

# LOS LENGUAJES SUBVERSIVOS Y EL HERMETISMO SIMBÓLICO DESDE LA OFICIALIDAD EN LAS ARTES ESPAÑOLAS (1930-1976)

DAVID MARTÍN LÓPEZ

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende ser una aproximación al análisis y teorización de los lenguajes subversivos y la simbología hermética que han existido en las artes oficiales españolas del siglo xx. Se ha realizado una selección de tres artistas relevantes en el ámbito nacional: José Aguiar García, Néstor Martín Fernández de la Torre y José Enrique Marrero Regalado, justificándose ésta a través de su ejercicio artístico desarrollado en los múltiples cargos oficiales que los tres desempeñaron en las diferentes instituciones españolas del siglo xx y por sus destacadas adscripciones a la Masonería, cuestión que en la cronología de su desarrollo artístico se vio totalmente marginada y sometida a represión por el propio Estado español para el que trabajaban.

## SOBRE HERMETISMOS Y SUBVERSIÓN, LOS CÓDIGOS SIMBÓLICOS DEL ARTE

Juan Eduardo Cirlot sugiere que «al ahondar en los dominios del simbolismo, bien en su forma codificada gráfica o artística, o en su forma viviente y dinámica [...] uno de nuestros esenciales intereses es delimitar el campo de la acción simbólica, para no confundir fenómenos que pueden parecer iguales cuando sólo se asemejan o tienen relación exterior»<sup>1</sup>. Muchos de estos símbolos, dado su carácter esencialmente «discreto» o «dual», han sido obviados con regularidad por la historiografía y cuando se han apreciado, las consideraciones se fundamentan en reflexiones partidistas sin atender a una posible lectura hermética. Tan sólo son tenidos en cuenta los aspectos biográficos oficializados de cada uno de los personajes, donde no se hace alusión a la adscripción masónica de todos ellos, cuestión que suele ocurrir con inusitada frecuencia en las reflexiones de Marrero Regalado y José Aguiar en la actualidad<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> CIRLOT, J. E., *Diccionario de Símbolos*. Madrid, Siruela, 2004, p. 17.

<sup>2</sup> Actualmente, se considera a José Aguiar como un artista fascista, pintor de lugartenientes, caciques, generales y obispos, sin atender en absoluto las posibles lecturas que tiene su obra, aplicando los

Antes de entrar en el análisis de ciertos modos de lenguajes subversivos y simbolismo hermético, debemos señalar que según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, subversivo es aquello «*capaz de subvertir o que tiende a subvertir, especialmente el orden público*». El verbo subvertir lo señala como «*trastornar, revolver, destruir, especialmente en lo moral*». De la palabra hermético, nos dice en su segunda acepción, que significa «*impenetrable, cerrado, aun tratándose de algo inmaterial*»<sup>3</sup>.

Para el estudio estético de las expresiones artísticas debemos sugerir que todo lenguaje hermético no es *a priori* subversivo, puesto que su intención está asociada a una finalidad concreta, dentro de una semiótica particular de aquellos que conocen propiamente una cultura específica, ya sea secreta o discreta, que interdialoga en espacio y tiempo con otras formas y manifestaciones.

Sin embargo, si bien se muestra como forma indescifrable para la sociedad no iniciada, puede volverse subversiva en el momento en el que se encuentre en peligro la institución creadora. Es decir, muchos de los lenguajes que nacen como herméticos, con una práctica y retórica estética particular y compleja, pueden en la historia pasar por fases subversivas que, en ocasiones, vienen directamente asociadas a la represión o ensañamiento de fuerzas políticas o religiosas de cualquier índole.

En la práctica, uno de los más claros hermetismos denostados en la sociedad contemporánea desde sus comienzos es la Masonería especulativa<sup>4</sup>, iniciada en 1717, y configurada con sus constituciones en 1723. Lenguajes herméticos y aquellos que han resultado subversivos en muchas ocasiones se han protegido desde sus orígenes para no ser descodificados sino por una sociedad

---

códigos simbólicos de su demostrada y activa participación en la Masonería insular y peninsular antes de la Guerra Civil, y los guiños posteriores que efectúa el pintor hasta 1976, año de su muerte. Ejemplo de esta historiografía reciente: Cfr. CASTRO BORREGO, F., «Apuntes para una sociología del retrato en la pintura canaria del siglo XX», en *Rostrros de la Isla. El arte del retrato en Canarias [1700-2000]* [Catálogo de la exposición. Palmas de Gran Canaria-La Laguna (21 de febrero-7 de abril de 2002; 25 de abril-9 de junio de 2002). Madrid, Gobierno de Canarias, Cabildo Insular de Gran Canaria y de Tenerife, pp. 74-85, cfr. dentro del artículo, especialmente el apartado «2. Aguiar: el artista como lugarteniente», pp. 77-78.

