

LUJÁN PÉREZ Y UN CALVARIO ATRIBUIDO AL IMAGINERO LA VIRGEN, JESUCRISTO Y SAN JUAN, TESTIGOS DE LA ESTELA DEL AUTOR EN LA HISTORIA DEL ARTE EN CANARIAS.

Estefanía Lourdes Arencibia Cancio
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria–España
estefania.arenecibia@ulpgc.es

RESUMEN

Este artículo se acerca de nuevo a la figura del imaginero Luján Pérez, analizando una de las esculturas menores atribuidas a él: un calvario hasta ahora desconocido. Se trata de un pequeño conjunto escultórico que concentra la habilidad del tallista en escasos centímetros. Con la revisión de la obra del guinense Luján, hacemos hincapié en uno de los artistas que más trascendencia han tenido en la historia del arte en Canarias y, como demostraremos aquí, un autor del que siguen apareciendo piezas más allá de las lejanas fechas en las que la gubia se unió a la madera para ejecutar un conjunto soberbio de imágenes religiosas pertenecientes para siempre al patrimonio canario.

PALABRAS CLAVE: Luján Pérez, escultura, imaginería, arte.

LUJÁN PÉREZ AND CALVARY: THE VIRGIN, JESUS CHRIST AND SAINT JOHN, WITNESSES
OF THE STELE OF THE IMAGINERY IN THE HISTORY OF ART IN THE CANARY ISLANDS

ABSTRACT

This article approaches again the figure of the imager Luján Pérez, analyzing one of his minor sculptures attributed to him: an ordeal hitherto unknown. It is a small sculptural ensemble that concentrates the skill of the carver in a few centimeters. With the revision of the work of the guinense Luján, we emphasize one of the artists who has had more transcendence in the History of Art in the Canary Island and, as we will demonstrate here, an author of which pieces continue to appear beyond the distant dates in which the gubia joined the wood to perpetuate a superb set of religious images belonging forever to the Canarian heritage.

KEYWORDS: Luján Pérez, Imagery, Sculpture, Art.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2024.07.02>
REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 7; junio 2024, pp. 35-45; ISSN: e-2660-9142
[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



INTRODUCCIÓN

Es necesario comentar que más que un artículo sobre un conjunto escultórico, un calvario, atribuido al imaginero José Luján Pérez, es un estudio que cuestiona su autoría y reflexiona sobre la problemática de esta en las esculturas barrocas, basándonos en el citado grupo escultórico.

Nuestro objeto de estudio se conserva en una majestuosa casa solariega, donde ha permanecido durante décadas y que, según la tradición oral familiar, viene del antiguo convento de Agüimes, los dominicos, que se incendió. Los antepasados de los actuales dueños fueron sacerdotes vecinos de Agüimes y todavía se conserva alguna fotografía muy antigua de ellos ataviados con la típica sotana abotonada de la época. Ellos siempre mantuvieron que la obra era de Luján Pérez.

El calvario que nos ocupa no posee firma, como la mayoría de las obras de Luján y como casi todas las realizadas en torno a esas fechas; de ahí que debamos debatir su autoría con un análisis comparativo, además de otros métodos.

Tenemos razones para creer que la familia está en lo cierto en cuanto a la factura del famoso imaginero: algunas similitudes, la historia de la pieza y, además, las palabras de algunos expertos en Luján. Este no solo esculpió, sino que, al parecer, reformó algunas imágenes ya existentes en el panorama artístico (Alzola 1981, 21). Esto pudiera explicar el nombre, la autoría de Luján en algunas piezas que se le atribuyen, pero, sin embargo, están lejos de su estilo.

Tampoco podemos pasar por alto que Luján Pérez dedicó bastante tiempo a trabajar en Agüimes, donde, aparte de varias esculturas, algunas del convento de Santo Domingo que luego pasaron a la iglesia (*Santo Domingo de Guzmán, San Vicente Ferrer, Virgen de La Esperanza, La Dolorosa* –proveniente del convento de los dominicos al igual que el *San Juan*–) realizó también el retablo, aunque luego fue devastado por el fuego. De ahí precisamente es de donde procede nuestro calvario, siguiendo las fuentes orales.

