

NORBA, Revista de Arte, ISSN 0213-2214, vol. XXXV (2015) / 109-130

Fecha de recepción: 15/12/2015

Fecha de admisión: 30/12/2015

## VIDRIERA CONTEMPORÁNEA EN REGIONES SIN TRADICIÓN. LA BURGUESÍA CANARIA, UN EJEMPLO EXTRAPOLABLE

*Jonás ARMAS NÚÑEZ*

Grupo I.H.A.M.C. Universidad de La Laguna  
[jarmas@ull.es](mailto:jarmas@ull.es)

### Resumen

El imperio español se creó a finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna. Los devenires artísticos, la tradición hispana y el arraigo del Concilio de Trento impidieron la llegada de vidrieras a los nuevos territorios. Será durante la XIX centuria cuando estos miren a Europa como modelo, tomando especialmente a Francia como ejemplo. Será la burguesía, quien conoce la vanguardia y viaja a Europa, la encargada de llevar vidrieras a sus viviendas, por la simbología de poder económico y civil que estas transmiten. Este es el caso canario, similar al de los países iberoamericanos en ideas, historia y contexto, por lo que será analizado aquí como modelo.

*Palabras clave:* Vidriera, burguesía, Europa, siglo XIX, Canarias, Iberoamérica.

### Abstract

The Spanish empire was created by the end of the Middle Ages and beginning of the Modern Age. The artistic transformations, the Hispanic tradition and the consolidation of the Trento Council prevented the arrival of stained glass windows into the new territories. It will not be until the 19<sup>th</sup> century when they look at Europe as a model, taking particularly France as an example. It will be the bourgeoisie, who knows the avant-garde and travels to Europe, the one who will take the stained glass windows to their houses, as symbols of the civil and economic power that they represent. This is the canarian case, similar to the Latin American countries in terms of ideas, history and context, and this is the reason why it will be analyzed here as a model.

*Keywords:* Stained glass window, bourgeoisie, Europe, 19<sup>th</sup> century, Canary Islands, Latin America.

### 1. EL SIGLO XIX, EL RENACER DE UN ARTE

Tras una época de esplendor y de especial protagonismo dentro de las creaciones medievales, el arte de la vidriera cayó en el olvido. Las guerras de religión marcaron la base de esta marginación del arte de la luz. Los protestantes, volviendo a la pureza primigenia, rechazaron las imágenes y el color, mientras el Concilio de Trento recomendaba no utilizar los vitrales; pues creían que estos distraían al fiel de otras artes como la escultura y la pintura que transmitían un mensaje más

directo y dogmático, o del desarrollo de la liturgia<sup>1</sup>. El simbolismo fue entonces abandonado por una pedagogía sin interpretaciones, que dirigía al espectador hacía el discurso deseado. Aunque esto ocurrió en las realizaciones religiosas, el arte civil fue aparejado a esta, de tal forma que las técnicas de la vidriera cayeron en el olvido a partir del siglo XVI. Estas eran secretas, derivadas del sistema gremial, por lo que la desaparición de los talleres de los maestros vidrieros impidió la trasmisión de las técnicas, obtención de los colores, materiales más idóneos, etc. Tan solo se mantuvieron algunos pequeños talleres en activo, sin función creadora durante los siguientes siglos, basando su actividad en el mantenimiento de las vidrieras de los grandes inmuebles de sus regiones, y encargándose de su restauración<sup>2</sup>.

Este arte debió esperar a un momento preciso, a una época que supiese hacer un uso adecuado del mismo, el cual no llegó hasta el siglo XIX. Fueron los arquitectos quienes hicieron renacer este arte cinético, personificados en nombres tan significativos como Viollet-le-Duc<sup>3</sup>. La mirada al pasado de la diecinueve centuria, su amor por lo simbólico, por el medievo, atrajo a los técnicos hacia la vidriera. A ello se sumó la obligación del conocimiento de sus técnicas, de crearlas de nuevo, para llevar a cabo las ansiadas restauraciones que devolviesen a los inmuebles medievales todo su esplendor. La necesidad por recuperar y poner en práctica los saberes del pasado se unió a la industrialización. Esta unión hizo posible la revitalización de las técnicas y el *savoir faire* de los maestros vidrieros, que no era posible en centurias anteriores. Estos últimos fueron sustituidos en muchos casos por industrias, por una creación casi encadena de obras que repetían unos mismos modelos y técnicas, en pos de una creación más rápida y de abarcar un mayor mercado. La vidriera se puso de moda. Las exposiciones de artes, especialmente industriales, mostraban las innovaciones industriales aplicables, las creaciones y los diversos talleres a modo

<sup>1</sup> El Concilio habla de la importancia de la liturgia como eje central del rito sagrado, viendo en la vidriera un elemento distractor, especialmente por el color. Las disposiciones de Trento se encaminan en una mayor y mejor iluminación de las iglesias. Se prefirieron las composiciones transparentes con bordura decorativa esmaltada o pintada, pues su función es ampliar la luz existente. Estas disposiciones fueron ampliadas en los textos de san Carlos Borromeo, verdadero impulsor de estos nuevos vanos en los arquitectos de la época. Este, en su *Instrucciones Fabricae et Supellectilis Ecclesisticae* (1572), recomienda el vidrio transparente, más óptimo para las ceremonias en el interior de las iglesias.

<sup>2</sup> Este es el caso del que parece ser el taller más antiguo en Europa, el taller Simon-Marc, que desgraciadamente acaba de cerrar (2015). Ubicado en la ciudad francesa de Reims, se sabe que se encargaba del mantenimiento de los vitrales de las iglesias de la ciudad y de restaurarlas cuando fuese preciso, desde el reinado de Luis XIV. En el siglo XX pasó a ser uno de los más afamados talleres franceses, utilizado por diversos artistas para traducir en vidrio sus creaciones. Una de las últimas obras son las vidrieras diseñadas por el artista inglés David Tremlett para la iglesia parroquial de Villenauxe-la-Grande, en la Región del Aube (2013).

<sup>3</sup> El interés de Viollet-le-Duc por la vidriera nació por su experiencia en el Servicio de Monumentos Históricos, encargándose de los edificios diocesanos, como demuestra su interés por las vidrieras, entre otras, de Notre Dame de París. Su importancia le llevó a incluir un capítulo dedicado al vitral en su *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française* (París, 1868). Este arquitecto incluso diseñó vidrieras, siendo las más famosas las de la capilla axial de la catedral de Saint Flour, regalo de Luis Felipe a la ciudad y que se realizaron en la manufactura de Sèvres. Véase BRISAC, C., «Viollet-le-Duc, cartonnier de vitraux», en *Actas del coloquio Viollet-le-Duc*, París, Nouvelles Editions Latines, 1982.

de publicidad; pero también se hallaban presentes en las exposiciones universales tan en boga en la centuria<sup>4</sup>.

La restauración y recreación del mundo medieval en iglesias y catedrales dio paso a una creación elegante, amable, precisa, galante, y preciosista, demandada por el grupo social vencedor de las revoluciones del momento, la burguesía. A pesar de la industrialización de este arte, que permitía realizarlo con vidrios y grisallas industriales, seguía siendo una creación de elevado precio. La fragilidad de la vidriera, su alto coste, y la necesidad de contar con un amplio espacio arquitectónico hizo de ella un símbolo del poder social y económico del grupo dominante, además de dar la idea de ser sensible a las artes y conocedor de las mismas.

