

UN PUENTE ENTRE DOS SIGLOS: JOSÉ LUJÁN PÉREZ

POR
GRACIELA GARCÍA SANTANA

INTRODUCCIÓN

La historia del arte en la isla de Gran Canaria es un cúmulo de estilos, escuelas e influencias peninsulares y de otros países, al menos en sus primeros estadios, pero que se caracterizan por esa nota de «sencillez general» que envuelven las obras.

Las propias circunstancias históricas, culturales y sociológicas en que se desarrolló la vida isleña forman el ámbito de su maduración artística. Es un factor decisivo los propios contactos que se tuvieron con los puertos andaluces y de alguna otra ciudad europea, porque estas influencias marcaron indudablemente lo que iba a ser la imaginería canaria con nombre propio.

Los escultores locales, que recogieron todas unas enseñanzas mejor o peor aprendidas, son los que tienen una evidente participación en la vida cultural y religiosa de la isla como ningún otro artista de fuera podía lograr. Pero a todos, a los que enviaron sus obras desde los talleres peninsulares, a los anónimos artistas europeos, a los propios escultores españoles que trabajaron en las islas en su paso hacia América, como

a los mismos canarios que supieron reciclar todas las influencias en busca de la propia idiosincrasia popular, debemos el resultado de este conjunto escultórico.

En este trabajo, adaptado al tema canario, hemos sistematizado las imágenes por su ordenación en el tiempo. Corresponden al imaginero José Luján Pérez. De las cinco centurias que conforman la nueva historia canaria, él es a nuestro entender el que marca el definitivo paso hacia la imaginería local con plena categoría artística. Él señaló un puente entre dos siglos, desde el último tercio del siglo XVIII a los comienzos del siglo XIX.

Primeramente daremos unos breves retazos sobre su vida, obra, estilos e influencias, que es casi obligado al tratar a un artista de esta talla, para posteriormente entrar en el estudio en sí y que consiste en una catalogación de su obra en la exclusiva temática mariana y lugar concreto de Canarias. De cada escultura se presenta una ficha técnica, donde se establece el lugar de culto, seguido del material concreto de la obra, su medición y su datación. Se describe la imagen atendiendo, principalmente, a sus aspectos morfológicos, iconográficos y artísticos. En algunas de ellas presentamos tradiciones a las que van unidas fiestas, nombramientos y hechos acaecidos de importancia. Por último, analizamos el estado de conservación en que se encuentran y las restauraciones que hayan podido sufrir.

La documentación del trabajo es principalmente bibliográfica. También hemos acudido a las fuentes documentales manuscritas siempre que nos ha sido posible, constatando la falta de rigor en la información que presentan en estos temas referentes al arte.

VIDA DEL ARTISTA

José Luján Pérez nació el 9 de mayo de 1756 en la localidad de Santa María de Guía, barrio de Tres Palmas, en la isla de Gran Canaria.

Todavía se conserva el documento de la partida de bautis-

mo en el archivo parroquial de Guía, donde consta que: «242 Jph. Miguel. En la villa de Guia, en once de mayo de mil set. cinqta y seis años, bautise, puse olio y crisma yo, Fr. Juan Suarez de Quintana de la Orden de Sn. Frco. a Jph. Migl. hijo de Jph. (Lujan) Bolaños y Ana (Pérez) Sánchez. Veznos. de dcha villa el qual nacio a nuebe de este mes de mayo y fue su padrino Dn. Ferndo. Sánchez Navarro presbítero vcnos todos de dcha. villa de que doy fe. Fray Juan Suárez de Quintana»¹.

Su infancia transcurrió sin necesidades. Sus padres eran agricultores acomodados. Dicho matrimonio tuvo cinco hijos, el mayor de los cuales, José Domingo, murió a edad temprana. Le seguía nuestro escultor, José Miguel. Después vendrían sus hermanos Carlos Fernando, María José y Juan José.

Luján vivió gran parte de su vida en Las Palmas, donde tenía un taller, que según sabemos se encontraba «situado en una de las viejas casonas de la calle de Santa Bárbara, en la capital grancanaria»². Y desde aquí partió gran parte de su obra.

En realidad, él fue un hombre sedentario. Se trataba de una figura de la época. Su arte era reconocido en todo el archipiélago y no le hubiera resultado difícil ir a la península a estudiar. De hecho, se recogen noticias sobre el mencionado viaje becado por el rey Carlos III, pero ninguna ha sido suficientemente esclarecedora, ni constan datos documentales sobre el mismo. Según el propio Gerardo Fuentes Pérez, el artista «sigue trabajando para satisfacer la amplia demanda de las iglesias, no dejó de sentir la necesidad de ampliar sus estudios fuera del archipiélago y se cree que marchó a la península becado por el propio rey Carlos III, permaneciendo allí algunos años»³. Pero Pedro González Sosa, conocido biógrafo del imaginero, no se decanta tan rápidamente por este viaje. Él afirma que no hay textos que justifiquen esta salida importante del escultor⁴. Lo mismo considera de un citado viaje a Cuba del maestro.

¹ GONZÁLEZ SOSA, PEDRO: *El imaginero José Luján Pérez. Noticias para una biografía del hombre*, Ed. La Caja de Canarias, Las Palmas, 1990, p. 21.

² *Ibidem*, p. 146.

³ *Ibid.*, p. 146.

⁴ *Ibid.*, pp. 53-54.

De lo que sí estamos seguros es de que Luján viajó en varias ocasiones a la isla de Tenerife, donde, por cierto, ha dejado excelentes obras.

Su vida sentimental se conoce escasamente. Estuvo unido a tres mujeres y con ninguna se casó. La primera de ellas, en realidad, se trata de una mera hipótesis. Se desconoce totalmente hasta qué punto Ignacia de Silva, que así se llamaba, y Luján enlazaron sus vidas. Volviendo a nuestro historiador Pedro González Sosa, éste se pregunta si fue Ignacia un amor imposible para el artista. Lo único que se sabe con certeza es que ella «fue la persona que encargó al artista la pequeña imagen de San Sebastián que se venera en la ermita de su nombre, a la entrada de Guía»⁵.

De las otras dos mujeres se sabe algo más, aunque tampoco demasiado. En realidad hay pocos datos de ambas, pero la unión con el maestro fue auténtica. Cada una de ellas le dio un hijo.

La primera de éstas fue Joaquina Barrera, madre de la hija del artista, Francisca María del Rosario.

La otra mujer, Isabel Calderín, le dio un varón. Se trata de su hijo José Manuel. Esta mujer, a diferencia de Joaquina Barrera, fue heredera de un importante legado testamentario. Posiblemente, Isabel fue importante en la vida del artista. Pedro González considera que es probable que se tratase de «la persona encargada de los menesteres de la casa del estuario»⁶.

La verdad es que todo es muy interesante porque nos muestra la consideración de José Luján en la sociedad isleña. Él era un hombre totalmente aceptado y ampliamente respetado por la clase alta, por el clero y por cualquier estamento social, a pesar de pertenecer a una época de estrictas mentalidades. ¿O es que el artista disfrutaba de una cierta liberalidad en sus actuaciones? Él tuvo, como vemos, dos hijos naturales de diferentes mujeres, pero esto se convierte en el conjunto biográfico y escultórico del artista en una simple anécdota. Eran, sin duda, los tiempos que se vivían. Durante los prime-

⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

ros años del siglo XIX, concretamente durante la guerra de la Independencia, el Cabildo de Gran Canaria no quiso someterse a la Junta Suprema de La Laguna, constituyendo su propio Cabildo Permanente. Ambos organismos fueron disueltos por la Junta de Sevilla. Y en las Cortes de Cádiz, donde se debatieron temas económicos importantes y positivos para el futuro de las islas pero donde también se abordó la creación de una única provincia canaria cuya capitalidad se establecería en Santa Cruz de Tenerife y donde la oposición de Gran Canaria a esta decisión parlamentaria fue abierta y total, se estaba tratando un tema inútil: la cuestión del pleito insular, que durante el siglo XIX adquirió una fuerza inusitada. Comentar este hecho en la vida de Luján no tiene más trascendencia que conocer el ambiente de la alta burguesía canaria, integrada por intelectuales formados, en muchos casos, en el pensamiento liberal. La rivalidad entre islas se limitaba, muchas veces, a luchas entre familias, y sus intereses, a cuestiones personales. El Cabildo Catedral era conocido por la apertura que manifestaba. Su tendencia era también liberal. Y en este ambiente se movía Luján. Él era, sin duda, uno de los contertulios de esa nueva generación de ilustrados. La época podía ser de «estricta mentalidad», pero no en Canarias donde se vivían cambios y renovaciones.

Finalmente, en 1814, Luján cayó enfermo y acudió, junto a su querida hija Francisca, a una finca de La Atalaya de Santa Brígida, propiedad de Isabel del Castillo. Tras una ligera mejoría, y cuando el maestro recuperó sus fuerzas, regresó a su ciudad natal, quizás presintiendo el ocaso de su vida, y el 15 de diciembre de 1815 murió el mejor, sin duda alguna, imaginero del archipiélago canario.

ESTILO E INFLUENCIAS

El estilo del maestro se debatió entre dos movimientos artísticos que pugnaban por imponer sus formas: el barroco y el neoclásico. Él supo, magistralmente, utilizar ambos movimientos. Todo dependía de qué iba a hacer.

La profesora de la Universidad de La Laguna Carmen Fraga ha considerado al respecto que el artista «manifiesta sus dotes artísticas tanto en la arquitectura como en la escultura y en el dibujo, aunque curiosamente se muestra como un neoclásico en arquitectura y un barroco en la imagería»⁷. Pero la verdad es que en la misma imagería, aunque es bien cierto que barroca es la línea general que puede considerarse, los ilustrados de la época matizaron una salvedad sobre el tipo de escultura que se presentaba, diferenciando la talla de la imagen de devanadera. Para la escultura completa de madera consideraron que el espíritu neoclásico y más moderno inspiraba al maestro en sus realizaciones, mientras que la imagen de candelero estaba sometida a los gustos ampulosos, desfados y tradicionales del momento barroco.

Lo cierto de todo esto es que Luján supo conjugar todo lo que vivía y lo aprovechaba según los encargos. Y en eso se puede medir la calidad del maestro, en estar a la altura de las circunstancias requeridas para la ocasión.

Las más contrarias definiciones sobre el estilo del maestro las podríamos encontrar en los principales historiadores canarios. Por ejemplo, citamos a Sebastián Jiménez Sánchez, que no duda en afirmar que «el clasicismo, la morbidez y el barroquismo salido de la prodigiosa gubia y que resplandecen y toman realismo y vida en los expresivos rostros de la estatuaria, en los elegantes y atrevidos escorzos y en la perfección, proporción y originalidad de los mismos al igual que en el movimiento plegado de sus airoso paños esencialmente barrocos»⁸. Mientras que en otra ocasión el no menos importante historiador Santiago de Tejera y Quesada dice que «Luján no se dejó llevar por el Romanticismo imperante, sino que como ya dijimos, por la escuela clásica»⁹. Y es que en realidad tan

⁷ FRAGA, CARMEN: *Arte Barroco en Canarias*, Ed. Enciclopedia Temática Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1980, p. 31.

⁸ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN: «José Luján Pérez y su obra escultórica en el bicentenario de su nacimiento», diario *Falange*, Las Palmas, 9 de mayo de 1956, p. 5.

⁹ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO: *Los grandes escultores: Estudio histórico-crítico-biográfico de don José Luján Pérez*, Ed. Imprenta Hispano-Alemana. Madrid, 1914, pp. 30-31.

cierto es lo uno como lo otro, sólo depende de qué estemos definiendo del maestro Luján.

Pero el cómo llega a esta fructífera combinación, a este estilo personal e indiscutible, es sólo la capacidad personal del maestro lo que lo hizo posible, pero evidentemente él tuvo una formación y unas influencias. Y en esto hay que citar nombres como el maestro Jerónimo de San Guillermo, escultor que trabajaba en la capital grancanaria, y que fue prácticamente quien le ayudó en los inicios. También tenemos que mencionar a Cristobal Alonso, pintor tinerfeño que dirigió el dibujo del joven artista. La influencia también del arquitecto Diego Nicolás Eduardo. Sabemos que Luján, como hombre del arte completo que fue, realizó el proyecto del primer cuerpo y las torres de la catedral de Las Palmas. Sin embargo, y aunque no sea un arquitecto, ni un escultor y ni siquiera pintor, sino sencillamente un teniente de las Milicias Provinciales de Guía, tenemos que nombrar a Blas Sánchez de Ochando, a quien Luján le debe en buena medida su arte y formación. Ningún historiador duda en calificarlo como la persona que se preocupó y encauzó la enseñanza del imaginero: «La tradición señala que fue el caballero don Blas Sánchez de Ochando quien, admirado de las cualidades del pequeño de Guía, lo llevó a Las Palmas para que estudiara dibujo; el hecho de que dicho caballero fuera natural de Murcia ha dado pie para que se haya escrito que este mostraba al niño láminas con la reproducción de obras de Francisco Salzillo, insistiéndose en la comparación con el gran artista levantino»¹⁰. Con lo que también cabe el incorporar la posible y lejana huella del artista Salzillo en el círculo de influencias que recibiera el maestro canario. Es, en resumidas cuentas, el peso de Sánchez de Ochando importante en la vida de Luján y a él debe, sin duda, sus primeros pasos. Esto es verdad, pero su formación fue, por encima de todo, múltiple y en esto estriba su genialidad.

¹⁰ FRAGA, CARMEN, *op. cit.*, p. 29.

LA OBRA

Luján ha sido sin duda nuestro máximo escultor. Ha dejado numerosas obras que atestiguan su quehacer. Se le puede definir como el gran impulsor del arte canario o al menos como el gran revalorizador del mismo. Con él la escultura toma un nuevo giro. Hasta la fecha, los artífices canarios se ocupaban de aprender de los artistas foráneos. A partir de él, Luján es la auténtica figura a la que los artistas se van a volver en busca de enseñanzas. Hombres como Manuel Hernández «El Morenito», o el muy destacado escultor tinerfeño Fernando Estévez del Sacramento, son ejemplos patentes de la calidad de sus discípulos. Luján creó escuela y si sus obras son importantes, esto no deja de serlo menos. Eso es lo verdaderamente fundamental, la importancia que adquiere el arte canario tras su estela.

En cualquier caso, no pretendemos hacer aquí un estudio de las imágenes de Luján, ya que nuestro trabajo se basa en las exclusivamente marianas, y de ellas vamos a tratar. Pero pareciéndonos, como nos parece, que no debíamos dejar pasar por alto algunas imágenes que han dado nombre al maestro guinense y ya que estamos en el estudio de la obra, hemos seleccionado una serie interesante de Gran Canaria, como también algunas de otras islas, fundamentalmente de Tenerife. (Teniendo en cuenta que excluimos por completo de esta relación las esculturas marianas que se veneran en Gran Canaria).

Iniciamos nuestra guía mencionando la imagen del apóstol San Bartolomé, que pertenece a la parroquia de Fontanales. Dicha imagen está unida a una bonita leyenda que narra los principios del artista, pero que efectivamente no deja de ser una narración curiosa: «Refieren parientes muy cercanos —escribió don Juan en un cuaderno de notas— que a los nueve años fue llevado Luján por su madre a la ermita de Fontanales a hacer la primera comunión. Estaba encargado de la ermita un fraile que no debía ser tonto por lo que ocurrió: mientras su madre hablaba con el sacerdote en la sacristía, el

niño quedó como extasiado ante la imagen de San Bartolomé, y al salir el frayle acompañado de su madre y pararse junto al niño dijo éste que le gustaba mucho el santo, agregando que él "haría uno como éste, pero si tuviera un cuchillo". Le regaló el cura una navaja y Luján quedó comprometido a hacerle un San Bartolomé, prometiéndole el sacerdote un regalo. Se vino Luján a su casa y cogió un trozo de madera de escobón, y a los quince días volvió con su preciosa copia del santo, pero era tan exacta, con tanto parecido en los mínimos detalles, que el fraile exclamó: "esto no es cosa humana. Aquí está la mano de Dios". Y al momento cogió al niño y se fue con él al Cabildo de Las Palmas y le expuso lo ocurrido y el mismo Cabildo se ocupó de la educación del pequeño»¹¹. Sin embargo, la escultura está fechada en 1803, lo que señala la plenitud escultórica del imaginero.

Antes que ésta podemos mencionar otras importantes esculturas del grupo de apóstoles y evangelistas, como son: San Juan Evangelista, de la parroquia de San Juan Bautista de Telde, y de San Agustín, de Las Palmas, de 1787. También destacar la que se encuentra en Teror, que representa al evangelista casi como un adolescente. De fechas ya más avanzadas, el de la parroquia de Santo Domingo de Las Palmas, el de la parroquia de San Francisco de Asís de Las Palmas, el que se encuentra en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava, el de la parroquia de San Juan Bautista del Farrobo de La Orotava y el de la ermita de San José de Las Palmas. Otra imagen de estudio muy interesante es San Pedro Penitente de la parroquia de San Francisco de Asís de Las Palmas, San Pedro Apóstol de Bañaderos y San Judas Tadeo, imagen esta última encargada por el canónigo de la catedral Fernando Hernández Zumbado, que había sido comisionado por el vicario general para que revisara las imágenes religiosas de la villa de Moya. Y de sus resoluciones recogimos este fragmento: «Como la imagen de San Judas era demasiado pequeña, y no de la mejor escultura, se hizo de nuevo otra de cinco cuartas de alto, que, en opinión de todos, es una de las

¹¹ GONZÁLEZ SOSA, PEDRO, *op. cit.*, pp. 31-32.

mejores que ha hecho el Estatuario D. José Pérez, que se colocó en el Altar Mayor, al lado derecho: cuya fiesta de colocación, que fue en el año próximo pasado (1803), se solemnizó lo más que se pudo en esta imagen, que ascendieron a cincuenta y un pesos, cinco de plata y siete y media cuartos, sin incluir las libras de oro que dio el Comisario, se sacaron de las limosnas con que contribuyeron varios devotos del mencionado Apóstol»¹².

Finalmente, mencionar dentro de este primer grupo la imagen de San Matías de la parroquia de Artenera, que aunque figuró en la Exposición del 56 dedicada al maestro, en el último inventario realizado se duda de su segura paternidad, acercándose más a una opinión que define a la imagen como perteneciente a una escuela seguidora del escultor¹³.

