

UN ICONO TELÚRICO: EL CALLAO EN LA ESCULTURA CANARIA CONTEMPORÁNEA

Arminda Arteta Viotti

Este trabajo es producto, principalmente, de la propia observación. Tras un acercamiento más detenido a la escultura canaria contemporánea, comprobamos con asombro que el callao está presente en la producción de numerosos artistas, hecho por el que decidimos analizar la obra de un grupo de escultores y determinar de qué modo este elemento es interpretado y representado por cada uno de ellos, para así poder entender por qué ha pasado de ser un componente más del paisaje isleño a convertirse en un icono artístico y cultural.

Aunque este es el principal objetivo de nuestro estudio, consideramos fundamental realizar primero un breve análisis del panorama artístico nacional y canario y, especialmente, del cambio estético e ideológico que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo XX, sin el cual no se podría entender el sentido de este trabajo.

En la agitada historia de la España contemporánea, la identidad constituyó desde el comienzo un problema político de primer orden, pasando muy pronto al no menos complejo terreno artístico y cultural. Así, poetas y artistas, deseosos de definir una identidad cultural, aunaron sus esfuerzos con el objetivo de hallar la verdadera imagen de España que, finalmente, quedó definida a través del paisaje. De la mano de los integrantes de la Generación del 98, Castilla y sus páramos pasaron a convertirse en un motivo épico, político, místico y estético.¹ Tal y como ha afirmado Carmen Pena, gran estudiosa del tema, con esta nueva iconografía se venía a proclamar “la adhesión e identificación con el suelo y la tierra, pretendiendo asumir así toda su historia pasada”.²

La culminación de este proceso llegó con la conocida como Escuela de Vallecas,³ que surgió con “el deliberado propósito de poner en pie un arte nacional que compitiera con el de París”.⁴ Desde finales de los años veinte y hasta la primera mitad de los treinta, un grupo de artistas y poetas paseó por los áridos campos castellanos, buscando inspiración artística en cualquier motivo vegetal, animal o mineral. Estos elementos extraídos de la tierra eran inyectados de una fuerte carga emocional y reinterpretados a través de lenguajes modernos, dando lugar a lo que se ha denominado “surrealismo telúrico”.

De forma paralela, en Canarias se estaba gestando un fenómeno cultural de características muy similares, en el que los artistas de la Escuela Luján Pérez y un importante conjunto de poetas luchaban por definir una verdadera identidad que diera sentido a su idiosincrasia.⁵ Al igual que ocurriera en el ámbito nacional, ese “signo interior” -del que ya hablara Viera y Clavijo- se halló, entre otros elementos, en el paisaje y la geografía, apareciendo teorías que defendían la existencia de una estrecha relación entre el hombre y su entorno,⁶ como el célebre texto de Pedro García Cabrera “El hombre en función del paisaje”.

En el terreno plástico, los artífices de la renovación, conscientes de la caducidad y falsedad del mito clásico de “Afortunadas”, comenzaron a reivindicar lo genuinamente canario, basándose para ello en aspectos representativos del medio y la vida campesina de las islas.

Consecuentemente, se descubrió la belleza insólita de la geología volcánica del archipiélago y, desde entonces, lo telúrico ha pasado a convertirse en un componente definidor del arte canario, consiguiendo así una perfecta síntesis entre modernidad -alcanzada gracias al uso de lenguajes vanguardistas- e identidad -manifestada a través del arraigo a una tierra ancestral-. He aquí un claro paralelismo con lo acontecido en las vanguardias madrileñas.

En el campo escultórico, la piedra ha supuesto para los creadores la posibilidad de investigar formalmente e indagar en sus propias raíces culturales. De la amplia diversidad de piedras existentes en el archipiélago, para este trabajo nos hemos decantado por el callao, una pieza de basalto que encontramos en las playas y barrancos de las islas, en el que la acción ejercida durante siglos por las aguas ha dado lugar a esa particular fisonomía curva. Precisamente, el origen de su naturaleza, producto de la acción de dos componentes tan definidores de nuestro paisaje como son el volcán -de cuyas entrañas fue arrojado- y el mar -cuyas olas lo han modelado- convierte al callao en una síntesis de la esencia canaria.