Según el Ayuntamiento del pueblo de Agüimes, la orden religiosa de Santo Domingo se estableció en Agüimes el 27 de marzo de 1649 y permaneció en la Villa hasta el 29 de julio de 1837, fecha en que los religiosos se marcharon definitivamente, como consecuencia de la desamortización de Mendizábal. En lo que fuera el convento se instalaron diversos edificios de uso y disfrute común, como el Ayuntamiento, una escuela o el juzgado. Sin embargo, la iglesia de Santo Domingo que estuvo pegada al convento continuó ofreciendo misa hasta el devastador incendio, el 3 de julio de 1887, dando fin a los últimos vestigios de lo que fue parte del convento.

Joaquín Artiles, conocedor y estudioso de Agüimes, apunta a que casi todo el tesoro de tres iglesias hoy desaparecidas (el antiguo templo parroquial, la iglesia del convento dominico de Nuestra Señora de las Nieves y la ermita de San Antonio Abad) ha confluído en la nueva iglesia de San Sebastián de la villa de Agüimes (Artiles 1980, 205). Y la palabra «casi» cobra gran importancia aquí, ya que sabemos que no todo se conservó; a veces a causa del fuego, a veces por el deterioro y otras, tal vez con ánimo de salvaguardar obras que no tenían aún un destino seguro, acabaron en casas de personas cercanas al personal vinculado a la Iglesia.



Hay autores que debaten sobre la autoría de las obras de Luján Pérez, al carecer de firma; por ejemplo, Pedro Hernández, que niega que varias de las esculturas de la Iglesia de Santiago de los Caballeros de Gáldar (*La Virgen del Rosario*, *San Lorenzo*, *San Sebastián* y *El Señor atado a la columna*) sean del reconocido imaginero (Calero 1991, 70).

Desarrollaremos a continuación diferentes detalles que nos acercan a afirmar que el calvario podría ser del guinense, pero, a la vez, haremos resaltar caracteres que nos alejan de tal aseveración.

BREVE ACERCAMIENTO BIOGRÁFICO

Sin adentrarnos profundamente en su biografía, daremos algunos datos que nos acercan a su figura y a su trabajo.

El yerno del imaginero, don Bartolomé Martínez de Escobar y Domínguez, fue la primera persona que, junto a recuerdos de su esposa, la hija del tallista, y de otras personas, recogió algunas notas biográficas (Alzola 1981, 8-9). De todos es conocido que lo vio nacer el pueblo de Guía, concretamente en Tres Palmas el 9 de mayo de 1756, y falleció en 1815. Hijo de un matrimonio de labradores acomodados, aunque el padre también reveló aspiraciones políticas, ya que llegó a ser diputado regidor de la villa. Desde muy pequeño se desveló como un gran dibujante e hizo pequeñas obras talladas. Siendo muy jovencito, va a vivir a Las Palmas, ciudad que ya estaba experimentando un leve despertar cultural:

En la catedral se podía oír buena música; en los templos conventuales, elocuentes sermones, y en las hornacinas de los retablos contemplábanse algunas imágenes de excelente factura; unas procedían de la Península, de los talleres de Montañés, Alonso Cano, Roldán, Calderón de la Barca; otras habían venido de más lejos, de Génova; las más eran de los imagineros insulares, como Lorenzo de Campos y Diego Martín de Campos, Antonio y Alonso de Ortega, Cristóbal Ossorio, José Rodríguez de la Oliva... (Alzola 1981, 11-12).

El dibujo en Luján, aunque ya desde muy pequeño había mostrado aptitudes, lo aprendió en el taller que el tinerfeño Cristóbal Alfonso Díaz (1742-1797) tenía en Las Palmas, su primer maestro (Alzola 1981, 12).

Su segundo maestro fue el reconocido Diego Nicolás Eduardo (1773-1798), que perfeccionó el dibujo del tallista y con el que trabajaría más adelante como arquitecto. Con toda seguridad fue el que lo introdujo en el academicismo (Alzola 1981, 15).

La primera academia de dibujo que existió en Las Palmas fue fundada en 1782 por el deán don Jerónimo de Róo y Fonte. La segunda academia o *Escuela gratuita de Dibujo de Las Palmas* la patrocinó la Real Sociedad Económica de Amigos del País y fue inaugurada el 7 de diciembre de 1787, bajo la dirección de Diego Nicolás Eduardo en unas salas cedidas por el Cabildo Catedral en el edificio del antiguo Hospital de San Martín (Alzola 1981, 15).



