

**IDEAL ILUSTRADO
Y RENOVACIÓN ARTÍSTICA EN CANARIAS.
UN EJEMPLO DE MODERNIDAD
EN ENTORNOS PERIFÉRICOS**

JUAN ALEJANDRO LORENZO LIMA

Becario de investigación

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada

El interés que las Artes despertaron entre los ilustrados españoles es un asunto conocido por la historiografía especializada. Al tema ya se han dedicado publicaciones que prueban la importancia concedida al ejercicio artístico o a las instituciones que intentaron dirigirlo, principalmente Escuelas de Dibujo y Academias de Bellas Artes patrocinadas por influyentes personajes del país¹. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la evolución experimentada en regiones periféricas, donde ciertas dificultades impedían divulgar el programa renovador que este tipo de organismos –y en concreto la Academia de San Fernando– definió a mediados del siglo XVIII. Al ser valoradas como espacios secundarios con frecuencia se obvian sus logros y aportaciones, no sin cuestionar la validez del ideal reformista que condicionó las actividades emprendidas o la calidad de sus creaciones artísticas (por lo general de apariencia sencilla y poco innovadoras en su composición).

(1) Un ejemplo de esa actitud en BÉDAT (1989) o en el completo trabajo que Jordán de Urríes ha dedicado recientemente a Bernardo de Iriarte. Cfr. JORDÁN DE URRÍES y DE LA COLINA (2007): 259-280.

En este sentido, la situación experimentada por Canarias constituye un ejemplo desconocido y nada despreciable, sobre todo si atendemos a las peculiaridades que el Archipiélago ofrecía en la época para sumarse a los planteamientos vigentes en el entorno cortesano o académico. Como enclave periférico y distante de los principales centros de poder, en un primer momento mostró reticencias a la hora de asumir tales postulados y otras ventajas que el reformismo borbónico impuso a principios de siglo. No cabe duda de que en esa circunstancia radica su singularidad, puesto que, sin pretenderlo, el desplazamiento de sus protagonistas a la Península favoreció la posterior popularidad de las Artes o la superación de planteamientos que habían definido a finales del siglo XVII los mejores artistas del momento: el escultor Lázaro González de Ocampo (1651-1714) y el pintor Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725), objeto de atención para varios maestros que luego reinterpretaron sus obras de un modo arcaizante².

Son muchas las razones que conceden a este fenómeno una importancia extrema, si bien no deja de sorprender por las variables condiciones en que se inscribe. Al igual que otras transformaciones, la renovación artística es producto de los cambios que la sociedad insular padecía entonces y que prescindieron de la anterior estructura social (de tipo estamental) o de su sistema económico (precapitalista o de subsistencia). Los últimos años del Setecientos coinciden con un periodo en que las Islas participan abiertamente de los principios reformistas de la Ilustración, aunque también temían posibles invasiones piráticas y los problemas económicos que empezó a generar el antes próspero comercio con América³. La decadencia mercantil provocaría una crisis en buena parte de la centuria y ese hecho, como es bien sabido, desembocó en una constante migración hacia las colonias americanas (principalmente México y El Caribe), donde residirán un tiempo artistas canarios que conocieron de cerca el nuevo ideal de Las Luces⁴. A este fenómeno y sus consecuencias en el entorno insular dedico el presente trabajo, definiendo las causas que posibilitaron dichas alteraciones o el verdadero alcance de sus presupuestos.

(2) RODRÍGUEZ MORALES y AMADOR MARRERO (2007): 235-238.

(3) LUXÁN MELÉNDEZ (2007): 99-117.

(4) La relación de las Islas con la Ilustración americana ha sido estudiada por HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1993).

El respaldo institucional y los medios

La primera medida a tener en cuenta para comprender los adelantos ilustrados es el respaldo institucional, ya que los proyectos más innovadores son consecuencia del apoyo que ciertas entidades ofrecieron a los postulados reformistas. Al igual que sucede en otras regiones periféricas de la Península o en América, la atención que los nuevos organismos prestaron al ejercicio de las Artes es un asunto contrastable a través de ejemplos puntuales. No obstante, en el contexto isleño resulta de interés por la implicación efectiva de corporaciones como las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, los cabildos concejiles y capitulares o el Consulado del Mar (sancionado a través de una Real Cédula en 1786 y con única sede en La Laguna)⁵.

La aportación de las Sociedades Económicas es un fiel reflejo de su política en favor del progreso y del adelanto de las industrias artesanales, respondiendo al ideal que defendieron sus promotores e ideólogos cuando fueron instituidas en la segunda mitad del siglo XVIII. Es bien conocida su dedicación a la enseñanza y difusión del Arte⁶, aunque en las Islas este principio sólo es aplicable a los colectivos existentes en La Laguna y Las Palmas.