Por otro lado, la propia denominación constituye una particularidad del vocabulario isleño, si tenemos en cuenta que en el resto de España la misma tipología es conocida como canto rodado. Marcial Morera, en su *Diccionario histórico-etimológico del habla canaria*, recoge la teoría que aporta el DRAE acerca del origen de la palabra: “como en castellano es solamente término dialectal canario, y vocablo de la lengua de los marineros (de aquí el nombre del puerto peruano de Callao, por la calidad de su playa), debe ser portuguesismo”. Morera apoya esta hipótesis basándose en el hecho de que en portugués “calhau” significa “pedaço de rocha dura”.⁷

Precisamente, su dura consistencia y su pulida superficie han hecho de él un objeto de utilidad para los habitantes del archipiélago. Los aborígenes lo usaron en labores relacionadas con la industria lítica, cerámica o de la piel,⁸ así como en la fabricación de pequeñas construcciones arquitectónicas costeras, empleándolo igualmente como instrumentos e incluso armas en sí mismos.⁹ Tradicionalmente, los marineros se han servido del callao para hacer potalas con las que fondear sus pequeñas embarcaciones, usarlo como rampa para deslizar sus barquillos¹⁰ o majar la carnada con la que pescar. Del mismo modo, ha sido empleado como elemento de refuerzo en los cimientos de las construcciones, así como ornamento de casas de las islas.

Entrando ya en nuestra materia de estudio, el primer artista que vamos a analizar es Pancho Lasso, el más importante escultor nacido en Lanzarote. En 1926, el Cabildo Insular le concedió una beca para ampliar sus estudios en Madrid; una vez allí, entabló muy pronto una entrañable amistad con el gran Alberto Sánchez,¹¹ al que acompañó en esos míticos paseos por las afueras de Madrid, realizando piezas de una enorme originalidad que, aún teniendo muchos puntos de contacto con la obra del Panadero, presentan aspectos diferentes y nuevos. La doctora Josefina Álix, especialista en escultura española de preguerra, ha afirmado que “Francisco Lasso fue el único que supo entender esa escultura extraída de la tierra (...) por participar también de esa órbita de comunión con la naturaleza que había vivido durante su niñez en las tierras de Lanzarote”.¹²

En 1939 regresó a su isla natal huyendo del desolador ambiente y, allí, con la seguridad que otorgaba la lejanía, recuperó su labor creativa. Pese a que los dibujos ya vislumbraban el giro hacia el realismo que su producción daría,¹³ aún realizó algunas esculturas de un enorme interés que venían a culminar su experimentación tridimensional. Para este trabajo destacamos “Composición” (figura I), fechada en torno a 1942-45, una pequeña estructura

constituida por dos piezas superpuestas: una piedra volcánica a modo de plataforma o pedestal, dispuesta horizontalmente, y un callao que se yergue verticalmente sobre la base. La introducción del callao otorga al conjunto un elegante contraste de texturas, que van desde la porosidad y rugosidad de la base a la sensualidad que confiere la superficie pulida del elemento vertical. Esta forma de componer no era nueva para Pancho Lasso quien, más de una década atrás, había realizado las emblemáticas “piedras-esculturas” por los caminos de Vallecas (figura II).¹⁴

Ahora, sin embargo, el escenario de creación y el sentido de la pieza habían cambiado: el páramo castellano había sido sustituido por un desierto de lava de oceánicos horizontes, y la obra, pese a que continuaba la línea telúrica iniciada en los años madrileños del artista, había sido impregnada de una fuerte carga vernácula. Efectivamente, a pesar de la aparente abstracción de la escultura, lo cierto es que esta no viene a ser sino una imagen simplificada de la naturaleza geológica de la isla, al evocar al volcán (a través de la piedra de la base) y al mar (a través del callao).

Su estancia en Lanzarote durante los primeros años de posguerra sirvieron a Lasso para reforzar los vínculos con su tierra de origen que, desde entonces y hasta el final de su vida, constituyó -según sus propias palabras- “el alfabeto que universaliza mis formas y mis conceptos de escultor”.¹⁵



Figura I. Composición, c. 1942-45.



Figura II. Piedra-escultura, c. 1927-29.