Aunque podamos aportar aquí los nombres de sus primeros maestros, hay un vacío en su biografía y desconocemos si pudo haber algún docente más que le enseñara lo básico de la escultura y el arte de este oficio, aunque José Miguel Alzola apuesta por José de San Guillermo, autor de los púlpitos de la catedral de Santa Ana.

Su obra escultórica, religiosa en su mayoría, acarició siempre el Barroco, si bien las delicadas facciones de las Vírgenes y el dolor contenido de las Dolorosas anuncian el Neoclasicismo, que sí llevó plenamente a sus obras arquitectónicas. Su imaginería forma parte de un bagaje cultural y religioso canario sin el que no se entenderían hoy por hoy las más bellas procesiones de las islas y, sin ellas las hornacinas de los templos y sus altares estarían incompletos.

Proyectó, como arquitecto, el antiguo cementerio de Guía, su ciudad natal, a la que estuvo eternamente agradecido, y allí, en ese camposanto, descansan sus restos mortales (González 2006, 9).

EL CALVARIO ATRIBUIDO A LUJÁN PÉREZ

Debemos comenzar indicando que la familia propietaria de la pieza guarda con celo extremo esta obra de arte y que, así como amablemente nos han permitido entrar en su hogar y observar la pieza para medirla y fotografiarla, no nos ha sido posible lograr que abran la hornacina y examinarla exhaustivamente por dentro.

El calvario objeto de este estudio está custodiado por un impecable tabernáculo de madera maciza que presenta cristal por los tres lados principales para poder admirar la obra y está cerrado por la parte posterior por una lama de madera fina. En el frente, la madera dibuja un arco lobulado que enmarca el conjunto. Termina rematado por un semicírculo donde leemos las letras «JHS» y que culmina con decoración fitomorfa. A cada lado del templete y rematándolo, se erigen dos pináculos pequeños.

El conjunto escultórico se compone de las tres figuras que tradicionalmente forman el calvario: el *Cristo en la cruz*, *La Virgen María* y *San Juan*.

Sabemos que aparte de las admiradas esculturas de tamaño natural, se encuentra en la obra de Luján Pérez lo que se denomina obra menor, pequeñas imágenes que se encuentran, muchas de ellas en manos de colecciones privadas, en ermitas o en capillas familiares. Suelen estar sobre antiguas cómodas y, como esta que mostramos, protegidas por madera y cristal a modo de pequeño templete. Muchas de ellas han sido expuestas al público en algunas exposiciones. Esta de la que hablamos siempre ha estado entre los muros de la casa familiar.

El catálogo con la obra de Luján Pérez que elaboró Santiago Tejera en 1914 arroja una cifra de unas 160 esculturas. En 1956, en el centenario del nacimiento del artista, se reunieron para exponerlas al público en la catedral de Santa Ana solo las de Gran Canaria, que eran 91.

A simple vista, la que esto escribe opina que el Cristo es bastante más antiguo que las otras dos esculturas y su factura muestra bastantes diferencias. Debemos tener en cuenta que, no solo tenemos la ausencia de firma en este tipo de piezas,





Fig. 1. Calvario. Colección privada. Fuente: autora.

Las fotografías que aparecen en este artículo son obra de la autora y fueron sacadas con permiso y bajo la supervisión de la familia propietaria.



Fig. 2. Detalle del tabernáculo. Colección privada. Fuente: autora.



sino que, además de los años, se suman los diferentes retoques de los que pudieran ser víctimas.

Parece ser que varias esculturas de la iglesia de Agüimes han sufrido numerosos retoques (Calero Ruiz 1991, 71), aminorando y escondiendo realmente la calidad de las tallas, lo que puede servirnos para explicar las diferencias de color en las carnaciones de nuestro calvario, ya que, como hemos comentado, muy probablemente proviene del desaparecido convento de Agüimes.

Sería interesante hallar la firma de uno de los artistas, bien de Luján Pérez, o bien de alguno de los que aplicaban el color o los estofados como sí se muestra en una peana de *San Joaquín y Santa Ana*, de 1798, Garachico, Tenerife. Manuel Antonio de la Cruz. La peana donde descansa San Joaquín reza así:

En la Gran Canaria la barnizó y pintó don Manuel Antonio de la Cruz y la construyó don José Pérez. Año de 1798. La peana de Santa Ana reza: «En la Gran Canaria, año de 1798, la construyó don José Pérez Luján, la barnizó Don Man. Aº de la Cruz» (Calero Ruiz 1991, 75).