<sup>3</sup> Cfr. definiciones de subversivo, subvertir y hermético en 22ª Edición del Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, versión digital: <http://www.rae.es>. Actualización del segundo semestre de 2006.

<sup>4</sup> Una de las mejores definiciones de Masonería aparece en la *Enciklopedio de Esperanto -1933-*: «Comunidad de hombres que piensan libremente, unidos en logias. Su origen se halla en los gremios medievales de los albañiles. La construcción se entiende en sentido moral. Su Constitución es de 1723, escrita por Anderson. Frecuentemente atacados, debido a consideraciones políticas y religiosas». PAZ SÁNCHEZ, M. y CARMONA CALERO, E., *Canarias: La Masonería*. Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria (CCP), 1996, pp. 11-12. Esta idea sería el nexo también que unía a los masones de Canarias, cuyos talentos políticos, culturales y económicos eran muy diversos, sin embargo una idea fraternal y filantrópica estaba dentro de sus inquietudes prioritarias en la Hermandad.



Figura 1: *Poema del Mar*. Pintura mural del Salón Principal del Casino de Tenerife (detalle). Obra de Néstor de la Torre. Iniciada en 1932. Casino de Santa Cruz de Tenerife.

culta, iniciada o versada en la materia que se ha simbolizado, en su contenido y valor (ético, moral, iconológico, etc.).

#### LOS PROTAGONISTAS DE LA OFICIALIDAD

Desde la Edad Media, e incluso con anterioridad, las artes plásticas y la arquitectura siempre han tenido artistas considerados como oficiales, que en mayor o menor medida han ejecutado y proyectado un arte oficial, ya fuera encargado o pagado por/para un comitente estamental cualesquiera que este fuera (señorío medieval, monarquía, nobleza, Iglesia, etc.). En el mundo contemporáneo occidental esa relación es más compleja y si se quiere un tanto difusa. No todo artista que proyecta para el Estado es oficial, ni los artistas adquieren compromisos de por vida con una institución sino que siempre están adscritos a una concreción artística puntual que bien puede ser un conjunto escultórico, un retrato, una pintura mural, un edificio civil, un parque, una iglesia, un cementerio o una proyección urbana. No obstante, en los años 30 del siglo xx sí existían figuras predilectas de la oficialidad que eran contratadas para elaborar toda una serie de producciones, principalmente en las arquitectónicas y pictóricas que duraban largos años, y cuyas nóminas eran pagadas por el

Estado. En este sentido, los tres personajes más destacados del hermetismo simbólico del arte español contemporáneo –los pintores masones Néstor de la Torre (1887-1938) y José Aguiar García (1896-1976) y el arquitecto, también masón, Marrero Regalado (1897-1956)<sup>5</sup>– trabajaron para el Estado, prácticamente durante toda su vida artística, principalmente durante la Dictadura de Franco. Analizaremos aquellos repertorios que manifestaban indirectamente la contrariedad ideológica hacia el Régimen, ya sea por diversas cuestiones masónicas o por alusiones homoeróticas y sexuales que no podían tener cabida en las pautas propias de la Nueva España, y menos aún si se trataba de un arte por y para el Estado (en sus diversas vertientes: Diputaciones Provinciales, Gobierno, Cajas Confederadas de Ahorros, Cabildos Insulares, Ayuntamientos, etc.) o para la Iglesia. La utilización de símbolos transgresores en los lenguajes plásticos y arquitectónicos permitió generar expresiones totalmente subversivas durante la Dictadura, codificando imperceptiblemente las artes, de tal modo que sorteaban la censura estatal cuando esta existía. Así, y sin las cortapisas autárquicas propias de la época, ambos pintores y Marrero Regalado pudieron desarrollar, desde el ejercicio y la práctica oficial de sus notorios cargos, toda una retórica ilegible para la sociedad no iniciada. Precisamente, a través de este sistema encriptado, rechazaban los postulados doctrinales de la política de posguerra o inculcaban los valores morales de aquellos símbolos de la Orden ya ilegalizada.

Muchos artistas y arquitectos españoles, cercanos o no al Régimen instaurado, proyectaron en buena medida un arte hermético, bajo una profunda búsqueda del simbolismo, que afectó a Fisac, Moya o Rafael Aburto. Precisamente en este último encontramos todo un conjunto de soluciones que tienen sus referencias directas en la simbología y la cosmogonía judía, en la propia concepción espacial y espiritual de los espacios. Luna y sol, la minimalización del templo de Jerusalén, etc. Aburto adopta todo este conjunto para emplearlo en aquellas edificaciones o planteamientos urbanísticos del Régimen, imprimiéndole un carácter intencionado de una singular «rareza plástica».