Otras obras que también podemos mencionar de este tema escultórico es el San Lucas de la catedral, San Bartolomé de Tirajana, o el San Mateo de la misma parroquia de su nombre.

Un tema interesante en que podemos encontrar también grandes imágenes, como ciertamente en todo su repertorio, es en el de los santos. Son tan cuidadas sus tallas completas, como sus imágenes de candelero, como las de tela engomada. En todas ellas plasma su sello de calidad. Fue Luján un artista total, y en palabras de la doctora Carmen Fraga, «el escultor por excelencia de Canarias»¹⁴.

Dentro de este grupo podemos mencionar al San Agustín de la parroquia matriz de su nombre en Las Palmas, la Santa Mónica y el San José de la misma iglesia, la gran imagen del patriarca San José de la catedral de Las Palmas y otra del santo para la basílica de San Juan de Telde. En este último templo, el propio San Juan Bautista y San Pedro Mártir, definida esta última por Gerardo Fuentes como una de las más

¹² MARRERO MARRERO, JOSÉ: «Historia de Moya», diario *El Defensor de Canarias*, Las Palmas, 1926. Copiado por Eloy Rodríguez Guerra en 1950, fol. 31.

¹³ A. P. ARTENARA: «Inventario General de la Parroquia de San Matías de Artenera», realizado por don Manuel Rivero, año 1989, fol. 7.

¹⁴ FRAGA, CARMEN, *op. cit.*, p. 29.

bellas manifestaciones del barroco en pliegues, líneas y movimiento ¹⁵.

En la parroquia de Santo Domingo de Las Palmas están las interesantes esculturas de Santa Rosa de Lima y Santo Tomás de Aquino. En la ermita capitalina de San José está atribuido el San Antonio de Padua. Y en Garachico de Tenerife las imágenes de sus patronos San Joaquín y Santa Ana.

La imagen de San Gregorio de la parroquia de San Gregorio en los Llanos de Jaraquemada de Telde, que se encuentra muy estropeada debido a los repintes que ha sufrido. En Agüimes, San Vicente Ferrer y Santo Domingo de Guzmán. En Valsequillo, San Miguel, desgraciadamente también bastante deteriorada por la restauración de Macarito, en la que perdió sus estofados originales. En la iglesia de San Mateo, la imagen de Santa Ana. En Ingenio y en el Asilo de Las Palmas, San Blas. Santa Catalina de la parroquia de San Lorenzo en Tacoronte (aunque no todos los historiadores están de acuerdo con esta autoría) y Santa Lucía de Arucas que no se sabe si es una obra del imaginero grancanario, a pesar de que se conoce que estuvo trabajando por la parroquia en 1793 y en el inventario que realizó en 1960 don Francisco Hidalgo Herrero la señala como segura obra del artífice ¹⁶. A nosotros nos hace dudar. Sabemos que en el Libro de Memorias de 1687 aparece «... pequeña imagen de Santa Lucía» ¹⁷. La actual imagen que se venera en el templo mide algo más de un metro. Posiblemente no se trate de la misma, sino de una obra posterior, pero la autoría no está clara. Y dentro del grupo de santos mencionar la escultura de San Sebastián, que Luján realizó en numerosas ocasiones, ya que fue un santo muy solicitado. Hay imágenes del maestro en el Lugar del Lugarejo de San Lorenzo, en Gáldar, en Guía, en Agaete (en ocasiones polémica). También se ha atribuido al maestro Luján el San Sebastián de Arucas, pero que nosotros consideramos más cer-

¹⁵ FUENTES PÉREZ, GERARDO: «Escultura 1750-1800», *Historia del Arte en Canarias*, Ed. Edirca, S. L., Las Palmas de Gran Canaria, 1982, p. 146.

¹⁶ A. P. ARUCAS: «Inventario de 1960», don Francisco Hidalgo Herrero.

¹⁷ A. P. ARUCAS: «Libro de Memorias de 1687».

cano a la escuela barroca andaluza, así como también lo afirma don Pablo P. Jesús Vélez, cronista oficial de Arucas¹⁸.

Podríamos señalar un tercer grupo siguiendo la clasificación que Sebastián Jiménez Sánchez hace de su obra, como las imágenes que representan o van unidas al tema de la pasión¹⁹; y dentro de éste, nombramos las que van relacionadas a la figura del Cireneo, la Verónica y San Juan Evangelista (esta última ya tratada) de la parroquia capitalina de Santo Domingo.

Otro tema importantísimo en su producción fueron los Cristos donde Luján mostró un dominio de la técnica inigualable. No sólo tenemos cinco magníficos crucificados en Gran Canaria como son el Cristo de la Sala Capitular de la catedral de Las Palmas de 1793, el de la Vera Cruz de la parroquia matriz de la capital, el Crucificado de Santa María de Guía, el de Valsequillo y el de Teror, sino también otra excelente pieza como es el Cristo de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de San Sebastián de la Gomera. Contamos además con magníficas representaciones de Cristos de candelero, o de paños encolados, como son las imágenes de Jesucristo con la cruz a cuestas que forma parte de la «procesión del paso» y el Predicador en la parroquia de Santo Domingo. La representación, muy distinguida de factura, de Jesús orando en el Huerto de los Olivos de la parroquia de San Francisco de Las Palmas y en la de Santa María de Guía. De este tema es obligado mencionar el que se encuentra en el Templo Conventual de Santa Clara de La Laguna. Y en Santa María de Guía también debemos señalar la imagen del Predicador y el Cristo atado a la columna. Esta última representación, bellísima y de gran calidad, la encontramos en el Santurio Mariano de Teror, que según la opinión de Gerardo Fuentes recuerda a los Cristos de los lienzos de Cristobal Hernández de Quintana²⁰.

Nos queda tratar un tema en el que Luján destacó con absoluta maestría. Se trata de su escultura mariana. Sólo sus

¹⁸ JESÚS VÉLEZ, PABLO P.: *Arucas: hombres y hechos*, Ed. Imprenta Pérez Galdós, Las Palmas, 1984, p. 14.

¹⁹ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 5.

²⁰ FUENTES PÉREZ, GERARDO, *op. cit.*, p. 146.

Dolorosas podrían formar un capítulo aparte. Detalladamente bellas, ha sido el escultor mariano canario por antonomasia. Estas imágenes las trataremos con sus peculiaridades propias. Sin embargo, antes de entrar en el objeto de estudio en sí, no sería serio no mencionar obras como la Virgen de la Gloria de la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava, posiblemente una de las piezas maestras del escultor. La Virgen Dolorosa de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava de comienzos del siglo XIX. La dudosa representación de Nuestra Señora de los Dolores de la parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz. La también polémica de la parroquia de San Bartolomé de Tejina. La Virgen de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz, la que pertenece a la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Los Realejos y Nuestra Señora de los Dolores en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna, la conocida como «la predilecta». Todas estas piezas se encuentran en Tenerife. En otras islas podemos mencionar la Dolorosa de Santa María de Betancuria en Fuerteventura y la que se encuentra en el templo de Nuestra Señora de la Concepción de Valverde en la isla de la Gomera, pero ninguna de éstas tiene una atribución segura. De otra temática mariana señalaremos, como muy interesantes, a la imagen de Nuestra Señora del Carmen de Tacoronte y la misma advocación en la parroquia de San Juan Bautista en La Orotava. Ambas en Tenerife.

Queremos finalizar este apartado con unas palabras de la que es una de nuestras principales historiadoras, Carmen Fraga. En este comentario define no sólo el estilo del maestro, sino el sentimiento que embarga sus obras: «Luján... siendo un escultor de raigambre hispana en tradición y temas, ostenta un sello particular del carácter insular: una dulzura impregnada de melancolía que dimana de su producción religiosa»²¹.

²¹ FRAGA, CARMEN, *op. cit.*, p. 31.

LA VIRGEN MARÍA DE JOSÉ LUJÁN PÉREZ

El sentido de hacer un capítulo aparte para el estudio de estas imágenes es la exclusividad que tienen y que en sí mismas representan. Ellas son el enlace entre dos siglos, pero a la vez son definidoras de ese movimiento que viven, y lo que es muy importante, van a marcar la pauta de todo lo que se va a hacer con posterioridad en el archipiélago hasta que entremos en las últimas décadas actuales, en lo que al tema escultórico mariano se refiere.

Recordemos por un momento que estas imágenes son coetáneas de un buen grupo de esculturas andaluzas que destacan por su esmerada labra, que también van a existir una docena de obras locales que podríamos calificar, en general, como inferiores a las andaluzas y que las vírgenes del maestro Luján van a ser fundamentales para aunar las obras canarias y darles la primacía del siglo que ciertamente merecen. Claro que él fue una gran figura en su tiempo. No cabe duda de que entre él y los artistas locales de su generación existen algunas diferencias.

La isla de Canaria fue una beneficiada, ya que el maestro era natural de ella, y en ese nutrido grupo que recogemos, si hay algo común entre toda la representación de María es su indudable buen hacer y su alto nivel de calidad.

Aquí no podemos hablar de anonimatos, ni de trasvases para América, ni de claras influencias extranjeras, etc. Ahora sólo se trata de imágenes canarias de primera fila.

En cuanto a las técnicas que utilizó el maestro, que fueron varias, ya que de su mano encontramos vírgenes de candelero, de telas encoladas, así como tallas completas, no podemos decir más que todas son de excelente factura.

El tema advocacional resulta interesante, ya que de la veintena de imágenes que recogemos prácticamente la mitad están dedicadas a Nuestra Señora de los Dolores. ¿Cabría pensar que al artista le gustase más esta iconografía mariana que cualquier otra advocación de la Virgen?, o ¿es que sencillamente era la más encargada? Posiblemente todo influyese un

poco. Tengamos en cuenta que el tiempo en el que se sitúa el imaginero era una época de gran desarrollo del movimiento procesional. Y era lógico que las parroquias encargasen este tema. Son por tanto sus Dolorosas uno de los temas más trabajados por el artista. Realmente son identificables los rostros de estas madres angustiadas, con ese leve fruncir de las cejas y los ojos entristecidos y serenos que muestran el equilibrio que tenía la mujer que representa. Así son las vírgenes de Luján, sin mostrar angustias dramáticas exageradas. No hay ese sentimentalismo trastornado que vemos en otros escultores barrocos. La gubia del imaginero canario se recrea en describir la tristeza de la mujer en una canaria seria, contenida, rodeada de una aureola de tranquilidad. Son madres en general llorosas, pero confiadas y estables. Y ésta es, en general, la línea que podemos apreciar en su escultura.

El resto de las imágenes marianas no destacan por la advocación que representan, ya que sólo dependían del encargo de la parroquia en cuestión, por lo que resulta un repertorio variado, encontrándonos con títulos que en general no son nada frecuentes en la isla, como Nuestra Señora de las Mercedes o Nuestra Señora de la Luz, Nuestra Señora de la Antigua o Nuestra Señora de Loreto. Otros, por el contrario, representan la continuación de la tradición en los títulos marianos con nombre tan populares para nosotros como Nuestra Señora de Candelaria, Nuestra Señora de Guadalupe, Nuestra Señora de la Esperanza o Nuestra Señora de la Encarnación, para finalmente encontrarnos en su repertorio con nombres tan usuales como Nuestra Señora del Rosario o Nuestra Señora del Carmen.

En relación con los nombres de las vírgenes tenemos que señalar que llama la atención la falta de advocaciones inmaculistas. Dentro de esa primacía que se vivía en el XVIII por esa titulación mariana, en lo que respecta a Gran Canaria existía un claro predominio por las imágenes sevillanas como las portadoras abiertas del nombre de la Inmaculada Concepción. En la isla Canaria sólo tenemos una imagen del maestro catalogada. Se trata de Nuestra Señora de la Concepción de la parroquia de Santiago de los Caballeros de Gáldar.

Un detalle que en general podemos apreciar de forma patente en las imágenes de Luján respecto a las vírgenes del siglo XVIII es que las del maestro canario han ganado en altura. Sí, casi todas superan el metro de alto, y esto sí va a ser una constante a partir del siglo XIX, ya que, como hemos comentado, ahora se consolida la Semana Santa Canaria. Y ¿quién se benefició de quién? ¿Fue el maestro Luján el que relanzó la Semana Santa?, o ¿él se aprovechó de un movimiento imparable? Volvemos a contestar que ambas cosas. Si tenemos en cuenta que José Luján nació en un siglo en el que se potencian las hermandades y las cofradías religiosas, que ellas son en parte responsables del impulso del arte canario, que son las cofradías las que promueven las procesiones y que, aunque ya se realizaban de tiempo atrás, ahora es cuando adquieren un verdadero auge, enlaza con que las iglesias vivieran un momento en que quisieran sacar procesionalmente las imágenes y, desde luego, no todas estaban en disposición de hacer encargos al exterior. Muchas tendrían que recurrir a artistas locales que recogiesen sus demandas. Artistas que indudablemente eran más baratos, porque las imágenes de fuera eran generalmente caras, aparte de que el traslado creaba unos costes adicionales importantes, a la par de conllevar ciertos riesgos de travesía. Éste era el ambiente que se vivía en la centuria e importantes historiadores, como José Miguel Alzola, no han dejado que pase desapercibido en sus escritos: «frailes y cofradías se propusieron reparar los daños ocurridos en la centuria anterior, e incluso incrementar el número y mejorar la calidad artística de las procesiones, y en verdad que lo consiguieron»²². El mérito de Luján en todo esto es, si se nos permite decirlo, protagonizar lo que en cierta ocasión dijo José Miguel Alzola: «la época áurea del barroco canario»²³. Aunque como artista total que era supo ser un maestro transversal entre ambas centurias.

Del estado de conservación, podemos señalar que, en realidad, las imágenes de Luján han sido en cierto modo perjudi-

²² ALZOLA, JOSÉ MIGUEL: *La Semana Santa de Las Palmas*, Ed. Artes Gráficas Clavileño. S. A., Madrid, 1989, p. 27.

²³ *Ibid.*, p. 27.

cadras por su fama, porque con más insistencia que hacia otras imágenes, las parroquias han considerado un deber restaurarlas, pero las manos que cogían estas esculturas a veces causaban verdaderos desperfectos, y así hemos podido comprobar en obras como la Dolorosa de Agüimes, que al iniciar la restauración se descubrió que tenía varios retoques anteriores, y en uno de ellos se había endurecido el paño encolado con cemento. Otras apenas se han tocado, aunque ya su estado denota la falta de la restauración.

Entre los restauradores que actualmente han tratado este tema concreto podemos nombrar a José Paz Vélez y a Inés Cambril García en Gran Canaria.

CATÁLOGO DE IMÁGENES

1. NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Parroquia de San Juan Bautista. Telde.

Escultura de candelero. Mide 1,40 m. aproximadamente. Finales del siglo XVIII (1787).

La advocación de Nuestra Señora de los Dolores es siempre necesaria por razones culturales. Pero muchas de las que existían en la isla de tiempos anteriores no alcanzaban el nivel de calidad, ni la expresividad que el pueblo fiel esperaba a menudo ver en esta Madre del Dolor. Quizás tendríamos que remontarnos a la Virgen de los Dolores de la parroquia de San Juan Bautista de Arucas, atribuida a la escuela de Pedro de Mena y Medrano y por tanto al siglo XVII, para apreciar esas notas trágicas y angustiosas que los maestros andaluces conseguían tallar con verdadero arte y maestría. Las Dolorosas canarias del siglo XVIII no mantienen este estilo, ni llegan a la técnica de las anteriores mencionadas. Pero dentro de este mismo siglo no podemos descartar la figura de Luján Pérez, que brilla con intensidad en el arte canario. Y esta primera Dolorosa que exponemos marca la pauta de lo que seguiremos viendo en adelante. La Dolorosa parece tomar carta de natu-

raleza en la isla. Poco tiene que ver esta imagen con las representaciones andaluzas. Sus características la definen con personalidad, pero incluso así podemos dedicarle perfectamente las palabras que Juan Miguel González expresó referente a las esculturas Dolorosas onubenses: «La expresión de la Dolorosa da la versión maternal y emocionada del misterio representado en el "paso" del Cristo. María, bajo palio, marcha detrás de su Hijo ya en los preludios de la Pasión. Entrada Triunfal en Jerusalén y Sagrada Cena; y en cada uno de los episodios de la misma, Oración del Huerto, Desprecio de Herodes, Flagelación, Cristo de la Humildad, Camino de la Amargura y Crucifixión, María sufre en su alma lo que Cristo padece en su cuerpo»²⁴.

No conocemos documentación sobre esta Dolorosa de Telde. La atribución al maestro Luján se debe a las similitudes patentes que muestra la talla con la obra del artista.

Pedro Hernández Benítez dice que fue «traída por los frailes para el convento de San Francisco»²⁵. También así lo afirma el historiador Santiago de Tejera y de Quesada, experto conocedor de la obra de dicho imaginero. Él concreta que ésta es la imagen que se menciona en las Cuentas de la Cofradía de la Soledad en el convento de San Francisco de Telde de 1787²⁶.

A las vírgenes dolorosas es costumbre representarlas angustiadas, llorosas y marcadas por el tremendo dolor. Algunas veces se lleva esto a tales extremos que las imágenes caen en un cierto amaneramiento que se repite hasta la saciedad. Canarias está influenciada por el ambiente andaluz, pero también hay otras fuentes, otras relaciones, otras circunstancias que perfilan a los escultores locales. Un claro y exponente ejemplo de estas palabras es esta Dolorosa de Luján. Esta Virgen es, como dice Pedro Hernández, una auténtica mujer ca-

²⁴ GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL, y MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA, *op. cit.*, p. 203.

²⁵ HERNÁNDEZ BENÍTEZ, PEDRO: *Telde: sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos*, Ed. Imprenta Telde, Las Palmas de Gran Canaria, 1958, p. 116.

²⁶ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO DE, *op. cit.*, p. 24.

naria ²⁷. Morena, de rasgos severos, de aspecto robusto, una mujer de campo. Además muestra el dolor que nosotros queremos dar a entender en las representaciones isleñas. Nadie puede decir que esta Madre no esté angustiada, pero lo que no está es desgarrada, no es patética. ¿Y significa eso que su dolor sea menor ante la muerte del Unigénito que otra Virgen que aparezca literalmente convulsionada? No, por supuesto. La razón es, quizás, que estas vírgenes canarias se muestran más contenidas. Es, casi, un dolor más suyo. No estamos ante la Madre que podemos interpretar en la Lamentación Primera de Jeremías, que dice: «¡Oh vosotros cuantos pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor comparable a mi dolor, al dolor con que yo soy atormentada!» ²⁸. Ciertamente no es ése el sentimiento más tangible en Ella. No se ha roto ante la visión de su Hijo. Ni siquiera parece que quiera conectar con el mundo, como es lo que reclama la mujer que llora en el libro de Jeremías. (Aunque en realidad conocemos el verdadero sentido de las dichas Lamentaciones de Jeremías, relacionando la aflicción de la Madre Celestial con Jerusalén, ciudad desolada por sus iniquidades. Pero ¿no murió el Mesías por los pecados que habían cometido los hombres?).