En el panorama artístico canario, el caso de César Manrique constituye un ejemplo paradigmático de identificación de un creador con su paisaje natal. Efectivamente, a pesar de que vivió muchos años fuera de Lanzarote, esta nunca desapareció de su mente; muy al contrario, su estancia en el exterior le sirvió para confirmar que la belleza de los volcánicos perfiles de su tierra constituía un ejemplo único en el mundo. Por ello, tras una larga estancia en Nueva York, en 1966 decidió regresar a la isla, iniciándose entonces toda su etapa de intervención en ella.

En las diversas facetas de su dilatada carrera como artista integral, encontramos una constante: los elementos naturales; así, entre lavas, montañas, higueras y piteras, hallamos también numerosos callaos. En el terreno escultórico, cabe destacar una interesante fuente, tristemente desaparecida, realizada en 1959 para el recinto infantil del Parque Municipal de Arrecife (figura III). Se trata de un conjunto formado por tres callaos perforados: uno vertical que actúa como plataforma, sobre el que se eleva, diagonalmente y apoyado sobre un único punto, otro callao cónico que parece burlar las leyes de la gravedad; a un lado reposa, independiente, la tercera pieza, de estructura más plana. En el diseño de este excepcional parque, el callao constituyó un elemento clave, siendo empleado en la confección de jardineras y en la pavimentación de múltiples espacios del recinto, además de presentarse conformando otras magníficas esculturas, en la actualidad también desaparecidas.

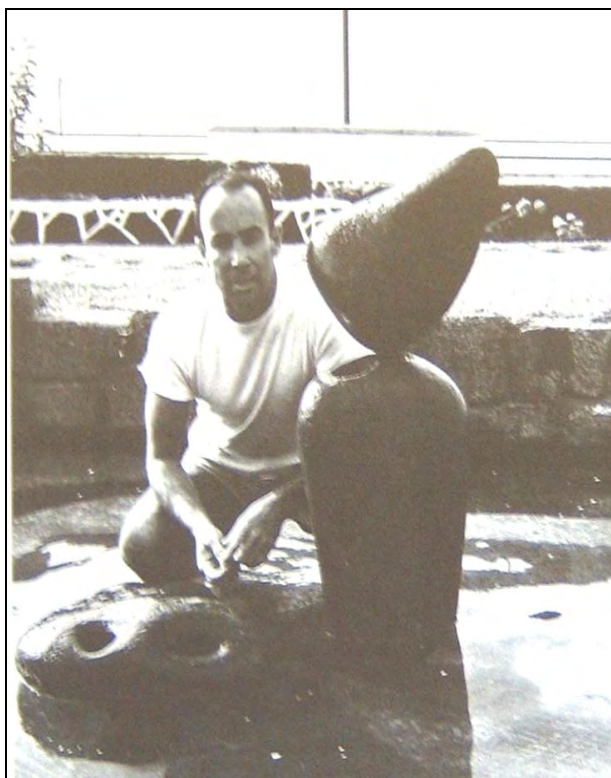


Figura III. Fuente, Parque Municipal de Arrecifé, c. 1960.

La creación de esculturas con piedras y, especialmente, su disposición superpuesta, nos recuerda, irremisiblemente, a Pancho Lasso.¹⁶ Recordemos que en 1940, durante la estancia del escultor en la isla, ambos artistas entraron en contacto, iniciándose una estrecha amistad. Manrique, por entonces un joven de apenas veintiún años, fue acogido por Lasso, quien lo alentó a continuar su incipiente carrera artística, al mismo tiempo que le transmitió unas ideas estéticas de vanguardia por entonces absolutamente inaccesibles en una isla ajena a cualquier debate cultural. El propio Manrique lo recordaba así: “Fue en 1940 cuando lo conocí (...) Con enorme curiosidad, Francisco Lasso me mostró las primeras esculturas abstractas. Estaba investigando y realizando en piedra de cenizas volcánicas compactas (...) A partir de este momento, estuvimos unidos y en comunicación e intercambio de ideas, en sabrosas charlas diarias”.¹⁷

Como ha señalado Fernando Ruiz Gordillo, es difícil determinar en qué grado influyó en Manrique su encuentro con el escultor, si bien “es imposible dejar de oír el eco, remoto pero voz al fin, de Lasso en algunas de sus creaciones” (...).¹⁸