Las primeras escuelas que mejoraron el aprendizaje de los operarios locales abrirían sus puertas en la década de 1780, si bien en ellas no se ofreció una enseñanza especializada y su actividad fue muy breve. Existen referencias de un recinto de estas características en Santa Cruz de Tenerife durante el tiempo en que el Marqués de la Cañada fue Comandante General (1779-1784) o en Las Palmas bajo el patrocinio del deán Jerónimo Roo, quien declaró en 1782 haber creado una *academia de arquitectura que será muy conveniente para la continuación de nuestra obra* (la catedral de Santa Ana) *y el beneficio público*⁷. Sus objetivos fueron siempre interesados, por lo que no cumplirían las expectativas originadas entre la minoría ilustrada. Con todo, resulta significativa la propuesta de Gran Canaria y la colaboración que prestó

(5) Sobre esta institución véase PERAZA DE AYALA (1966).

(6) RUIZ DE AEL (1989): 297-310.

(7) PADRÓN ACOSTA (1950): 179-198. Un completo estudio de este panorama en MARTÍNEZ DE LA PEÑA, RODRÍGUEZ MESA y ALLOZA MORENO (1987).

al centro Diego Nicolás Eduardo (1733-1798), quien –como familiar del fundador y personaje idóneo para ello– instruiría a varios aprendices y los vinculó con la fábrica de la Catedral que venía dirigiendo desde 1781 **[imagen 1]**. Se convierte así en una academia que no formó a arquitectos con conocimientos teóricos, sino que más bien preparaba a técnicos colaboradores o a maestros de obra con el fin de satisfacer una acuciante necesidad⁸.

Con estos precedentes habrá que esperar hasta 1787 para advertir la fundación de una Escuela de Dibujo en Las Palmas, ahora con el apoyo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, el obispo Martínez de la Plaza y sus principales miembros. Poco después, la entidad recibiría el reconocimiento de la Academia de San Fernando (1788) y el envío de una colección de modelos y yesos (1790), útiles para el aprendizaje de los alumnos que se vinculaban a ella⁹. Su especialización se centró en la enseñanza del dibujo y otras manifestaciones artísticas (pintura o escultura), por lo que la disciplina arquitectónica ocuparía un segundo plano en su programa docente. Sin embargo, esa circunstancia no impidió que los ideales de Eduardo (elegido nuevamente como director) influyeran en sus alumnos y en los profesores que le sucedieron en el cargo tras su fallecimiento. Ellos serán los encargados de aleccionar a los artistas e intelectuales canarios que adquirieron fama con el nuevo siglo, entre los que destacaron José Luján Pérez (1756-1815), José de Ossavarry (1781-1827), Fernando Estévez (1788-1854) o Juan Nepomuceno Verdugo Dapelo (1781-1846).

De modo paralelo la Económica tinerfeña intentaba crear en La Laguna una escuela similar, donde se pudiera instruir a los artesanos de la isla *en las nobles artes del dibujo y la pintura*. Consta que el pintor Antonio Sánchez (1758-1826) solicitó su dirección en 1787, aunque la escasez de fondos y las necesidades del local requerido (mobiliario e iluminación) limitaron tal actividad¹⁰. Y no menos curioso es lo acontecido con Juan de Miranda (1723-1805), quien en 1789 requirió el

(8) LORENZO LIMA (2007a): 61-63.

(9) MARTÍNEZ DE LA PEÑA, RODRÍGUEZ MESA y ALLOZA MORENO (1987): 13-23. También describe el centro VIERA y CLAVIJO (1981): 126-128.

(10) FRAGA GONZÁLEZ (1982): 207-208.

ingreso en la sociedad como miembro de número. Los dirigentes laguneros aceptaron pronto la petición, no sin advertir que *con sus luces y experiencia* era útil ante el establecimiento de la anhelada escuela de dibujo. Sólo así se podría explicar el calificativo que recibe entonces de *sobresaliente en el arte de la pintura*¹¹.

Pese a estos intentos, fue el nuevo Consulado del Mar quien posibilitó la apertura del centro unos años más tarde. Sería inaugurado de un modo efectivo en 1810 y en él trabajaron un tiempo José de Ossavarry o Luis de la Cruz (1776-1853), relacionados antes con la escuela existente en Gran Canaria y con el taller de Luján Pérez¹². Gracias a la labor de esta institución se pudieron desarrollar ambiciosas iniciativas, por lo que no es casual que se convirtiera en la impulsora de actividades que beneficiaban enormemente a la sociedad tinerfeña. Así lo prueban otras medidas menores –aún necesitadas de un estudio detallado– o la firme voluntad de aproximar sus decisiones al espíritu de Las Luces. Síntoma de este cambio y de la apuesta por el arte del momento es el diseño que recibieron en 1792 para construir su sede administrativa, firmado en Madrid por José de Betancourt y Castro (1757-1816) y acorde a los modelos que difundía la Academia de San Fernando¹³ **[imagen 2-3]**. Lástima que no se pudiera edificar o que su influencia fuera secundaria en el ámbito local, toda vez que en Canarias no se proyectaron inmuebles tan ambiciosos como la propuesta esbozada por Betancourt¹⁴.