Lo que de verdad creemos es que Luján Pérez intentó que la Virgen expresara una súplica entera a Dios. Es también, y volviendo al libro de Jeremías en esta Primera Lamentación, donde nosotros la identificamos con más firmeza: «Mira, ¡oh Yavél, mi angustia. Mis entrañas rugen, mi corazón se revuelve dentro de mí» ²⁹. «Por eso lloro y manan lágrimas mis ojos, y se alejó de mí todo consuelo que aliviase mi alma» ³⁰.

La Virgen aparece vestida como es habitual entre las Dolorosas, saya y manto completamente negro. Éste era el traje de viuda del siglo XVI en la Corte de los Austrias. La tercera esposa del monarca Felipe II, Isabel de Valois, pidió al pintor Gaspar Becerra que reprodujera la imagen de la Virgen de la Soledad como aparecía en un cuadro francés. Para tal fin se

²⁷ HERNÁNDEZ BENÍTEZ, PEDRO, *op. cit.*, p. 111.

²⁸ Lam. de Jerm. 1, 12.

²⁹ *Ibid.*, 1, 20.

³⁰ *Ibid.*, 1, 16.

colocó un traje de la condesa viuda de Ureña, camarera de la reina. Esta moda se implantó totalmente, y a partir de entonces la Soledad o la Dolorosa, en vez de aparecer con la típica indumentaria hebrea, muestra un traje de viuda de la época de Felipe II ³¹. Lleva la imagen que analizamos una especie de esclavina plateada con remates dorados que, en nuestra opinión, desmerece la obra. Resulta exagerado. El resultado para nosotros es que afea la escultura, pero también tenemos que decir que lo que pierde en razón de sus vestiduras se enaltece por sí misma al contemplar la calidad de un buen rostro y unas personales manos. Es difícil encontrar una representación tan digna del prototipo de mujer isleña como esta Dolorosa muestra, pero también es verdad el que estamos ante la talla de un maestro excepcional en el arte de Canarias que pone de relieve el excelente modelado. Un hombre que ya fue reconocido, admirado y afamado en su misma época.

Como aditamentos, luce el blanco manípulo en la mano izquierda y el áureo rosario en la derecha. También lleva un sencillo solio plateado.

Presenta un buen estado de conservación.

2. NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Parroquia de Nuestra Señora del Pino. Teror.

Escultura de candelero. Mide 1,70 m. de alto. 1794 aproximadamente.

La Virgen de los Dolores no podía faltar en la basílica mariana principal de Gran Canaria. Es una imagen del maestro Luján que, desde el punto de vista estético, consideramos que está más cerca de la línea clásica con caracteres casi académicos que del mundo de la imaginería barroca.

No entendemos por qué esta escultura permaneció oculta en el «Salón de las Imágenes», o vulgarmente llamado «de los Santos». Una escultura que todos los historiadores que la han mencionado han destacado su calidad y el prestigio de las buenas manos de su autor.

³¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL, y MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA, *op. cit.*, p. 94.

Ya en el reciente inventario que se ha realizado en la villa se menciona: «El Altar del Stmo. consta de un solo nicho en el que se encuentran las imágenes del Crucificado, Ntra. Sra. de los Dolores y San Juan. Estas dos últimas han sido trasladadas al salón de imágenes existente detrás del camerín»³². Decisión que nosotros no compartíamos. Sería de esperar que una imagen de poca calidad y por saturación de éstas se retirase, pero evidentemente no es el caso de esta Virgen Dolorosa.

Sebastián Jiménez Sánchez ha dicho de ella que «anondamiento y soledad. Destacan estas últimas por su intenso dolor y por la factura de mujer canaria de las medidas isleñas»³³. Conocemos ya estas características de las imágenes marianas de Luján. Esa intención continua de identificar a María con la mujer de las islas sin más sentido que la de darle un nuevo acercamiento más íntimo por parte del fiel, ya que encuentra de esta manera mucho más familiar la imagen a la que reza.

Otros historiadores como Santiago Tejera Quesada, José Miguel Alzola, Braulio Guevara o Vicente Hernández Jiménez se limitan a confirmar la autoría del maestro³⁴. Este último mencionado, además, nos da una fecha, entre 1793 y 1799, en la cual se entregó no sólo esta Virgen a la parroquia, sino que también al Cristo Crucificado y al San Juan que forman el Calvario³⁵.

La imagen está vestida toda de negro con saya y manto de terciopelo ribeteado por una fimbria dorada. Sin embargo, lo que más destaca es el tocado monjil plateado a modo de

³² A. P. TEROR: «Inventario de la parroquia basílica de Nuestra Señora del Pino de la Villa de Teror, 1988», fol. 4.

³³ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN: «José Luján Pérez y su obra escultórica en el bicentenario de su nacimiento», *op. cit.*, p. 5.

³⁴ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, *op. cit.*, p. 36; ALZOLA, JOSÉ MIGUEL: *El imaginero José Luján Pérez (1756-1815)*, Ed. Colección «Guagua», Las Palmas de Gran Canaria, 1981, p. 32; GUEVARA, BRAULIO: *1481-1981. 500 años de la aparición de la Virgen del Pino*, Ed. Imprenta Pérez Galdós, Las Palmas, 1982, p. 33; HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, VICENTE: *La Villa de Teror*, Ed. Gráficas Bordón, Gran Canaria, 1984, p. 36.

³⁵ HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, VICENTE, *op. cit.*, p. 36.

rostrillo. Esta misma combinación ya la habíamos encontrado en otra imagen Dolorosa del maestro, como es la de la parroquia de San Juan Bautista de Telde.

La imagen cruza sus manos ante el pecho, sosteniendo el pañuelo de lágrimas y el gran puñal plateado, que es el elemento iconográfico que simboliza los dolores de la Madre. Siempre atravesando su corazón y aludiendo a la profecía de Simeón, primer dolor que se medita. Esta espada única después se convierte en cinco y posteriormente en siete ³⁶. La posición de las manos es, quizás, la menos afortunada de las imágenes lujanescas. No apreciamos en ellas la postura única y elegante que otras esculturas de la isla han hecho nombre a su autor.

El rostro de la Virgen es verdaderamente excepcional. No llega a fruncir característicamente las cejas, pero es indudable su filiación. La cara cuadrada, la mirada entristecida, la boca apretada de amargura recogida y poco manifiesta. Es, ciertamente, una gran escultura. Luce un sencillo solio, pero tiene dos coronas de plata sobredorada: «Otra de plata sobredorada para Ntra. Sra. de los Dolores en Semana Santa» y «Otra tmb. de plata sobredorada mas pequeña de Id. para el diario» ³⁷.

Su estado de conservación es regular. El roce del rostrillo ha levantado en algunos puntos las encarnaduras originales del rostro.

3. NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Parroquia de Santa María de Guía. Guía.

Escultura de candelero. Mide 1,50 m. aproximadamente. 1795.

Gran parte de la producción mariana de Luján está dedicada a la paciente Madre que contempló la muerte del Hijo Divino. ¿Cómo podía quedar la ciudad natal del artista sin una de sus más expresivas representaciones? Y sin embargo, den-

³⁶ DÍAZ VAQUERO, MARÍA DOLORES, *op. cit.*, p. 86.

³⁷ A. P. T.: «Inventario de la parroquia de la basílica de Nuestra Señora del Pino de la Villa de Teror, 1988», fol. 19.

tro de la calidad que va impresa en el maestro, no es de sus imágenes más destacadas. Son más elocuentes, a nuestro entender, las esculturas de talla o paños encolados, porque el artista se expresa en los ropajes con más fuerza que cuando lo hace exclusivamente en el rostro o las manos, mientras que en estas imágenes de vestir es más difícil alcanzar el momento definitivo sólo en la mirada o en el mohín contraído. Esta Virgen de Guía claramente pertenece a estas últimas mencionadas.

La escultura la hemos encontrado inventariada desde 1861. En dicho inventario se la señala junto a otra Dolorosa, pero que debió ser una imagen pequeña y de escaso mérito artístico: «La Ymagen de Ntra. Sra. Guía con su niño. La Merced con su Niño y ángeles y un solio dorado... y otra pequeña de Dolores... la de Dolores»³⁸. Ésta «de Dolores» se suponía ya conocida y era, sin duda, la del maestro Luján.

Volvemos a encontrarla en 1889, pero sin nombrarnos al escultor: «202. La Virgen de los Dolores (mantos de terciopelo de seda en buen estado)»³⁹.

Finalmente aparece reseñada en el inventario que realizó la parroquia a petición de la Jefatura Local de Protección Civil del Patrimonio Artístico el 16 de mayo de 1963. En dicha relación se nombra a «Nuestra Señora de los Dolores del escultor Luján Pérez»⁴⁰.

Sin duda, la imagen muestra el estilo y la huella del imaginero. Sebastián Jiménez Sánchez, en su artículo sobre el artista en el bicentenario de su nacimiento, la menciona sin otro particular⁴¹. Y es que ésta es una imagen sencilla, sin exceso barroquismo, ni excesivo clasicismo. Ella es la imagen de la expresión real, llena, íntima. Andrés Hernández Navarro afirma que Luján «recogió en sus esculturas la imagen de, los

³⁸ A. P. GUÍA: «Ynventario de alhajas y ornamentos de dha. Parroquia. Año de 1861», fol. 7.

³⁹ A. P. GUÍA: «Ynventario de Abril de 1889 (D. Vicente Matamala)» (s/n).

⁴⁰ A. P. GUÍA: «Relación nominal del Patrimonio Artístico existente en esta Iglesia Matriz de Santa María de Guía, 27 de junio de 1963» (s/n).

⁴¹ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN: «José Luján Pérez y su obra escultórica en el bicentenario de su nacimiento», *op. cit.*, p. 5.

hombres y mujeres de nuestros pueblos»⁴². Esto ya lo conocíamos en otras figuras del artista, porque es una nota constancial a su obra la de encajar perfectamente con el mundo que le rodea. Pero también nos acercan a un mundo complicado, una interiorización profunda. Éste es siempre el ritmo ambivalente de las esculturas de José Luján. El propio señor Hernández Navarro que nos ha hecho ese comentario sobre la sencillez exterior de las imágenes lujanescas también nos hace este otro sobre los sentimientos que expresan «Un mundo maravilloso donde domina la expresión serena, la resignación inmensa, el dolor transparente y el anhelo sublime»⁴³.

Y así son sus vírgenes, calificadas sutilmente con bellas expresiones.

La Virgen marca el paso al dolor, a la Pasión de la Semana Santa. Vestida de luto con saya y monjil blanco bordado de oro, que nos recuerda a la incomparable Soledad de la Portería de San Francisco de Las Palmas. Lleva las manos cruzadas ante el pecho, el rostro lloroso, la mirada baja. Dentro del paso en que sale en procesión, parece todavía más triste y alejada de los hombres. Se trata de un paso sencillo, pero que a la vez marca a la imagen con dureza. Como la definió en cierta ocasión, no refiriéndose a ésta concretamente, sino a todas las Dolorosas de Luján, la recargada pluma de Luis Doreste Silva: «la patética... y dulcísima imagen de María»⁴⁴.

Como aditamentos sólo lleva el sencillo solio. La imagen tiene el corazón atravesado por los siete puñales que representan los siete dolores sufridos por María en la Pasión de Jesús. Pero este corazón está bordado en la túnica, al igual que las pequeñas estrellas que adornan toda la tela.

Su estado de conservación es regular.

⁴² HERNÁNDEZ NAVARRO, ANDRÉS: «Proyección universal en el Arte de Luján», diario *Falange*, Las Palmas, 11 de mayo de 1956, p. 4.

⁴³ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁴ DORESTE SILVA, LUIS: «Importancia de nuestra Semana Santa isleña en la geografía católica», diario *Falange*, Las Palmas, 19 de marzo de 1959, p. 3.

4. NUESTRA SEÑORA DE LA ESPERANZA

Parroquia de San Sebastián. Agüimes.

Escultura en madera de cedro policromada. Mide 1 m. de alto. 1799.

El investigador Stubbe dice: «el tipo de la Virgen que se llama en España de la Esperanza representa a la Santa Virgen mientras espera a su Hijo»⁴⁵. Pero la historiadora María Dolores Díaz, de la Universidad de Córdoba, afirma que no siempre la Virgen de la Esperanza española se ajusta a este tema iconográfico concreto⁴⁶. El profesor Juan Miguel González da diversas variantes iconográficas: desde la Madre que espera al Mesías, hasta la propia «Spes Nostra» de los creyentes⁴⁷.

Esta excelente talla del maestro Luján está documentada. Joaquín Artiles, que ha sido uno de los principales estudiosos de la villa de Agüimes, nos cuenta: «Muy tempranamente arraigó en Agüimes la devoción de la Virgen de la Esperanza, o de los Remedios, que tuvo capilla propia desde 1620 fundada por el Arcediano don Juan Bautista Espino. La imagen primitiva era de vestir y en 1798, por su mucho deterioro, la mandó restaurar el obispo Tavira. Los cofrades, más solícitos que el obispo, decidieron hacerla de nuevo, y en 1799, el mayordomo don Francisco Suárez Romero puede presentar el siguiente descargo: "Por mil reales hechura y pintura de la Sta. Imagen nueva. Por quince reales costo de los ojos de cristal. Por doscientos cuarenta y seis reales costo de la hechura, plata y oro del solio". La nueva imagen, que es de cedro y mide un metro de alto, es la mejor escultura de Luján en Agüimes. No es sólo la delicadeza del rostro y el sosiego expectante de la expresión, sino también el ritmo de los paños amplios y ostentosos, pero sin desmedimiento ni excesos»⁴⁸.

La imagen se colocó durante un tiempo en una capilla del

⁴⁵ STUBBE, A.: *La Madonna dans l'art*, Bruselas, 1958, p. 75; Cf. DÍAZ VAQUERO, MARÍA DOLORES, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁶ DÍAZ VAQUERO, MARÍA DOLORES, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁷ GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL, y MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA, *op. cit.*, pp. 88-89.

⁴⁸ ARTILES, JOAQUÍN: *Un legado de cinco siglos (La Villa de Agüimes)*, *op. cit.*, p. 90.

lado de la Epístola. Esta capilla está dedicada a la Virgen de los Remedios o Esperanza desde 1620, por lo que hay que tener en cuenta que existía otra imagen de esta misma advocación. En 1718, Diego de Campos realiza el retablo donde se encuentra esta anterior imagen por 1.482 reales. En 1799 es la fecha en que, según consta, se sustituye la imagen antigua por la Esperanza de Luján. La otra era una figura de vestir, que a fines del siglo XVIII llegaba bastante deteriorada, y por esa causa el obispo Tavira la había mandado restaurar en 1783. Pero, a propósito de esto, se sabe que «los cofrades acordaron retocarla por otra nueva»⁴⁹. Y ésta es la imagen que llega de las manos de Luján. Después, ya en 1870, desaparece el retablo de Diego de Campo, que se encontraba despedazado en la capilla mayor, donde había permanecido un centenar de años⁵⁰. Actualmente está colocada en el altar de San José.

La Virgen de la Esperanza de Agüimes es una obra de primerísima línea y de las más destacadas de la isla. Luján se expresa como nunca con ese aire tan clásicamente suyo, donde consigue un halo sereno que envuelve a la obra. Ella es la Esperanza y el único «Remedio» de los hombres.

La Virgen se viste de color verde claro con las vueltas del manto azul celeste. Es el verde un tono simbólico en su advocación, pues representa la esperanza. La túnica, que apenas podemos verla, cae holgada y formando grandes pliegues. El manto es de un trabajo extraordinario. Se apoya en su cabeza y cae casi pegado al cuello y hombros, resaltando de esta manera las formas de la Virgen, para recogerse en el brazo derecho, que aparece doblado mientras coge la punta del manto. Aquí el tejido forma una gran vuelta alrededor del miembro, combinando el color beig del revés del manto con el cálido azul del derecho, mientras una cenefa dorada que lo enmarca da brillantez y atención a la escultura. Este detalle de coger la punta del manto lo habíamos observado en la

⁴⁹ ARTILES, JOAQUÍN: «Inventario del tesoro de Agüimes», *op. cit.*, p. 224.

⁵⁰ ARTILES, JOAQUÍN: «El templo parroquial de la Villa de Agüimes», *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 23, Patronato de la «Casa de Colón», Madrid-Las Palmas, 1977, p. 605.

imagen de la Dolorosa de candelero de la parroquia de Santo Domingo. El otro brazo la imagen lo extiende hacia los fieles. En este caso, el artista aprovecha para hacer caer el manto hasta las rodillas. El imaginero ha trabajado en dos direcciones: el lado derecho de la imagen es el lado de la curva y de la línea horizontal, mientras que el izquierdo es el lado de la línea recta y vertical. Sabia y alegre combinación cuyo resultado, a nuestro entender, es una obra de inmejorable estilo.

El rostro de la talla es de fina dulzura y bella presencia. Parece irradiar toda su delicadeza en la expresión. Fijémonos en el detalle del shebisim que parece imitar las telas hebreas. Sintió gusto Luján por vestir a sus imágenes a la antigua usanza, como tenemos ocasión de comprobar en varias de sus esculturas.

Cualquier detalle de la obra en el rostro, en las cuidadas manos, en el trabajo de la gubia en los pliegues, dan el nombre de su imaginero, Luján Pérez.

Como aditamentos luce una sencilla ráfaga plateada, símbolo siempre de su realeza.

Su estado de conservación es bueno, aunque es posible que haya sufrido algún repinte, como señala José Paz Vélez, y que hemos mencionado al compararla con la Virgen de la Encarnación de Gáldar, con la que guarda una indudable afinidad ya reseñada.

5. NUESTRA SEÑORA DE LA ENCARNACIÓN

Parroquia de Santiago de los Caballeros. Gáldar.

Escultura en madera policromada. Mide 1 m. de alto. 1799.