El callao constituyó para César Manrique una pieza básica en su faceta como interventor del espacio y decorador. Siguiendo sus principios de integración arte-naturaleza, esta piedra aparece, principalmente, ornando el suelo de edificios ubicados cerca del mar o inserta en espacios con agua, evitando con ello su descontextualización. Por otro lado, el callao ha sido, tradicionalmente, un elemento de ornamentación de la arquitectura canaria -tan valorada y reivindicada por Manrique-,¹⁹ sustituyendo a los adoquines en los pavimentos o decorando los rincones de los patios, jardines o salones de las casas costeras del archipiélago. En la producción manriqueña, lo podemos ver multiplicado en distintos puntos del Museo de Arte Contemporáneo Castillo de San José (figura IV), en torno a la piscina de los Jameos del Agua o en la fuente de un rincón del Taro de Tahiche (figura V), por poner solo algunos ejemplos.



Figura IV. Museo Castillo de San José, c. 1976.



Figura V. Fuente con callaos, Fundación César Manrique, c. 1968.

Por último, no debemos olvidar que Manrique pasó los veranos de su infancia en Famara, una playa de infinitos horizontes salpicada de callaos modelados por el vaivén de una impetuosa marea. Estas imágenes, a buen seguro, quedaron para siempre grabadas en la retina de un hombre de una sensibilidad tan exquisita como la suya.

Si hablamos de sensibilidad e identificación con la naturaleza en el arte canario, es imposible eludir la figura del gran escultor teldense Plácido Fleitas, sobre el que el catedrático Fernando Castro apuntó que “no hay en el arte de las vanguardias insulares mejor traducción visual de la teoría” (...) “El hombre en función del paisaje”.²⁰ Ciertamente, la referencia a las

islas fue siempre un motivo inspirador en su obra, tanto en su etapa indigenista -de corte figurativo- como en su faceta plenamente abstracta.

Su estancia en Fuerteventura para realizar el servicio militar durante la Guerra Civil generó en su obra un cambio fundamental, ya que la inexistencia de madera en aquellos parajes le hizo experimentar con la piedra que, desde entonces, se convirtió en su material predilecto, realizando esculturas que tallaba directamente en las canteras, alcanzando, pese a la dificultad del proceso, una asombrosa perfección técnica. Todo ello le ha valido su reconocimiento como el primer artista canario en “extraer un potencial estético y simbólico desconocido de la talla directa sobre las piedras volcánicas”.²¹

A finales de los 50, y tras su estancia en París,²² Fleitas dio el salto definitivo hacia la abstracción, elaborando unas piezas en madera de excelente acabado.²³ No obstante, la culminación a su investigación formal llegó con la serie denominada “Magias de la naturaleza”, esculturas realizadas en piedra arenisca o volcánica que, solas o combinadas, Fleitas trabajaba en la Playa de Las Alcaravaneras. Pese a que el callao no fue, precisamente, su material predilecto -quizá porque su dura consistencia impedía la talla directa que la arenisca sí le permitía llevar a cabo-, lo cierto es que hemos encontrado una magnífica obra elaborada a partir de esta piedra. Se trata de un conjunto realizado en la citada playa capitalina en torno a 1964 [figura VI], consistente en tres piezas independientes formadas por callaos de grandes dimensiones, dos de ellas constituidas por superposición. Nuevamente, esta disposición nos hace pensar en la Escuela de Vallecas y, más concretamente, en Pancho Lasso, a quien Fleitas conoció entre 1940-42, al trasladarse a Lanzarote durante una visita a Fuerteventura,²⁴ y con el que volvería a coincidir en la Exposición Provincial de Bellas Artes celebrada en 1944 en Las Palmas, donde ambos artistas exhibieron obras. No sabemos el alcance exacto que el conocimiento de las composiciones en piedra volcánica que el escultor lanzaroteño realizaba por esas fechas tuvo en la obra de Fleitas pero, en cualquier caso, el paralelismo entre estas y el conjunto que estudiamos -aunque elaborado veinte años después- es claro.