La nueva valoración del artista

En este contexto muchos artistas desarrollaron una intensa actividad, participando de rasgos similares en la componente formal de sus obras. Nuevas investigaciones prueban que la relación de las Islas con el entorno académico de Madrid fue más estrecha de lo que antes se pensaba y que, en gran medida, dichos vínculos responden a las exigencias políticas del momento. Las Reales Órdenes que se emitieron para controlar la activi-

(11) FRAGA GONZÁLEZ (1982): 207.

(12) MARTÍNEZ DE LA PEÑA, RODRÍGUEZ MESA y ALLOZA MORENO (1987): 25-27.

(13) HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ (1990): II, 637-649.

(14) Un balance de la arquitectura del momento y sus peculiaridades en GALANTE GÓMEZ (1988): 613-620.

dad edificativa del país (firmadas en 1777, 1787 y 1791) ejemplifican bien esa actitud, puesto que exigían la formación de los operarios en centros especializados y la supervisión de planos en la Academia. De ahí que el contacto con la Corte y sus principales organismos (sobre todo aquellos vinculados con el Patronato Regio) beneficiara a importantes maestros del Archipiélago o a los oficiales que intervenían en las construcciones insulares, máxime si tenemos en cuenta que para ellas se remitieron planos que intentaban aproximarlas al incipiente Clasicismo¹⁵.

De esta práctica se conocen en Canarias varios testimonios, aunque un referente clave lo constituyen varios alzados que Ventura Rodríguez firmó en 1784 para la parroquia matriz de La Orotava y que no pudieron acomodarse a la fábrica existente¹⁶. De otras iniciativas y de su incidencia se tienen aún pocas noticias, si bien convendría estudiar con detalle las trazas de Martín Rodríguez para reedificar el convento dominico de Candelaria (c. 1789)¹⁷ o unos diseños que el ingeniero Miguel de Hermosilla presentó en torno a 1780 con el fin de construir la iglesia de La Luz en Las Palmas¹⁸. Por lo demás, también hay constancia de la remisión de trabajos de José de Betancourt y Castro, Diego Nicolás Eduardo y Luján Pérez a la Academia de San Fernando, como así lo prueba, entre otros, el proyecto del puente Verdugo que el imaginero guineense firmó en 1813 con ese fin y que se edificaría poco después en Las Palmas bajo su supervisión¹⁹.

Con estas premisas y el incipiente academicismo no es de extrañar que los principales representantes de la arquitectura clasicista en el Archipiélago se vincularan de algún modo con la Academia de San Fernando. Sin embargo, por lo que sabemos, sólo Diego Nicolás Eduardo y José de Betancourt y Castro aparecen relacionados con la institución madrileña en un momento dado. Según advierte el propio Eduardo en su autobiografía, entre 1761 y 1764 acudió a las clases de

(15) LORENZO LIMA (2007a): 79-80.

(16) ÑIGUEZ ALMECH (1949): 137-148; y HERNÁNDEZ PERERA (1950): 143-151.

(17) TARQUIS RODRÍGUEZ (1966): 484-485.

(18) Se conservan en el Archivo Histórico Militar de Madrid y fueron referenciados por GALANTE GÓMEZ (1988): 618-619.

(19) CAZORLA LEÓN (1992): 88-90.

dibujo que el centro impartía diariamente en su primitiva sede de la Plaza Mayor. En ellas obtuvo el reconocimiento de los pintores Andrés de la Calleja y Antonio González, condición indispensable para que sus dirigentes y el Consejo de Castilla aprobaran luego los proyectos que firmaba o la reedificación prevista en la Catedral de Santa Ana²⁰. Por su parte, José de Betancourt y Castro obtuvo el nombramiento de Académico Honorario en 1792, después de presentar los planos ya citados para el Consulado de La Laguna²¹. Entonces ocupaba el cargo de viceprotector del centro su amigo y coterráneo Bernardo de Iriarte, quien intentó renovar los planes de enseñanza y dar cabida en ellos a nuevos ideales teóricos. Se trataba de una complicada iniciativa en la que el propio José pudo colaborar junto a su hermano Agustín de Betancourt, quien aparece referido en la documentación del centro como miembro de la junta instituida con ese fin²². Al igual que sucedió con Eduardo, el ambiente académico influiría decididamente en su formación y en las construcciones que emprendió más tarde en Tenerife, sujetas en su composición al clasicismo de signo reformista. En este sentido, no está demás recordar que la estancia del mayor de los Betancourt en la Academia coincide con el programa ideado por Juan de Villanueva para reestructurar la comisión de Arquitectura o el famoso expediente donde Goya cuestionaba la docencia vigente hasta entonces en la institución²³.

Algo similar debió acontecer con las artes plásticas, ya que la presencia de artistas y estudiantes canarios fue regular en Madrid desde la década de 1780. Por las aulas de la Academia desfilaron el referido Agustín de Betancourt y Castro (discípulo de Maella y elogiado en una exposición de 1781), políticos como Fernando de Llerena y Franchy (1771-1861) o pintores del talante de Antonio Sánchez González, antes aludido y yerno de Juan de Miranda²⁴. Ya se ha estudiado el prece-

(20) RUMEU DE ARMAS (1993): 332-361.