Al estudiar las primeras imágenes de la isla, pertenecientes al siglo XVI, nos hemos encontrado con esta advocación varias veces. Por ejemplo, al tratar la actual Virgen de la Vega de Gáldar, cuyo original título era Encarnación, o la propia Virgen de la Encarnación de San Juan de Telde. Después ya no volveremos a encontrarla. Sin embargo, y como comentaremos en el estudio de la talla de Luján, aquí en Gáldar también existió una imagen anterior a la que nos ocupa. Es, pues, una

titularidad mariana antigua y de escasa repercusión isleña, aunque ciertamente evoca uno de los momentos más profundos de la vida de la Virgen. La Encarnación, como conocemos, enlaza directamente con la salutación del arcángel Gabriel a María. El historiador Juan Miguel González, de la Universidad de Sevilla, afirma que: «La aceptación del mensaje angélico en una sola palabra: fiat, hágase, llevó consigo tanto la Encarnación como la participación en la pasión redentora»⁵¹. Pero nuestra imagen de Gáldar es muy interesante porque conecta con un momento anterior al anuncio. Ella, que es la encarnada, es también la que escuchó y rezó los salmos proféticos de Israel, ya que éstos eran el libro de oración oficial entre el pueblo judío⁵². Algunos de estos salmos tienen carácter mesiánico, ya que su sentido alcanza a expresar el advenimiento del Mesías. ¿Qué sentiría María, que era la predestinada, al escuchar estos cantos? Y el maestro Luján parece recoger estos momentos vividos por la Virgen.

Es muy difícil considerar una de las primeras tallas del artista y situarla en orden cronológico. Esta Virgen de Gáldar aparece en las Cuentas de Fábrica en 1799⁵³, pero hemos querido señalarla como una de las pioneras porque enlaza directamente con una de las obras calificadas como primeras de culto en la isla; nos referimos, indudablemente, a la anteriormente mencionada imagen flamenca de Nuestra Señora de la Vega de la Alcaldía de Gáldar. Las dos imágenes, de una u otra manera, están vinculadas entre sí.

Esta escultura que ahora nos ocupa el maestro la talló para su ermita de Gáldar y no para la iglesia de Santiago de los Caballeros, por eso se llamaba Virgen de la Vega.

No se trataba de la primera imagen de esta advocación, pues en unas notas históricas que hemos recopilado en el ar-

⁵¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL, y MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA: *Escultura Mariana Onubense*, Ed. Excma. Diputación Provincial de Huelva, Instituto de Estudios Onubenses «Padre Marhena», Huelva, 1981, p. 233.

⁵² MICHEL WILLAM, FRANZ: *Vida de María. La madre de Dios*, Ed. Herder, Barcelona, 1986, p. 54.

⁵³ A. P. GÁLDAR: «Libro de Cuentas de Fábrica, 31 de diciembre de 1799», fol. 307v. (Archivo Miguel Tarquis).

chivo parroquial de Moya, y haciendo referencia al culto y devoción que se le debía a su patrona, Nuestra Señora de Candelaria, encontramos un interesante texto recogido por José Marrero Marrero en el primer tercio del actual siglo. En él se intenta plasmar la profunda devoción que hacia la Candelaria tenían los pueblos del norte de la isla, no sólo Moya, y sobre esto se comenta un hecho sucedido el 13 de marzo de 1650, fecha que, sobra decir, nada tiene que ver con la actual talla. Según cuenta el cura párroco de Moya por esos tiempos, Juan Mateo de Castro, en ese día «vinieron en procesión todos los vecinos de la noble Villa de Gáldar a esta Santa Iglesia, en cumplimiento de una promesa que habían hecho a Ntra. Sra. de Candelaria, por el agua que, en este año, estaban necesitados. Y, juntándose para hacer cabildo, en la determinación de dicha procesión, luego que se determinaron unánimes y conforme, empezó a hacer demostraciones de lluvia, siendo hora de la fiesta de su día. Y fue tanta el agua, que fue en común, que remedió toda esta Isla que estaba muy falto de ella.

Y el día que vinieron en procesión a cumplir dicha promesa, fue tan notable el viento que hizo, y su violencia tan rápida y furibunda, que la insignia de Ntra. Sra. de la Encarnación, que trajeron en procesión, fue menester cubrirla de muchas capas hasta que entró en la Iglesia. Y dichos vecinos tan firmes en su devoción que sólo se puede persuadir a que deseosos de cumplir a Ntra. Sra. su promesa, Ella misma les dio ánimo y fervorizó sus piadosos ánimos para que prosiguiesen siempre en camino, hasta llegar a sus casas. Y a la vuelta hizo más tranquilo y sosegado tiempo»⁵⁴.

En realidad, no se nombra a la imagen en sí, sino sólo a su insignia, pero es de entender que alguna imagen existiría en su ermita, aunque es la representación de ésta lo que se lleva a Moya. Sin embargo, conocemos la original imagen ya que se trata de la bella talla flamenca, la hoy conocida como Nuestra Señora de la Vega. Ésta fue la obra sustituida por la de Luján y que pasamos a estudiar.

Podemos constatar documentalmente que dicha imagen no

⁵⁴ MARRERO MARRERO, JOSÉ, *op. cit.*, fol. 17.

se menciona en los inventarios parroquiales que se realizan en los años de 1821 y 1826⁵⁵. Sin embargo, sí consta en el que se hace en 1830, donde aparece el dato que nos aporta el lugar de su culto: «Ytt. en Capilla que le sigue esta la Ymagen de Ntra. Sra. de la Encarnación, que corresponde a su Hermita y está en la Ygl^a mientras aquella se reedifica; tiene su media luna y corona de plata»⁵⁶.

Pero la imagen nunca volvió a la ermita y quedó en la parroquia donde desde entonces recibe culto. Siempre la encontraremos relacionada de forma casi continua en los archivos, observándose pequeñas variaciones en sus elementos ornamentales. Al principio se la veneraba tal como la vemos ahora: «en el nicho del altar la imagen de N. S. de la Encarnación que corresponde a su Hermita tiene un solio de doce estrellas de plata y un solio de ojalata y metidas en la peana dos puntas de media luna. Nota.—El resto de la plata de la media luna y corona de esta imagen existe en poder del presente Sr. Benefdo. en Mayordomo»⁵⁷. Sabemos, por tanto, que la media luna completa que tenía se corta y sólo se le dejan los dos extremos. Es posible que la parroquia estuviese en esos años falta de medios y quisiese esa plata para otras diligencias. También se le suprime la corona y se le sustituye por un sencillo solio con estrellas. Sin embargo, en el archivo de 1877 encontramos otra novedad al relacionar la imagen: «En el altar siguiente la imagen de N. S. de la Encarnación con solio de doce estrellas de plata y en la peana dos puntas de media luna, rodeada de un sol de lata»⁵⁸. Suponemos que con un sentido de darle esplendor a la talla se la rodea por una ráfaga, en este caso de lata. Esto no ha tenido trascendencia, pues hoy la escultura luce sencilla, llana, como corresponde a una imagen lujanesca.

⁵⁵ A. P. GÁLDAR: «Inventario de 1821 y 1826» (s/n).

⁵⁶ A. P. GÁLDAR: «Inventario de 1830», fol. 4.

⁵⁷ A. P. GÁLDAR: «Inventario de 1836», fol. 4. (Véase Documento núm. 6).

⁵⁸ A. P. GÁLDAR: «Ynventario que al tomar posesión de esta parroquia de Santiago de la villa de Gáldar, levanté de todo lo de valor que tiene Villa de Gáldar. Octubre 1º de 1877. José Romero», fol. 1.

La imagen de la Encarnación está tratada esmeradamente. El escultor la ha representado casi como a una niña, detalle que encontramos con frecuencia desde el gran momento concepcionista. Pero el maestro Luján va a realizar un trabajo de gubia en los paños de excepcional calidad. En este aspecto, a la Encarnación de Gáldar no podemos evitar compararla con la Esperanza de Agüimes no sólo en el ropaje, sino también en la postura, en la tonalidad, y hasta en el tamaño mismo. Las dos se visten con túnica de color verde, envueltas en un manto azul y con el shebisim en una tonalidad de beig claro. Pero mientras la Virgen de Agüimes lleva las vueltas del manto en ese color pálido, la Esperanza de Gáldar lo luce del mismo tono que el derecho del manto. Y fue el restaurador José Paz Vélez quien llamó la atención sobre este punto, considerando que quizás la imagen de Agüimes poseyese una coloración que no fuese todo lo original que se deseara. Ambas imágenes llevan la fimbria dorada que rodea todos los extremos del vestido de María. Realmente, aunque en esta advocación se prefiera muchas veces el color blanco para la túnica, no existe una iconografía definida.

Siguiendo nuestra comparación, observamos que mientras la Virgen de Agüimes se lleva la mano derecha al pecho y extiende la izquierda, resulta todo lo contrario del gesto de la Virgen de Gáldar. En este caso, extiende baja la mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene un libro, al que hemos aludido como mensaje profético de la Encarnación.

En la Virgen de Gáldar la túnica cae ancha y muy suelta. El manto cae por detrás para recogerse sobre el brazo izquierdo. El trabajo de la gubia es esmerado. Luján era un artista en el amplio sentido de la palabra. La clásica elegancia de sus ropajes no tiene comparación con ningún otro escultor de las islas.

Su estado de conservación puede considerarse aceptable.

6. NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ

Parroquia de Nuestra Señora de La Luz. Las Palmas de Gran Canaria. Escultura en madera policromada. Mide 2,30 m. de alto. 1799.

Nuestra Señora de la Luz es una bella advocación mariana no demasiado popular en la isla. Ella es una de las grandes

interpretaciones, pues, como bien dice el profesor sevillano Juan Miguel González Gómez: «Ella dio a luz a la luz»⁵⁹.

Los orígenes y base para esta advocación nos los refiere el mencionado historiador González Gómez: «El simbolismo de la luz es amplísimo, por ser una de las experiencias primarias del hombre. La distinción entre luz y oscuridad, día y noche es tan elemental como entre afirmación y negación, vida y muerte. En el lenguaje bíblico la Sabiduría Eterna es Luz, cuyo fulgor es inextinguible: "La claridad que de ella nace no conoce ocaso". En todo el Antiguo Testamento alienta la esperanza de volver a encontrar la luz perdida en la caída original. "Levántate, Jerusalén, resplandece, que llega tu luz y la gloria del Señor amanece sobre ti... Cambiarán las naciones a tu luz, y los reyes al resplandor de tu aurora". Cuando el verbo de Dios se hizo hombre, es introducido en el Templo con las proféticas palabras de Simeón: "Luz para iluminar a los gentiles y gloria de tu pueblo Israel". En su predicación, Cristo se proclamó a sí mismo como "Luz del mundo"»⁶⁰.

Sobre esta imagen, la documentación que tenemos es la que nos facilita Santiago de Tejera y Quesada en su estudio sobre el escultor Luján Pérez. El propio historiador explica que obtener datos sobre esta talla había sido ciertamente difícil y lo que nosotros vamos a narrar a continuación es lo que finalmente se averiguó. Él lo considera un milagro de Nuestra Señora de la Naval, como así se la llama popularmente en su barrio: «el Capitán D. José de Arbonés y Muñiz, como Mayordomo de Nuestra Señora de la Luz, declarando haberlo sido por más de diez y ocho años, encomendó a Luján Pérez hiciese esta bella efigie, a poco de serlo conferido este título, en atención a desempeñar su padre, D. Miguel de Arbonés y Arostegui, Capitán de Infantería, Regidor perpetuo de esta isla, el puesto del Castellano del Castillo, principal de aquella ribera.

Declara, asimismo, el D. José en su testamento, que habiendo salido precipitadamente al campo el año de 1811, cuando

⁵⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL, y MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA, *op. cit.*, p. 370.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 370.

afligía a este pueblo el contagio de la fiebre amarilla, dejó en el arca de su despacho, con algunas alhajas, mil ochocientos pesos pertenecientes a Nuestra Señora de la Luz, los que echo de menos luego que volvió a la ciudad. Pudo, sin embargo, recuperar una parte, bajo sigilo de confesión, habiéndose encargado al tutor que nombrasen sus hijos, se restituyera la cantidad sin hacerse de ella mención.

Y aún se cuenta que, habiendo dejado el cargo muchos años después, por achaques de su edad, tomó este dinero a premio. ¡Rasgo hermosísimo de la honradez de aquellos tiempos!»⁶¹.

Con esta anécdota de la cuestión del dinero obtenemos el nombre del que encargó la imagen: José de Arboníes.

Al fecharla la hemos adelantado un poco al criterio que da Santiago de Tejera que por similitud la hace con Nuestra Señora de las Mercedes de Santa María de Guía⁶². Y, ciertamente, son imágenes que se parecen bastante.

Esta escultura era bastante rica y su devoción muy importante en la zona del puerto donde se halla.

La Virgen se alza entre grandes nubes, donde aparecen las cabezas de los angelotes, que la miran extasiados. La media luna es un símbolo de la Corredentora, la Señora que se apoya sobre el universo creado. Todo este bullicio nos recuerda notoriamente las escenas pictóricas que los maestros andaluces del barroco llevaron a su máximo esplendor. Como dice José Miguel Alzola, se trata de la «Virgen glorificada»⁶³.

La túnica es de color rosáceo apagado y el manto es azul. Combinación de colores frecuentes en el maestro y que simbolizan el carácter concepcionista de la Virgen. El manto lleva decorado una fimbria dorada. Éste es todo un alarde de maestría y movimiento, destacando los amplísimos pliegues. La gubia trabaja libre formando remolinos que se curvan y contracurvan, resaltando y contrastando al tiempo, la verticalidad y la planicie de la túnica. La figura de María coge dul-

⁶¹ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, *op. cit.*, p. 58.

⁶² *Ibid.*, p. 57.

⁶³ ALZOLA, JOSÉ MIGUEL: *El imaginero José Luján Pérez. (1756-1815)*, *op. cit.*, p. 35.

cente al Niño Jesús, que apenas se apoya entre los brazos de su Madre. No sólo María mira candorosamente al Niño, produciéndose esa comunicación divina entre ellos, sino que lo alza casi sobre sus hombros, en un gesto de enseñarlo al mundo. Es bonito, es delicado y no muy visto este detalle de María de coger el piecico de su Hijo. Un Niño Jesús verdaderamente llamativo, regordete, sano, lleno de naturalidad, como un autentico niño barroco sevillano, con las carnes redondas, rollizas y el pelo ondulado. Sólo se cubre con el paño de pureza.

Esta imagen tiene partes inacabadas, considerando Santiago de Tejera al respecto que Luján prefería dejar algo a medio acabar antes de incurrir en algún defecto por ello ⁶⁴.

Hoy la imagen se encuentra restaurada. José Paz Vélez trabajó en ella, por primera vez, en 1980. Unos años después, tras los daños sufridos a causa de la lluvia caída durante una procesión, el mismo restaurador retocó nuevamente esta imagen.

7. NUESTRA SEÑORA DE LORETO

Parroquia de San Nicolás de Bari. Las Palmas de Gran Canaria.
Escultura de candelero. Mide 0,87 m. de alto. Finales del siglo XVIII.

La tradición de esta advocación es muy antigua. Sus orígenes se remontan hasta la Edad Media, concretamente en 1194, cuando se donó a los monjes de Fonte Avellana, en la provincia de Ancona, un pequeño emplazamiento para su santuario. Pasados los años, y en medio de la tranquilidad reinante que hacía discurrir la vida de los monjes, llegamos a los años que conforman el renacimiento. Durante el siglo xv o xvi (no está clara la fecha), cuenta la tradición que la Santa Casa de la Virgen María de Nazareth fue trasladada milagrosamente por los ángeles hasta el santuario de Loreto de Ancona. Desde entonces, el lugar se ha convertido en un auténtico centro de peregrinación.

Ésta es una bellísima leyenda que ha creado muchas devociones en el mundo. En España no faltan imágenes de esta

⁶⁴ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO. *op. cit.*, p. 59.

titularidad. En Canarias, y concretamente en Gran Canaria, sólo conservamos esta figura. Desconocemos todos los datos concernientes a ella. Es posible que se deba al encargo de un particular, o que el párroco de San Nicolás de Bari encargase dicha imagen de título italiano, motivado por el santo titular de la parroquia. En cualquier caso, ha sido durante mucho tiempo una imagen polémica y que ha marcado un interrogante sobre la autoría del maestro. Los últimos trabajos no dudan en calificarla como obra de Luján Pérez. Incluso Sebastián Jiménez Sánchez, con motivo de la exposición en el bicentenario de su nacimiento, escribió: «morenita esquisitez que por primera vez encontramos en la lista de las obras de Luján»⁶⁵. También, en un estudio reciente de la revista *Aguayro*, se recoge: «Según Camilo Torres, la hoy parroquia de San Nicolás y antes ermita fue fundada en el siglo XVIII. La imagen del santo patrono es muy antigua, de autor desconocido. La de Ntra. Sra. de Loreto es obra de Luján Pérez»⁶⁶.

La Virgen de Loreto es una representación propia de la pintura o del relieve porque sus elementos iconográficos hacen complicada su traslación escultórica. Pero no nos faltan ejemplos de esta última, como es la Virgen de Loreto del monasterio de la Encarnación de Córdoba, donde la Madre, que sostiene a su Hijo entre las manos, se encuentra sentada y su peana es su propia casa en forma de santuario⁶⁷. De esta forma se recuerda el motivo de su advocación. En esta imagen canaria de Luján nada nos da a entender el tema mariano. La Virgen luce sencilla sobre una peana de madera. Lleva un traje celeste, bastante actual, con cintas doradas que lo adornan. La Virgen baja la mano derecha, como si sostuviese algo, mientras la izquierda la acerca a su corazón.

El rostro de la imagen es auténticamente lujanesco. Los ojos, las cejas, el pelo castaño, ondulado y retirado hacia la

⁶⁵ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁶ EDITORIAL REVISTA AGUAYRO: *El "risco" de San Nicolás*, Ed. La Caja de Ahorros de Canarias, núm. 182, Las Palmas, mayo-junio 1989, p. 36.

⁶⁷ DÍAZ VAQUERO, MARÍA DOLORES: *La Virgen en la escultura cordobesa del barroco*, Ed. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Cajasur, Córdoba, 1989, p. 82.

espalda, representa el estilo de cara de la mujer canaria, sencilla y natural.

La Virgen luce una elegante corona imperial dorada, y decorada alrededor, simbolizando la realeza de la Madre.

Presenta un buen estado de conservación.

8. NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Parroquia de San Sebastián. Agüimes.

Escultura en madera y telas encoladas. Mide 1,23 m. de alto. Finales del siglo XVIII.

Esta Madre Dolorosa es, quizás, una de nuestras más genuinas representantes en lo que a iconografía mariana canaria se refiere. Y como todas las Dolorosas, se muestra llorosa y apenada. Nos parecen acertados los sentimientos que inspira a Joaquín Artilles, que, tras su estudio, expresa: «pura zozobra, le cae por el cuerpo en un susto de negros barruntos, como una cascada de penas»⁶⁸.

Lo único que sabemos de esta escultura es que procedía del convento dominico de Agüimes.

No hay dudas de la paternidad artística. Las formas de Luján se repiten en esta noble imagen que sigue perfectamente la línea acostumbrada. El vestido de pliegues anchos y quebrados, el manto que cae suelto y apoyado en los brazos. Es, en general, la definición clásica por excelencia, el suave tratamiento de la gubia que en el rostro alcanza matices verdaderamente bellos y conmovedores.

Se trata de una escultura de madera la cabeza y las manos. El resto del cuerpo es de lienzo endurecido.

Salía en la procesión que acompañaba al Cristo Nazareno con la imagen de San Juan Bautista, que también es obra del escultor Luján Pérez. Salía del convento en la madrugada del Viernes Santo y actualmente sale de la parroquia de San Sebastián el Miércoles por la tarde⁶⁹.

⁶⁸ ARTILES, JOAQUÍN: *Un legado de cinco siglos (La Villa de Agüimes)*, Ed. Imprenta Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 1985, p. 90.

⁶⁹ ARTILES, JOAQUÍN: «Inventario del tesoro de Agüimes», *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 26, Patronato de la «Casa de Colón», Madrid-Las Palmas, 1980, pp. 223-224.

La Virgen no luce ningún aditamento ornamental. Se muestra sencilla. Son las manos y el rostro lo que motiva el tema. Las primeras por la posición y el segundo por la mirada.

El señor Artiles afirma que la imagen, que se encontraba totalmente repintada, había sufrido una reciente restauración⁷⁰. Pero lo que nosotros hemos observado es que esa nueva restauración sólo ha servido para empeorar su estado. Sin embargo, a pesar de los graves deterioros que sufría, fue una de las esculturas que más llamaron la atención en la exposición de su obra en 1956. Posteriormente, y en los últimos meses de 1989, la imagen ha sido nuevamente restaurada por José Paz Vélez. Pudimos comprobar los distintos repintes de malas coloraciones que debieron de ser levantados. Incluso es lamentable cómo en una de esas restauraciones anteriormente efectuadas se había endurecido los paños con cemento, infringiendo a la obra un daño gravísimo.

9. NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Parroquia de San Mateo. Vega de San Mateo.

Escultura de candelero. Mide 1,50 m. de alto. Finales del siglo XVIII, comienzos del siglo XIX.

Retomando nuevamente nuestro estudio sobre la Virgen Dolorosa, la que ahora nos ocupa es también una elegante y bella representación mariana.

Siempre expresiva la que escuchó la profecía de Simeón a la entrada del templo. Siempre angustiada la que vivió en el sentimiento fatal del destino anunciado. La más llorosa Madre al pie de la cruz de su Hijo. Ésta es, y estos son los sentimientos que alientan a la Virgen de la Vega de San Mateo.

No existen datos sobre la obra. Nada acredita su autoría, pero el estilo de la talla y el auténtico parecido con otras obras del imaginero aseguran su paternidad. Por otro lado, la tradición popular de La Vega durante muchos años, tantos que no existe otro recuerdo, han dado ese único nombre, Luján Pérez.

⁷⁰ ARTILES, JOAQUÍN: *Un legado de cinco siglos (La Villa de Agüimes)*, op. cit., p. 90.

Esta Madre de los Dolores no es la canariota fuerte que encontramos en la parroquia San Juan Bautista de Telde. La Virgen de San Mateo es más sentida, más mística. No hay esa extraña serenidad que veíamos en la anterior, sino que está más cerca de esas imágenes que lloran apesadumbradas.

La Virgen se viste de negra saya y negro manto resaltado por la fimbria de encaje dorado. Llama la atención la disposición del tocado blanco. La figura marca su cintura, no por el habitual cíngulo de cordón, sino por una ancha cinta con cenefa dorada.

Como aditamentos luce el manípulo que porta en la mano derecha, mientras que la izquierda, de la que cuelga el devoto rosario de algún fiel, la acerca a su pecho tocándose el corazón, al que atraviesan siete pequeñas espadas. Son los siete dolores pasionistas de María.

Luján se expresa y manifiesta en el rostro y en el modo de tallar el pelo, tan personal del artista. Se caracteriza por el conocido rictus de todas las Dolorosas, donde aparecen las cejas caídas, los ojos con la mirada algo extraviada y la boca entreabierta por el espasmo.

Como siempre que tratamos a este maestro, nos encontramos con una elegante Virgen que es, sin duda, una obra de primerísima calidad en la isla.

Presenta un buen estado de conservación.

10. NUESTRA SEÑORA DE LA CANDELARIA

Iglesia de San Blas. Las Palmas de Gran Canaria.

Escultura en madera policromada. Mide 1,30 m. de alto. Comienzos del siglo XIX.

La advocación de la Candelaria, de tanta importancia en la historia devocional de las islas, también es interpretada por el maestro de Guía.

La profecía de Simeón, como manifestación del Niño Mesías que ilumina al mundo, enlaza directamente con este tema iconográfico, y de ahí, según opinión del historiador Juan Miguel González: «hizo que en la liturgia se introduje-

ra... la procesión de las candelas» ⁷¹. Ésta es la fiesta de la Purificación de la Virgen, que junto con la Presentación de Jesús en el templo y el Hypapante que conmemora el encuentro entre Simeón y Ana, son fiestas destacadas de la liturgia hebrea ⁷². Se conocen datos de que a mediados del siglo IV, en la ciudad de Jerusalén, se celebraba una fiesta llamada «Cuaresma de la Epifanía», en la que se salía en procesión con candelas o cirios encendidos. Éste es el origen de la que después sería fiesta de la Purificación o de Candelaria ⁷³.

En la iglesia de San Blas, que pertenece al colegio de San Antonio de Las Palmas, encontramos esta advocación de María Candelaria, aunque, en cierto modo, parece que Luján no se despegaba del modelo de Dolorosa que esta imagen parece evocar.

Esta obra no siempre perteneció al colegio, pues lleva una inscripción en su base donde se lee: «Ymagen de Ntra. Sra. de Candelaria milagrosamente salvada del incendio del Asilo Hospital de S. Lázaro en la madrugada del 5 de Octubre de 1931».

La técnica y el estilo es indiscutible del maestro guienense. Destaca la forma de tratar los paños, la gubia marcada en pliegues bastante rectos en la túnica de tono salmón y la pesadez general en el tratamiento del manto azul, ancho y ampuloso. El artista consigue darle un gran movimiento en los extremos de éste, que cuelga muy holgado en los brazos de la Señora. La Virgen adelanta ligeramente la pierna derecha, marcando la rodilla a través de los paños. Es muy interesante el tocado de tonos marfileños que a modo de shebishim cubre el rostro de la Virgen. El tejido se cruza en el pecho, que, además de contrastar con el color del oscuro manto, enmarca elegantemente la talla, pues se ajusta debajo del pecho, resaltándolo.

El Niño Jesús, apoyado en el brazo izquierdo de la Madre, aparece cubierto con el paño de pureza de color rojo, cuyo

⁷¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL, y MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA, *op. cit.*, p. 172.

⁷² DÍAZ VAQUERO, MARÍA DOLORES, *op. cit.*, p. 75.

⁷³ DÍAZ VAQUERO, MARÍA DOLORES, *op. cit.*, p. 75.

significado es el sacrificio que Él tendrá que realizar por los hombres. Dicho paño se encuentra decorado con una estampación de frutas y flores.

En la mano derecha, la Virgen sostiene la candela que da nombre a su advocación.

El rostro tanto de la Madre como del Hijo son naturales, de la propia realidad cotidiana que configuraba la vida del maestro y que a él le gustaba interpretar en sus obras. Mujeres sencillas a las que él contemplaba con asiduidad.

Luce corona imperial, símbolo de realeza, y una gran luna plateada y decorada a sus pies, expresión del universo creado y del que Ella es Señora.

La imagen, hoy, presenta un brillo exagerado, pero no conocemos quién llevó a cabo esta restauración.

11. NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Ermita del Espíritu Santo. Las Palmas de Gran Canaria.

Escultura de candelero. Mide 0,85 m. aproximadamente. Comienzos del siglo XIX.

El destino de esta Virgen Dolorosa era el antiguo convento de San Bernardo de Las Palmas. Pero con la desamortización de los conventos muchas obras se repartieron entre distintas parroquias. De esta manera llega la Dolorosa de Luján a la ermita del Espíritu Santo de Vegueta.

Suponemos que cuando el maestro realizó la obra para el extinguido convento se trataba ya de una sustitución. Hemos encontrado en un legajo de 1760 que pertenece al convento de San Bernardo de Las Palmas el siguiente testamento: «Testamento que otorga a D. José Ventura Reyes, presbítero en el nombre de D. José Merino Machado, médico y en virtud de los poderes que de él tiene. D. José Merino ya el difunto nombra herederas a sus primas Dña. Micaela Merino, excluyendo a sus mujer Dña. M^a Teresa Aguilar Romero, residente en Sevilla, de la cual está separado, aunque se consigna una limosna por piedad. Manda que lo entierren delante del altar de Nuestra Señora de los Dolores en el convento de San Ilde-

fonso, altar que él ha erigido y hecho dorar. En 26 de Febrero de 1760 ante José Cabrera Bethencourt»⁷⁴.

Según estas fechas, en 1760 ya existía una imagen de la Virgen de los Dolores. Luján Pérez tenía entonces sólo cuatro años. Además, consideramos que esta obra debió ser una obra avanzada en su producción artística, pues según Santiago de Tejera y Quesada entre las obras del maestro se encontró «sin pintar una bellísima Dolorosa que hoy se venera en la ermita del Espíritu Santo»⁷⁵. Lo cual, además, nos facilita otro dato, la seguridad de la autoría del maestro.

También nos la relaciona Sebastián Jiménez Sánchez en su artículo sobre el imaginero grancanario con motivo de la celebración del bicentenario del nacimiento como una de sus más bellas Dolorosas⁷⁶.

La Virgen se encuentra situada en un nicho lateral de la ermita. Aparece vestida con saya roja y manto de terciopelo oscuro. Tanto la túnica como el manto llevan una fimbria dorada. El tocado de la Virgen destaca por la pureza del blanco y el fino detalle de los encajes.

María lleva el manípulo en la mano derecha, mientras nos sorprende con la izquierda, pues no se la lleva al pecho, ni la alza al aire en un movimiento trágico o patético, sino que sencillamente recoge su manto, lo que por otro lado es un gesto habitual en las imágenes de Luján. Esto le da un movimiento al paño, que en vez de caer rígido, ya que las telas son muy pesadas, le forma unos pliegues que le dan un aire mucho más libre y expresivo.

El rostro de la imagen es típicamente lujanesco. El entrecejo señalado, la boca entreabierta, la mirada baja, el pelo tallado castaño y ondulado. Un cierto aire de canariedad domina la imagen entristecida, como siempre, por el terrible suceso acaecido. Es esta Dolorosa la imagen de una mujer en trance, pero sin derrumbamiento, pues así lo ha reconocido la

⁷⁴ A. H. PROVINCIAL DE LAS PALMAS: «Convento de San Bernardo: San Ildefonso (Las Palmas). Año 1760», leg. 31/18.

⁷⁵ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, *op. cit.*, p. 153.

⁷⁶ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN: «José Luján Pérez y su obra escultórica en el bicentenario de su nacimiento», *op. cit.*, p. 5.

Iglesia en el Concilio Vaticano II: «Así también, la Bienaventurada Virgen avanzó en la peregrinación de la fe y mantuvo fielmente la unión con su Hijo hasta la Cruz, en donde, no sin designio divino, se mantuvo en pie (Jn. 19.25)»⁷⁷.

La imagen lleva diadema y espada de plata que fueron pagadas por doña Marcela Pestana⁷⁸.

Presenta un buen estado de conservación.

12. NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO

Parroquia de Santiago de los Caballeros. Gáldar.

Escultura en madera de cedro policromada. Mide 1,10 m. aproximadamente. 1801.

La tradición cuenta que en 1210, en Albi, la Virgen se le apareció a Santo Domingo, fundador de la orden dominica, y le entregó un rosario como medio para vencer la herejía de las comunidades cátaras de albigenses que desde el año 1200 triunfaban sobre la Iglesia Romana y resistían los intentos de reconquista⁷⁹. La victoria sobre los cátaros llegó en 1213, pero una vez reconquistada la tierra era necesario ganarse el espíritu, y esta tarea fue llevada a cabo por los dominicos⁸⁰.

El estudio de la profesora María Dolores Díaz Vaquero da una nueva perspectiva al origen de la advocación mariana. Según parece, el rezo del rosario se realizaba antes de la vida de Santo Domingo, aunque no se orase como se hace actualmente. La citada historiadora sigue el estudio del mariólogo Gabrielle M. Roschini. Él considera que ya en el siglo XII se rezaban numerosos Avemarías seguidos. En el siglo XIII se estableció el número de ciento cincuenta Avemarías, denominándose «Psalterium marianum», y si se rezaban sólo cincuenta, se denominaba «Rosarium marianum». Hay una leyenda que

⁷⁷ *Documentos completos del Vaticano II*, Ed. Mensajero, Bilbao, 1972, p. 71.

⁷⁸ ALZOLA, JOSÉ MIGUEL: *La Semana Santa de Las Palmas*, op. cit., p. 111.

⁷⁹ HEERS, JACQUES: *Historia de la Edad Media*, Ed. Labor Universitaria, Barcelona, 1979, p. 161.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 165.

cuenta que un monje cisterciense rezaba estos cincuenta Avemarías y en cierta ocasión observó que sobre la cabeza de la Virgen había una corona de cincuenta rosas ⁸¹.

Esta advocación dominica no tardó mucho en llegar a las islas, donde la presencia de la orden era importante. Hoy es uno de los títulos marianos más difundidos. La tradicionalidad de éste en las islas es un hecho conocido. Dicho tema advocacional alcanzó, concretamente en Gran Canaria, un gran culto popular. Imágenes de la Virgen del Rosario podemos contemplar desde los primeros tiempos de la conquista. No importa a quién se le debe el origen del rezo. Cuando Luján trabaja esta talla lo que interesa es el objeto de la advocación, que no es más que la plegaria constante y sostenida que el hombre debe a Dios.

Pero entrando ya en la descripción de la imagen que nos ocupa, vemos que esta Virgen del Rosario de Gáldar, que luce actualmente en la capilla colateral del lado del Evangelio en la parroquia norte de Santiago de los Caballeros, es una magnífica y excelente talla del maestro Luján.

De ella sabemos que aparece en las cuentas de 1800 ó 1801 y que fue adquirida «con cargo a Fábrica, según lo ordenó el obispo D. Antonio Tavira y Almanza» ⁸².

En los inventarios de 1821 leemos una referencia a la Virgen del Rosario: «Yt. En el cuerpo de la Yg^a, enfrente del de Animas está el altar de N. Sra. del Rosario, con dha imagen de talla y el niño delo mismo que también lo visten; tiene una corona dorada y media luna de plata; y el niño una diadema delo mismo; dos rosarios uno pequeño (encasquillado) del uso diario y otro grande todo de oro con tres medallas, que conserva en su poder el may^o. de la cofradía dela Virgen el Prob. Dn. Ramón de Medina, la rosa de piedras falsas y dos anillos de que se hace mención en el antiguo inventario se vendieron para hacer la imagen de talla» ⁸³.

Conocemos, por esta relación, que esta talla de Luján Pérez no es la primera y que está sustituyendo a una antigua ima-

⁸¹ DÍAZ VAQUERO, MARÍA DOLORES, *op. cit.*, pp. 109-110.

⁸² TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, *op. cit.*, p. 72.

⁸³ A. P. GÁLDAR: «Inventario de 1821 y 1826», fols. 2-3.

gen de la que desconocemos su paradero. Pero volvemos a encontrarla inventariada en 1830, donde se nos narra un hecho que ocurrió con el rosario de la imagen de Gáldar. Cuentan así los documentos: «Yt. Nuestra Sra. del Rosario, en su retablo, sin pintar que se le ha costado el Prebyto. Dn. Ant. Yañez Ortega Sochantre de esta Yglecia tiene su media luna Grande de plata, con una caricatura de angel dorada en el centro: un rosarito pequeño de uso diario, encasquillado en oro: y su corona de plata dorada. El niño tiene una medallita, dícese, diademita de plata pequeña. Además tiene la Virgen un rosario grande encasquillado en oro, con tres medallas del mismo metal, el cual existe en poder del citado Presbyt°. D. Ant. Ortega, no entero, sino la mitad, o poco más de la mitad, porque teniendo esta alhaja el Presbyt°. D. Ramón de Medina, como mayordomo que dejó de ser, lo prestó según dicen p^a empeñarlo tercera persona y desapareció el tal Rosario desde el año de 1825 hasta que en el pasado de 1829 se tuvo noticia de hallarse esta alhaja empeñada casa de D. Franc°. Ramos en Barrancohondo y habiéndolese demandado judicialmente, lo entregó por mandado del Juez con la referida talla y así existe. También tiene el niño unos zapatitos de plata dorados y diferentes vestiditos todo lo que existe en poder de la camarera D^a. Micaela de Reyna»⁸⁴.

Esta Virgen del Rosario es, dentro de la producción del maestro, una de sus más finas y acabadas obras. El trabajo de la gubia es de esmerada ejecución. Es, a nuestro entender, una pieza de gran calidad artística de la isla.

La Virgen se contorsiona suavemente, aunque lo que en realidad nos da esa sensación son los paños volados y removidos hacia el lado izquierdo. Aparece vestida con túnica de suave tono salmón, manto azul decorado por una ancha y rica fimbria y shebisim a modo de tocado hebraico. Rosa y azul es la combinación más utilizada por el maestro. Alude directamente al carácter concepcionista de la Mujer. La saya se recoge debajo del pecho anudado por una cinta. Cae ancha y suelta. El manto, de gran vida y movimiento, de pliegues que-

⁸⁴ A. P. GÁLDAR: «Inventario de 1830», fol. 2.

brados y ondulados sin desprenderse de esa línea tan tremendamente clásica que mantiene siempre el imaginero, muestra, a la vez, un revuelo alegre encauzado en el más puro barroco. Son muy suaves sus tonos. Tengamos en cuenta que el arte del policromado no fue tarea para el maestro Luján. Y lo que normalmente observamos es la obra de Ossavarri, Antonio Manuel de la Cruz y otros policromadores de la época ⁸⁵.