Si establecemos una base teórica que sustente el discurso, no podríamos obviar varias fórmulas de lenguajes subversivos realizados en esta época. Por un lado, y en primer lugar dos manifestaciones de erotismo encubierto, totalmente transgresoras y a espaldas de la censura: el homoerotismo oficializado en el Museo de Néstor de la Torre y en la arquitectura de Marrero Regalado, y

---

<sup>5</sup> En relación con la adscripción masónica de José Aguiar, su expediente se encuentra en el Archivo Histórico Nacional de la Guerra Civil Española en Salamanca [en adelante, AHNGC], mientras que el resto de adscripciones, Néstor de la Torre, su hermano Miguel Martín-Fernández de la Torre y Marrero Regalado se fundamentan en reflexiones conocidas de la tradición oral, la constatación simbólica de sus trabajos, junto con elementos documentales complejos, formando parte de los documentos enviados por las tropas franquistas a Salamanca y existentes en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife [en adelante, AHPT], cuestión que estamos en proceso de análisis más exhaustivo.

otras que estaban en consonancia con la ruptura de la virginalidad femenina, cuestión enraizada de forma cuasi vernácula dentro de rituales solsticiales de tradición aborigen que la pintura de Néstor o la poesía de Néstor Álamo recogerán del acervo popular, y de la que el pintor surrealista Óscar Domínguez también hará sus peculiares alusiones<sup>6</sup>.

En segundo lugar, existe una identidad vernácula incensurable, producto de un sentimiento nacional experimentado desde principios del siglo xx, cuyas bases se sustentan en los arqueólogos y paleontólogos del siglo xix, primeros próceres de la supuesta identidad vernácula historizada de forma académica.

Finalmente, y, en ocasiones, conviviendo con las dos primeras formas, se encuentra el hermetismo simbólico, concretamente el masónico, que, como ya se ha comentado con anterioridad, cobra su fuerza subversiva en la Dictadura al estar fustigada y represaliada por Franco, justificada, como señala el Dr. Ferrer Benimeli, por la obsesiva idea del General de una trama hilada bajo una conspiración de judíos, masones y comunistas, asentada en la memoria colectiva con su célebre y tantas veces recordado contubernio judeomasónico<sup>7</sup>. Dentro de esa estética masónica, debemos distinguir, al menos, dos maneras de expresión artística: la mera forma simbólica masónica, no exenta de gran valor iconográfico poco estudiado hasta la fecha, y aquella que recurre a las pautas filantrópicas y ejerce una crítica feroz al sistema social con el espíritu masónico por razón. En esta estética, Marrero, Néstor y Aguiar dejarán claros testimonios, siendo Aguiar uno de los más destacados en cuanto a las actitudes filantrópicas<sup>8</sup>, polemizando desde la práctica oficial como el resto de sus compañeros.

#### NÉSTOR DE LA TORRE, DE LA SENSUALIDAD DECADENTISTA Y LA CÁBALA DEL HERMETISMO

Aunque no podamos extendernos en ciertos aspectos biográficos de cada uno de los artistas señalados, algunas de sus facetas llevan consigo el desencadenante de la subversión y/o hermetismo que nos ocupa.

En el caso de Néstor de la Torre (1887-1938) existe una bibliografía extensa que analiza su trayectoria vital y plástica<sup>9</sup>. No se podría tratar un tema como el

<sup>6</sup> AAVV, *Oscar Domínguez. 1906-Antología-1957* [Catálogo de la exposición, CAAM, La Granja y Museo Reina Sofía]. Madrid, Gobierno de Canarias, 1996.

<sup>7</sup> FERRER BENIMELI, J. A., *La masonería española*. Madrid, Istmo, 1996. p. 201.

<sup>8</sup> MARTÍN LÓPEZ, D., «Sobre artistas masones y filomasones en tiempos de represión: José Aguiar, un pintor al Servicio de Franco», en *Actas Congreso Internacional sobre la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008.

<sup>9</sup> Sirvan de ejemplo los escritos contemporáneos al artista de Adriá Gual, Bernardino de Pantorba, Alexandre de Riquer, Armand Cvternik, Rafael Domenech o José Francés además de publicaciones monográficas de Pedro Almeida Cabrera, entre las que destaca *Néstor Martín Fernández de la Torre*



Figura 2: *Poema de la Tierra*. Pintura mural del Salón Principal del Casino de Tenerife (detalle).  
Obra de Néstor de la Torre. Iniciada en 1932. Casino de Santa Cruz de Tenerife.

hermetismo simbólico en las artes oficiales sin, por lo menos, trazar unas líneas del simbolismo del pintor grancanario. Néstor, aunque se desconoce actualmente cuando y dónde se inició en la Orden del Gran Arquitecto del Universo, sí se sabe que fue masón, incluso firma con los tres puntos propios de las abreviaturas de la Institución filantrópica desde principios del siglo xx. Pudo ser iniciado en Londres, en París o en cualquier otra parte de Europa, ya que residió durante muchos años en la capital francesa, donde tuvo su estudio<sup>10</sup>.