(21) RODRÍGUEZ MESA (1988): 87-97.

(22) Archivo de la Real Academia Bellas Artes de San Fernando: legajo 18-7/1.

(23) Cfr. AA VV (1992): 13-55, 57-69.

(24) La asistencia de otros estudiantes isleños al recinto ha sido referida por Pardo Canalis (1967): 128, 153, 173, 202, 215, 308, 318, aunque no reviste gran importancia.

dente creado por el propio Miranda, quien en 1760 participaría en el concurso de pintura (categoría de primera clase) que el centro organizó ese año. Se convierte así en el primer artista canario que muestra una voluntad firme de obtener el reconocimiento académico y abandonar el Archipiélago con pretensiones profesionales. Para el certamen remitió desde Orán un lienzo que respondía a la temática propuesta (*San Fernando recibe la embajada del rey de Baeza*), disponiendo en su parte trasera un autorretrato en el que se presentaba al jurado como hombre culto e instruido²⁵ **[imágenes 4-5]**. Y aunque no acudió a la prueba *de pensado* que la junta calificadora organizó en el mes de agosto, su voluntad confirma el deseo de superar las convicciones establecidas en el entorno insular para ejercer la práctica artística. De momento ésta es la única referencia que se conoce de su actividad en la Academia, si bien sirve de antecedente a otros trabajos que luego emprendería en Alicante y Sevilla²⁶.

Los casos expuestos confirman el interés de los artistas isleños por el influyente academicismo, a pesar de que otros maestros del siglo XVIII mantuvieron una relación indirecta con sus presupuestos. De esta dinámica el caso más significativo lo constituye el pintor José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), excelente retratista y personaje clave en la evolución que las Artes experimentaban entonces en Canarias. El memorialista Lope Antonio de la Guerra advierte en su *Elogio Fúnebre* (1777) que una vera efigie de la Virgen de Candelaria –ahora desconocida– fue llevada a las aulas de San Fernando, donde *dijeron los académicos que era incopiable por la projilidad de encajes, bordados, dijes, perlas y menudencias*²⁷. Todo ello deja entrever la alta estima de sus creaciones o el reconocimiento que alcanzó en vida, ya que su origen humilde no le impidió desarrollar una exitosa carrera militar, desempeñar varios cargos en el Cabildo de Tenerife y convertirse en un activo miembro de la Sociedad Económica de La Laguna²⁸.

(25) AA VV (1994): 77-81.

(26) Nuevas valoraciones sobre el tema en LORENZO LIMA (2006): II, 633-635.

(27) Transcribe este interesante documento FRAGA GONZÁLEZ (1983): 128-135.

(28) Comentarios al respecto en FRAGA GONZÁLEZ (1983) y RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1986): 432-450.

Esta condición también podría ser extrapolable a otros artistas que trabajaron en el siglo XVIII y obtendrían en la época un alto reconocimiento, impropio para su naturaleza o condición social. Así, por ejemplo, el pintor Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809) aleccionó a su hijo Luis de la Cruz, intervino en destacadas medidas para renovar la práctica artística y supo beneficiarse del prestigio que le reportaban frecuentes colaboraciones en el taller de Luján. En muchos casos se trata de artífices instruidos y conocedores de obras teóricas, de modo que, entre otros, Rodríguez de la Oliva consultaba textos de Palomino y Carducho o el mismo De la Cruz poseía entre sus bienes los tratados de Pozzo, Vinci, Palladio y Vitrubio²⁹.

Dichas referencias otorgan un nuevo sentido a la plástica desarrollada en las Islas durante el Setecientos, pues a pesar de lo que se manifestaba anteriormente, ahora es demostrable que sus principales artistas no pudieron sustraerse a la modernidad que imponía el entorno académico. Entiendo que esta medida debe estudiarse desde una perspectiva local, sobre todo si valoramos las dificultades que el Archipiélago ofrecía en esos años y su desventaja frente a otras regiones españolas. Como entorno periférico no disponía aún de medios para que los maestros insulares conocieran la nueva teoría estética, por lo que con el complicado desplazamiento a la Península reflejaban similares inquietudes a las de otros creadores e intelectuales del país³⁰. De este modo, el contacto con la Academia se convirtió en una preocupación constante para muchos artífices del momento, quienes respondían así a la debatida relación centro-periferia o a los intrincados mecanismos de centralización que impuso la política estatal de los Borbones³¹.

Pero, a su vez, esa actividad también desvela una condición de interés para comprender la evolución de las Artes durante el siglo XVIII, puesto que las condiciones citadas advierten otro cambio significativo: el reconocimiento que entonces adquiría la figura del *artista* y su trabajo. No olvidemos que, precisamente, el Setecientos trajo consigo la

(29) Noticias al respecto en las monografías de estos pintores: CALERO RUIZ (1982) y FRAGA GONZÁLEZ (1983).

(30) LORENZO LIMA (2006): II, 631-632.