Todas estas técnicas e ideas surgieron en Francia, país recuperador de este arte. Francia, y especialmente París, son vistos en estos años como un faro, como un referente; ya lo había sido antes de la Revolución Francesa, no solo de la cultura y los avances, sino del «buen gusto»<sup>5</sup>. La burguesía europea imitó a su homónima francesa, trasladando a sus lugares de origen los modelos de la Ciudad de la Luz, caso de las arquitecturas parisinas, como el *hôtel particulier*, y con él los bienes muebles que los singularizaban y ornaban. El vitral civil se desarrolla ahora de forma esencial como símbolo de la nueva sociedad imperante, el mundo de la burguesía, convirtiéndose en un fenómeno nacional durante la segunda mitad de siglo.

Esta nueva sociedad, surgida a finales del siglo XVIII, y desarrollada en el XIX, fue más allá de las fronteras europeas. En las regiones alejadas la burguesía también pugnaba por tomar el poder, viendo en Francia un modelo a seguir, y una vez logrado un modelo de representatividad. El siglo coincide con la independencia de las colonias españolas en América, al mismo tiempo que las potencias europeas se reparten los continentes asiático y africano. Por un lado, las nuevas repúblicas americanas van a basarse en las ideas políticas, pero también estéticas, francesas, en parte como rechazo a la tradición hispana de épocas anteriores; y por otro lado, los europeos recrearon en las colonias de ultramar los modos de vida de la metrópolis. Así pues, la vidriera fue uno de esos elementos transportados en los vapores que por el Atlántico arribaron a los tres continentes. En este sentido, Canarias jugó un papel fundamental, como escala casi obligatoria del citado océano, pero al mismo tiempo como ejemplo extrapolable al de las antiguas colonias americanas, con las que comparte historia, arquitectura, tradición, etc.; siendo esta la idea que persigue este texto.

Se pretende también llamar la atención sobre un arte poco valorado y estudiado, la vidriera contemporánea, ni tan siquiera por los especialistas. Tras la II Guerra Mun-

<sup>4</sup> La participación en los salones oficiales y las exposiciones universales dio prestigio a la vidriera e impulsó a sus artistas. Estuvo presente en las exposiciones universales de París de 1867, 1878 y 1900. En esta última se creó una sección específica, la «sección vidriera», dentro de la de decoración de mobiliario y edificios civiles. A partir de 1891 participaron en las exposiciones anuales celebradas en el Campo de Marte (desde 1894 en los Campos Elíseos) y organizadas por la Sociedad Nacional de Artistas Franceses.

<sup>5</sup> La recién declarada Tercera República impulsó la educación y la cultura, y entre ellas las artes, haciendo de París la capital cultural del mundo occidental desde el último cuarto del siglo XIX. En ello jugó un papel fundamental la prestigiosa École de Beaux Arts.

dial, los historiadores del arte europeos vieron la necesidad de inventariar, estudiar y conocer un arte tan sensible a los conflictos bélicos; y que había desaparecido en gran cantidad en las dos grandes guerras mundiales. Así, crearon el Corpus Vitrearum, la más prestigiosa institución mundial dedicada a la vidriera, con secciones internacionales en casi la totalidad de Europa<sup>6</sup>. Esta nació con el nombre de Corpus Vitrerum Medii Aevi, lo que indica el campo de trabajo inicial de los profesionales, tan solo la Edad Media. Posteriormente se amplió a la Edad Moderna. Tras duros debates, en los que se pretendía demostrar las singularidades de las creaciones contemporáneas y la necesidad de estudio, protección y puesta en valor, el Corpus Vitrearum ha ampliado su campo de trabajo recientemente al mundo contemporáneo<sup>7</sup>. Ello implica la posibilidad de ingreso en la institución de países sin tradición, es decir, de países no europeos a excepción de Estados Unidos, por primera vez en la historia. Por tanto la vidriera contemporánea es objeto de estudio a nivel internacional en estos momentos<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> El Corpus Vitrearum Medii Aevi (C.V.M.A.) es la primera organización internacional cuyo objetivo es la investigación de la historia del arte de la vidriera. Nació en 1952 en Ámsterdam, durante el Coloquio Internacional de Historia del Arte llevado a cabo en esa ciudad. Para más información se recomienda el enlace de su página web <<http://www.corpusvitrearum.org/>>.

<sup>7</sup> Acuerdo adoptado en la reunión internacional de la institución del año 2015 bajo la presidencia de Michel Hèrold, del Corpus Vitrearum Francia.

<sup>8</sup> La vidriera de los siglos XIX y XX ha sido objeto de estudio de contados investigadores, tanto en Europa como fuera de ella. En España los estudios continúan centrándose mayoritariamente en el mundo medieval. Las pocas referencias a esta se hallan en obras globales, como la de Víctor Nieto Alcaide (presidente del Corpus Vitrearum España), *La vidriera española. Ocho siglos de luz*, Madrid, Editorial Nerea, 1998. Este mismo dirigió una de las pocas obras sobre el modernismo madrileño, NIETO ALCAIDE, V., AZNAR ALMAZÁN, S. y SOTO CABA, V., *Vidrieras de Madrid. Del modernismo al art déco*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1996. Más numerosas han sido las investigaciones de los profesionales catalanes, como las de Joan Vila Grau, Antoni Vila Delclós, Sylvia Cañellas, Xavier Barral i Altet, etc. Destacar aquí obras como las de BARRAL I ALTET, X., *Vidrieras Contemporáneas. Siglos XX-XXI*, España, Lunverg Editores, 2006; VV.AA., *El Vitral Modernista*, Barcelona, Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1984; VILA-GRAU, J. y RODON, F., *Las vidrieras modernistas catalanas*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1983. Destacar la reciente defensa de una tesis sobre la vidriera contemporánea en la Universitat de Barcelona de Nuria Gil Farré, *El taller de vitralls modernista Rigalt, Granell & Cia 1890-1931*, Universidad de Barcelona, 2013.

Son los países francófonos los que han desarrollado una mayor bibliografía al respecto, en cierto modo debido al protagonismo francés en el desarrollo de este arte en las últimas centurias. La obra que marcó el inicio de esta tendencia fue la de Françoise PERROT de 1984, *Le vitrail français contemporain*, publicada por el Centre International du vitrail de Chartres. Entre sus obras más destacadas se encuentran: BLONDEL, N., MARTINE, C. y CHAUSSÉE, V., «Le Vitrail Archéologique: fidélité ou trahison do Moyen Age», en *Le Vitrail au XIX<sup>e</sup> siècle*, Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest, tome 93, n.º 4, año 1986, pp. 377-381; BRISAC, C., «Repères pour l'étude de l'Iconographie du vitrail du XIX<sup>e</sup> siècle», en *Le Vitrail au XIX<sup>e</sup> siècle*, Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest, tome 93, n.º 4, año 1986, pp. 369-376; CALLIAS BEY, M., DAVID V., y HÉROLD, M., *Vitrail. Peinture de Lumière*, Lyon, Éditions Lieux Dits, 2006; CHALINE, N.-J., (dir.), *Le vitrail en Picardie et dans le nord de la France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Amiens, Encrege, 1995; DAVID, V., «Vitraux d'artistes dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle en France», en *Glasmaleirei der Moderne, Faszination in Gegenlicht*, Badisches Karlsruhe, Landesmuseum, 2011, pp. 86-99; HARDOUIN-FUGIER, E., «Le Vitrail français en 1878. L'Exposition Universelle et l'enquête du Ministère de l'Industrie», en *Bulletin de la Société de l'Histoire*