Como artista de la oficialidad desde los años 30, empieza en esta época a gestar la imagen de la identidad del pueblo de Gran Canaria a través de bocetos, no sólo del traje insular que diseña (1932), sino de *El Pueblo Canario* y el

[Biblioteca Artistas Canarios (BAC). V. 3]. Madrid, Gobierno de Canarias, 1987; y las publicaciones de Jonathan Allen como «El simbolismo de alterabilidad», *Atlántica: Revista de las Artes*, núm. 1, mayo de 1991.

<sup>10</sup> Néstor al igual que su hermano Miguel son miembros del Rotary Club. Las conexiones de esta asociación como brazo social de la Masonería en Canarias y sus relaciones internacionales eran apuntadas por Andrés de Arroyo en los documentos enviados a Salamanca desde 1936. AHPT: Fondo Arroyo Clavijo. Caja 85. s. c.

Parador de Tejada. Estas dos ideas últimas fueron proyectadas junto a su hermano Miguel, que tras su paso como arquitecto racionalista, adoptó las nuevas fórmulas de la autarquía.

Analizamos en esta disertación aquellos aspectos subversivos de sus producciones. En primer lugar la identidad prehispánica a través de toda una serie de elementos geométricos y cuños aborígenes con significado no sólo para el pasado guanarteme de la Isla sino con marcados componentes cabalísticos y masónicos (cuestión que se tratará en otro apartado) (figs. 1-2). Su homoerotismo encubierto en la mayoría de producciones se intentó soslayar, dotando a sus obras de la espiritualidad poética del simbolismo aunque reflejaran procesiones paganas y rituales profanos sexuales.

#### MARRERO REGALADO, DE LA PIEDRA BRUTA A LA PIEDRA FILOSOFAL

Poco y mucho se dice saber sobre este personaje, inquieto donde los hubo, en el panorama artístico canario y español<sup>11</sup>. Licenciado en 1926 en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, uno de sus primeros trabajos lo realizó con su compañero de facultad Luis Gutiérrez Soto en el Cine Callao de Madrid<sup>12</sup>. Su periplo peninsular es denso y desconocido, donde proyectará, además del Teatro de Carmona y una red de estaciones ferroviarias en Guipúzcoa, otra serie de edificios de influencias del Art Decó y los movimientos americanos.

Marrero sintetiza perfectamente las frustraciones y la ausencia de libertad artística que experimentan los creadores con la llegada del Régimen. Su actividad racional, junto a José Blasco, Miguel Martín Fernández de la Torre y otros tantos racionalistas que proyectaron modernidad ambiciosa desde la periferia. Los referentes estéticos no sólo estaban situados en los movimientos de vanguardia racionalista española, sino que, en esa clara vocación atlántica y europea<sup>13</sup> del Archipiélago, sus ideales rebotaban directamente y principalmente de Alemania. Pero algo estaba sucediendo a finales de la República y tambores autárquicos sonaban en viejas rémoras al pasado dictatorial de algunos dirigentes españoles. Las fórmulas regionalistas comienzan a ser empleadas, pero con cierta timidez y agudeza crítica. No se conoce aún qué es lo regional y para ello se debate encarnecidamente en el Ateneo de La Laguna, en los periódicos

<sup>11</sup> Muchas de sus facetas y su trayectoria profesional han sido esclarecidas por el Dr. Álvaro Ruiz Rodríguez en diversas publicaciones desde 1992.

<sup>12</sup> Cfr. RUIZ RODRÍGUEZ, Á., *El templo oscuro: La arquitectura del cine. Tenerife, 1897-1992*. Tenerife, Gobierno de Canarias, Filmoteca Canaria, 1993.

<sup>13</sup> NAVARRO SEGURA, M., *El Racionalismo en Canarias*. Tenerife, Aula de la Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1987.