Pensamos igual que Clementina Calero cuando decimos que en aquella época es muy probable, debido a la falta de estudios artísticos, que se le haya atribuido a Luján cualquier obra que tuviera calidad, sin pensar que pudiera ser de otros artistas canarios o bien de sus discípulos (entre ellos, Manuel Hernández el Morenito y Fernando Estévez, así como otros artistas que pudieron imitar su estilo).

También debemos aclarar que a veces Luján Pérez continuaba o completaba una obra más antigua. Otras veces la terminaban sus discípulos y siempre la pintaban artistas especializados en los que él depositaba su confianza. Era muy usual que el color, los estofados o los dorados los aplicara otro artista, así se ve en *San Lucas* de la catedral de Santa Ana de Las Palmas, cuyo colorido corrió a cargo del artista Cayetano González (Calero Ruiz 1991, 94).

CRUCIFICADO

A pesar de la belleza de nuestro crucificado pensamos que se trata de una talla más antigua y que no fue obra del escultor José Luján Pérez. Sobre el fondo rojo granate del tabernáculo, se muestra la figura de Cristo pálida y serena. El estudio anatómico del Cristo de nuestro calvario está menos elaborado que otros cristos atribuidos al imaginero. Una característica que repetía Luján era dotar de una suave curva a la caja torácica, al final de las últimas costillas, elemento del que este carece. El color de las carnaciones difiere también, al igual que las de la *Virgen María* y *San Juan*, ya que son más pálidos que la mayoría de sus imágenes; por ejemplo, el *Cristo* de la Sala Capitular de la catedral de Santa Ana y el *Cristo de la Vera Cruz*, aunque repetimos que los repintes eran frecuentes.

El Cristo muestra unas heridas muy violentas cuyos regueros de sangre recorren parte de las extremidades y en Luján las marcas del martirio son siempre más discretas. Un dato curioso es que una herida sangrienta representa casi exactamente



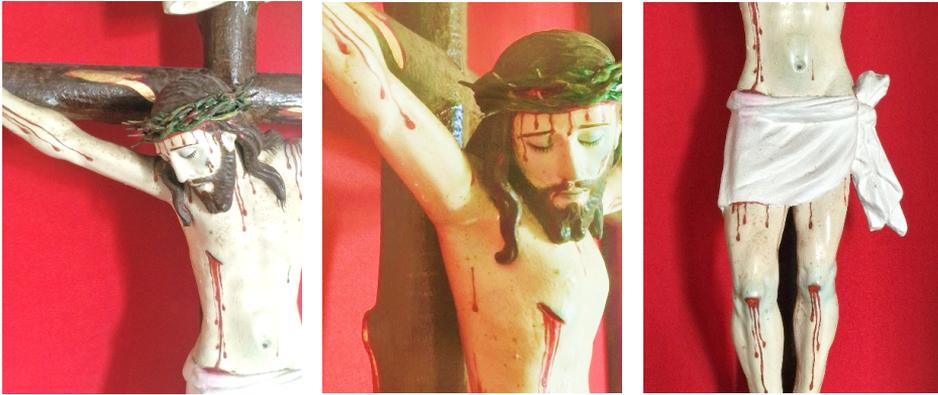


Fig. 3. Detalle del Crucificado. Colección privada. Fuente: la autora.

un símbolo musical: dos corcheas. A pesar de que se muestra sereno, no posee la belleza sin dolor a la que nos tiene Luján acostumbrados.

Los Crucificados de Luján suelen tener las piernas juntas y ligeramente ladeadas hacia la izquierda, con un juego praxiteliano; este, en cambio, las muestra de frente, padeciendo incluso rasgos góticos de hieratismo. También el paño de pureza ofrece diferencias con respecto a los crucificados más conocidos del tallista guinense. Estos se anudan suavemente hacia el lado derecho –la mayoría de las veces–, equilibrando así la inclinación de los miembros inferiores, y poseen un magnífico tratamiento.

SAN JUAN BAUTISTA

El conjunto escultórico que nos ocupa plasma una de las imágenes preferidas de Luján Pérez; san Juan Evangelista (Calero Ruiz 1991, 38).