## 2. CANARIAS, EL EJEMPLO

El arte de la vidriera no era conocido en Canarias hasta bien entrado el siglo XIX. La conquista del Archipiélago llevada a cabo por Castilla a lo largo del siglo XV,

*de l'Art français*, Centre national de la Recherche scientifique, Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites et la Ville de Paris, 1990, pp. 207-214; KURMANN-SCHWARTZ, B., «La recherche suisse sur le vitrail et son cadre international: avantages, handicaps et contraintes», en *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Suiza, tomo 53, 1996, pp. 345-354; ANGRENÉ, Ch., *L'Art du vitrail en France depuis 1980*, París, Tesis, Université Paris IV, 2006; LAFOND, J., *Le Vitrail*, Lyon, La Manufacture, 1988; LENIAUD, J.-M., «Le vitrail au XIX<sup>e</sup> siècle: sources et problèmes iconographiques», en *Revue d'Histoire de l'Eglise de France*, París, Société d'Histoire Ecclésiastique de la France, tomo LXVIII, enero-junio 1981, pp. 83-89; LUNEAU, J. F., «Vitrail archéologique, vitrail-tableau», en *Revue de l'Art*, París, Éditions du C.N.R.S., n.º 124, 1999, pp. 67-78; MICHAUD, J.-J., *Bordeaux. Le vitrail civil 1840-1940*, Bordeaux, Société Archéologique de Bordeaux, Collection Mémoires, vol. 5, 2011; PILLET, É., *Le vitrail à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. Entretenir, conserver, restaurer*, Rennes, Corpus Vitrearum, Presses Universitaires de Rennes, 2010; SAUNIER, Ph., «Panorama du vitrail contemporain en région Centre», en *Art Sacré*, n.º 20, *Le Vitrail au XX<sup>ème</sup> siècle, intelligences de la lumière. Rencontre avec le patrimoine religieux*, 2004, pp. 7-21; TRUBLAND, J. y CALLIAS BEY, M., *Le Vitrail. Techniques d'hier et d'aujourd'hui*, París, Eyrolles, 2010; VANDEN BEMDEN, Y., «Le vitrail. Technique de fabrication et problèmes de conservation», en *Conservation-Restauration Technologie*, Bruselas, Centre de Recherches et d'Études Archeologiques des Arts plastiques, Université Libre de Bruxelles, 1995, pp. 8-20; VV.AA., *Actes du Colloque International Viollet le Duc*, París, Nouvelles Éditions Latines, 1980; VV.AA., *Le vitrail en Lorraine du XII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Ministère de la Culture, Direction du Patrimoine, Direction Régionale des Affaires Culturelles, Inventaire Générales des Monuments et des Richesses artistiques de la France, 1983; VV.AA., *Grisaille, jaune d'argent, sanguine, émail et peinture à froid*, Lieja, Dossier de la Commission Royal des Monuments, Sites et Fouilles, n.º 3, 1996; VV.AA., *Lumières en éclat. Art et espace de la lumière du 21<sup>e</sup> siècle*, Chartres, Centre International du Vitrail, Éditions Néo, 1999; VV.AA., *Architectures de Lumière. Vitraux d'artistes 1975-2000*, París, Éditions Marval, 2000; VV.AA., *Sculpteur de la lumière. Le vitrail contemporain en Bretagne, 1945-2000*, Éditions Néo, Centre International du Vitrail, 2000; VV.AA., *Art, technique et science: La création du vitrail de 1830 à 1930*, Lieja, Dossier de la Commission Royal des Monuments, Sites et Fouilles, n.º 7, 2000; VV.AA., *Les couleurs de la lumière. Le vitrail contemporain en région Centre 1945-2001*, Chartres, Éditions Gaud, Centre International du Vitrail, 2001; VV.AA., *Les couleurs du Ciel. Vitraux de création au XX<sup>e</sup> siècle dans les cathédrales de France*, Chartres, Centre International du Vitrail y Éditions Gaud, 2002; VV.AA., *Regards sur le vitrail*, France, Actes du Sud, 2002; VV.AA., *Representations architecturales dans les vitraux*, Lieja, Dossier de la Commission Royal des Monuments, Sites et Fouilles, n.º 9, 2002; VV.AA., *Un Patrimoine de Lumière. 1830-2000. Verrières des Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne*, París, Cahiers du Patrimoine, Monum, Éditions du Patrimoine, 2003; VV.AA., *Monumental*, París, Dossier Vitrail, Monum, Éditions du Patrimoine, *Revue Scientifique et Technique des Monuments Historiques*, Semestriel 1, 2004; VV.AA., *Coré. Conservation et restauration du Patrimoine Culturel*, numéro special, *Le Vitrail*, París, Éditions Errance, n.º 15, marzo 2005; VV.AA., *Lumières contemporaines. Vitraux du XXI<sup>e</sup> siècle et architecture sacrée*, Chartres, Centre International du Vitrail y Éditions Gaud, 2005; VV.AA., *Techniques du vitrail au XIX<sup>e</sup> siècle*, Namur, Les Dossiers de l'institut du Patrimoine Wallon, 2007; VV.AA., *Le vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours*, Berna, Peter Lang, 2008; VV.AA., *La conservation et la restauration des vitraux. Recommandations pour l'élaboration d'un cahier des charges*, Lieja, Dossier de la Commission Royal des Monuments, Sites et Fouilles, n.º 13, 2010; VV.AA., *Le Vitrail monumental. Créations de 1980 à 2010*, Lieja, Dossier de la Commission Royal des Monuments, Sites et Fouilles, n.º 14, 2011; VV.AA., *Couleurs & Lumière. Chagall, Sima, Knoebel, Soulages ... des ateliers d'art sacré au vitrail d'artiste*, Reims, Musée des Beaux Arts de la Ville de Reims y Point de vue, 2011; HÉROLD, M. y DAVID, V., *Vitrail, V<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, París, Éditions du Patrimoine, 2014.

coincidiendo con el canto de cisne de los lenguajes goticistas, y la adopción de los sistemas constructivos mudéjares, de gruesos muros y pequeños vanos que se cubrían con cortinajes rojos, que buscaba un interior de semipenumbra de los inmuebles religiosos. Ello no permitió la instalación de vitrales en los mismos. A esto vinieron a sumarse las ideas emanadas del Concilio de Trento, que marcaron la comunidad y relación cultural de la sociedad hispana, y por ello de la canaria, en la que se abogaba por la no utilización de la vidriera en las iglesias, por razones litúrgicas, frente a otras artes como la pintura y la escultura, de mensaje más directo.

Estas ideas emanadas de la Península, y probadas en el archipiélago canario, fueron implantadas en las colonias americanas, así como los sistemas constructivos y la relación con lo divino en su interior.

La centuria decimonónica supuso para Canarias un momento crucial en sus relaciones internacionales. La carrera colonizadora de las grandes potencias europeas en los continentes africano y asiático hizo de Canarias una idónea escala para abastecer sus vapores en la ruta atlántica, especialmente en cuanto a carbón. Ello se vio favorecido por la Ley de Puertos Francos de 1852, que hizo de los puertos insulares una escala económica, lo que supuso la instalación de compañías marítimas, comerciales, bancarias, etc. en las principales urbes del Archipiélago, fundamentalmente inglesas, francesas, alemanas y belgas. La bondad climática ayudó al asentamiento de los extranjeros, especialmente en cuanto a los recintos turístico-sanitarios tan en boga en el diecinueve, del que los archipiélagos de Madeira y Canarias serían el principal referente de la aristocracia y alta burguesía europea. Contaron las Islas con colonias estables, especialmente en las islas de Tenerife y Gran Canaria.