Por otro lado, Ángel Sánchez apunta hacia una cierta influencia de Brancusi -cuya producción Fleitas debió conocer durante sus viajes por Europa- sobre el canario en la práctica del pedestal conformado por tres o cuatro elementos superpuestos sobre los que deposita la última pieza.²⁵ No obstante, el influjo europeo es más patente en el carácter orgánico que presenta la obra, herencia principalmente de Henry Moore y Barbara Hepworth,²⁶ para quienes la tierra era fuente inagotable de inspiración, realizando piezas de sinuosas curvas en las que se intuyen referencias minerales o biomórficas. Nuestro escultor, además, sintió durante toda su carrera una predilección por las formas pulidas y redondeadas -presentes también en la producción de Arp y Brancusi-, que obtenía gracias a una indiscutible calidad técnica y un acabado meticuloso. En el caso que hemos analizado, sin embargo, la naturaleza misma del callao ofrecía una superficie ya perfectamente curva que permitía, además, crear sugestivos juegos de luces y colores.

Influencias aparte, lo cierto es que el monumental conjunto desprende un halo de magia y misterio, generado, en primer lugar, por un poderoso sentimiento de conexión del artista con la naturaleza, al enfrentarse al material en su medio originario y en la más absoluta soledad. Por otro lado, la disposición y el gran tamaño de los callaos guardan cierta relación con tótem tribales o menhires prehistóricos, pareciendo formar parte de una ancestral ceremonia consagrada a la Madre Tierra.

En los estudios sobre Fleitas analizados para este trabajo no se especifica si se trataba de una escultura efímera -realizada únicamente para ser fotografiada- o si, por el contrario, fue posteriormente trasladada a otro emplazamiento; en cualquier caso, en esa intervención sobre la naturaleza sin destruir su significación originaria no podemos dejar de apreciar, tal y como apuntó Lázaro Santana,²⁷ una cierta referencia al land-art.



Figura VI. Escultura, Playa de Las Alcaravanas, c. 1964.

El auténtico reconocimiento estético e ideológico del callao llegó con Tony Gallardo, quien lo empleó de un modo plenamente consciente y con unos propósitos claros, tal y como él mismo explicó en numerosas publicaciones, como veremos más adelante.

A pesar de que el escultor había conocido el trabajo con la piedra en su juventud, precisamente de la mano de Plácido Fleitas -quien lo inició en el mágico proceso de la talla directa en los barrancos de la isla-, no fue hasta la década de los setenta cuando recuperó el trabajo con este material. Así, tras haber investigado con madera y hierros en la línea del constructivismo, en 1977 comenzó a trabajar en una serie que denominó “Piedras Canarias”, y que constituye, sin ninguna duda, la etapa más interesante de toda su producción. El propio Gallardo explicaba así este “retorno a la piedra”: “Ha sido ya en la plena madurez cuando he sentido el deseo irresistible de volver a la piedra madre, la necesidad de someter mi trayectoria al rito purificador de los volcanes”.²⁸ Superada una pequeña crisis creativa, el escultor se dedicó durante un tiempo a recorrer los barrancos, cumbres y playas de su isla natal, en los que contemplaba con detenimiento las piedras, estudiando sus formas naturales y seleccionando los mejores ejemplares, que posteriormente transformaba en esculturas.²⁹ De entre todas las piedras que encontraba en estos paseos rituales, el callao centró muchos de sus intereses ya que, por un lado, sentía fascinación por sus formas, afirmando que “no hay

belleza comparable a la de un canto rodado cuando lo desnuda la ola con su espuma y se muestra pulido/amorosado, infinitamente perfecto en su acabado de siglos”³⁰ por otro, evocaba en su mente viejos recuerdos infantiles, a juzgar por el sentido de estas elocuentes palabras: “Yo fui arrullado -como todos los playeros- por el eterno rodar del callao, y he admirado sus formas con el amor imposible de un escultor/marinero”.³¹

Una vez elegidas las piezas, Tony Gallardo las llevaba a su taller, en donde les practicaba cortes e incisiones de marcado carácter geométrico, generalmente de ritmos ortogonales o circulares [figura VII]. Con esta intervención, el escultor no anulaba las cualidades esenciales del material, sino que las descubría y resaltaba al mismo tiempo; lo suyo -manifestó el crítico Díaz Bertrana- era “un diálogo con la piedra, un escarbar en su identidad”.³²