En esta sí vemos la mano del tallista guinense, pues presenta más características y similitudes con la totalidad de su obra. La mirada desolada y la cabeza dirigida hacia arriba clamando al cielo y portando la corona de aura, como el *San Juan Evangelista* de la iglesia de San Francisco en Las Palmas de Gran Canaria y el de la basílica del Pino, en Teror, (el más antiguo, ya que es de 1794). Su mano izquierda la posa en el pecho y la otra la extiende hacia el suelo de manera implorante.

Es de las tres figuras la que más marca su entrecejo con la característica «Y» del imaginero guinense.

Sus vestimentas coinciden con las del *San Juan* de la parroquia de San Agustín, en Vegueta, Las Palmas de Gran Canaria, y en general con la tradición iconográfica: ropajes rojos y capa verde. La postura de sus manos también se asemeja. La mano izquierda apoyada en el pecho y la otra más abajo con los dedos separados. La figura del calvario y el *San Juan Bautista* de Vegueta y el de Telde, ambos de Luján





Fig. 4. *San Juan*. Colección privada.
Fuente: autora.



Fig. 5. *La Virgen*. Colección privada.
Fuente: autora.

Pérez, están representados de manera muy similar y hay que destacar que los rasgos faciales son muy parecidos entre ellos, sobre todo el del calvario y el de Telde.

LA VIRGEN

La tercera figura del calvario, como no podía ser de otra manera, es la Virgen María, que llora desconsolada la muerte de su hijo. Se coloca a los pies de la cruz; sin embargo, no dirige la mirada a ella, al contrario que san Juan.

La representación de la Virgen se muestra sin contraposto, el movimiento únicamente lo vemos en sus brazos y en el pie derecho, que adelanta tímidamente y sobresale de sus ropajes. Su brazo derecho se extiende pidiendo compasión y el izquierdo se pliega para descansar en su pecho.

Porta hábito de manga larga de color burdeos rematado en oro y un amplio manto azul pureza por dentro y azul marino por fuera. Tapa su cabeza con una toca blanca que termina cruzada en su pecho.

Todos sus ropajes están decorados con un remate en oro, al igual que la vestimenta de san Juan. Luce además una corona que incluso podría ser un añadido posterior. Una cinta dorada se ciñe a su talle al igual que la de *Nuestra Señora del Rosario* de Gáldar de Gran Canaria, de la que también se discute su autoría.

La Virgen se nos desvela más pálida, sin ningún resquicio de rubor, rubor que sí vemos en otras Vírgenes; aunque hay algunas como la *Virgen del Carmen* de la iglesia de San Agustín, Las Palmas de Gran Canaria, que nos muestran también el mismo color. Pero, como ya indicamos, es usual que este tipo de esculturas hayan sido víctimas de variados repintes a lo largo de su vida, que han podido estropear su



calidad, así como dificultar la visión de su original; como no menos usual era que las obras de Luján Pérez fueran terminadas por otros maestros.

El doctor Hernández Perera considera que el artista le dio comienzo a la Virgen de *Las Mercedes* de Guía, pero que fue Manuel Hernández «el Morenito» el que la terminó debido a su fallecimiento. No será la única ocasión que dicho artista termina la obra de Luján, como la *Virgen del Carmen* de la iglesia de San Agustín de Las Palmas. Ossavarry y Manuel Antonio de la Cruz son dos de los artistas que colaboraron con Luján Pérez en los policromados y estofados (Calero 1991, 62-63). También coincide Alzola en que la tarea del policromado no la realizó nunca el tallista, sino sus colaboradores: Ossavarry, Antonio Manuel de la Cruz y otros (Alzola 1981, 35).

José Miguel Alzola cree que tanta estatuaría de menor tamaño atribuida al tallista guineño fue imposible, sobre todo por falta de tiempo, y que no debemos olvidar que dichas obras pudieron ser realizadas por sus discípulos o por santeros que imitaban su ya conocido estilo (Alzola 1981, 41). También hace hincapié en que Manuel Hernández García el Morenito, se dedicaba a terminar las obras de Luján que no pudo finalizar al final de sus días.

CONCLUSIONES

Haré ahora un breve recorrido por la vida de los antepasados de los propietarios del calvario que pudieran aportarnos algunos datos del origen de la pieza.