A pesar de no formar parte de la ruta comercial y colonizadora antes citada, los nuevos países americanos llevaron a cabo una relación paralela con la vidriera contemporánea. Tras la independencia, llevada a cabo en la primera mitad del siglo XIX en la mayoría de los casos, los nuevos estados buscaron una nueva estética que definiese sus logros y aspiraciones. Se abandonó el lenguaje barroco hispano, que recordaba a una etapa anterior, colonial, ya superada. En su búsqueda de las ideas de democracia, modernidad, igualdad, buen gobierno, etc.; los americanos buscaron su modelo en Europa, y especialmente en la República Francesa. Múltiples fueron los artistas enviados por los jóvenes países a formarse en la *École de Beaux-Arts* de París, con la idea de trasplantar sus gustos y modelos estéticos a las nuevas repúblicas iberoamericanas. Similar era la idea que se llevaba a cabo en Canarias, que si bien seguía perteneciendo a España, se sentía más vinculada a Europa que a su metrópolis; tal y como muestran los diferentes artistas de la época<sup>9</sup>. La llegada

<sup>9</sup> La mayor facilidad de viaje a las potencias europeas que a la propia península ibérica llevó a numerosos artistas canarios a formarse en Europa entre el siglo XIX y primer tercio del siglo XX, ya fuese Londres, París, Bruselas, Burdeos, Roma, Venecia, etc. Sirvan de ejemplo Manuel González Méndez, Cirilo Truilhé, Álvaro Fariña, Pastor y Castro, Nicolás Massieu Falcón, José Cecilio Montes Sanoja, Óscar Domínguez, etc. Para más información véase ALLOZA MORENO, M. A., *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, 1981.

de la arquitectura francesa, y europea en general, a los nuevos territorios vino acompañada de sus bienes muebles, y entre ellos la vidriera. Destacable es la importancia que se le dio con la llegada de los «neos» al continente americano, esencialmente el neogótico<sup>10</sup>. Esta se convertiría en un símbolo, en un icono de la burguesía. La adopción de un arte no tradicional lleva implícita la idea de vanguardia, de modernidad, de adopción de las tendencias más allá de las fronteras nacionales. Además, la fragilidad de las obras y su procedencia lejana, pues en ambos casos son todas ellas inicialmente piezas de importación, las convertía en objetos lujosos; una muestra más del poder económico y social de su propietario burgués.

Protagonismo esencial tuvieron, jugando el papel de iniciadores, las colonias inglesas. La necesidad de contar con bases en el Atlántico donde poder surtir a sus vapores del necesario carbón llevó a la instalación de compañías inglesas. En las Islas descubrieron un filón en la exportación de sus productos agrícolas, especialmente el plátano. Los letreros de las compañías inglesas eran visibles en las principales ciudades canarias, en las que se ofrecían seguros, banca, líneas de vapores, exportación agraria, establecimientos hoteleros, etc. La mayor parte de la banca, exportación hortofrutícola, abastecimiento del carbón e industria turística quedó en sus manos<sup>11</sup>.

Los británicos trasplantaron sus modos y costumbres, algunas de las cuales fueron rápidamente asimiladas por la población local. Su número fue tal, que pronto erigieron templos en las ciudades de mayor asentamiento, Puerto de la Cruz, Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, inicialmente dependientes del obispado de Sierra Leona.

Estos templos, levantados a finales del siglo XIX y primeros años del XX se ornaron y enriquecieron con vidrieras realizadas por empresas inglesas, siendo un ejemplo prontamente asimilado por la población local<sup>12</sup>. Por ello, no es de extrañar que las primeras vidrieras instaladas en una iglesia canaria, en 1886, fueran encargadas a Londres<sup>13</sup>.

El afán imperialista y comercial inglés llevó a resultados similares en cuanto a la vidriera más allá del archipiélago canario, allí donde existiese una colonia británica.

<sup>10</sup> Véase ARAOS, A., *Introduction du vitrail néogothique en Amérique du Sud: exemples de transmission de savoir européens au Chili entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle*, París, Université Paris I, memoria de magister 2013-2014.

<sup>11</sup> Véase BRITO GONZÁLEZ, O., *Historia contemporánea: Canarias, 1876-1931. La encrucijada internacional*, San Cristóbal de La Laguna, Centro de la Cultura Popular, 1989.

<sup>12</sup> Los templos de All Saints (Puerto de la Cruz, 1893), San Jorge (Santa Cruz de Tenerife, 1908) y Holy Trinity (Las Palmas de Gran Canaria, 1904), cuentan con vidrieras anónimas inglesas y de los talleres Mayer (empresa alemana con una sede en Londres), Jones & Willis, Maile & Son y Shringley & Hunt. Para más información véase ARMAS NÚÑEZ, J., *Luz e Icono. La vidriera artística en las iglesias canarias*, San Cristóbal de La Laguna, Universidad de La Laguna, 2013; y ARMAS NÚÑEZ, J., «Los templos anglicanos como iniciadores de la vidriera artística en Canarias», *Quiroga, revista de patrimonio iberoamericano*, 2013, n.º 4, pp. 10-21.

<sup>13</sup> Las primeras vidrieras fueron las colocadas en la antigua iglesia catedral de Nuestra Señora de los Remedios (Tenerife). ARMAS NÚÑEZ, J., *Luz e Icono. La vidriera artística en las iglesias canarias*, San Cristóbal de La Laguna, Universidad de La Laguna, 2013.

Cabe citar aquí, a modo de ejemplo, las vidrieras instaladas en Valparaíso (Chile) para el templo anglicano de Saint Paul<sup>14</sup>.

### 3. LA BURGUESÍA

La bonanza económica que reportó ser el principal puerto atlántico para los europeos, y la relación comercial con el continente, permitió a la burguesía canaria viajar, e incluso realizar largas estancias en Europa, y con ello el conocimiento directo de costumbres, ritos, modas y vanguardia, junto a la propia formación en las universidades europeas; lo cual se reflejó en la asimilación de los modos europeos, incluidos los artísticos.

La alta sociedad insular construyó palacetes y villas a imitación de los vistos en el viejo continente, tanto directamente como en las revistas llegadas de este. El gusto europeo invadió los nuevos barrios creados tras el desarrollo comercial y urbanístico. Son demostrativos de ello el llamado Barrio de los Hoteles en Santa Cruz de Tenerife, cuyo nombre deriva del modelo arquitectónico de tomado para las villas, inspiradas en el *hôtel particulier* parisiense; y la Ciudad Jardín en Las Palmas de Gran Canaria. Junto a la arquitectura llegó el mobiliario y los materiales de importación (rejería, azulejería, etc.), y en las más prestigiosas, siempre en lugar destacado, fueron instaladas las vidrieras.

