × 60 cm. 1991. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 113
- Pedro Villa, marinero. La Niña (Colón y los olvidados).* Técnica mixta sobre lienzo. 60 × 51 cm. 1991. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 113
- Fernando Madel, gramete. La Pinta (Colón y los olvidados).* Técnica mixta sobre lienzo. 70 × 60 cm. 1991. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 114
- Juan, gramete. Santa María (Colón y los olvidados).* Técnica mixta sobre lienzo. 70 × 60 cm. 1991. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 115
- Alonso Morales, carpintero. La Niña (Colón y los olvidados).* Técnica mixta sobre lienzo. 70 × 60 cm. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 116
- Diego Lorenzo, despensero. La Niña (Colón y los olvidados).* Técnica mixta sobre lienzo. 70 × 60 cm. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 117
- Juan Rodríguez Bermejo, «Rodrigo de Triana».* (Colón y los olvidados). Tinta china, sangre de drago sobre cartulina. 1992. Colección particular. Valladolid. *Pág.* 118
- Juan Rodríguez Bermejo, «Rodrigo de Triana»* (boceto). 1991. Colección particular. Valladolid. *Pág.* 119
- Nuestra Señora de Tamañaba* (boceto). Lápis sobre papel. 30 × 20 cm. 1941. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). *Pág.* 132
- Ángel maíseo* (boceto para el Retablo de San Antonio Abad). Lápis sobre papel. 1941. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). *Pág.* 132
- Ofrenda de amor* (boceto para la catedral de La Laguna, Tenerife). Lápis sobre papel. 21,8 × 12 cm. 1942. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). *Pág.* 132
- Devuelvo al pueblo* (boceto). Lápis sobre papel. 21 × 31 cm. 1977. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 133
- San Diego de Alcalá y fray Juan de San Torzaz* (boceto). Sanguina sobre papel. 21,5 × 15,5 cm. 1944. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). *Pág.* 133
- Sin título* (boceto). Lápis sobre papel. Hacia 1955. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). *Pág.* 134
- Profeta* (boceto para Telde). Lápis sobre papel. 22,8 × 32 cm. Hacia 1958. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 135
- Santa Margarita de Cortina* (boceto). Lápis sobre papel. 33 × 20 cm. 1959. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 135
- San Francisco de Asís.* Tinta china sobre papel. 46 × 36 cm. 1962. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 136
- Boceto para el Teatro Real de Madrid. Lápis sobre papel. Hacia 1963. Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). *Pág.* 135
- Devuelvo al pueblo* (boceto). Lápis sobre papel. 12,5 × 17 cm. 1977. Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria. *Pág.* 137
- Tóbiás* (boceto). Lápis sobre papel. Hacia finales de 1939). Colección particular. Tamaraceite (Gran Canaria). *Pág.* 138

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Litografía Á. Romero, S.A. el día 18 de junio de 1993, advocación de Santa Marina y San Marcos, utilizándose papel estucado de 160 gramos mate.



VICECONSEJERIA
DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

SOCAEM