locales y en las tertulias de los casinos y sociedades<sup>14</sup>. Es curioso resaltar cómo la mirada del regionalismo canario, algo que más tarde se denominará como neocanario es generado desde la «mirada del otro», desde la imposición acertada o desacertada del foráneo. Los primeros en realizar esta concepción de la identidad canaria son los viajeros y residentes extranjeros en Canarias, principalmente victorianos como el británico Alfred Diston<sup>15</sup>. La imagen de su visión de las Islas se eleva a la categoría de fórmula magistral por la que todos deben pasar. No en vano, son incluso las pintoras victorianas como Elizabeth Murray, Du Cane o Marianne North las que imprimen carácter regional a sus encuadres pictóricos que se plagiarán por parte de artistas y pintores oficiales del Régimen en Canarias para esa nueva concepción de «identidad souvenir» exprimida de la entelequia anacrónica en momentos de auge turístico tras el vacío del resto de Europa después de la Primera Guerra Mundial<sup>16</sup>. De hecho, incluso en 1927, quienes van a postular en la prensa local, curiosamente entrevistados por Eduardo Westerdahl, ciertos fundamentos de la canariedad fueron los Duques de Peñaranda, que habían comprado una residencia victoriana en el Puerto de la Cruz bajo el deseo de «canarizarla» con el balcón y las vistosas enredaderas<sup>17</sup>.

#### AGUIAR, DUALIDAD ESTÉTICA Y HERMETISMO MASÓNICO ENRAIZADO

José Aguiar, sin duda, es el principal exponente de la pintura mural de los años cuarenta en España. Su figura ha estado y es todavía un tanto maltratada por diversos motivos políticos: la adscripción en 1934 a la Falange española, de la que es padrino el mismísimo Primo de Rivera, y su anexión directa al Cuartel General de Franco, siendo el primer artista que pudo retratarlo en 1936, y en 1939 ya como Jefe del Estado. Sin embargo, no se han analizado con exhaustividad sus comportamientos y su filiación a la Masonería tinerfeña en fechas previas a la Guerra Civil (desde 1930 estaba iniciado). Fue objeto de investigación desde la propia Comisión de Depuración estatal, siendo expedientado en 1939, y sentenciado a doce años de reclusión menor en 1943, que finalmente pudo subsanar el Ministro de la Gobernación y amigo personal Blas Pérez González.

<sup>14</sup> Cfr. MARTÍN LÓPEZ, D., «La dualidad estética en el neocanario», en *Actas Arquitectura y regionalismo*. IV Jornadas de Arte del Grupo ARCA, Universidad de Córdoba, 2005 (en prensa).

<sup>15</sup> Cfr. AA.VV., *Alfred Diston y su entorno. Una visión de Canarias en el s. XIX* [Catálogo de la exposición, 2002]. Tenerife, Cajacanarias, 2002.

<sup>16</sup> Cfr. MARTÍN LÓPEZ, D., «Pintoras victorianas en Canarias: Elizabeth Murray, Marianne North y Ella Du Cane», en *Actas I Congreso Internacional Género, Arte y Literatura*. Tenerife, 2003.

<sup>17</sup> CASTRO MORALES, F., *La imagen de Canarias en la vanguardia regional*. Tenerife, Centro Canario de la Cultura Popular, 1992, pp. 132-133.





Figura 3: Pintura mural del Hall del Casino de Tenerife (detalle Niño). Obra de José Aguiar. 1934. Encáustica sobre lienzo: 300 x 1200 cm. Casino de Santa Cruz de Tenerife.

Este hecho hace que determinados artistas masones y filomasones, como Aguiar y el arquitecto Marrero Regalado, no sólo puedan trabajar en el suelo español, sino que su obra adoptará expresiones subversivas desde la práctica oficial, esquivando toda censura. El reflejo de la angustia en el ser humano, el exilio en tiempos de represión como única vía de escape, la filantropía masónica, la opresión, la fe, la rabia contenida, el fratricidio, la resignación, el dolor, etc. eran cuestiones patentes en la obra pictórica de Aguiar. Estos pensamientos están recogidos en su numerosa y desgarradora producción, llegando a pintar atrevidamente los dos bandos del pueblo español, para un boceto del Valle de los Caídos (1944), donde muestra un fratricidio con los dos bandos de la España dividida, cuestión por la que no fue el escogido para representarlo. La dignidad del campesinado y su pecuaria está reflejada en la Sede de las Confederación de Cajas de Ahorros (1958), la opresión laboral y caciquil promovida por el Régimen, el autoexilio como refugio, necesidad y salvación, la espiritualidad y la fe como medio de evasión son perfectamente visibles en el Hall del Casino de Santa Cruz de Tenerife (c. 1932) (fig. 3), en el Salón de Plenos del Cabildo Insular (1958-1960), en el Ayuntamiento de Madrid, etc.

La censura artística del Régimen obligó también a muchos arquitectos racionalistas, totalmente comprometidos con las nuevas tendencias, a adoptar los cánones marcados por una España tradicional y nacional bajo una estética regionalista o bien su depuración, como es el caso del masón Otilio Arroyo Herrera<sup>18</sup>.