Hoy el Niño Jesús vuelve a lucir como el maestro Luján lo destinó, desnudo y sin ropajes. Lo encontramos en amorosa postura recogido en el regazo de su Madre. Parece no pesar nada y la sensación etérea que emana parece aumentar entre los blancos paños y el pálido color de su piel. Sin embargo, no existe comunicación con María, ambos están ausentes, cada uno reflexionando sobre su destino. Es, en definitiva, un Niño ya maduro, conocedor de la Obra. Y cierta melancolía parece embargar a la Madre, como si ésta también tuviese presente el futuro amenazador de su Hijo.

Sebastián Jiménez Sánchez no ha dudado en definirla como «la de elegantísima silueta y delicado rostro» ⁸⁶. Ella es, siguiendo la línea habitual en Luján, una mujer canaria, de bello rostro, sin sofisticación, más bien sencilla.

En la mano derecha sostiene el rosario, que es el elemento iconográfico de su advocación.

La imagen se encuentra en buen estado de conservación.

13. NUESTRA SEÑORA DE LAS MERCEDES

Parroquia de Santa María de Guía. Guía.

Escultura en madera de cedro policromada. Mide 1,80 m. aproximadamente. 1802.

Esta imagen de Nuestra Señora de las Mercedes es, en realidad, una representación iconográfica de la Virgen de la Merced. Concuerta con los atributos propios de la devoción

⁸⁵ ALZOLA, JOSÉ MIGUEL: *El imaginero José Luján Pérez (1756-1815)*, op. cit., p. 35.

⁸⁶ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN: «José Luján Pérez y su obra escultórica en el bicentenario de su nacimiento», op. cit., p. 5.

mercedaria. Los archivos canarios, ciertamente, no nos aclaran. En unos se la denomina Virgen de la Merced y en otros Nuestra Señora de las Mercedes. Podemos concluir, en todo caso, que originariamente se trataba de Nuestra Señora de la Merced y bajo esta advocación se hace el encargo al artista. Hasta 1861 es así denominada. Sin embargo, a partir de esa fecha ya no está tan claro. Es posible que el desconocimiento haya motivado esta doble denominación, considerándose que no existen diferencias entre ambas. Pero la advocación de la Merced es muy específica.

Lo cierto es que nos extraña la escasa difusión de esta Virgen en la isla. La historia de Gran Canaria, como la del resto del archipiélago, está plagada de incursiones berberiscas, piratas holandeses, franceses e ingleses. Si bien estos últimos más que nada se ocupaban del pillaje y la destrucción, los vecinos bereberes tenían un gran mercado de esclavos que servir. Sin embargo, no es una imagen muy representativa. En el estudio de Juan Miguel González Gómez se afirma su tradición medieval, remontando sus orígenes a la Castilla del siglo XIII, cuando «merced significaba “misericordia” y de una manera casi exclusiva “misericordia en la redención de cautivos”. Las casas de las órdenes militares que tenían especial misión de redimir cautivos eran llamadas “casas de la merced”. Hoy la Virgen de la Merced es la especial abogada de los encarcelados, de los prisioneros, y de los confinados en campos de concentración»⁸⁷.

Según la tradición, San Pedro Nolasco, por revelación divina, fundó una orden en 1218. A partir de esa fecha, la Virgen se ha representado de diversas maneras. Puede aparecer con cautivos a sus pies, otras veces son religiosos o religiosas con cautivos, pero también la vemos rodeada de angelitos, como es el caso de la que ahora nos ocupa.

Las crónicas atestiguan que «esta figuración responde a un prodigio ocurrido en el convento de Barcelona, aún en vida del fundador, cuando la Virgen y los ángeles acudieron al coro

⁸⁷ GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL, y MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA, *op. cit.*, p. 375.

para el rezo de maitines, que los frailes habían omitido involuntariamente» ⁸⁸.

La espléndida y subyugante Virgen de la Merced de Santa María de Guía, como la definió Sebastián Jiménez Sánchez ⁸⁹, no fue la primera.

Existe un Libro de Cofradías de Nuestra Señora de la Merced donde encontramos que se nombra a un mayordomo para que perciba las limosnas de los fieles. Este cargo recae en Gaspar de Montesdeoca y esto ocurre el 5 de noviembre de 1757: «para pedir limosna para dha SSma. Ymagen en toda la juriscion dedha Parroquia» ⁹⁰.

Como vemos, 1757 es un año después del nacimiento de nuestro maestro imaginero Luján, así que de ninguna manera es obra de él. Es penoso que no sepamos nada sobre esa antigua imagen. Tampoco conocemos su paradero, pero es posible que haya corrido la suerte que Pedro González Sosa ha relacionado con el padre Francisco Quintana Ameral sobre la destrucción de algunas esculturas de la parroquia que no consideraba de su agrado a comienzos del siglo XIX ⁹¹.

La primera vez que encontramos mencionada la imagen de Luján es en el *Libro de Ynventario gen. de bienes y alhajas de la iglesia parroquial de Guía. 20 Sept. 1828*, donde leemos: «Ytem la Ymagen de Ntra Sra. Guía con su niño... la de la Merced... otra pequeña de Dolores» ⁹². Después la volvemos a encontrar en el *Libro de Ynventarios de 1861* ⁹³, y en el *Libro de Ynventarios de Abril de 1889* realizado por Vicente Mata-mala. En la parte correspondiente a los vestidos de las imágenes podemos leer: «186.—Ntra. Sra. de las Mercedes con su niño en los brazos y tres ángeles en su peana con emblemas

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 375-376.

⁸⁹ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN: «José Luján Pérez y su obra escultórica en el bicentenario de su nacimiento», *op. cit.*, p. 5.

⁹⁰ A. P. GUÍA: «Libro de Cofradía de Nuestra Señora de las Mercedes» (s/n).

⁹¹ GONZÁLEZ SOSA, PEDRO: *Contribución para una Historia de Guía*, Ed. Ayuntamiento de Santa María de Guía, Las Palmas, 1985, p. 101.

⁹² A. P. GUÍA: «Ynventario genl. de bienes y alhajas de la Iglesia Parroquial de Guía. 20 Septiembre 1828» (s/n).

⁹³ A. P. GUÍA: «Libro de Ynventario de 1861», fol. 7.

de aquella advocación. No tiene vestidos porque es una escultura»⁹⁴. Finalmente, en 1895, se menciona al artista⁹⁵.

Conocemos la fecha exacta en que se llevó esta imagen a la parroquia, 1802. Esto ocurrió en medio de una verdadera fiesta o así es como lo describe el señor Tejera y Quesada: «con unas muy pomposas y típicas fiestas, enramadas en el templo y su plaza convertida en teatro, colocado bajo el escenario bajo el desmesurado balcón que aún existe en la casa, hoy propiedad de la familia González Martín»⁹⁶.

Encargó la imagen al escultor José Luján Pérez el presbítero Lorenzo de Montesdeoca⁹⁷.

Tras la documentación expuesta, queda claro que la escultura de Luján sustituye a otra imagen de la misma advocación; por tanto, se equivoca el historiador Santiago de Tejera y Quesada cuando afirma que esta devoción a la Virgen de la Merced era la primera vez que se respiraba en Guía cuando el maestro Luján talló la escultura. El señor Tejera afirma que «La devoción que había de implantarse, por primera vez, con inusitado entusiasmo, en el pueblo donde nació el artista a la Virgen de las Mercedes, costeadas por personas a quien, desde niño, le unía íntima fraternal amistad, y en la mejor época de sus facultades artísticas, le inspiraron una de sus mas bellas obras»⁹⁸. Claro que habría que matizar que no se trata de la Virgen de las Mercedes, sino de la Merced.

Y ya entrando en la definición de la talla, comenzaremos diciendo que está esculpida en un solo bloque en madera de cedro.

La escultura de la Virgen de la Merced o Mercedes, que es el nombre por el que actualmente se la conoce, parece alzarse en un mar de nubes. Cabezas de querubines, así como angelitos completos, forman la base en la cual se apoya Nuestra Señora. Son los angelitos de los dos extremos los que se en-

⁹⁴ A. P. GUÍA: «Libro de Ynventario de 1889» (s/n).

⁹⁵ A. P. GUÍA: «Libro de Ynventario de 1895» (s/n). (Véase Documento núm. 12).

⁹⁶ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 56.

cuentran de cuerpo entero. El que aparece sentado sólo roza el manto de la Virgen. Pero el que se encuentra de pie no se limita sólo a eso, sino que agarra directamente el vestido de la Madre. La imagen de María es una auténtica obra de arte. Espléndida en sus blancos ropajes de grácil y etéreos movimientos. Su rostro es dulce y expresivo. Su cabellera castaña se recoge hacia atrás, suave y onduladamente.

Muestran una preocupación propia de la idea que los fieles esperaban de Ella. Recordemos la orden a la que pertenece, su especial cuidado y solicitud hacia los encarcelados, los cautivos, todos los que en cierta medida habían perdido su libertad.

Fijémonos en los detalles del ropaje. La Virgen aparece vestida con el hábito blanco, propio de la orden mercedaria, con el escudo en el pecho que reproduce la cruz de Aynsa y las barras del principado catalán, emblema de las Armas Reales de Aragón y que el rey Jaime I concedió como privilegio a dicha orden: «para que los religiosos lo llevasen sobre el pecho como insignia propia de la real y militar orden de Ntra. Sra. de la Merced»⁹⁹. Sólo un cuidadoso maestro es capaz de conseguir una gubia tan esmerada. El velo dorado cruza su pecho en suaves pliegues. El hábito vuela como si un remolino lo levantara. Incluso podemos apreciar su cuerpo entre esta amplitud de telas que se mueven. Las caderas se marcan formando un suave contorno y la pierna derecha se adelanta, marcando la rodilla en el paso.

La Virgen abre sus manos. En la izquierda sostiene al Niño, que aparece desnudo y sólo cubierto por el paño de pureza. Éste mira expectante a los fieles. En la mano derecha, la Madre porta el escapulario propio de su orden.

Como aditamentos luce una decorada ráfaga dorada rematada en las doce estrellas plateadas, simbolizando a los doce apóstoles, las doce tribus de Judá o el honor de la Hija de Sión. El Niño Jesús lleva una ráfaga más sencilla.

La Virgen, que se encuentra en uno de los altares laterales de la iglesia, presenta un buen estado de conservación.

⁹⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL, y MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA, *op. cit.*, p. 375.

14. NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Parroquia de Santo Domingo. Las Palmas de Gran Canaria.
Escultura de candelero. Mide 1,20 m. de alto. 1803.

El título de Nuestra Señora de los Dolores es uno de los más difundidos, y es que la participación de María en la Pasión de Cristo ha sido un tema escogido por los escultores desde los inicios de la cristiandad.

Esta nueva imagen de la Virgen afligida que se venera en la parroquia palmense es una de las más hermosas Dolorosas de Luján. Es sencilla dentro de su barroquismo y un buen reflejo de la imaginería isleña. Es, en opinión de muchos, una de las más sentidas obras del imaginero.

José Hidalgo Cigala falleció en 1793 y en su testamento dejaba escrito su deseo de que la «Procesión del Paso» mejorase y se enriqueciese con la incorporación de nuevas obras. Esta petición la recogió el Cuerpo de Escribanos, que encargó tres nuevas imágenes al escultor José Luján Pérez. Se trataba de la Dolorosa, de San Juan Evangelista y de la Verónica ¹⁰⁰.

La imagen está dedicada a Dolores Ponce, esposa del abogado de los Reales Consejos, auditor de Guerra y consultor del Santo Oficio José Hidalgo. Se estrenó al año siguiente de morir ésta ¹⁰¹.

Siempre se ha definido esta imagen con auténtica delicadeza. Son, por ejemplo, las palabras del historiador y folklorista de la Real Academia de la Historia Sebastián Jiménez Sánchez las que expresan «plena de exquisita feminidad y serenas líneas, cuyas lágrimas han secado el intenso dolor» ¹⁰². O también las dedicadas por Santiago Tejera, que dicen: «Pero la Dolorosa de Luján en la procesión del Paso, expresa en la proporción y pureza de líneas que no parecen modeladas por la mano del hombre, un sufrimiento que ha secado sus lágrimas y hace que los párpados reposen con la mirada débil, in-

¹⁰⁰ ALZOLA, JOSÉ MIGUEL: *La Semana Santa de Las Palmas*, Ed. Artes Gráficas Clavileño, S. A., Madrid, 1989, p. 87.

¹⁰¹ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰² JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN, *op. cit.*, p. 5.

cierta, entreabiertos sus labios por el peso de un dolor mudo, intenso, el más supremo de todos. Es una Virgen, que al parecer, no llora. Sus lágrimas se han secado y nos lascera el alma cuanto más la contemplamos»¹⁰³.

Esta imagen acusa todos los sentimientos patéticos que observamos habitualmente en esta advocación, pero ciertamente, y siguiendo las reflexiones anteriores, no es ésta la que se expresa exteriormente, sino que es una imagen callada, de ojos muy llorosos, pero que aún no han derramado una lágrima. Parece que el maestro elige un momento de María en que la punzante pena la hace suspirar. Esos ojos semicerrados parecen evocar los segundos inmediatos a la inconsciencia y no vamos ahora a comentar lo que la línea de los Apócrifos nos anuncian sobre el desvanecimiento que cuentan sufrió la Virgen ante la cruz. En realidad la Virgen se sostiene de pie, erguida, y nada en la posición de su cuerpo nos señala la laxitud referida. Tan bella es que sus puntos de comparación han sido siempre imágenes de excelsa calidad, como la Dolorosa de Hita del Castillo, las imágenes de Pedro Roldán, las del maestro Martínez Montañés o las del propio Salzillo¹⁰⁴.

Nuestra Señora de los Dolores aparece vestida de ricos ropajes con la saya roja y el manto azul enmarcado por una fimbria dorada. Son éstos los antiguos colores concepcionistas que Luján va a usar en la gran mayoría de sus esculturas. La toca que luce fue idea de Anita Carvajal a mediados de este siglo y suya es también la posición de la mano derecha de la imagen que, del todo hay que decir, resulta de una elegancia y de una elocuencia expresiva, como muy pocas imágenes pudieran ofrecer¹⁰⁵. Mientras la mano izquierda que sostiene el manípulo la acerca a su pecho, la derecha coge la capa con elegancia, gusto y sencillez. Estas manos contagian el dolor y el patetismo de María.

Es a fines del siglo pasado cuando la obra alcanzó un alto rango en la Semana Santa al convertirla en patrona del paso

¹⁰³ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁴ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN: «La Procesión del Paso II», diario *Falange*, Las Palmas, 13 de abril de 1960, p. 3.

¹⁰⁵ ALZOLA, JOSÉ MIGUEL, *op. cit.*, p. 89.

«Nuestra Señora de los Dolores». La Casa Condal de Vega Grande de Guadalupe la enriqueció con vestidos y joyas ¹⁰⁶.

Hoy luce exclusivamente el solio dorado que engalana y da magnificencia a la escultura. En 1960 estrenó el trono procesional, obra de los talleres de Hijos de José Rodríguez Sanz de Málaga ¹⁰⁷.

Presenta un buen estado de conservación.

15. NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Parroquia de San Miguel. Valsequillo.

Escultura en madera policromada. Mide 1,20 m. de alto. 1804.

La Dolorosa, imagen siempre sentida de la cristiandad, es uno de los temas marianos conocidos del artista Luján Pérez. Ella representa la Gran Tribulación, los dolores y la pena por la muerte del Unigénito. Ella es la más transida, la más llorosa Madre. Se palpa la tristeza en esta Virgen de Valsequillo porque Ella es la que acompañó al Hijo al Calvario para después verle morir. Los artistas han sabido, durante toda la historia, recrearse en este aspecto angustioso que marcó la vida de María. Los sentimientos fuertes resultan impactantes, aunque no es esta Dolorosa el más claro exponente de patetismo mariano.

Anteriormente, y como iniciación a esta escultura, hemos mencionado a la hermosa y polémica imagen flamenca Virgen del Rosario de esta parroquia de San Miguel. Teníamos en cuenta la directa relación que el templo mantiene con el imaginero Luján. El escultor hizo para la iglesia varias obras de arte, una fue el santo patrono San Miguel Arcángel, otra fue el Sagrario, del que hay varias notificaciones de pagos en el Libro de Gastos y Descargos de la parroquia ¹⁰⁸, y otra última obra fue esta Virgen de los Dolores.

¹⁰⁶ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN: «La Procesión del Paso II», *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁸ A. P. VALSEQUILLO: «Libro de gastos y descargos de la parroquia de San Miguel de Valsequillo» (s/n).

Esta talla aparece mencionada en el inventario levantado en 1815 por Juan Manuel Socorro y Ramírez y bajo el obispado de don Manuel Verdugo. En el citado inventario podemos leer lo siguiente: «Yt. En este dicho Altar se halla tambn. Una Ymagen Dolores de talla que dono el Sr. Dn. Domingo Huesterlin Presbto. tiene dha Ymagn. su Espada de plata con el puño dorado q. se hiso con limosna de alg. devotos la q. percive el Parroco q. hace de Mayordomo y costo diez y siete ps.»¹⁰⁹.

No aparece el nombre del imaginero, pero tampoco existen dudas al respecto. Sin embargo, encontramos un dato interesante y es el nombre que encargó la talla, el presbítero Domingo Huesterlin o Westerling, como era correctamente. Fue éste un gran personaje descendiente de los Señores de las Islas Canarias y que renunció a su posición y a su fortuna en beneficio de su hermano Juan. Su vida fue «ejemplo de eclesiásticos y padre de los pobres»¹¹⁰.

A partir de este momento, las noticias son simples ecos. En varios inventarios de principios del actual siglo se nombra a la Virgen simplemente haciéndonos constar su presencia.