(31) GALERA ANDREU (1989): 285-290.

consideración autónoma del maestro, tras liberarse de las restricciones del gremio y ser reconocido por su actividad física e intelectual. Como es bien conocido, ese hecho permitió que superara la valoración que antes recibía como un simple artesano, descalificado por el ejercicio manual o por la relación de sus obras con las variables reglas del mercado. Ahora, en un contexto que empezaba a ser favorable, la práctica artística fue considerada como una dedicación noble, posibilitando la alta estima de sus artífices y el reconocimiento que le brindaban sus contemporáneos³². Sin duda, ello explica las peculiaridades del fenómeno estudiado en el Archipiélago, aunque éste no fue el único mecanismo que garantizó la transformación operada por las Artes a finales de siglo.

El referente foráneo y el entorno local

La apertura hacia el exterior es otro de los motivos que justifica la temprana incidencia de los planteamientos reformistas en las Islas, ya que al mismo tiempo que se truncaba el anterior modelo social y su principal dedicación (el comercio vinícola), los puertos canarios intensificaron el contacto con enclaves peninsulares, europeos y americanos. Al amparo de influyentes compañías mercantiles y de nuevas actividades artesanales se generó en las poblaciones costeras un inusual cosmopolitismo, vinculado a la elite y conocido por el resto de la población. No en vano, esta medida posibilitó la importación de un conjunto de bienes que poseían origen muy variado y que permitieron enriquecer los inmuebles del Archipiélago con vistosas creaciones artísticas. En ellas los maestros isleños conocieron soluciones de vanguardia o los modelos que imponían afamados maestros del momento, por lo que no es casual que en Canarias se hayan podido estudiar esculturas con procedencia genovesa, americana y andaluza, además del envío de ricos enseres, muchos textiles y otros objetos de plata con un origen similar³³.

Dichas piezas potenciaron la renovación de las formas y un nuevo sentido creativo entre los artistas locales, receptores de tendencias o estilos que aún pervivían en el tránsito de los siglos XVIII-XIX. De

(32) GALLEGO (1995): 177-195.

(33) Una síntesis de las últimas investigaciones sobre el tema en AA VV (2001).

ahí la existencia de obras que recurren en fechas tardías a un desfasado barroquismo, a las sutilezas del gusto rococó o al nuevo Clasicismo que la Academia imponía como paradigma de belleza y perfección. Todo ello es síntoma de los variables estímulos que llegaban del exterior y de la mayor o menor influencia que alcanzaron en el contexto insular, donde en ocasiones serían valorados como verdaderos referentes de *modernidad*. Sin embargo, la decidida apuesta por una u otra tendencia dependió de la implicación personal del artista, del entorno en que se movía y de los comitentes, puesto que habitualmente dichos patrocinadores eran quienes posibilitaban la pervivencia de soluciones anteriores o la adopción de otras nuevas, siempre en consonancia con el periodo en que se inscribe su labor.

Este hecho no resulta extraño si atendemos al deficiente aprendizaje que recibieron muchos artífices o al escaso reconocimiento que obtuvieron en un primer momento, otra consecuencia más de la evolución experimentada por las Artes en las Islas y su habitual conservadurismo. Ante ese panorama, cualquier signo de renovación debió ser bien aceptado y convertido en ejemplo a seguir, independientemente de los medios que favorecieran su conocimiento o la posterior incidencia en el contexto local. Además, no convendría olvidar que la realidad del Archipiélago era muy variable a finales del siglo XVIII y que ello, de una u otra forma, repercutió en la aceptación de las creaciones más innovadoras. A pesar de la unidad que puede ofrecer en un principio, los escenarios que acogieron al arte de la Ilustración quedaron condicionados por características que escapan a un mismo patrón o modelo social. Se produjo así una abierta oposición entre los centros capitalinos (Las Palmas, Santa Cruz de Tenerife y La Laguna), el entorno rural y otras poblaciones secundarias donde los principios reformistas del siglo de Las Luces eran valorados con muchas dificultades. En esos ambientes tan desiguales se inscriben las obras del nuevo estilo y sus comitentes, aunque por lo general manifestaron similares intereses e inquietudes. De todas formas, un rasgo común para la sociedad del momento fue el ascenso de la burguesía agraria o la mayor laicización de sus clases dirigentes, condiciones desde entonces indispensables en el devenir histórico de la región y de sus manifestaciones artísticas³⁴.

(34) HERNÁNDEZ GONZÁLEZ (1988): 11-21.

Esta distinción de espacios no implicó diferencias sustanciales entre unas islas y otras, pese a que en ocasiones parezca lo contrario. Sólo existían variaciones en la recepción de las piezas, de modo que en las localidades con mayores adelantos las nuevas obras eran estimadas en su justa medida y obtenían una repercusión adecuada a los presupuestos estéticos que mostraban. Por el contrario, en las poblaciones secundarias dichos trabajos servían de aliciente para promover otras reformas y popularizar repertorios que eran ajenos a la tradición de signo barroco o mudéjar. De ahí la valoración que a finales del siglo XVIII se produjo de las nuevas construcciones clasicistas y de las imágenes del prestigioso Luján Pérez, entendidas ya en su tiempo como reflejo de los programas reformistas o del controvertido mensaje académico. No es casual que, por ejemplo, el obispo Tavira se refiriera a ellas como las únicas que mostraban *buena y arreglada escultura* en el Archipiélago³⁵ [imagen 6].