Muestra de estas actitudes, de represión, autoritarismo y superposición de las ideas políticas y estéticas frente a la libre creación del artista, serán temas que se abordarán en nuestro trabajo. Asimismo, trataremos los planteamientos de la plasmación de la identidad vernácula, expresada no sólo en las pinturas de Néstor y en la obra surrealista de Óscar Domínguez, sino en las soluciones adoptadas con valor político en los casos de Marrero y Aguiar. Tanto José Enrique Marrero como Miguel Martín Fernández de la Torre, y su hermano Néstor, fueron los responsables de una promoción y difusión de un estilo regional, con el objetivo de crear un estado de conciencia respecto a la defensa del carácter local con finalidades turísticas.

#### LA PINTADERA, SÍMBOLO DE LA IDENTIDAD VERNÁCULA INCESURABLE

Se denomina pintadera a los cuños cerámicos prehispanicos con los que las poblaciones insulares marcaban, a modo de sello, sus propiedades (cerámica, ganado, tejidos). También eran empleadas para pintarse el cuerpo en determinados rituales. Cada pintadera correspondía a un clan familiar. Una de las más importantes conservadas en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria y logograma de dicha institución es un cuño con remate triangular, formado a su vez por diferentes triángulos inscritos. Su valor cabalístico y simbólico lo hicieron uno de los claros ejemplos de hermetismo apreciables en Canarias durante todo el franquismo, formando parte de los elementos notorios del neocanario.

El símbolo hermético, como estrategia subversiva, será una de las características estéticas del nuevo estilo arquitectónico llamado neocanario<sup>19</sup>, que está relacionado con el empleo de las pintaderas como elemento transgresor de esa censura, y la compaginación del mismo con soluciones tipológicas castellanas: la dualidad entre el conquistador y el conquistado, cuestión sin embargo que pasaba desapercibida por la criba oficial, desconocedora *a priori* de la herejía plástica que suponía dicho elemento. El componente vernáculo, en cierto modo, era inapropiado para el Régimen franquista, puesto que suponía una directa

<sup>18</sup> NAVARRO SEGURA, M., «Otilio Arroyo: Un arquitecto municipal depurado (La caza de Brujas en Canarias)», en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Tomo I. Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1982.

<sup>19</sup> Denominación del regionalismo o posregionalismo de la tercera década del siglo XX gestado en Canarias e impuesto por las directrices de la Dictadura.

alusión al pasado prehispánico que no estaba en consonancia con las directrices de la España nacional y católica. No obstante, estos elementos simbólicos sirvieron para que algunos arquitectos como José Enrique Marrero Regalado y Miguel Martín-Fernández de la Torre reivindicaran no tanto una política nacionalista, como sí una estética filomasónica, nostálgica e ideológica de un pasado aborigen guanche, que quedaba totalmente prohibido ni tan siquiera anhelar. La pintadera es elevada a la categoría de elemento singular artístico y arquitectónico, de modo que incluso puede ser sustituido el escudo nobiliario en numerosas portadas y persianas de ventanas esquineras neocanarias.

Néstor emplearía en Gran Canaria la pintadera como evocación romántica de un pasado prehispánico –imprimiéndole carácter vernáculo a la definición e invención del traje regional de su isla– a través de sus múltiples bocetos y cuadros. Pero resulta más significativo el empleo plástico en la configuración arquitectónica de Marrero Regalado en Tenerife. Es otra vez, la dualidad que impera en el regionalismo en Canarias la que se hace patente en algunas residencias de la aristocracia insular y la burguesía capitalina de Tenerife. En aquellas casas cuyos comitentes no pertenecen claramente a la ideología del Régimen, sino al contrario, han sido partidarios más progresistas, el arquitecto propone la sustitución del escudo nobiliario en el *piano nobile*, sobre la portada por la pintadera triangular. Marrero Regalado proyectaría con pintaderas la Casa Ruiz Benítez de Lugo y García-San Juan, la Casa Larrarte (1942) –Avenida de Bélgica, Santa Cruz de Tenerife–, o también las pintaderas en persianas como las encontradas en los edificios santacruceros proyectados para Fernando Beautell y Julio Hernández Cruz. Marrero Regalado, no obstante, cuando ejecuta como Arquitecto Fiscal provincial de la Vivienda<sup>20</sup> –desde 1936– sus proyectos de carácter oficial o bien en sus *Normas para la construcción de viviendas*, no hace uso, normalmente, de estos elementos, exceptuando algunos diseños de chimeneas y cerramientos más inocuos, imperceptibles por los censuradores del tipismo (normalmente por arquitectos peninsulares como Felip Solá).