Precisamente de una fuerte carga de identidad están impregnados sus callaos, alcanzada a través de dos vías fundamentales: la referencia al paisaje y su capacidad de alusión al pasado aborigen, como él mismo afirmó en la siguiente declaración, auténtico manifiesto de esta etapa de su producción: “Yo rastreo la huella de mi pueblo en los cantos rodados de los barrancos y en las lavas de nuestros volcanes, y busco en ellos la medida razón del tiempo; la caracterización de una cultura. Indago sobre mi propia identidad interrogando las piedras, practicando una nueva lectura, creando alfabeto con mis incisiones”.³³ El callao, silencioso habitante de las playas a través de las cuales penetraron los primeros pobladores, se presentaba, por tanto, como una huella del pueblo canario que permanecía en pie pese al inexorable paso del tiempo; el escultor, por su parte, redescubría estas huellas y, como un “moderno mahor”, también las apartaba y marcaba con su propio alfabeto, señalizándolas con su arte.³⁴

La culminación al trabajo de Tony Gallardo con esta piedra llegó con la creación, a finales de los ochenta, de la fuente “El Callao” (figura VIII). Esta obra, que se erige sobre una rotonda del Puerto de La Luz, está formada por un monumental callao de más de seis toneladas³⁵ que se eleva sobre un mosaico de basalto por el que circula el agua, evocando el fondo del mar o las rocas de la marea. La escultura que, según palabras de Gallardo, “es un homenaje al callao como recuperación de lo que fue el Puerto en sus inicios, cuando sólo era un refugio”,³⁶ le fue encargada con el objetivo de humanizar el recinto portuario. La fuente se presenta, aún hoy, como un punto de referencia clave del puerto.³⁷



Figura VII. Callao VII, 1981.



Figura VIII. Fuente El Callao, 1989.

Todo este proceso de exaltación de la identidad que desarrolla Tony Gallardo en sus “Piedras Canarias” se enmarca en el complejo contexto político y cultural que fueron los años de la Transición en Canarias, sin el cual su obra no se podría entender. En la segunda mitad de los setenta, el debate cultural canario estuvo dominado por la reflexión acerca de la existencia, o no, de una identidad canaria,³⁸ y la necesidad de crear nuevas iniciativas artísticas que dinamizasen el empobrecido panorama cultural que presentaba el archipiélago tras los largos

años de dictadura. Precisamente Tony Gallardo, desde muy joven miembro activo del Partido Comunista Canario, fue uno de los principales promotores de ambos debates; así, partiendo de una concepción marxista, según la cual el arte debía convertirse en motor de concienciación y cambio social, el escultor emprendió, junto a otros artistas, iniciativas tales como “Contacto-1”,³⁹ las “Experiencias Audiovisuales”,⁴⁰ o la firma del “Manifiesto del Hierro”.⁴¹

El acontecer de los hechos políticos hicieron que Gallardo abandonase el mundo de la política para dedicarse plenamente a su carrera artística; sus ideas acerca de la identidad canaria, sin embargo, dieron como resultado la brillante serie que hemos analizado.

El trabajo del escultor porteño con el callao presenta significativas diferencias con respecto a la producción elaborada por Lasso, Manrique y Fleitas con la misma piedra. A nivel formal, es el único que altera su fisonomía, realizando cortes con instrumentos eléctricos -como radiales- en medio de un gran esfuerzo físico, mientras que los demás artistas estudiados optan por mostrar al callao desnudo e íntegro en su sensual naturaleza; por otro lado, rechaza la tónica general de la composición superpuesta, presentándonos esculturas constituidas por una sola pieza. En cuanto al contenido ideológico, Gallardo, aunque imbuido también de ese sentimiento de comunión con la naturaleza que supone trabajar con un material tan significativo para un isleño como es el callao, aporta una importante novedad, que es la fuerte carga política e ideológica que otorga a sus piezas, precisamente condicionado por las particulares circunstancias históricas que vivió y de las que fue protagonista.

Pese a que la limitada extensión de este trabajo nos impide profundizar en la obra de más artistas, no nos gustaría finalizar sin antes aclarar que la nómina de artífices canarios que ha trabajado el callao es mucho más amplia de lo aquí expuesto. Así, a lo largo de nuestra investigación pudimos constatar la presencia de esta piedra en la obra de escultores de la talla de Roberto Martín, Pepe Abad o Manuel Bethencourt; así como en la producción de jóvenes artistas, como en pinturas de Mercedes Ley, performances de Pedro Déniz, instalaciones de Agustín Caballero o fotografías de Alejandro Delgado. Todo esto no hace sino evidenciar que el callao no ha pasado desapercibido para los creadores canarios quienes, por el contrario, han sabido extraerlo de su contexto natural para introducirlo en el apasionante mundo del arte reforzando, en este proceso de transmutación, su condición de icono singular.