Aquí se mostrarán algunos ejemplos de esos burgueses, de manera somera, que siguiendo las modas arribadas de Europa demandaron al exterior vitrales, modelos de otros tantos que hicieron lo mismo en el territorio canario y en las américas. La selección se ha realizado intentando abarcar distintos modelos de obra burguesa, tanto la doméstica como la religiosa y la comercial, diferentes estatus de la burguesía canaria, orígenes de los mismos; así como las obras de los talleres más representativos o de los encargos hechos directamente por el isleño en su *tour* europeo. De esta forma, las escasas muestras de este trabajo pueden reflejar la riqueza de este arte en el espacio canario, y se demuestra de paso que es un ejemplo extrapolable al que se dio en múltiples y variados lugares iberoamericanos.

Muestra de este rol de burgués insular es Nicolás Martí Dehesa, quien ocupó el cargo de director de la central eléctrica de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife. Viajero y conocedor de la arquitectura europea, encargó en 1912 al arquitecto Mariano Estanga y Arias Girón un palacete modernista en la más exclusiva zona de la ciudad, el más tarde llamado Barrio de los Hoteles. Este es uno de los grandes referentes del modernismo en Canarias, habiendo utilizado un lenguaje próximo a las formulaciones de la Secesión de Viena<sup>15</sup>. El inmueble se decoró con obras llega-

<sup>14</sup> Vidrieras encargadas entre 1883 y 1920. Véase ARAOS, A., *Introduction du vitrail néogothique en Amérique du Sud: exemples de transmission de savoir européens au Chili entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle*, París, Université Paris I, memoria de magister 2013-2014.

<sup>15</sup> Para más información sobre los inmuebles aquí citados de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife véase DARIAS PRÍNCIPE, A., *Santa Cruz de Tenerife. Ciudad, arquitectura y memoria histórica 1500-1981*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, tomo I, 2004.





FIG. 1. Vidrieras del Palacete Martí Dehesa (Santa Cruz de Tenerife). La Veneciana, Zaragoza, 1913. Foto del autor.

das de diferentes puntos de España y Europa, y entre ellos las vidrieras. Cuenta la edificación con un salón de planta semicircular circundado del jardín, cuyos vanos se hallan constreñidos por columnas. En estos se hallan hermosas vidrieras de inspiración art nouveau francés, en las que destacan las guirnaldas, a modo de *coup de fouet*, y las testas de mujer; dando al salón un aura y colorido irreal y lujoso. Sobre fondo traslúcido se han desarrollado los motivos en grisalla y amarillo de plata, enriquecidas con esmaltes. Estas vidrieras fueron encargadas a Zaragoza, a la empresa La Veneciana. El que este taller aragonés colocase las vidrieras para la nueva catedral tinerfeña, en 1913, y el impacto de estas en la población, explicarían que ese mismo año Nicolás Martí Dehesa la seleccionase para realizar las de su palacete, a pesar de las que se hallan en las inmediaciones de la misma<sup>16</sup>.

Otra de estas creaciones para las mansiones burguesas de época es la de la Casa Rodríguez Quegles de la capital grancanaria, en el comercial barrio de Triana. El

<sup>16</sup> A poca distancia, en la misma calle, se encuentran las vidrieras de edificios públicos de gran brillantez y calidad, como las ya citadas del templo anglicano de San Jorge o las del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife (Amigó, Barcelona, 1908). Este último edificio completó los vanos de la escalera principal en 1915 con vidrieras modernistas de La Veneciana.

promotor fue Domingo Rodríguez Quegles, quien contaba con su propia banca, gracias al dinero obtenido por su padre, natural de Fuerteventura y emigrante en Puerto Rico. Hombre de gran relevancia política, ocupó cargos de concejal de Las Palmas de Gran Canaria, consejero del Cabildo Insular de Gran Canaria y presidente del Círculo Mercantil. La obra fue proyectada en 1900 por Fernando Navarro, quien ideó este inmueble de estética ecléctica. Tiene un marcado eje central, determinado por el vestíbulo y la escalera. En ese lugar de referencia volumétrica y simbólica se hallan las vidrieras, una grande y central en un fijo de medio punto que abarca el tiro de la escalera, a sus lados sendas puertas que las albergan en sus dos hojas y fijo de medio punto superior, y por último plafón en el techo que ilumina el desembarco de la escalinata. Las obras, que debieron arribar a Gran Canaria en las primeras décadas del siglo, hacen uso de una tendencia art nouveau. Las borduras encierran diversos motivos vegetales, tan en boga. Destaca la vidriera central, de la que surge, sobre los motivos vegetales, una mujer alada. Todo ello ha sido creado con la técnica tradicional del emplomado, vidrios de colores industriales enriquecidos con cabujones y sencillas grisallas; pero de gran efectismo sobre el espacio y el espectador.

Ligado a la burguesía están las empresas que estos detentaban. La vidriera juega aquí el mismo papel que en la vivienda particular, pero esta vez para un gran público, el de impresionar y mostrar el estatus social y económico. En este sentido resulta imprescindible, en el caso canario, citar la vidriera creada para la escalera noble de la Casa Elder & Dempster de la capital tinerfeña. Esta compañía controló gran parte del comercio frutícola insular, así como del carbón y de las rutas comerciales con sus vapores, contando con noventa y un barcos en ruta africana con escala en Canarias a principios del siglo XX. Ello le llevó a fundar sucursales en Tenerife y Gran Canaria<sup>17</sup>.

La empresa decidió crear una sede de mayor magnificencia en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, eligiendo para ello un solar en la calle Castillo, arteria comercial principal de la urbe. El proyecto lo llevó a cabo en 1903 Antonio Pintor, quien creó una solución ecléctica que recurre a una ornamentación art nouveau. El vitral se creó en 1905, y se encuentra firmado en el borde derecho del panel a<sup>2</sup><sup>18</sup>. La vidriera se sitúa en un gran vano de la escalera noble, punto de fuga del hall de entrada. Se recurrió a la técnica emplomada tradicional combinando vidrios labrados industriales y los soplados artesanales, a los que se han insertado cabujones para una mayor riqueza y efectismo (sensación lumínica, y relieve que dan sensación de joya engarzada). Es la grisalla la técnica que, con un preciso y elegante dibujo consigue hacer un homenaje a la empresa y a sus directivos, a la vez que actúa como escaparate publicitario, hablando de sus logros y funciones. La composición

<sup>17</sup> Véase GUIMERÁ RAVINA, A., *La Casa Elder. Empresa, Mutualidad y Símbolo*, Santa Cruz de Tenerife, Mutua de Accidentes de Canarias, 2008.

<sup>18</sup> *AMIGO / TAPINERIA. 44 / BARCELONA*. Para la identificación de las vidrieras y de los paneles de las mismas se sigue la normativa del Corpus Vitrearum Internacional.