Don José Antonio Romero Rodríguez tuvo una larga estancia en la parroquia de Gáldar y su ingente labor fue alabada por todos. Fue sacerdote de reconocido prestigio y dejó una gran huella en Gáldar (Monzón 2006, 7). Continuó con la labor de terminar y adecentar el templo; entre otras labores, las siguientes: pavimentar el altar mayor en mármol blanco, mandar a construir la mayoría de los altares, hacer traer varias imágenes y dotar a la parroquia con un gran órgano (Monzón 2006, 21).

Nacido en Agüimes el 28 de noviembre de 1844, hijo de José Romero Rodríguez y doña Josefa Rodríguez Herrera, ambos de la citada ciudad. Sintió desde muy joven su vocación y estudió en el Seminario Diocesano, ordenándose presbítero el 22 de mayo de 1869. En agosto del mismo año fue nombrado coadjutor de Santa Brígida y más tarde mayordomo de fábrica (Monzón 2006, 7-8).

Cuando el párroco que en ese momento estaba en Gáldar solicitó destino en Ingenio, de donde era natural, vino a sustituirle José Romero Rodríguez el 27 de septiembre de 1877, como ecónomo, y ya en 1878, por oposición, tomó posesión en la parroquia, donde estuvo a su servicio más de 35 años, también con el cargo de arcipreste del Norte (Monzón 2006, 8). Falleció en 1912 a los 68, como así se recoge en el Libro de Defunciones de la parroquia.

Leyendo el artículo citado de Sebastián Monzón, hemos realizado un árbol genealógico para verificar el origen de la familia, Agüimes y su relación con la iglesia y las distintas parroquias de Gáldar y Guía, entre otras, verificando así la información ofrecida por la familia propietaria del calvario.

Tres sobrinos de José Romero Rodríguez, y por tanto antepasados de los dueños del calvario, siguieron los pasos de su tío. El primero, Domingo José Her-



nández Romero, ordenado presbítero en 1881. Fue también coadjutor en Agüimes, cura regente de Tetir, párroco castrense, ecónomo de San Mateo y de Guía y más tarde sucedió a su tío en la iglesia de Gáldar.

El otro sobrino sacerdote fue Pedro Hernández Romero, ordenado sacerdote en 1822, ejerciendo en Puerto Cabras, Gáldar, Agüimes, Pájara y San Mateo.

Y el tercero, José Antonio Hernández Romero, fue ordenado en 1895 y sucedió a su hermano Domingo en la parroquia de Santiago de Gáldar hasta 1938 (Monzón 2006, 22).

Comprobamos así que esta familia estuvo siempre ligada a la labor de difundir la palabra de Dios y cómo cuatro miembros tuvieron altos cargos en iglesias (Guía, Agüimes y Gáldar), iglesias que tuvieron bastante repercusión con respecto a la labor escultórica de Luján Pérez en vida.

Nosotros nos inclinamos, tras hacer un análisis comparativo y un estudio sobre el grupo escultórico y sus orígenes, por pensar que de las tres figuras que contemplamos en el calvario, al menos dos, *San Juan Bautista* y *La Virgen María*, fueron factura de Luján Pérez, tal vez colocadas a la vera de un Cristo más antiguo, ya existente, del que desconocemos su autor.

Habrá que esperar que el estudio de algunos expertos en Luján confirme su autoría o, por el contrario, que niegue la factura del gran imaginero.

ENVIADO 17/1/2024; ACEPTADO 15/3/2024



BIBLIOGRAFÍA

- ALZOLA, J. (1981). *El imaginero José Luján Pérez*. Colección Guagua. Director Francisco Mortales Padrón. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria y Museo Canario, pp. 8-35.
- ARTILES, J. (1980). *Inventario del Tesoro de la Iglesia de Agüimes*. Anuario de estudios Atlánticos. Casa de Colón. Cabildo de Gran Canaria, n.º 26, p. 0205.
- CALERO RUIZ, C. (1991). *LUJÁN. Luján Pérez*. Biblioteca de Artistas Canarios. Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, pp. 38-94.
- GONZÁLEZ SOSA, P. (2006). *El imaginero José Luján Pérez. Noticias para una biografía del hombre*. Edición del Ayuntamiento de Guía y la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M.^a, (2008). *El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*. Fuentes Pérez, Gerardo y Gaviño de Franchy, tomo v. p. 47.
- MONZÓN SUÁREZ, SEBASTIÁN, (2006). *Los curas de Santiago Apóstol. Don José Romero, la iglesia y el órgano*. Infonortedigital.com., p. 7.