La importancia de la Masonería en Canarias con la que muchos arquitectos simpatizaban, y la fase reaccionaria del Régimen en su contra, hicieron mella en los arquitectos insulares como Otilio Arroyo, destituido de su cargo de arquitecto municipal de Santa Cruz de Tenerife por masón, y Marrero Regalado, viéndose constreñidos al tipismo impuesto por la Dictadura, teniendo que adoptar las normas del estilo canario casi de forma sorpresiva para subsistir<sup>21</sup>. Tanto Néstor de la Torre, como su hermano Miguel Martín Fernández de la

<sup>20</sup> Organismo dependiente del Ministerio de la Gobernación, no olvidando que desde 1942 hasta 1957 estuvo como Ministro el palmero Blas Pérez González.

<sup>21</sup> En Santa Cruz de Tenerife –desde 1890 a 1937, aproximadamente–, la masonería fue muy significativa en las esferas políticas e intelectuales. Su corporativismo, como red de conexiones, hizo afirmar



Figura 4: Don José Enrique Marrero Regalado. Retrato de José Aguiar. 1956. Óleo sobre chapa de fibrocemento: 124 x122 cm. Cabildo Insular de Tenerife.

Torre y José Enrique Marrero Regalado estaban adscritos al Rotary Club en Canarias, algo que señalaba Andrés de Arroyo como posible brazo social de la Masonería insular<sup>22</sup>.

al arquitecto almeriense José Blasco Robles que, desde su llegada en 1928 había recibido «[...] numerosas proposiciones de logias tinerfeñas, «...comprobando que la mayoría de las personalidades políticas locales y en general los profesionales tenían algunas relaciones con las logias masónicas» [...]»-MARTÍN LÓPEZ, D., «José Blasco Robles (1904-1986). Un racionalista velezano en Canarias», *Revista Velezana*, núm. 23, Almería, Ayuntamiento de Vélez Rubio y Diputación de Almería, 2004, pp. 133-140. Cfr. textos de José Blasco Robles en NAVARRO SEGURA, M., *El racionalismo en Canarias*. Tenerife, Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1987, pp. 259-261.

<sup>22</sup> AHPT: Fondo Arroyo Clavijo. Caja 85. s. c.

## AGUIAR Y MARRERO, APROXIMACIÓN A UN VÍNCULO DEFINIBLE

Los dos artistas protegidos del Régimen franquista tuvieron una estrecha amistad, fruto de ella son varias manifestaciones importantes de la historia del arte en Canarias como la Sala de Plenos del Cabildo Insular de Tenerife, obra mural de Aguiar en el propio edificio creado por Marrero, y los trabajos de ambos en el proyecto megalómano de la Basílica de la patrona de Canarias, Nuestra Señora de la Candelaria<sup>23</sup>. En esta obra paradigmática, reciben el encargo, en 1947 y se concluye en 1958, por parte del obispo nivariense Domingo Pérez Cáceres, filomasón y amigo personal de dichos artistas. Las proporciones áureas que, en ocasiones, se habían puesto al servicio de la simbología masónica como en la Gran Logia de Añaza de Santa Cruz de Tenerife, proyecto de Manuel de Cámara (1900-1922, año de su conclusión), en esta ocasión se dispondrán cargadas de un profundo sentimiento ascético y gremial. Dotar a la isla de Tenerife de una sede basilical para su patrona será una de las ideas del obispo, quien era conecedor del espíritu masónico de ambos, así como del resto de la sociedad tinerfeña, a la que liberó en numerosas ocasiones de la excomunión y el encarcelamiento incluso en su etapa de vicario<sup>24</sup>.

La bóveda celestial con la protección de los ángeles, que aplica con técnicas de la encáustica en todo el paramento del altar mayor, está en consonancia con la configuración de un propio espacio masónico. El pintor culmina así un proyecto a modo de templo y sanctasanctorum subversivo, cargado de filantropía y de una angustia humana, de un pueblo que busca refugio y piedad, que enseña el retórico barco de vela blanco, símbolo recurrente aguiaresco de la libertad y el exilio.

Precisamente, nos encontramos ante una obra de una magnitud sorprendente que estaba dentro de la dinámica gestada en Canarias durante el siglo XIX, cuando el sacerdote y artista palmero Manuel Díaz había realizado un templo masónico dentro del recinto religioso de la Parroquia Matriz de El Salvador de Santa Cruz de La Palma<sup>25</sup>. Refiriéndonos al templo de la logia suele tener unas características propias:

<sup>23</sup> AA.VV., *La arquitectura como escenografía. Marrero Regalado (1897-1956)* [Catálogo de la exposición]. Tenerife, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Demarcación Tenerife-Gomera-Hierro, 1992, pp. 322-323.

<sup>24</sup> Cfr. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, E., *Don Domingo Pérez Cáceres. La memoria rescatada*. Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, Excmo. Ayuntamiento de Güímar y Excmo. Ayuntamiento de La Laguna, 1998.