FIG. 2. *Casa Rodríguez Quegles (Las Palmas de Gran Canaria). Anónimo español, c. 1915. Foto del autor.*

la centra una figura femenina sobre pedestal vestida con coraza y casco, que porta en su diestra lo que parece ser un timón, y en la siniestra dos banderas. Se trata de la diosa Britania, en alusión a la propia empresa. Las banderas son las de la Elder Dempster & Co. (Cruz roja sobre fondo blanco y corona real amarilla en su centro), y de la British and African Steam Navigation Society. El timón hace clara referencia a la actividad de la Casa Elder. La diosa se encuentra surmontada por el escudo de Gran Bretaña. Bajo el pedestal se ha recreado la imagen de un barco, un vapor en el que puede leerse su nombre en la proa, el Zungeru, en representación de los numerosos buques de la compañía. En la base del dibujo del vapor se ha inserto la fecha de la creación, 1905<sup>19</sup>. El resto, de rica y variada simbología, se halla en los paneles laterales, a modo de bordura. Entre palmas y coronas de flores, en alusión a las victorias, comerciales de la empresa, se han colocado los emblemas de España y Santa Cruz de Tenerife, en el arranque del arco de medio punto, a izquierda el nacional y a la derecha el capitalino. En su cúspide superior y en las esquinas inferiores se han incluido símbolos del comercio y la navegación, como la rosa de los vientos (arriba), el ancla (esquina inferior izquierda) y el petaso y caduceo de mercurio (esquina inferior derecha). Entre estos dos últimos iconos, bajo el buque, y sobre un fondo formado por la bandera nacional española, el nombre de la firma: *ELDER, DEMPSTER & CO.* Especialmente destacables por su calidad son los retratos que ocupan los bordes laterales, a la altura de la cintura de la diosa Britania, de los fundadores de la empresa en Tenerife. A la izquierda se ubica el rostro de Sir Alfred Lewis Jones, y a la derecha el de Farrow Sidall Bellamy<sup>20</sup>.

Similar, pero más sencilla, es la idea que se quiere mostrar con la vidriera del Palacio Rodríguez de Azero de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, convertido en casino de la ciudad. El inmueble es uno de los símbolos de la burguesía lagunera del siglo XX, y como tal debe ser la representación en el edificio. El aumento de los socios llevó a reformas de tipo ecléctico durante los años veinte del pasado siglo, con una remonta de dos pisos y la creación de un tramo intermedio. En las palabras de Alberto Darias Príncipe, *el aspecto más interesante del edificio corresponde a la ampliación de Salvador Iglesias. El espacio conseguido en el gran hall y la escalera principal constituye el mejor logro de la arquitectura lagunera de nuestro tiempo*<sup>21</sup>. En ese hall se comienza a apreciar la base de la vidriera, que atrae y empuja hacia la escalera noble, en la que se muestra todo su esplendor. Obra anónima de talleres peninsulares, debió llegar pocos años más tarde de la creación de este nuevo espacio. En ella se prescinde de la grisalla, jugando con la policromía propia de los vidrios y las texturas de los diversos vidrios industriales, siendo esta conjun-

<sup>19</sup> El Zungeru debía ser el más moderno de sus vapores, habiéndose construido en 1904, motivo por el que sería el elegido para ser representado en la vidriera.

<sup>20</sup> Para ampliar la información aquí recogida véase ARMAS NÚÑEZ, J., «Vidrieras art nouveau en las islas canarias: contribuciones catalanas de un arte foráneo», *Actas del I congreso Coup de fouet*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona y Universidad de Barcelona, 2013, s/n.

<sup>21</sup> DARIAS PRÍNCIPE, A., *Arquitectura y arquitectos en las canarias occidentales 1874-1931*, Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias, 1985, p. 336.





FIG. 3. Vidriera de la Casa Elder & Dempster (Santa Cruz de Tenerife). Amigó, Barcelona, 1905. Foto del autor.



ción quien desarrolla la composición; tan del gusto de otras obras contemporáneas art déco. Evoca un paisaje idílico y orientalizante, en el que un sol anaranjado en el centro aparece tras las ramas de un árbol, a la izquierda, y en primer plano garzas emergen de un lago de base vegetal. A la idea de prestigio social y económico burgués se une aquí el mero placer estético.

Esta misma tendencia es la que siguen las instalaciones turísticas. La idea de disfrute artístico y lujo es la que llevó al también lagunero Hotel Nivaria a demandar a la empresa franco-española Mauméjean la vidriera que se halla sobre el fijo que recibe al huésped, tras penetrar en el zaguán del edificio. Es por esto por lo que se eligió una escena paisajística, de montañas, con ciervos en primer plano. Obra de gran calidad, como acostumbraba el citado taller, y estética déco, mantiene el emplomado como técnica principal, y la cuidada grisalla para resaltar los detalles. La misma puede datarse en los años cuarenta de la pasada centuria.

Si una vidriera burguesa destaca en Canarias, por su autoría, esa es la que la familia Van de Walle llevó a su hacienda de San Diego de San Cristóbal de La Laguna. El matrimonio formado por Luis Van de Walle y Fernández del Castillo y Olga de Aguilar Chassériau es un claro ejemplo de la relación personal de la burguesía canaria de finales del XIX y principios del XX. Él, descendiente de una de las prestigiosas familias comerciales canarias, de origen flamenco, asentadas en las Islas en el siglo XVI, fue educado en Suiza, y en Europa transcurrirá gran parte de su vida. Ella era hija de Abel de Aguilar, cónsul del imperio ruso en Canarias y de la francesa Luisa Armanda de Chassériau y Bret<sup>22</sup>. La pareja se permitió pasar la Gran Guerra en Europa, así como la posguerra. Las relaciones comerciales llevadas a cabo en el continente le reportaron grandes beneficios, con los que compró la finca, desamortizada, de San Diego del Monte en la ciudad de La Laguna en 1921<sup>23</sup>. Esta sería ornamentada al gusto francés, tan cercano a la sensibilidad y experiencia de ambos. Y sería para esta para que la encargaron a Jacques Gruber, en París, las vidrieras que debían decorar el comedor familiar en 1923<sup>24</sup>. Gruber, destacado miembro de la École de Nancy, y reconocido como el que puede ser el más prestigioso maestro vidriero del siglo XX, desplazó su taller a la capital gala tras la I Guerra Mundial. La estética déco fue la elegida por el loado artista para representar animales de granja (patos, gallinas y gallo) entre árboles y flores, todos ellos circundando una laguna. Sobre ella destaca un inmueble, a modo de

<sup>22</sup> La pareja formada por el cónsul y la francesa contaban en su casa familiar, en el tinerfeño municipio de Tegueste, con una vidriera de origen europeo.

<sup>23</sup> Este había pertenecido a la Orden Franciscana.

<sup>24</sup> Para más información sobre la citada vidriera véase CAMPOS ORAMAS, J., «Tres vidrieras de J. Gruber en Canarias», *Actas del XVII Coloquio de historia canarioamericana*, Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón-Cabildo Insular de Gran Canaria, 2008, pp. 1527-1542. En cuanto a la información del maestro vidriero se recomienda HÉROLD, M., «L'atelier parisien de Jacques Gruber», *Monumental*, París, Monum, Éditions du Patrimoine, 2004, pp. 50-55; y HÉROLD, M., *Gruber art déco. Unchef-d'oeuvre du vitrail pour les Fonderies de Pont-à-Mousson*, Pont-à-Mousson, Musée au fils du papier, 2007.

*vera efigie* de la finca familiar (casa con su ermita). Todo ello alude a la vivienda de su propiedad a la ciudad en la que se encuentra, San Cristóbal de La Laguna<sup>25</sup>. Recurre a vidrios industriales texturados, que hacen ganar en matices a la obra. Es este un ejemplo de la asimilación de la cultura y la estética europea por parte de la burguesía insular, que no solo convive, sino que realiza gran parte de su carrera profesional y personal en Europa.

