



# ***LA OBRA DE JOSÉ LUJÁN PÉREZ EN SANTA CRUZ DE TENERIFE. NUEVOS DATOS HISTÓRICOS***

## ***JOSÉ LUJÁN PÉREZ'S ARTISTIC WORK IN SANTA CRUZ DE TENERIFE. NEW HISTORIC INFORMATION***

**Pablo Hernández Abreu\***

**Cómo citar este artículo/Citation:** Hernández Abreu, P. (2021). La obra de José Luján Pérez en Santa Cruz de Tenerife. Nuevos datos históricos. *XXIV Coloquio de Historia Canario-Americana (2020)*, XXIV-053. <http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/10667>

**Resumen:** Uno de los artistas más destacados de la historia del arte en Canarias es José Luján Pérez (1756-1815). Pretendemos, a partir de las obras catalogadas al escultor guíense en Santa Cruz de Tenerife, aportar nuevos datos sobre el contexto en el que fueron encargadas, la motivación de sus comitentes y nuevas atribuciones que se plantean. La obra que despierta más interés es la de San José, venerado en la parroquia de la Concepción de la capital tinerfeña, arrojando luz al problema planteado por diversos investigadores del origen de la pieza esculpida por Luján Pérez en 1802.

**Palabras clave:** Luján Pérez, Santa Cruz de Tenerife, San José.

**Abstract:** One of the most important historic artist of Art History in Canary Island is José Luján Pérez (1756-1815). We pretend to contribute new information about the context in where they were mandated, the motivation of their principals and the new attributions which are propose. The one which wakes up more interest is San Jose's artist work, venerates in Concepcion's Church in the capital city of Tenerife, shed light to the trouble present for a plenty of researcher about the origin of Lujan's Pérez carve artist work in 1802.

**Keywords:** Luján Pérez, Santa Cruz de Tenerife, San José.

Mucho se ha escrito ya, desde hace algún tiempo, sobre la obra de José Luján Pérez (1756-1815) a lo largo de la geografía del archipiélago<sup>1</sup>, por lo que aportar nuevas atribuciones en una ciudad como Santa Cruz de Tenerife resulta ser algo ya superado. Sin embargo, sí que podemos indagar en el contexto histórico de las esculturas del maestro grancanario que se conservan en la capital, sus comitentes y el marco en el que fueron encargadas, aportando así nueva documentación histórica hallada en la investigación de la tesis doctoral que acabo de presentar<sup>2</sup>.

La variedad de encargos que el escultor recibió desde la isla de Tenerife y las distintas situaciones que se generaron en cada uno de ellos no nos permite establecer una única pauta a la hora de analizarlos. Lo que sí parece claro es la influencia que ejerció en alta estima del

---

\* Lhorsa Gestión de Eventos, S.C. C/ San Vicente, 33. 38416. Los Realejos. Tenerife. España. Teléfono: +34628246528; correo electrónico: [phernandez@lhorsa.com](mailto:phernandez@lhorsa.com)

1 TEJERA Y QUESADA(1938); FUENTES PÉREZ (1990); CALERO RUIZ (1991).

2 Entre la redacción de este trabajo y su presentación en los Coloquios fue la defensa de la tesis doctoral: La orden dominica en Tenerife. Fundaciones, espacios, cultos y devociones.



artista en Tenerife la figura de Felipe Carvalho Almeyda (1765-1848) quien posiblemente actuó como anfitrión y principal comitente de Luján en esta isla ya que, según apunta Santiago Tejera, residió en la vivienda que el marino portugués tenía en La Laguna<sup>3</sup>, aunque a día de hoy esta afirmación no ha sido probada documentalmente<sup>4</sup>. Del patrocinio ejercido por este comerciante surge la obra conocida como «La Predilecta» para la Hermandad Sacramental de la Parroquia de la Concepción de La Laguna, a la que pertenecía tanto él como su primera mujer, y la su influencia para otros trabajos como el realizado en la imagen de Cristo en la Oración en el Huerto de Getsemaní de la Orden Tercera Franciscana lagunera<sup>5</sup>. Estas obras, de los primeros años del siglo XIX, no vinieron sino a consolidar la fama de un artista que apenas una década antes era un completo desconocido en la isla de Tenerife, pero que a base de saber manifestar en su arte los nuevos postulados artísticos y gracias al respaldo de personajes como Carvalho Almeyda, supo ganarse el reconocimiento de la sociedad y los altos estamentos de la Iglesia.