<sup>25</sup> Fue, en 1991, en el interesante trabajo del Dr. Jesús Pérez Morera, donde se pudo tratar un tema tan inédito hasta el momento como era la estética masónica dentro de la Iglesia en España, abordando así el Retablo Mayor de la Parroquia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma –obra del sacerdote Manuel Díaz Hernández–.

El templo ha de estar orientado de W a E, sus lados se designarán de acuerdo con los puntos cardinales, la bóveda celeste cuajada de estrellas cubrirá el techo, bajo ella y entorno a los muros los doce signos del zodiaco; el cordón con los doce nudos fraternales, circundará todo el perímetro, sus borlas de remate han de quedar colgantes sobre las columnas de la Orden<sup>26</sup>.

El ritual señala que el techo de una Logia masónica es un celeste pabellón de diversos colores, que viene a:

[...] simbolizar el cielo estrellado que entolda el verdadero templo de la humanidad cuando consideramos la Logia en su significado universal; pero la referencia a los diversos colores denota otro significado, porque la bóveda celeste es azul y no de varios colores, excepto en el orto y en el ocaso<sup>27</sup>.

De clara inspiración judía, la bóveda celeste casi siempre ha estado presente en el techo de la logia. Así lo era en la de Añaza –Santa Cruz de Tenerife–, templo de la Gran Logia Reg. de Filadelfia, La Logia Nilad de Manila, muchas de las bóvedas funerarias de Trinidad Cuartara en el Cementerio de San José –Almería–, la iglesia de la Encarnación de Gabia La Grande –Granada–, el Mausoleo de la Quinta Roja de Coquet –La Orotava– y otros tantos ejemplos que no han perdurado. Añade el compás como elemento decorativo a modo de frontoncillo, algo que se aprecia en otros arquitectos masones, Trinidad Cuartara o Manuel de Cámara, quienes también lo incorporaban en sus obras masónicas.

Finalmente, cerrando este recorrido hermético de aquellos participantes de la oficialidad plástica y artística podemos sugerir, como ejemplo excepcional de las dualidades planteadas, el retrato de Marrero Regalado que su amigo José Aguiar le realiza para su estudio profesional (fig. 4). Se trata de un retrato sedente, con fondo de paisaje, del que el Dr. Fernando Castro Borrego ha señalado como fuente de inspiración compositiva el retrato de Goethe en la campiña romana de Tichsbein<sup>28</sup>. José Aguiar lo dota de una retórica exacta y propia de la Masonería: piedra pulida sobre la que se sienta el arquitecto, al lado de una columna, la piedra tosca sin pulir, que a modo de roque en el mar ya ha dejado atrás, pues es símbolo de aprendiz, cabeza de Atenea y el compás con el anagrama de Salomón. El compás representa la Justicia. Es el instrumento necesario para hacer el círculo equivalente al cielo. Por él se miden los actos humanos. Es una de las Joyas masónicas. La tercera de las tres grandes Luces que iluminan la Logia.

La piedra cúbica es el referente en todo lo masón. La labor emprendida por los compañeros y maestros. Es conocida también como Piramidal o Puntiguada,

<sup>26</sup> DESANTES FERNÁNDEZ, B. y FRADES MORERA, M. J., *Atributos masónicos en el Archivo Histórico Nacional. Sección Guerra Civil*. Salamanca, Ministerio de Cultura, 1993, p. 38.

<sup>27</sup> MENUÉ, K., *La Masonería*. Barcelona, GRM, 2004, pp. 48-49.

<sup>28</sup> CASTRO BORREGO, F., *op. cit.*

que precisamente se observa en el cerramiento de la torre fálica del Cabildo Insular, al modo que ya Sullivan había confeccionado para el Templo de la Fraternidad de Chicago. En los templos simbólicos se encuentra a la derecha de Boaz o a los pies de Jaquin según el rito. Su procedencia histórica la encontramos en la piedra de ágata que Salomón mandó esculpir con las palabras secretas del arte real. La piedra cúbica encierra todos los conocimientos que llevan a la perfección masónica. Con ella se pueden dibujar todas las figuras de la Geometría; y sus caras aparecen grabadas con las reglas de la institución.

Es necesario apuntar cómo la dualidad se patenta en el modo de representación. Marrero lleva un traje de albañil azul, un mono de obrero, manifestando una vez más el componente gremial de la institución de ambos personajes. Éste, puede ser interpretado y no descodificado, si no se atendiera al resto del aparato iconográfico, observando tan sólo un equívoco traje de falangista, al ser un hombre activo del Régimen, e interpretando los aditamentos señalados tan sólo como «[...] *referencias cultas de filiación clasicista*»<sup>29</sup>. Por tanto, toda muestra hermética que no se descripta incluso tiene la fuerza dual que nos hace apreciar múltiples lecturas que pueden llevarnos a la confusión y a la no revisión de nuestro pasado más inmediato.

---

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 78.