En ocasiones la instalación no se llevaba a cabo en las casas, espacios particulares, sino en los públicos. Este es el caso de las vidrieras que la familia Poggio encargó a Bruselas para su ermita de Nuestra Señora de Lourdes en el barrio de El Jardín del municipio de Los Realejos (Tenerife). El propietario, Tomás Poggio y Méndez, era representante de una de las grandes familias burguesas del norte de la isla de Tenerife, creando una hacienda en el norteño municipio de tinerfeño. Junto a la casa familiar se levantó una ermita exenta en honor a la citada advocación mariana. Esta finca, dedicada a los cultivos, contó con un jardín europeo, siguiendo modelos franceses, e importando plantas de ese continente. La arquitectura es ecléctica, uniendo tendencias y lenguajes del viejo continente con otros reconocibles como tradicionalmente insulares. Poco se ha estudiado aún de este personaje, pero todo parece indicar que realizó el *tour europeo*. En él debió conocer al maestro vidriero Jules Vosch, en Bruselas. La capital belga ejercía un fuerte atractivo cultural y artístico en las primeras décadas de siglo. Vosch no era un vidriero especialmente famoso en Bruselas, lo que parece indicar un conocimiento directo entre el demandante y el artista. A pesar de esto el taller Vosch llegó a enviar obra al resto de continentes, tal y como demuestran sus anuncios en prensa, incluida Hispanoamérica<sup>26</sup>. Las tres vidrieras se encuentran firmadas en el año 1929 y representan al Espíritu Santo<sup>27</sup>. En todas aparece la paloma como alegoría principal, acompañada de la cruz, una iglesia de reconocible arquitectura nórdica, los rayos y el cáliz con la Sagrada Forma. Son un conjunto de bella composición y vibrante colorido que recurre a las técnicas tradicionales. El pedido incluía una obra más, un plafón, en este caso para la casa familiar<sup>28</sup>. Estas son una muestra más del interés de la burguesía no europea por imitar a sus homónimos del Viejo Continente más allá de sus fronteras.

<sup>25</sup> A la muerte del marido se procedió a la venta de la hacienda familiar, lo que llevó a la desinstalación de la vidriera, que fue llevada por sus sucesores a otro inmueble de su propiedad en Santa Cruz de Tenerife. Posteriormente, el hijo se asentó en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, llevando consigo las vidrieras de Jacques Gruber a su nueva residencia en esa isla.

<sup>26</sup> En el anuncio aparecido en el folleto titulado *La Vidriera de Arte*, revista de la agrupación de Artesanías e Industrias de Arte en Bélgica, muestra entre otros destinos de sus obras a las Islas Canarias, Guatemala, Túnez, Filipinas, etc. Este fue editado por la Oficina de Comercio Exterior de la Comisión Nacional de las Artesanías e Industrias de Arte, en español, s. f.

<sup>27</sup> La firma se halla en la esquina inferior derecha de la vidriera S2: Vosch / 1929 / Bruxelles.

<sup>28</sup> El taller Vosch continúa con un nieto del vidriero en la misma calle (hoy taller Van Veerdeggen-Vosch), 215 de la Rue de l'Été, Bruselas. En su archivo se conserva la anotación del envío a Tenerife del conjunto. Archivo Taller Van Veerdeggen-Vosch, Architectures & grisailles, emblemes, traces, architectures, grisailles. s. f.: *Ténériffe Ornamentation & St Esprit 150 X 80A507 / Ornam. St Sacrement 150 X 70A508 / Ornam. Croix. Espér. 150 X 70 A507 / Plafond 47 ½ X 47 ½ A524*.



FIG. 4. Vidriera de la ermita de Nuestra Señora de Lourdes (Los Realejos). Jules Vosch, Bruselas, 1929. Foto del autor.



El final de la II Guerra Mundial cambió el devenir de la vidriera contemporánea en Europa, acercándose a nuevas ideas estéticas, mostrando en los vanos de edificios civiles y religiosos la vanguardia artística. Este es el caso de Francia, quien supo aprovechar el momento de reconstrucción, no solo de vidrieras, sino también de inmuebles, tras los conflictos bélicos que marcaron al mundo durante el siglo XX, para demandar a importantes artistas contemporáneos el diseño de nuevas vidrieras<sup>29</sup>. Estas modernas ideas llegan a América con la emigración derivada de los enfrentamientos europeos. Inicialmente se crean vidrieras tradicionales, pero estas no encajan ya en el contexto iberoamericano, que renuncia a ellas por tradición cultural y por la adopción de nuevos lenguajes arquitectónicos en los que no tienen cabida, como el brutalismo. Hubo de esperar este continente hasta la arribada de las obras en hormigón armado, que de entrada no fueron bien asimiladas, y que gracias a artistas como Marianne Peretti acabaron teniendo su lugar en la vanguardia arquitectónica<sup>30</sup>.

Esta nueva tendencia no cuajó en Canarias. La época de hambruna y de aislamiento que sufrió el Archipiélago tras la Guerra Civil trajo como consecuencia una escasa y poco boyante burguesía. El hormigón armado en conjunción con la vidriera tuvo gran importancia, pero hubieron de esperar las Islas hasta los años sesenta del siglo XX, con la mejoría económica derivada del turismo, y esta no tuvo una especial relación con el inmueble burgués. Por tanto, se mantiene la tradición basada en la colocación de vidrieras tradicionales en los lugares preeminentes de las viviendas burguesas, pero menos vanguardistas. El cierre de las fronteras impuesta a España tras la II Guerra Mundial, y el régimen político del General Franco, llevaron a un mayor tradicionalismo estético y a la obligación de recurrir a talleres nacionales. Los ejemplos de estos años abandonan las grandes urbes, quedando como una rémora de la burguesía más de extrarradio. Así pues, existen ejemplos en islas menores y poblaciones no capitalinas. Son estos una muestra de una estética anacrónica. Todas ellas hacen uso de la técnica tradicional, recurriendo al vidrio industrial para abaratar, como era de esperar en la posguerra.

Entre ellas son de destacar, como pervivencia de las ideas burguesas de décadas atrás, las obras que se realizaron para la Casa Viuda de Darías (San Sebastián de La Gomera), la capilla de San Fernando de la Finca Zamora (Los Realejos), o la de Nuestra Señora del Carmen de La Orotava.

La bonanza económica de la familia Darías Veguero, durante buena parte del siglo XX, posibilitó la creación de un destacado inmueble de estilo ecléctico en pleno centro de la capital insular gomera durante el primer tercio de la centuria. En

<sup>29</sup> Durante la dirección del Ministerio de Cultura por parte de André Malraux, quien entendió la necesidad de imbricar la contemporaneidad en el patrimonio nacional, se le encargaron vidrieras para edificaciones religiosas a Chagall, Matisse, Braque, Lèger, etc. Para más información sobre la vidriera francesa véase VV.AA., *Vitrail V<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, París, Éditions du Patrimoine, Centre de Monuments Nationaux, 2014.

<sup>30</sup> Peretti, artista formada en París, fue la elegida para realizar importantes obras vítreas en Brasilia, entre las que destaca la de la catedral. Véase MARQUES, S., «La synthèse des arts à travers la cathédral de Brasilia et des vitraux de Marianne Peretti», *Actas de Les premières rencontres internationales sur le vitrail contemporaine à Troyes*, en prensa.