NOTAS

- ¹ CALVO SERRALLER, F. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza Forma, 1990, p. 48.
- ² PENA, M. del C. *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid, Taurus, 1982.
- ³ En realidad nunca fue una escuela ni movimiento, puesto que no llegó a institucionalizarse, ni contó con un manifiesto o programa de intenciones, características u objetivos, si bien la Escuela de Vallecas dejó una profunda huella sobre el arte español del siglo xx. Entre los trabajos recientes sobre este movimiento, cabe destacar el siguiente: CARMONA, E. (2001), “Tres consideraciones sobre la Escuela de Vallecas”, en *Alberto 1895-1962* (2001), MNCARS, Madrid.
- ⁴ SÁNCHEZ, A. “Sobre la Escuela de Vallecas”, recogido en LACASA, J., *Alberto Sánchez, palabras de un escultor*, Fernando Torres Editor, 1975.
- ⁵ Este tema ha sido ampliamente estudiado por la doctora Ángeles Abad en su tesis doctoral dirigida por el catedrático de la Universidad de La Laguna, Fernando Castro, y más tarde publicada bajo el título *La identidad canaria en el arte*, La Laguna, Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001.
- ⁶ Ángeles Abad lo explica así en su libro: *desentrañando las claves de su geografía quieren desentrañar las de su identidad popular y cultural*. ABAD, Á. (2001), *op. cit.*
- ⁷ MORERA, M. *Diccionario histórico-etimológico del habla canaria*, Gobierno de Canarias, 2001.
- ⁸ ARCO AGUILAR, M. C.; JIMÉNEZ GÓMEZ, M.; NAVARRO MEDEROS, J. F. *La arqueología en Canarias: del mito a la ciencia*, Tenerife, Ediciones Canarias, 1992, p. 111.
- ⁹ NAVARRO MEDEROS, J. F. *La Gomera y los gomeros*, Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1993, p. 46.
- ¹⁰ PADORNO, M. “Tony Gallardo: Piedras Canarias”, *Catálogo de la exposición Piedras canarias*, Madrid, Galería Ágora, 1978, p. 6.
- ¹¹ A ambos escultores les unía unos mismos orígenes humildes (Pancho Lasso era hijo de zapatero y Alberto de panadero) y una afinidad ideológica basada en ideales socialistas.
- ¹² ALIX, J. “La experimentación tridimensional”, *El surrealismo en España*, Madrid, MNCARS, 1994, p. 107.
- ¹³ La Guerra Civil provocó en el artista una huella tan profunda que le hizo abandonar el lenguaje surrealista para decantarse por un realismo social, que consideraba más fácilmente asimilable por el pueblo. Acorde a su ideología socialista, creía firmemente que el artista debía cumplir una función en la sociedad, de ahí que, a partir de los años cuarenta y hasta su muerte en 1973, realizara obras de corte realista.
- ¹⁴ La hija del escultor canario, Rosalía Lasso Berki, conserva unas magníficas fotografías en las que se pueden apreciar algunos ejemplos de las esculturas que realizaban durante estos recorridos, consistentes en la ubicación de dos o más piedras superpuestas en medio de la soledad desértica de los campos madrileños.
- ¹⁵ Recogido en BORGES, V. “Un artista del pueblo”, *La tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de julio de 1964, p. 3.