Pero antes de adentrarnos en el estudio de la imagen en sí queremos dejar constancia de unas palabras de Jesús María Perdigón que encontramos muy apropiadas a propósito de esta talla: «Las Dolorosas de Luján son inconfundibles: tienen un tipo de Virgen —sin duda inspirado en la mujer canaria— atrayente y muy original. Nuestras beldades femeninas tienen una cierta sosería que traslada el escultor a sus Vírgenes algo linfáticas, pero de un encanto que sorprende. Las Dolorosas de Luján sufren sin aspavientos, sin perder la compostura que corresponde a la Madre de Cristo, aun en lo agudo de su pena»¹¹¹.

¹⁰⁹ A. P. VALSEQUILLO: «Libro de Ynventarios de los objetos pertenecientes a la Yglesia parroquial del Arcángel San Miguel de Valsequillo de 1815» (s/n).

¹¹⁰ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, *op. cit.*, p. 68.

¹¹¹ PERDIGÓN, JESÚS MARÍA: «Artistas canarios, Luján Pérez y Estévez», diario *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, enero de 1929; cf. AGUSTÍN MILLARES TORRES: *Biografía de Canarios Célebres*, t. I, Ed. Edirca, S. L., Las Palmas de Gran Canaria, 1982, p. 246.

Esta Virgen se parece a la Dolorosa de la catedral de Las Palmas más que a ninguna otra de sus Dolorosas. (En parte porque las dos son tallas completas de madera). Y esta apreciación encontramos que es bastante acertada cuando leemos el artículo que escribió Sebastián Jiménez Sánchez en 1956 con motivo de la magna exposición dedicada al imaginero grancanario. Cuando el señor Jiménez nombra a la Virgen Dolorosa de la catedral de Las Palmas, él dice que es una réplica de la Dolorosa de Valsequillo ¹¹². La similitud, repetimos, es patente.

La túnica rosa, velo blanco y manto azul decorado con fimbria dorada. Éstos son los colores concepcionistas y que Luján aplicaba a la mayoría de las imágenes marianas, sin atender a los motivos advocacionales.

La túnica cae suelta con pliegues verticales y sin gran lucimiento. El escultor se esmera en el trabajo de la gubia en el manto, adquiriendo éste un gran movimiento, libertad y revoloteo. Mientras el lado derecho del manto cae bastante plegado a la Mujer, que se contorsiona e inclina ligeramente hacia el lado izquierdo, curvándose esta parte del manto alrededor del brazo.

La Virgen tiene las manos cruzadas ante el pecho, justo donde el gran puñal, símbolo de los dolores mariano, se clava. Luce, además, sencillez solio plateado.

Hemos entresacado un dato interesante en el Libro de Inventarios de los objetos pertenecientes a la «Yglesia Parroquial del Arcángel San Miguel del pueblo de Valsequillo que el Vble. párroco D. Manuel Jiménez y Calderín entrega a D. Manuel Hernández Ageno, cura regente de la referida Yglesia, en el año de 1902». En él aparece: «56. Una Virgen de los Dolores de talla en estado regular» ¹¹³.

Noticia sobre este tema nos ha llegado por el estudio sobre el escultor que realizó Santiago Tejera y de Quesada: «Esta

¹¹² JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN: «José Luján Pérez y su obra escultórica en el bicentenario de su nacimiento», *op. cit.*, p. 5.

¹¹³ A. P. VALSEQUILLO: «Libro de Inventario de los objetos pertenecientes a la Yglesia Parroquial del Arcángel San Miguel de Valsequillo de 1902» (s/n).

escultura... tuvo la desgracia de que la entregasen en manos del Macarito» ¹¹⁴. Y con estas evocadoras y claras palabras de Santiago Tejera pretendemos hacer constar la falta de sentido artístico y estético de que a veces se hace gala. Hoy nuestra imagen se muestra nuevamente restaurada por José Paz Vélez. Nunca la imagen, ni en sus peores momentos anteriores, ni a pesar de los repintes que sufrió, pudo nadie eclipsarla de su belleza, «extraordinariamente clásica», como la definió Santiago Jiménez ¹¹⁵.

16. NUESTRA SEÑORA DE GUADALUPE

Parroquia de Nuestra Señora de Candelaria. Moya.

Escultura en madera policromada. Mide 1,30 m. aproximadamente.

Siglo XVI y 1804.

Anónima. Restaurada por José Luján Pérez.

La patrona extremeña, Virgen de Guadalupe, ha extendido su devoción no sólo en tierras españolas, sino también en las americanas, como magníficamente expone en sus estudios Beatriz Suñe Blanco ¹¹⁶. Y en su paso a América el contacto con Canarias era inevitable. También en las islas recibe un importante culto, y ejemplo de ello es que es patrona de la isla de La Gomera, aunque no es Gran Canaria la más devota de su devoción. La Virgen de Guadalupe, la de la bella leyenda de San Lucas, a quien se atribuye realizó la imagen, es una advocación antigua y curiosa. Según parece, la imagen de las manos del santo evangelista, después de recorrer varias ciudades del mundo, llegó a Sevilla como regalo del papa Gregorio Magno al arzobispo San Leandro. Ante la invasión mu-

¹¹⁴ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, *op. cit.*, p. 68.

¹¹⁵ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN: «José Luján Pérez y su obra escultórica en el bicentenario de su nacimiento», *op. cit.*, p. 5.

¹¹⁶ SUÑE BLANCO, BEATRIZ: «Religiosidad popular en Andalucía y América (siglo XVIII)», *Andalucía y América en el siglo XVIII*, ed. publicación conmemorativa del V Centenario, Actas de la III Jornadas de Andalucía y América, Universidad de Santa María de la Rábida, marzo 1983, Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), Excma. Diputación de Huelva, Caja de Ahorros de Huelva, Sevilla, 1985, p. 178.

sulmana, unos clérigos se llevaron la imagen y fue ocultada en la cuenca del río Guadalupe. Cuando posteriormente, en el siglo XIII, se le apareció al pastor Gil Cordero, la Virgen tomó el nombre del lugar¹¹⁷. En América Latina se la considera la única aparición «llamada sobrenatural» de todas las devociones a María¹¹⁸.

Esta imagen de Moya, que ahora nos ocupa, es y no es la escultura original. Nos explicaremos. La razón radica en que al maestro Luján Pérez le encargaron retocar y mejorar la vieja imagen que se conservaba del siglo XVI. El resultado fue una transformación completa. Y es que la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe existía en Moya desde los inicios. Las crónicas cuentan que Alonso de Barrada, casado con Ana de Vera, fundó una capellanía en la ermita de Guadalupe el 12 de abril de 1541¹¹⁹. La imagen del siglo XVI es la que actualmente se encuentra, pero no como hoy la vemos, ya que el maestro Luján la retocó completamente en 1804.

En las notas históricas de José Marrero podemos leer el comentario que hace el canónigo Fernando Hernández Zumbado a propósito de la escultura: «La imagen de nuestra Señora de Guadalupe, que de su antigua figura no conserva más que el rostro y cuerpo y demás de su niño, fue restituida a su primera forma y hermosura por el dicho Estatuario (D. José Luján Pérez), que le añadió una nube y peana sobre la cual descansa. En cuya obra que se pintó, barnizó y doró de nuevo, se gastaron ciento cuatro pesos y dos de plata com más doce pesos y seis de plata de sobredorar el solio de dicha Imagen y las rafaguitas para su niño: Que todo importa ciento diez y siete pesos corrientes. Advirtiéndolo que todos estos gastos se ha satisfecho con el valor del rosario de oro y coronas de la Virgen del Rosario, y las de la antigua imagen de Guadalupe, se hizo un estandarte de dos caras de tapiz con

¹¹⁷ GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL, y MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA, *op. cit.*, p. 434.

¹¹⁸ GEBARA, IVONE, y MARÍA CLARA BINGEMER: *María, mujer profética*, Ed. Ediciones Paulinas, Madrid, 1988, p. 161.

¹¹⁹ MARRERO MARRERO, JOSÉ, *op. cit.*, fol. 34.

fondo blanco y frescos correspondientes, de que se debe hacer uso en las procesiones de dicha Parroquia» ¹²⁰.

Sin embargo, esta hermosa talla no tuvo demasiada devoción y eso es porque estamos acostumbrados a ver que cuando una imagen no era especialmente venerada en una iglesia se la retiraba del culto, pasando numerosas veces al olvido de las generaciones. Lo cierto es que hasta 1846 la encontramos relacionada ¹²¹ y en 1902 (que es cuando se realiza el inventario de José Marrero) la encontramos nuevamente ¹²².

Es en esta segunda mitad del siglo XIX cuando esta imagen debió dejar de estar al culto. Siempre fue una escultura destacada, pero las advocaciones marianas a veces están sujetas a vaivenes populares sin demasiada explicación. La causa parece ser el que se añadió un nuevo título a su advocación, pasando a ser Virgen de Guadalupe y del Rosario. De esta manera, la Virgen se veneraba bajo ambos títulos, y más que enriquecerla parece que fue causa de su pobreza. La cuestión es que a fines del XIX José Marrero encontró esta agradable imagen, casi entera de Luján, en lo que él definió «un salón húmedo y obscuro, revuelta con maderos y girones de fardos medio podridos y cubierta de polvo y telarañas» ¹²³.

El padre José termina suplicando a los moyenses que la imagen sea venerada en un lugar donde luzca con total esbeltez como merece su digna representación ¹²⁴. Y así ha ocurrido. Hoy se le rinde culto en un altar alto de la nueva iglesia de Moya.

Desconocemos cómo sería la forma exacta de la imagen primitiva, pero en nuestra opinión consideramos que Luján la retocó con cierta libertad. Tengamos en cuenta que tampoco existía en la época ese espíritu de conservación artística como

¹²⁰ *Ibid.*, fol. 36.

¹²¹ A. P. M.: «Libro de Ynventarios de 1846», realizado por Juan González, fol. 12v.

¹²² A. P. M.: «Ynventario de la Parroquia de Nuestra Señora de Candelaria de Moya, formado el 27 de Septiembre de 1902, para hacer entrega de la misma al Pbo. Licenciado Don José Marrero» (s/n). (Véase Documento núm. 13).

¹²³ MARRERO MARRERO, JOSÉ, *op. cit.*, fol. 37.

¹²⁴ *Ibid.*, fol. 37.

ahora poseemos. Pero tampoco fue ningún choque para los fieles de Moya, ya que según consta la imagen estuvo vestida durante los siglos xvii y xviii ¹²⁵. Cuando Luján la retoca, realiza una nueva Guadalupe alzada sobre una peana de espesas nubes. La Virgen lleva doble túnica azul y terrosa, con manto nuevamente azul. Los colores concepcionistas que Luján utilizaba sin distinción, en muchos casos, de advocaciones. Todo decorado por una ancha cenefa dorada. Los pliegues de Luján son alegres, muy abiertos, la gubia ancha y profunda, el zigzag movido tanto en la línea vertical como en la horizontal. Todo se desenvuelve entre el clasicismo y a la vez sentido barroco de la estatuaria.

Por el contrario, el rostro de la imagen se aleja indiscutiblemente de las maneras lujanescas y en esto radica su auténtica originalidad. El maestro respetó la calidad y las buenas formas de la imagen que tenía entre sus manos. Es el mirar sereno, la cara fina, las mejillas pulidas, el pelo cayendo en una cascada de suave ondulación lo que nos acerca a esas prestigiosísimas imágenes renacentes, de líneas delicadas y sencillas.

El Niño, por el contrario, es posible que Luján lo restaurase, pero no creemos que volviese puramente a su forma primitiva. Es este Niño un Jesús más barroco, más alegre y retozón que juega en los brazos de su Madre.

Expresiva imagen que conjuga dos grandes momentos artísticos: el primero de ellos es el que pertenece a los años siguientes a la conquista. Son estas obras, por lo general, de gran calidad. El otro momento pertenece al esplendor del arte grancanario, es el tiempo de Luján Pérez.

La imagen, como aditamentos, luce un sencillo solio.

Hoy se encuentra en buen estado de conservación.

17. NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Catedral de Santa Ana. Las Palmas de Gran Canaria.

Escultura en madera policromada. Mide 1,70 m. de alto. 1805.

Esta imagen representa a la Mater Dolorosa más devocionada de la isla. Es la representación fiel de los sentimien-

¹²⁵ *Ibid.*, fol. 36.

tos canarios. La imagen lujanesca, el trabajo excepcional de la gubia, el dolor grande y sencillo a la vez, la simplicidad de los aditamentos. Todo ello es la muestra de la que es una auténtica Dolorosa canaria. Ella, que fue la que participó en la Pasión de Jesús desde el principio, es celebrada desde el siglo IV por los Padres de la Iglesia que centraron su atención en el dolor de la Virgen ante la muerte de Jesús. Y desde el siglo VIII, la Iglesia Griega contempla el tema: el llanto de María ¹²⁶. Así, podemos también nosotros definir a la Virgen catedralicia que sabemos fue encargo del deán Miguel Mariano de Toledo al escultor José Luján Pérez. Sabemos, además, que el imaginero no sólo hizo la imagen, sino también el retablo neoclásico documentado en 1805.

En realidad, la imagen no iba a estar al culto público y mucho menos se pensó que saliera en procesión. En principio, y según nos informa Juan José Laforet, la tenía el deán Toledo en su residencia «aledaña a la Fuente y Ermita del Espíritu Santo, hasta su muerte» ¹²⁷. Y a la muerte del deán la imagen pasó a la catedral. Estaba destinada a la capilla secreta proyectada por Diego Nicolás Eduardo. Pero hoy preside la capilla que lleva su nombre, «Nuestra Señora de los Dolores». Y permanece en dicha capilla desde 1908, fecha en que el lectoral José Feo y Ramos tomó la iniciativa ¹²⁸.

En 1928 sale en procesión. Es el historiador José Miguel Alzola quien nos documenta este hecho: «La procesión con las efigies del Cristo en la Sala Capitular y la Virgen de los Dolores hizo por primera vez su breve recorrido por las calles de Vegueta en el año 1928. No es, por tanto, larga su historia. Nació, como ya dije en páginas anteriores, por iniciativa de un grupo de personas que instó al Cabildo Catedral para que autorizara la procesión, comprometiéndose a sufragar los gastos que se originaran. No contaron al principio ni con tronos para las imágenes y durante algunos años solicitaron en préstamo

¹²⁶ DÍAZ VAQUERO, MARÍA DOLORES, *op. cit.*, p. 85.

¹²⁷ LAFORET, JUAN JOSÉ: «En torno a Nuestra Semana Santa», *Revista Aguayro*, núm. 140, Ed. La Caja de Canarias, marzo-abril 1982, p. 28.

¹²⁸ ALZOLA, JOSÉ MIGUEL: *La Semana Santa de Las Palmas*, *op. cit.*, p. 117.

el del Corpus para el Santo Cristo y el del Señor atado a la columna para la Dolorosa. Es de corta duración: se inicia a las once de la mañana y regresa a la catedral a las doce, hora en que comienza el sermón de las "Siete Palabras". Desde su inicio no ha llevado nunca acompañamiento de música. Se reza el santo rosario y a la entrada la Banda Municipal, situada en el atrio catedralicio, interpreta la "Marcha fúnebre" de Chopin»¹²⁹.

Ciertamente, no es muy frecuente ver en las procesiones de Semana Santa una imagen de talla completa. Pero sabemos, por otro lado, que tampoco era el destino de ésta. Lo cierto es que esta iniciativa que se tomó hace unos sesenta años aproximadamente ha sido un acierto. La Virgen logra reunir un gran número de fieles que se agolpan por las calles del barrio de Vegueta para verla pasar y la verdad es que es una de las imágenes más bellas que recorren nuestras calles.

Que no es procesional lo denota el propio estilo de la talla. El maestro Luján no labró con el mismo cuidado los pliegues de la parte delantera como los posteriores. Su idea radicaba en el expreso conocimiento de que la parte posterior de la imagen no se iba a contemplar, ya que iba a estar colocada en un nicho. Es una imagen que se reza de frente, aunque su perfil también es espléndido.

Siempre se ha contado, de modo anecdótico, que la modelo de esta imagen era una mujer que según se decía «todos admiraban rara hermosura, Josefa María Marrero, sorprendida por el artista en los días que la dejaron huérfana sus padres»¹³⁰.

Desde luego es una imagen de una clara belleza. Vestida como las mujeres de Nazareth, lleva túnica, manto y shebisim. La túnica de color rosa palo, el manto azul oscuro y el tocado blanco. Los colores concepcionistas en la imaginería mariana de Luján.

El trabajo de la gubia es excelente. Sólo un gran imaginero puede conseguir ese tratamiento en los pliegues, en la vo-

¹²⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹³⁰ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, *op. cit.*, p. 67.

ladura de los paños, en la sutileza general que envuelve la obra.

La túnica cae más o menos vertical, ribeteada por una ancha fimbria dorada que hace juego con la que enmarca el manto y del que se hizo cargo junto con su pintura el pintor José Ossavarry¹³¹. El shebisim rodea su cara cruzándose bajo el cuello de forma sencilla. El manto, sin embargo, es ampuloso y de gran movimiento. Destaca especialmente por ese manierismo de pliegues, esos grandes quiebros en los ropajes, ese escorzo significativo de la Madre que parece no querer mirar lo que ya en ese momento era una tragedia. Sus manos y su rostro son especialmente expresivos. No olvidemos que Luján Pérez es el artista que en las islas da el salto de transición entre el barroco y el nuevo estilo neoclásico. Y así como en sus concepciones arquitectónicas fue un hombre mucho más escueto en sus líneas de aires renovadores y en una palabra «clásico», sus esculturas están impresas por el sello del barroquismo. Existía para esto una razón lógica y es que los que encargaban las imágenes y el propio pueblo que las contemplaban así lo querían, ya que resultaban mucho más fúlgidas y llenas de vida las esculturas de esta manera tratadas. Se preferían las de vestir para los momentos procesionales, porque los grandes y ricos mantos les daban un realce y una dignidad que la inmovilidad de la escultura completamente tallada no podía conseguir.

Esta Dolorosa, en concreto, nos resulta llena de vivacidad externa, pero de clara serenidad interna, es decir: formas barrocas pero ideas clásicas. Marca un verdadero hito en las islas, no sólo en Gran Canaria.

De ella ha dicho Santiago Tejera: «la que apura el cáliz del sufrimiento, sus manos bajas y entrelazadas, mostrando así su conformidad con la voluntad divina»¹³².

Con su aire apenado, parece solitaria en su dolor. Su actitud nos hace sentirla como la indicada para estas palabras que San Bernardo de Claraval, monje del siglo XII, dedica a la Vir-

¹³¹ *Ibid.*, p. 67.