### Nuestra Señora de Los Dolores

Son tres las obras que se conservan del escultor guíense en Santa Cruz de Tenerife, y las tres se encuentran en la parroquia principal de la ciudad, la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. De las tres, sin duda la más conocida es la Dolorosa que preside su retablo de la capilla colateral de la Epístola, y que procesiona en el baldaquino parroquial cada Semana Santa. Sin embargo, hay otras dos que pasan más desapercibidas, quizás porque su culto apenas se reduce al día de la festividad, y estas obras, al no procesionar, no se bajan de los retablos y por lo tanto, no se suelen apreciar con claridad. Se trata del San José, escultura de bulto redondo que preside el retablo de su capilla, la primera a los pies del templo por el lado del Evangelio, y la segunda, aun más desconocida, la de Santo Domingo de Guzmán, una obra de candelero situada en el segundo cuerpo del retablo del Nazareno de la capilla del Baptisterio. No nos vamos a detener en el análisis estilístico y formal de las piezas, porque poner en duda la autoría de Luján Pérez es un tema que ya damos por superado y que muchos compañeros investigadores precedentes han versado respecto a ello.

Indagando en las tres obras, nos detenemos en la primera, la Virgen de Dolores que preside su retablo en la capilla cabecera de la nave de la Epístola del templo parroquial de la Concepción. La escultura, de madera policromada y preparada para recibir ropajes, presenta las manos unidas con los dedos entrelazados en el pecho y mirada cabizbaja. La manera de representar la pieza responde a los trabajos que el artista fue realizando en la última década del siglo XVIII, como la de Gáldar, Santo Domingo de Las Palmas, Telde, Guía o Teror. Es un esquema que con la llegada de la nueva centuria parece romper, con obras como la ya citada «Predilecta» de La Laguna o la Virgen de Gloria de La Orotava en el que pasa de la resignación a una actitud suplicante, mucho más efectista y que responde a grabados que pudo contemplar de, por ejemplo, la Virgen de los Dolores que se conservaba en el convento de los Ángeles, Madrid, de similares características.

La elección de la representación de la Dolorosa de Santa Cruz con las manos entrelazadas no es casual, sino que perpetúa una tradición dada en la ciudad desde varios siglos antes. El antiguo convento franciscano de San Pedro Alcántara, por ejemplo, fue levantado sobre una

---

3 LORENZO LIMA (2012), p. 74.

4 LORENZO LIMA (2012), p. 74.

5 LORENZO LIMA (2006), p. 84.

primitiva ermita dedicada a la Soledad, fundada por Tomás de Castro Ayala e inspirada en la devoción a esta advocación de la Virgen que se veneraba en Madrid desde 1565 pintada por Gaspar Becerra, en el que se muestra a la Virgen Dolorosa, con las manos entrelazadas y arrodillada. En la actual parroquia de San Francisco de Santa Cruz se conservan dos testigos de esa devoción: un relieve en el ático del retablo mayor de la iglesia conventual y una escultura de vestir, que preside su retablo en la capilla colateral del Evangelio<sup>6</sup>. Ambas se presentan con el mismo esquema iconográfico: manos entrelazadas en el pecho, tal y como Luján representó a finales de la siguiente centuria su Dolorosa de la parroquia de la Concepción. Pero la repetición de este modelo iconográfico de María en la Pasión no acaba con la efigie de la Concepción, sino que continúa hasta 1804, fecha en la que, según reza en la propia pieza, Miguel Arroyo Villalba «hizo y dio» una imagen de la Virgen Dolorosa a la iglesia de El Pilar. Sin embargo, documentación encontrada recientemente aporta que la Virgen de los Dolores donada por Arroyo Villalba es de 1793 y no 1804 como se había comentado. Además, este artículo, publicado por José María Mesa en el año 2001, aporta que el propio Miguel Arroyo no se consideraba escultor, y por lo tanto el resultado final de la imagen no se debe a la labor del propio sacerdote sino a una intervención posterior, realizada en Gran Canaria por nuestro artista, injerencia que queda de manifiesto en la obra tal y como la conocemos hoy en día. El mismo Arroyo Villalba aporta que «la remití a la ciudad de Canaria donde la hize barnizar y poner los ojos de cristal, cuyos costos con los de sus fletes satisfice de mi caudal: yo le armé la jaula y pinté su peaña, costé los tornillos»<sup>7</sup>. Por tanto, podríamos tener esas dos fechas como posibles de la hechura primitiva de la imagen por Miguel Arroyo (1793) y después su traslado a Gran Canaria (1803-1804), ya conociendo el sacerdote la obra que el artista grancanario tenía en la capital y sabiendo de su «buen arte». Por lo tanto, Luján conoció de primera mano las esculturas de la Virgen conservadas en la capital donde, según se apunta, tomaría valiosas notas de las esculturas conservadas en los distintos templos de la capital, traídas desde la Península, América o Génova<sup>8</sup>. Además, se sentía atraído por otros elementos del patrimonio de la capital. Así lo hace constar Bartolomé Benítez de Escobar en 1850:

Sus relaciones estrechas con la casa de los Sres. Montesdeocas, dignidad de tesorero en la santa catedral, don Lorenzo, presbítero, don Gaspar y don José, le llevaron en una Semana Santa a su villa de Guía, de la cual todos eran naturales, y manda entre aquellos y Luján Pérez a cuestión comparativa de los monumentos de aquella parroquia en el miércoles santo con los de Santa Cruz, ciudad de La Laguna y villa de La Orotava en Tenerife, cuando en el Jueves Santo siguiente le esperaban a la mesa y no se presentó, le buscan, no le hallan y pudieron descubrir que en la tarde anterior se había embarcado para aquella isla por el puerto de Gáldar, sin preparativo alguno y con el pretexto de pescar, y llegó tan oportunamente el Jueves Santo, que infatigable pudo copiar los monumentos de Santa Cruz, Laguna y Orotava, a donde viajaba a pie, no obstante, las distancias, y presentarse con sus diseños en Guía, en el Viernes Santo, con sorpresa de los Montesdeoca<sup>9</sup>.

Volviendo a la iglesia de la Concepción, no sabemos el hecho que motivó al donante de la Dolorosa que nos ocupa, Gaspar de Fuentes, a realizar el cambio de imagen ya que hasta ese momento la capilla de su patrocinio contaba con una efigie anterior. Quizás fueran los nuevos gustos imperantes en la época, con la llamada nueva modernidad en las obras de arte que se

---

6 RODRÍGUEZ MORALES (2001), p. 19.

7 MESA MARTÍN (2001), p. 23.

8 HERNÁNDEZ GARCÍA (2001), p. 205.

9 BULL, varios c/v.13, f. 18. Agradezco este dato al doctor Juan Alejandro Lorenzo Lima.

alejaban de lo barroco y, con la ayuda de los obispos ilustrados, desembocaron en una estética más cercana al neoclasicismo. Sin embargo, Gaspar de Fuentes sí que quiso continuar la especie de tradición que se había creado a la hora de representar a María en este momento de la Pasión. Es más, Luján concibe a la Virgen arrodillada, a la manera que Becerra la había pintado en Madrid, rodeada de ángeles que sostienen los atributos de la pasión de su hijo<sup>10</sup>.

Sin embargo, la parroquia de la Concepción no fue pionera en esta renovación como sí sucedió en otros templos, sobre todo en el norte de la isla, y su aspecto barroco no cambió hasta bien entrado el siglo XIX, cuando ya Luján Pérez había muerto.

La centuria anterior fue un momento de florecimiento para Santa Cruz. La pérdida del puerto de Garachico tras la erupción del volcán de Trevejo en 1706 hizo que el comercio marítimo se volcara para la parte este de la isla, beneficiándose la parroquia y los dos conventos de este trasiego de bienes con la llegada de obras de arte peninsulares, americanas y genovesas. Por lo tanto, cuando el obispo Tavira, verdadero inspirador de los nuevos postulados, visitó la parroquia en 1793 para marcar las nuevas directrices, se encontró con un templo recientemente enriquecido, plenamente barroco, y que no conocía nada de la nueva estética más que las pinturas de Juan de Miranda realizadas en la década de los setenta<sup>11</sup>. Sin embargo, la estancia prolongada del prelado en Santa Cruz tras las visitas a las islas menores de la provincia occidental sirvió para ver cómo se desarrollaban las celebraciones en la parroquia y quizás encauzar una renovación que no llegó hasta décadas después. Esto conllevó a que algunos patronos de capillas, como es el caso de Gaspar de Fuentes, tomara conciencia de la necesidad de la renovación de una imagen que había quedado desfasada y del ornato alrededor de ella.

Es por ello que toma la iniciativa del encargo de una nueva pieza al escultor grancanario que era en ese momento el artista que mejor reflejaba los parámetros instruidos por el pensamiento ilustrado. De ahí, con el trabajo previo de cambio de mentalidad del obispo, la obra de Luján Pérez fue altamente demandada por las parroquias de las islas, creando así un medio de difusión, de propaganda y de panfleto de una nueva estética. Así, las nuevas obras del guíense se alejaban del patetismo y dramatismo barroco y presentaban una mayor simplicidad y sosiego que reflejaba perfectamente la Ilustración, formación adquirida durante su etapa académica. Sin embargo, no conocemos el motivo que llevó a Gaspar de Fuentes a encargarle la obra a Luján, teniendo en cuenta que en ese momento ya había realizado numerosos trabajos y su fama había crecido en Gran Canaria, pero en Tenerife apenas había realizado encargos. Tal vez por influencia del propio Verdugo, conocedor de que la obra de Luján ejemplificaba lo que sus directrices marcaban o figuras como Carvalho Almeida fueron los que decantaron a Gaspar de Fuentes por el escultor guíense.