A su vez, esta distinción nos permite establecer diferencias entre las poblaciones que acogieron en la época talleres o centros de producción artística. Mucho se ha hablado de la importancia alcanzada por varios obradores en un momento dado, pero, en realidad, dicha situación no es más que un reflejo de la actividad de ciertos maestros y la posibilidad de adoptar tendencias que tuvieron continuidad en el tiempo. Así, por ejemplo, convendría distinguir los adelantos experimentados en Las Palmas (ciudad abierta a los ideales clasicistas, poseedora de una Escuela de Dibujo) y propuestas anteriores que pervivían en centros donde se perpetuaba el aprendizaje artesanal o la vigencia del taller como espacio idóneo para ello. En este sentido, la ciudad de La Laguna constituye un ejemplo excepcional, ya que la decadencia de sus obradores está en consonancia con el protagonismo adquirido por Santa Cruz de Tenerife desde principios del siglo XVIII. Allí se trasladó en 1723 la Capitanía General de las Islas y el auge de su puerto potenció el enriquecimiento de familias con origen burgués que aprovecharon las ventajas que aportaba el creciente tráfico comercial. Sólo así se podría entender la reputación alcanzada por varios miembros de la familia Carta o de comerciantes como Bartolomé Antonio Montañés, promotores de muchos encargos que poseían origen foráneo y otros que implicaban a los mejores artistas de la época (entre ellos José Rodríguez

(35) LORENZO LIMA (2007b): 149.

de La Oliva y Juan de Miranda)³⁶. Sin duda, esta medida posibilitó la influencia que dicha localidad empezó a ejercer en el contexto local y su posterior hegemonía en la vida cultural de las Islas³⁷.

No menos curioso es lo acontecido con otras poblaciones secundarias, si bien en el periodo ilustrado la actividad de sus talleres fue inexistente. Durante el siglo XVIII algunos obradores pudieron satisfacer la demanda local y desplegar un trabajo menor al desarrollado anteriormente. Muchas ciudades participan de estas características y prueban la continuidad de sagas artísticas que recreaban modelos desfasados en relación con el nuevo gusto clasicista, aunque éste era conocido en su entorno a través de importaciones u obras que los artistas más avanzados trabajaron para dichos enclaves. Ejemplo significativo de ello podrían ser varios miembros de la familia Viñoly, plateros activos en Santa Cruz de la Palma y La Orotava desde el Seiscientos. Su obrador permanecerá abierto en ambas localidades hasta principios del siglo XIX con generaciones que mantienen el oficio de un modo tradicional³⁸. Y aunque parezca contradictorio, centros tan importantes como La Laguna participan también de esta práctica, aún cuando sus maestros dieron cabida a principios renovadores en ciertas creaciones. Entre otros, éste podría ser el caso del platero Ventura Correa (muy popular a comienzos del siglo XIX y heredero del taller que en el siglo anterior instituyó su padre, Juan Antonio Correa Corbalán) o de la saga de carpinteros que se conocía con el nombre de *los Brujitos* y trabajó activamente en localidades del norte de la isla a lo largo del Setecientos. De todos ellos, la personalidad más interesante fue Miguel Bermejo (1720-1790), escultor y grabador que se mantuvo cercano al ideal reformista o a las expectativas que mostraban los pocos comitentes que solicitaron su trabajo.

Pese a esta circunstancia, el ocaso de la ciudad de La Laguna también es sintomático de los cambios de gusto experimentados por la sociedad insular y de las pocas ventajas que ofrecía entonces para dar cabida al lenguaje clasicista. Una población de interior, donde la vida cotidiana

(36) Una síntesis del tema y de sus variadas actividades de patronazgo en CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ (1995): 173-187.

(37) Un estudio de conjunto en RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1983).

(38) Cfr. RODRÍGUEZ (2001): 23-51.

seguía regida por sus parroquias y conventos o por una aristocracia que se negaba a perder viejos privilegios no era favorable a las transformaciones que implicaba el ideal ilustrado. Sin embargo, esta situación no impide que en su seno se produjeran tentativas para acabar con esa dinámica y modernizar el comportamiento de sus habitantes o la apariencia del entorno urbano. La afamada *Tertulia de Nava* y varias actividades de la Sociedad Económica de Amigos del País deben inscribirse en este contexto, aunque sus logros siempre fueron parciales y minoritarios³⁹. Ello explica que hasta principios del siglo XIX no se proyecten en la ciudad edificios que respondan abiertamente al espíritu neoclásico o que prosperen instituciones dedicadas a la enseñanza de las Artes, entre otras la citada Escuela de Dibujo que mantenía el Consulado del Mar.