- ¹⁶ Así lo ha advertido también Fernando Gómez Aguilera, quien apunta a un posible homenaje de Manrique al escultor en esta pieza y en otras esculturas de marcado carácter telúrico que ubicó por distintos puntos del Parque. GÓMEZ AGUILERA, F. “La fábrica del artista moderno”, *César Manrique, 1950-1957*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2006, p. 87.
- ¹⁷ MANRIQUE, C. *Escrito en el fuego*, Edirca, 1988, p. 63.
- ¹⁸ RUIZ GORDILLO, F. “Pancho Lasso. Notas para una biografía”, *Pancho Lasso. Retrospectiva*, *op. cit.*, 1997, p. 91.
- ¹⁹ Cuando Manrique llegó a finales de los sesenta a Lanzarote, se encontró con que la arquitectura vernácula estaba siendo indiscriminadamente destruida o abandonada. Por este motivo, decidió emprender toda una campaña de concienciación colectiva y de recuperación, recorriendo la isla en busca de edificios o fragmentos y fotografiándolos, para después recogerlos en el libro que publicó junto con otros colaboradores: *Lanzarote, arquitectura inédita* (1974), San Sebastián; reeditado por el Cabildo Insular de Lanzarote en 1988.
- ²⁰ CASTRO, F. “Plácido Fleitas o el enigma de la ordenada gracia”, *Plácido Fleitas. Naturaleza y escultura*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2000, p. 42.
- ²¹ *Ibidem*, p. 43.
- ²² Entre 1950 y 1951, Plácido Fleitas residió en la capital francesa gracias a una beca otorgada por el Instituto Francés para ampliar sus estudios.
- ²³ Estas obras recuerdan, según ha apreciado Josefina Alix, al período picasiano de Óscar Domínguez, con el que Fleitas había entablado una gran amistad durante su estancia en la capital francesa. ALIX, J. *Plácido Fleitas*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 2002, p. 64.
- ²⁴ *Ibidem*, p. 33.
- ²⁵ SÁNCHEZ, Á. “Brancusi en Fleitas”, *Atlántica Internacional*, nº 10, CAAM, Las Palmas, 1995, p. 123.
- ²⁶ Durante su estancia en París, Fleitas realizó viajes a otros países europeos, siendo especialmente relevante el realizado a Inglaterra, en donde pudo estudiar en profundidad a Moore y Hepworth, cuya obra ya conocía a través de la revista británica *The Studio*, que se distribuía entre los artistas canarios. ALIX, J. (2002), *op. cit.*, p. 90.
- ²⁷ SANTANA, L. *Plácido Fleitas y la Escuela Luján Pérez*, Ayuntamiento de Telde, 2003.
- ²⁸ GALLARDO, T. *Tony Gallardo. Callaos*, Casa Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1981.
- ²⁹ R.S. “‘Piedras rojas y callaos’, de Tony Gallardo”, *El eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 18 de febrero de 1978, p. 27.
- ³⁰ “Antología. Selección de textos de Tony Gallardo”, *Tony Gallardo. Antológica* (1998), *op. cit.*
- ³¹ *Ibidem*.
- ³² Recogido por CABRERA, Andrea: “El escultor, varios artistas canarios opinan sobre su obra”, *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de agosto de 1996.

³³ *Ibidem*.

³⁴ PADORNO, M. *Op. cit.*, 1978.

³⁵ El escultor, que confesó haberse enamorado de esta gigantesca piedra desde que la vio, allá por 1977, en la playa de San Felipe, la bautizó como el «callao-madre». Recogido en ARENCIBIA, Á. “Callaos de Tony Gallardo en el Puerto de La Luz”, *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de mayo de 1989.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ POWER, K. “Tony Gallardo: canto cantero”, Fuente El Callao, Junta del Puerto de La Luz y Las Palmas, 1989.

³⁸ Además de los numerosos artículos que, diariamente, llenaban las páginas de cultura de la prensa local, este tema también fue tratado en revistas especializadas. Apuntamos dos ejemplos: SANTANA, L. “Política y cultura”, *Fablas, arte y literatura*, nº 74, abril 1979, Las Palmas de Gran Canaria, y ALEMÁN, J. “Sobre un Congreso de Cultura Canaria”, *Fablas, arte y literatura*, nº 75, septiembre- diciembre 1979, Las Palmas de Gran Canaria.

³⁹ Este colectivo de artistas -formado, además, por Leopoldo Emperador, Alzola, J. J. Gil y Raúl de la Rosasurgió con el objetivo claro de lograr por encima de todo establecer contacto, un contacto humano, fraternal y verdadero con el pueblo (...), buscar la comunicación directa, sin intermediarios, con el público.

⁴⁰ Nombre con el que se conoció a la exposición que un grupo de artistas -encabezados por Gallardo y Emperador- celebró en abril de 1975 en el Instituto Tomás Morales de Las Palmas y que más tarde construiría un parque infantil en la barriada de Tres Palmas.

⁴¹ Este manifiesto fue firmado por setenta personajes de la cultura canaria, como los hermanos Gallardo, Chirino, Emperador, Eugenio Padorno o Alzola, entre otros.