FIG. 5. Vidrieras de la Casa Viuda de Darias (San Sebastián de La Gomera). Mauméjean, Madrid, c. 1955. Foto del autor.

el mismo se ubicaron tanto los espacios privados de la vivienda como aquellos que cumplieron la misión de oficinas comerciales de la familia. Por ello, la más tarde conocida como Casa Viuda de Darias se convirtió en el escaparate del poder social y económico de este linaje gomero. Con la finalidad de mostrar a los demás su influencia, tan propia de la burguesía, los Darias ornaron su vivienda-casa comercial con múltiples y variadas obras traídas del exterior; entre las que se encuentran los vitrales. Eligieron al más prestigioso taller nacional, Mauméjean, al que le encargaron dos obras en torno a 1955<sup>31</sup>. Se hallan en la escalera noble del inmueble. Una de ellas

<sup>31</sup> La empresa fue fundada en 1860 en Francia por Jules Pierre Mauméjean, quien abrió taller en Madrid en 1895, del que se encargaron sus hijos Henri y Joseph. Levantaron sucursales españolas en San Sebastián y, temporalmente, en Barcelona en torno al año 1907. A su vez contaba con establecimientos en Hendaya y París. Se convirtió en la más prestigiosa empresa dedicada a la vidriera en España, siendo la creadora, entre otras, de las que ornán los inmuebles de la Casa Real.

En Canarias Mauméjean es el taller que ha desarrollado una mayor labor en el tiempo. Suyas son obras tan conocidas como los vitrales de las iglesias de San Juan Bautista de Arucas, Santa María de



se muestra sobre el descansillo de la escalera, mientras la otra en la desembocadura de la misma. En ambas se han recreado dos carabelas. Estas imágenes se desarrollan sobre un fondo geométrico de colores salmón y azul. El conjunto se inscribe en una bordura historicista, que recurre a los blancos y dorados sobre línea roja, de motivos apergaminados. Las obras muestran la relación histórica existente entre la Isla y los grandes viajes trasatlánticos desde el siglo XV, así como la intención de ser un símbolo del comercio insular; actividad primordial de los propietarios de la casa.

Similar es la motivación de la familia Salazar para la petición de vidrieras en su finca particular de Los Realejos. Fernando Salazar de Frías Bethencourt erigió un conjunto arquitectónico de lenguaje regionalista a inicios de los años cuarenta. Este se completaba con una ermita dedicada a su santo patrón, san Fernando. La única representación del santo se halla en una vidriera, llegada junto a otras dos, una que representa el Espíritu Santo (paloma entre nubes), y otra con motivos ornamentales para el interior de la casa. El santo patrón se muestra en una arquitectura fingida de variada ornamentación y lenguaje clasicista. La petición mantiene la idea de prestigio, no solo de la vidriera, sino de la creación de una capilla particular en la vivienda familiar, que debía enriquecerse como escaparate del poder social y económico de los propietarios. La empresa elegida fue la ubicada en Irún, Unión de Artistas Vidrieros, con numerosas obras en Tenerife, y quien debió enviar la obra al acabar la capilla, c. 1948<sup>32</sup>.

El ejemplo de La Orotava se creó exactamente con la misma intención, a la que se une aquí un componente nobiliario, y en consecuencia se hace indispensable una representación heráldica. La capilla de Nuestra Señora del Carmen pertenece a los marqueses de El Sauzal, los Cologan, y se sitúa frente a su casa familiar. A mitad del siglo XX esta encargó las vidrieras a Madrid, al taller Mauméjean. Las mismas representan a tres santos y una advocación mariana en las paredes laterales, mientras que a los pies de la única nave se ha recreado el escudo del marqués que lo encargó, Bernardo Cologan Ascanio. Las representaciones se constriñen dentro de un arco de medio punto sostenido por columnas clásicas que se rodea de una

Guía, la capilla del Colegio de la Asunción de Santa Cruz de Tenerife, la catedral de Santa Ana, la basílica de Teror, el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, etc. En la misma década que las vidrieras de la Casa Viuda de Darías, la empresa franco-española instaló en Canarias obras señeras como la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria de Moya, la iglesia de San Antonio de Padua de Las Palmas de Gran Canaria, la de San Juan Bautista de Telde, la ermita de Nuestra Señora del Carmen de La Orotava, el Real Santuario del Santísimo Cristo de La Laguna, la Basílica de Nuestra Señora de Candelaria en la población homónima, Gobierno Civil de la capital tinerfeña, Autoridad Portuaria de Santa Cruz de Tenerife, etc.; todas ellas, como puede apreciarse, en algunos de los inmuebles con una mayor importancia social, cultural y política del Archipiélago.

<sup>32</sup> Tras la posguerra, Unión de Artistas vidrieros supo tomar el relevo de otras empresas extranjeras que habían trabajado en las Islas. Su trabajo de presentación fueron las vidrieras de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, en la ciudad de La Laguna, iglesia matriz insular. En ellas se representan cuadros famosos de temática religiosa de importantes artistas de todos los tiempos, colocándose en el templo en 1943. El buen hacer de este encargo llevó otros muchos, especialmente para la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna (islas de Tenerife, La Palma, La Gomera y El Hierro).



FIG. 6. Vidriera de San Fernando, Finca Zamora (Los Realejos). Unión de Artistas Vidrieros, Irún, c. 1948. Foto del autor.





FIG. 7. Vidriera heráldica del marqués de El Sauzal, Bernardo Cólogan Ascanio. Capilla de Nuestra Señora del Carmen (La Orotava), Mauméjean, Madrid, c. 1955. Foto del autor.

sencilla bordura creada con vidrios triangulares de diverso cromatismo. Las cinco piezas son un homenaje a su linaje, pues los santos y la virgen son un recordatorio de sus antepasados, y los emblemas de las casas Cólogan y Ascanio surmontadas por la corona de marqués lucen entre ellos<sup>33</sup>.

#### 4. CONCLUSIÓN

La vidriera es un arte que alcanzó un gran desarrollo en el medioevo, prácticamente desaparecida tras acabar este período. Ello hizo que los territorios conquis-

<sup>33</sup> Los santos representados son san Eladio, san Bernardo, Nuestra Señora de los Dolores y santa Elisa; en recuerdo del nombre patronímico de los marqueses, Bernardo, Eladia Ascanio Monteverde, María de los Dolores Cullen Machado y Elisa María Ponte del Hoyo.

tados por España en el Atlántico y en América no la utilizaran, viéndose como un elemento ajeno a su tradición. La resurrección de este arte por parte de los europeos del siglo XIX, la coincidencia temporal con la independencia de las antes colonias españolas en América y la utilización de Canarias como puerto de la carrera colonizadora de las potencias europeas; llevó a los burgueses de ambos lados a adoptar los modelos económicos, sociales, etc., pero también estéticos del Viejo Continente.

Fueron los burgueses, que no solo se enriquecieron con el contacto con Europa, sino que la visitaban, hicieron de ella residencia temporal o lugar de formación, quienes imitaron a sus homónimos europeos, en especial a los franceses.

La vidriera fue vista como un arte nuevo, foráneo, caro y sensible, y por ello solo apto para las mejores economías. La posesión de una obra de arte de este tipo era casi un emblema de las relaciones con Europa, el conocimiento de la vanguardia, el poder y el estatus.

Todo ello puede apreciarse en los inmuebles burgueses canarios de finales del siglo XIX y la siguiente centuria, pero estos mostraron intereses e ideales más que próximos a los iberoamericanos, siendo por tanto un ejemplo extrapolable de demanda de vidrieras contemporáneas europeas más allá de sus fronteras; especialmente en un momento en el que los investigadores de este arte comienzan a interesarse por esta época creadora y estos lugares, hasta ahora alejados de sus centros de investigación.