En realidad, esa situación es un testimonio de las dificultades que implicaba la renovación artística o la compleja adopción de sus postulados. El nuevo estilo que propugnó se presentaba entonces como alternativa a un desfasado barroco o a prácticas constructivas de signo mudéjar, muy populares en las Islas. De ahí que la modernidad de los presupuestos reformistas y del ideal clasicista sea mayor en un entorno periférico, donde el propio aislamiento geográfico y cultural ralentizó su recepción o acogida. Con el tiempo, éste se convertirá en distintivo de las nuevas clases sociales que emergieron con el siglo XIX y que, con mayor o menor acierto, dieron continuidad al pensamiento ilustrado en la época Contemporánea.

Bibliografía

- AA.VV.: *Renovación. Crisis. Continuismo. La Academia de San Fernando en 1792*. Madrid, 1992.
- AA.VV.: *Historia y Alegoría. Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid, 1994.
- AA.VV.: *Arte en Canarias (siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva* [catálogo exposición homónima]. Islas Canarias, 2001 (2 tomos).
- BÉDAT, Calude: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808). Contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid, 1989.

(39) Cfr. ROMEU PALAZUELOS (1970) y (1977).

- CALERO RUIZ, Clementina: *Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809), pintor portuense*. Puerto de la Cruz, 1982.
- CAZORLA LEÓN, Santiago: *Historia de la Catedral de Canarias*. Las Palmas, 1992.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José: *Patronazgo artístico de Canarias en el siglo XVIII*. Las Palmas, 1995.
- FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: “Juan de Miranda”, en MILLARES CARLO, Agustín: *Biografía de canarios célebres* [1878]. Las Palmas, 1982, pp. 202-208.
- : *Escultura y pintura de José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)*. La Laguna, 1983.
- GALANTE GÓMEZ, Francisco José: “Arquitectura y ciudad. La Ilustración en Canarias y el nuevo ideal estético”, en *Patronos, promotores, mecenas y clientes* [Actas del VII congreso de Historia del Arte, CEHA]. Murcia, 1988, pp. 613-620.
- GALERA ANDREU, Pedro: “La relación artística entre centro y periferia en la corte española en la segunda mitad del siglo XVIII”, en *El Arte en las cortes europeas del siglo XVIII* [Actas del congreso homónimo]. Madrid, 1989, pp. 285-290.
- GALLEGO, Julián: *El pintor, de artesano a artista*. Granada, 1995.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel: *La Ilustración*. Santa Cruz de Tenerife, 1988.
- : *La Ilustración en Canarias y su proyección en América*. Las Palmas, 1993.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. Sebastián: “Los planos del Real Consulado Marítimo y Terrestre de Canarias”, en *Actas del VII Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas, 1990, t. II, pp. 637-649
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: “Planos de Ventura Rodríguez para La Concepción de La Orotava”, en *Revista de Historia Canaria*, núm. 90-91 (1950), pp. 143-161.
- ÑIGUEZ ALMECH, Francisco: “La formación de don Ventura Rodríguez”, en *Archivo Español de Arte*, núm. 86 (1949), pp. 137-148.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLIINA, Javier: “El coleccionismo del ilustrado Bernardo de Iriarte”, en *Goya. Revista de Arte*, núm. 319-320 (2007), pp. 259-280.
- LORENZO LIMA, Juan Alejandro: “Precisiones sobre la obra del pintor Juan de Miranda en Alicante (1723-1805)”, en *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura* [Actas del XVI Congreso de Historia del Arte, CEHA]. Las Palmas, 2006, t. II, pp. 631-640.

- : *Religiosidad ilustrada y culto eucarístico en España durante el siglo XVIII. Un ejemplo en las parroquias de Tenerife*. [Trabajo de investigación inédito]. Granada, 2007.
- : “El artista en su tiempo. Luján como referente de las inquietudes ilustradas: entorno social, comitentes y patrocinadores”, en *Luján Pérez y su tiempo* [Catálogo de la exposición homónima]. Islas Canarias, 2007, pp. 141-157.
- LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago de: “Canarias no es Indias. La recepción de una sociedad amenazada durante la época de Luján Pérez (1756-1815)”, en *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima]. Islas Canarias, 2007, pp. 99-117.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo; RODRÍGUEZ MESA, Manuel y ALLOZA MORENO, Manuel Ángel: *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1987.
- PADRÓN ACOSTA, Sebastián: “El deán don Jerónimo Roo”, en *Revista de Historia Canaria*, núm. 90-91 (1950), pp. 179-198.
- PARDO CANALIS, Enrique: *Los registros de matrícula de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid, 1967.
- PERAZA DE AYALA, José: *El Real Consulado de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1966.
- RODRÍGUEZ, Gloria: “Los plateros Viñoli en Santa Cruz de La Palma”, en *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, vol. XLV (2001), pp. 23-51.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *Panorama artístico de Tenerife en el siglo XVIII. Santa Cruz a través de las escribanías*. Santa Cruz de Tenerife, 1983.
- : *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas, 1986.
- RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *Un canario al servicio de Carlos III: José de Betancourt y Castro*. La Laguna, 1988.
- RODRÍGUEZ MORALES, Carlos y AMADOR MARRERO, Pablo: “La plástica canaria del Setecientos. Artistas locales y obras foráneas en el escenario artístico canario”, en *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima]. Islas Canarias, 2007, pp. 235-267.
- ROMEU PALEZUELOS, Enrique: *La Económica a través de sus actas*. La Laguna, 1970.
- : *La Tertulia de Nava*. La Laguna, 1977.
- RUIZ DE AEL, Mariano J.: “Principios artísticos en la Sociedad Bascongada”, en *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, núm. 1 (1989), pp. 297-310.