¹³² *Ibid.*, p. 66.

gen que está al pie de la cruz: «Por tanto, la punzada del dolor atravesó tu alma, y por esto, con toda razón, te llamamos más que mártir, ya que tus sentimientos de compasión superaron las sensaciones del dolor corporal» ¹³³.

La Virgen de Luján está atravesada por una gran espada de puño labrado que sobresale destacadamente de su pecho. No quiso el artista que olvidáramos la pena de María. Luce también un sencillo solio.

Esta Dolorosa estrenó trono en 1943. Lo realizó el escultor señor Jaén por encargo de don Francisco Manrique de Lara ¹³⁴.

Hoy existe una copia de esta imagen en el Museo Diocesano de Arte Sacro de la catedral de Las Palmas que, ciertamente, resulta desproporcionada de tamaño. Falta altura en su talle.

El estado de conservación es aceptable.

18. NUESTRA SEÑORA DE LA ANTIGUA

Catedral de Santa Ana. Las Palmas de Gran Canaria.

Escultura en madera policromada. Mide 2,40 m. de alto. 1810.

Esta advocación de origen sevillano es una bella titulación mariana. Parte de la curiosa leyenda de la pintura mural que se encontró en la catedral hispalense y que según unos es obra del evangelista San Lucas. Otros opinan que fue un ángel quien las realizó. También se considera que San Eustaquio pudo ser su autor ¹³⁵. Pero lo realmente importante es el significado de su advocación. Ella alude al «Antes del tiempo creada». Laurentino María Herrán considera que «La Virgen fue creada desde el principio (en ese principio en que existía el Verbo, Jn.1.1) para beneficio de la humanidad... La Virgen

¹³³ CLARAVAL, FRAY BERNARDO DE: «Sermón de la Infrac. de la Asunción»; cf. P. ILDEFONSO DE LA INMACULADA: *La sencilla vida de la Virgen María*, Ed. Logos 31, Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1987, p. 155.

¹³⁴ ALZOLA, JOSÉ MIGUEL: *La Semana Santa de Las Palmas*, op. cit., p. 118.

¹³⁵ GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL, y MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA, op. cit., p. 428.

fue predestinada “desde la eternidad —como nos remite el Concilio Vaticano II— al mismo tiempo que la encarnación del Verbo para la Madre de Dios (2.G.6.1.)”»¹³⁶.

Ya entrando en el estudio concreto de la imagen de la catedral, vemos que siempre que tenemos una escultura de Luján se comienza alabando el trabajo escultórico del artista. Los especialistas en este maestro aseguran que ésta es la obra entre las obras. Definida como: «la más perfecta y acabada de cuantas con el diverso ciclo de sus obras produjo el gran escultor canario»¹³⁷.

La historia de la imagen se remonta en el tiempo a la época de la polémica de los ilustrados. ¿Era más digna una obra de talla esculpida que una imagen de vestir? Cada cosa a su tiempo y en su momento. Es posible que el espíritu neoclásico de Luján se inclinara por las primeras, pero lo cierto es que él realizó los dos tipos de escultura indistintamente, y siempre según quien encargase la obra.

En el Cabildo Catedral dominaba este grupo de ilustrados, y en 1810, con motivo del encargo de la nueva imagen de la Virgen de la Antigua, redactan este acuerdo: «En atención a haberse ya empezado a introducir en la Isla el verdadero gusto de las imágenes, conforme al de la antigüedad Griega y Latina y a los pueblos modernos más cultos, que es hacerla de talla y no de vestir, porque estas últimas además de ponerse muchas veces en ridículo por querer emular en ellas las modas del siglo, consumen gruesas cantidades de vestidos y joyas costosas, con perjuicio a veces de lo más esencial del culto y de los fines a que debía aplicarse aquellos caudales, conforme a las reglas de una piedad sólida y de la sana Moral... y para que se extienda más en las Islas el verdadero gusto de las imágenes con el ejemplo de la Catedral la dicha imagen de Nuestra Señora de la Antigua se haga de talla por el escultor don José Pérez, a quien se encarga ponga todo su esmero

¹³⁶ HERRÁN, LAURENTINO MARÍA: *Mariología Poética Española*, Ed. Biblioteca de Autores Cristianos, Estudio Teológico de San Ildefonso de Toledo, Madrid-Toledo, 1988, p. 88.

¹³⁷ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, *op. cit.*, p. 133.

en que salga lo mas hermosa y sobresaliente que pueda ser, sin personar para este fin ningún costo» ¹³⁸.

Al principio sólo le habían encargado que restaurase la imagen anterior de esta misma advocación, la peana concretamente, ya que estaba muy estropeada y carcomida. Esta antigua obra, que era de vestir ¹³⁹ y de ahí la decisión de los ilustrados, pertenecía al siglo xvi y a la fundación del deán Zoilo Ramírez en 1540: «y que de madera de cedro, si pudiese encontrarse el suficiente, empezando esta obra en la mayor brevedad» ¹⁴⁰. Hoy se encuentra en la Casa-Museo de Colón de Las Palmas.

La actual imagen de Luján estuvo durante un tiempo casi oculta en su propia hornacina hasta que el mayordomo de Fábrica, doctor Azofra del Campo, la limpió y sacó para que pudiese ser fácilmente contemplada ¹⁴¹.

La imagen se alza sobre una peana de nubes y grandes angelitos completos que ya de por sí son una auténtica obra de arte. Éstos aparecen en posturas inestables buscando el equilibrio con sus movimientos. De aspectos llenos, sanos, vivaces y juguetones, le imprimen a la imagen un dinamismo rebozante.

La propia figura de la Madre gira en un escorzo contenido presentando una línea curva. El tratamiento de los paños es de grandes pliegues duros y de aristas marcadas. El aspecto quebrado del manto nos traen a colación el recuerdo del estilo castellano de tendencias clásicas. María coge al Niño Jesús, casi elevándolo, y el artista aprovecha para crear un movimiento de los paños más menudos y recogidos. En la imagen dominan los colores concepcionistas, blanco y azul-celeste, tan habituales en el maestro. Los ropajes presentan un tono azulado con ancha cenefa dorada. La policromía en general está estropeada. Es muy bella la decoración de flores de la túnica

¹³⁸ ALZOLA, JOSÉ MIGUEL: *El imaginero José Luján Pérez (1756-1815)*, op. cit., pp. 28-29.

¹³⁹ A. C. CATEDRAL: «Libro Capitular de Cabildos Ordinarios y Extraordinarios que comienza a 18 de Agtº de 1757» (s/n).

¹⁴⁰ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, op. cit., p. 129.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 133.

aludiendo a las virtudes de la Virgen. El Niño destaca por su decoración de hojas que parecen de roble.

El rostro de María es, en consideración de muchos, la más fina labra de la imaginería mariana grancanaria. Su técnica es excepcional y alabanzas no le han faltado. Entre ellas podemos destacar la que le dedica el historiador canario Tejera y Quesada: «Ninguna de sus otras Vírgenes posee la insólita belleza del rostro de ésta, ni presenta la novedad de la disposición de sus vestidos con una naturalidad fácil, en lo difícil de la actitud en que concibió esta figura, desde la cabeza, que es toda del cielo, hasta la planta con que apenas toca la nube, ofreciendo el impulso amoroso movimiento, el fruto de sus entrañas» ¹⁴².

El conjunto de la obra es muy barroco. Fue entregada al Cabildo Catedral por Carlos Luján, hermano del artista, una vez muerto éste. La pintó y estofó Ossavarry. Los accesorios ornamentales, como la ráfaga estrellada de la Madre que simboliza su realeza, las tres potencias de Jesús que significan la plenitud de la gracia, de la ciencia y de la potencia y la palma del ángel que en los santos es el martirio que por su fe pasaron, son obra del canario Miguel Macías ¹⁴³.

El propio escultor la menciona en su testamento y de ella se dice: «Item, declaro que la estatua que tengo en mi taller que me encomendó el Ilmo. Cabildo Eclesiástico de Nuestra Señora de la Antigua, no está del todo concluida sobre la que tengo recibido doscientos pesos y es mi voluntad que sin embargo de hacer juicio de que el trabajo empleado en esta escultura vale mucho mas de los doscientos pesos recibidos, no se admita el resto porque quiero hacer gracia de él» ¹⁴⁴.

Realmente, siendo una escultura tan importante como es, es penoso verla en tan mal estado. Como hemos mencionado, la policromía está saltada en muchas partes, desconociéndose el alcance del deterioro al que pueda haber llegado. Sería inte-

¹⁴² *Ibid.*, p. 133.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 132.

¹⁴⁴ GONZÁLEZ SOSA, PEDRO: *El imaginero José Luján Pérez. Noticias para una biografía del hombre*, op. cit., p. 146.

resante realizar un estudio de evaluación. Consideramos que su restauración es muy necesaria y que debe realizarse urgentemente, no perdiendo por ello, claro está, la calidad y el rigor.

19. NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

Parroquia de Santa Brígida. Santa Brígida.

Escultura de candelero. Mide 1,30 m. de alto. 1814.

Nuestra Señora de los Dolores de Santa Brígida, al igual que todas las Dolorosas en general, expresa los sentimientos acongojados de la Madre por la muerte de su Hijo.

Es el destino o la casualidad el que lleva a algunas obras de arte a conservarse por los tiempos, salvándolas de situaciones difíciles, como incendios, destrucciones o profanaciones, o en el inevitable olvido de algún cuarto trastero. Al primer y afortunado caso pertenece esta Dolorosa atribuida con acierto al escultor grancanario Luján Pérez. Porque en 1897 hubo un incendio que prácticamente destruyó todo el templo de la villa. Según se conoce por las noticias de los inventarios, apenas pudo salvarse nada. De las esculturas, sólo llegaron a nosotros dos imágenes. Una, la pequeña y antigua de San Antonio, y la otra era una Virgen Dolorosa, que es la que ahora nos ocupa.

La Virgen está situada en un retablo de líneas muy clásicas y de estilo renacentista. Los inventarios afirman que para hacer este retablo a nuestra Madre de los Dolores se trajo la madera de Suecia ¹⁴⁵.

Según el inventario parroquial de 1939, sobre esta Virgen podemos leer: «9. Una de la Virgen de los Dolores, talla de madera, y de devanadera, con diadema de plata forma ráfagas de 1,30 m. Atribuida a Luján y en actitud parecida a su "Predilecta" de Tenerife» ¹⁴⁶.

¹⁴⁵ A. P. SANTA BRÍGIDA: «Libro de Ynventarios del Archivo Parroquial y demás objetos del Culto de la Parroquia de Santa Brígida. Año 1939», fol. 2v.

¹⁴⁶ *Ibid.*, fol. 4v.

Este detalle del parecido con la Dolorosa tinerfeña no será la única vez que lo veamos, porque, en 1956, con motivo de la gran exposición por el bicentenario del nacimiento del escultor, escribió Sebastián Jiménez Sánchez: «Dolorosa de Santa Brígida... que mucho recuerda en dramatismo estático, único en Gran Canaria, a la llamada "Predilecta" de la iglesia de la Concepción de la ciudad de La Laguna de Tenerife»¹⁴⁷.

Sin embargo, el primero que lo menciona es Santiago Tejera y Quesada. Él escribió una de las mejores biografías del escultor. El libro vio la luz en 1914, unos años antes del inventario de Guía, y la menciona de esta manera: «Dolorosa de Santa Brígida (La Vega) que se había encargado en 1814 por el Cura de La Vega D. Gregorio Alberto Medina y es de corte de "la predilecta" y por tanto, encantadora y llena de expresión, logró salvarse con peligro de la vida de algunos vecinos»¹⁴⁸. (Refiriéndose claramente al incendio que se desató en octubre de 1897).

Es más que un hecho casual el parecido con la llamada «predilecta». Consideramos que es muy posible que el cura encargado, Gregorio Alberto Medina, que era conocedor y admirador de la Dolorosa de La Laguna, le pidiese al escultor que realizase esta nueva con la misma similitud y guardando parecido. Esto es posible, pero lo verdaderamente interesante del estudio de Santiago Tejera es que, por un lado, conocemos el nombre del que encargó la Virgen, y por otro, la fecha en que lo hizo, 1814, es decir, un año antes de morir el imaginero.

Si la imagen se encargó en 1814 y él murió al año siguiente, debió hacerla en poco tiempo, pues nunca se menciona esta imagen entre las que dejó inacabadas y que fueron finalizadas por sus discípulos, como es el caso de la Virgen del Carmen de la parroquia de San Agustín o la propia Virgen de la Antigua de la catedral de Las Palmas.

La imagen es de elegante y atrevida posición. Se ha dicho, en reiteradas ocasiones, que las últimas esculturas de Luján

¹⁴⁷ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN: «José Luján Pérez y su obra escultórica en el bicentenario de su nacimiento», *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁸ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, *op. cit.*, p. 143.

se vuelven frías y que están impregnadas del espíritu neoclásico de la época. Sin embargo, no creemos que haya duda en calificar esta obra como tremendamente barroca. Es una angustia mórbida, muy expresiva, pero cargada de realismo a su vez. Las manos abiertas, implorantes, el cuello levantado, los ojos al cielo. Todo realizado con una gubia exquisita, bien labrada y cuidada. Sin embargo, ya lo hemos comentado, Luján no se deja llevar por esa angustia desgarrada que a veces define a otras Dolorosas.

Desde el retablo donde está situada, la saya y el manto resulta elegante, resaltando sobre el negro terciopelo la blanca mantilla bordada. La fimbria tanto de la túnica como del manto son simples cenefas doradas que en este último forman sencillos dibujos que realzan la tela. Como aditamentos lleva el manípulo donde seca sus lágrimas. No aparece ni el corazón, ni la fina daga afilada. La Virgen está coronada por una ráfaga dorada manifestando su realeza.

Ha sido restaurada, en torno a 1970, por el escultor José Paz Vélez.

20. NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN

Parroquia de San Agustín. Las Palmas de Gran Canaria.

Escultura en madera policromada. Mide 2 m. aproximadamente. 1814-1815.

El origen de esta advocación procede de la entrega del Evangelio que la Virgen hizo a San Simón Stock. En 1247, este santo era prior de los carmelitas y la piadosa tradición mariana ocurrió en 1250¹⁴⁹. Pero la Virgen del Carmen no goza únicamente del privilegio concedido a San Simón Stock, que manifestaba que el que muriese con el hábito carmelitano puesto se salvaría. Juan Miguel González da a conocer otra prerrogativa del escapulario del Carmen y es el llamado privilegio sabatino: «Balduino de Lessio († 1483) dio a conocer una bula de Juan XXII, fechada en 3 de mayo de 1317, en la que

¹⁴⁹ GONZÁLEZ GÓMEZ, JUAN MIGUEL, y MANUEL JESÚS CARRASCO TERRIZA, *op. cit.*, p. 329.

manifestaba había tenido la revelación de que la Virgen haría salir del purgatorio, el primer sábado siguiente a su óbito a todos aquellos que habiendo muerto en gracia llevaran el santo escapulario. A pesar del origen dudoso de este documento, un decreto del Santo Oficio de 15 de febrero de 1615 acepta oficialmente dicha creencia»¹⁵⁰.

Hoy la Virgen del Carmen ha alcanzado una gran devoción porque Ella es la Virgen Marinera. Llegará a ser la devoción más extendida de la isla de Gran Canaria. Buena muestra de ello son las dos representaciones principales de la capital, Nuestra Señora del Carmen, del barrio portuario de Las Isletas, y ésta que estudiamos, Nuestra Señora del Carmen, de la parroquia matriz. A esta Virgen de Vegueta le rezan los barrios pescadores de alrededor.

Se trata de una de las últimas obras del artista. Incluso Santiago de Tejera y Quesada llega a considerar que el motivo porque la imagen aparece sencilla y sin angelitos, como era costumbre del maestro colocar, es porque sintiendo que ya no le quedaban fuerzas, quiso abreviar para así al menos dejar concluida la obra. Sin embargo, ni siquiera pudo acabarla del todo, ya que fue su discípulo Manuel Hernández, apodado «el Morenito», quien terminó la base de nubes, así como los pliegues de la capa posteriores¹⁵¹.

Según se documenta, esta imagen fue encargada por «el presbítero D. Mariano Rodríguez, Padre Rector del Convento Agustino, percibiendo este los cuarenta pesos que le restaban por su trabajo»¹⁵².

La imagen resalta vivamente ante la amplia y blanca pared de la capilla.

Todos los historiadores o cronistas que comentan esta obra no pueden evitar el elogio y no es que sea obligado por la autoría en sí, sino por su auténtica belleza. Su propia sencillez muestra una elegancia exquisita y muy particular. Sebastián Jiménez Sánchez no puede evitar dedicarle unas pala-

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 468.

¹⁵¹ TEJERA Y QUESADA, SANTIAGO, *op. cit.*, p. 162.

¹⁵² *Ibid.*, p. 162.

bras expresando que «ternura y arte» es lo que inspira¹⁵³. La imagen se viste rigurosamente como su advocación señala, túnica marrón y capa beig, decorada con cenefa dorada. La túnica cae más o menos vertical sin gran movimiento en los plegados. El artista busca todo su efecto en la capa. El Niño, por el contrario, aparece completamente desnudo, mirando de frente, como la propia María. Luján hace un alarde de anatomía infantil como sólo un buen artista podía realizar. Las formas redondeadas y regordetas dan al Niño una apariencia sana y alegre recordándonos las tallas de los niños barrocos.

Lleva como aditamentos el escapulario, propio de su advocación. Luce también rica corona imperial decorada con ráfaga estrellada, tanto María como Jesús, que simbolizan su divina realeza.

Existe una copia en la iglesia de Santa Brígida que se realizaría a mediados de este siglo pero que carece de entidad artística.

La imagen de Nuestra Señora del Carmen de San Agustín ha sido restaurada por Inés Cambril.

Resta solamente mencionar otras imágenes de la isla como son Nuestra Señora de los Dolores y la Inmaculada Concepción, ambas en la parroquia de Santiago de los Caballeros de la ciudad de Gáldar, y la imagen de Nuestra Señora del Rosario, de la parroquia de San Lorenzo, de dudosa atribución al maestro, aunque es muy posible que él participara en alguna reforma de la escultura.

Como nota final, resaltar el valor del legado histórico-artístico que debemos al maestro Luján.

¹⁵³ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, SEBASTIÁN: «José Luján Pérez y su obra escultórica en el bicentenario de su nacimiento», *op. cit.*, p. 5.