RUMEU DE ARMAS, Antonio: “Diego Nicolás Eduardo, arquitecto de la Catedral de Las Palmas”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 39 (1993), pp. 291-369.

TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: “Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en Canarias. Siglo XVIII”, en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 12 (1966), pp. 361-528.

VIERA Y CALVIJO, José: *Extracto de las Actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País*. Las Palmas, 1981.



Imagen 1. Luis de la Cruz y Ríos: *Retrato de Diego Nicolás Eduardo*, 1798. Catedral de Santa Ana, Las Palmas.



Imagen 2. ¿Anónimo madrileño?: *Retrato de José de Betancourt y Castro*, c. 1790.
Colección particular, La Orotava.

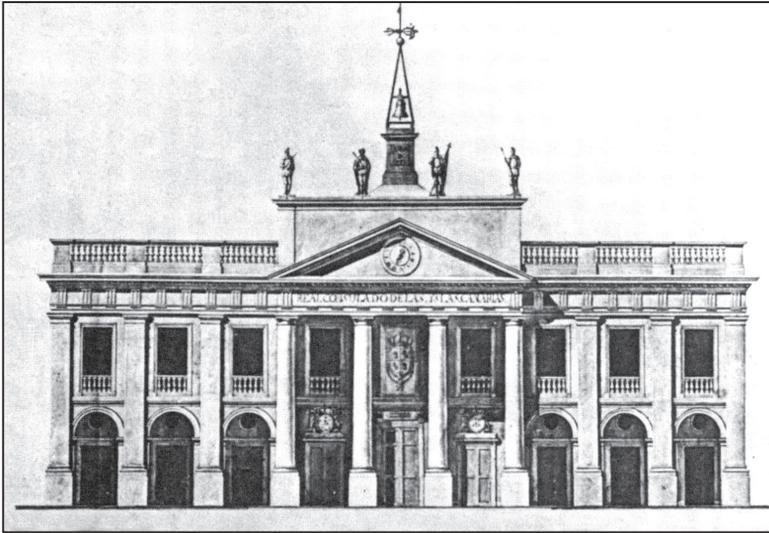


Imagen 3. José de Betancourt y Castro: *Alzado de la nueva sede del Consulado Marítimo de Canarias*, 1792. Colección particular, Tenerife.



Imagen 4. Juan de Miranda y Cejas: *San Fernando recibe la embajada del rey de Baeza*, 1760. Academia de San Fernando, Madrid.

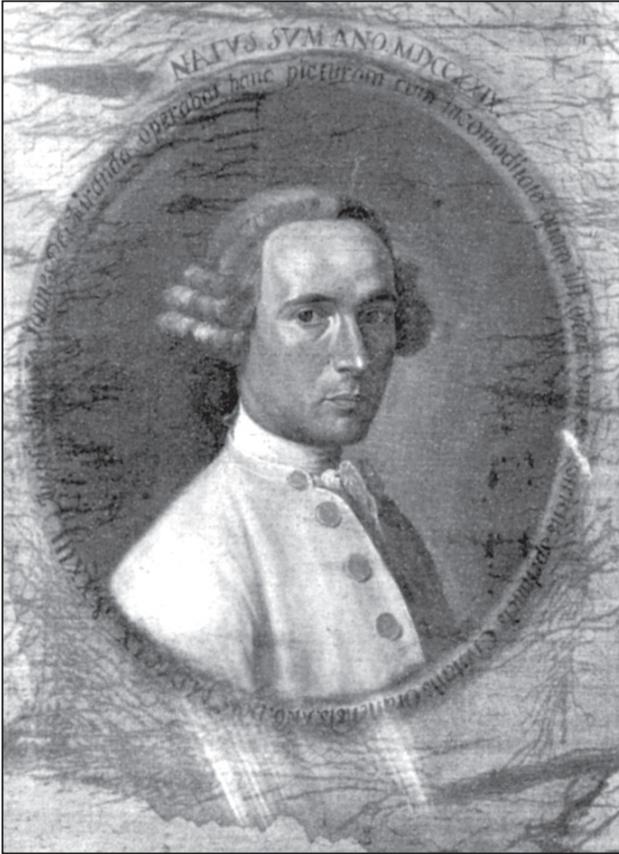


Imagen 5. Juan de Miranda y Cejas: *Autorretrato* (reverso del lienzo anterior), 1760. Academia de San Fernando, Madrid.



Imagen 6. José Luján Pérez: *San Joaquín*, 1798. Parroquia de Santa Ana, Garachico.