Otro dato que nos confirma la realización de la pieza a raíz de la llegada de Verdugo a la ciudad es que el retablo que preside la capilla se construye en 1798 sustituyendo al anterior<sup>12</sup>. Por lo tanto, a pesar de que la documentación parroquial no lo refiere al tratarse de una empresa particular, suponemos que Gaspar de Fuentes colocó primero la nueva escultura antes que enriquecerla con el nuevo retablo, por lo que estaríamos hablando de una fecha cercana posterior a visita de Verdugo. Descartamos, casi con total seguridad y como así apuntan otros investigadores, la realización de obras en una estancia prolongada de Luján en Tenerife, sino que más bien responden a encargos que se hacían directamente a Gran Canaria con la posterior

---

10 Hoy en día, a pesar de que la imagen sigue manteniendo su posición original, la colocación de peanas bajo el candelero modifica la visión de la escultura que hace que parezca estar en una posición erguida. Agradezco a la profesora Margarita Rodríguez González esta puntualización.

11 LORENZO LIMA (2010), pp. 614-615.

12 PADRÓN ACOSTA (1944).

llegada de la pieza a Tenerife.

### Santo Domingo de Guzmán

La siguiente obra en analizar es la de Santo Domingo de Guzmán que se conserva en la hornacina central del segundo cuerpo del retablo de la capilla del baptisterio, a los pies de la nave del Evangelio de la parroquia matriz chicharrera. Se trata de una talla en madera policromada, de candelero, que representa al patriarca de manera frontal, sin apenas movimiento. Dista mucho, en composición, con la que el maestro ejecutó para el convento dominico de Agüimes, hoy en día en la iglesia de San Sebastián. Este se presenta como una talla completa y con un ligero movimiento evidenciado en el avance de su pierna derecha y mirada hacia el lado izquierdo. Por el contrario, la escultura que estudiamos, no se mueve de su frontalidad, aunque también esto es debido al candelero, que limita los movimientos que los pliegues en una escultura de bulto redondo pueden ofrecer.



**Fig. 1.** Atribuido a José Luján Pérez, Santo Domingo de Guzmán, c. 1798.  
Créditos fotográficos: Pablo Hernández Abreu.

En cuanto a su cronología, los documentos conservados del convento de Nuestra Señora de la Consolación no aluden a ello. No sabemos ni siquiera si su mayordomía era particular, si la ejercían los propios frailes o por el contrario dependía de una hermandad. Existe una tradición oral, ya recogida por Padrón Acosta, en la que dice que la escultura tuvo que ser modificada por encontrarse en mal estado su cabeza. Esto nos lleva a pensar que el Santo Domingo no sea una obra original del artista guíense, sino que pueda ser una readaptación que realizó de una pieza anterior, de ahí que el maestro no haya podido desarrollar todos sus conocimientos en una pieza que choca frontalmente con las que realizaba al mismo tiempo para otros templos. En ninguno de los casos se conserva documentación que nos permita ni tan siquiera acercarnos a una cronología aproximada, pero tal y como sucedió con la anterior pieza, es de suponer que la

obra fuera intervenida en los últimos años del siglo XVIII, tras la visita del obispo Verdugo a la capital o tras 1802, cuando se fecha la tercera imagen que estudiamos en el artículo y que los propios frailes pudieron admirar en el convento antes de convenir la necesidad del encargo del patriarca. Seguramente, en la estancia del prelado a la ciudad dio para conocer de primera mano las necesidades del cenobio, y es probable que instara a los frailes o a una confraternidad que se encargara de su culto a cambiar la imagen del patriarca por su mal estado y aprovechar para adaptarla a los nuevos gustos con la intervención del artista. Otra teoría que podría dar respuesta al resultado de la pieza es la que sucedió con otra obra en La Laguna, la de San Agustín que se veneró en el antiguo convento del Espíritu Santo. Los frailes recibieron la cabeza del santo en mayo de 1800 y la adaptaron al candelero, en un período de reformas que se hicieron efectivas en estos años en el recinto conventual<sup>13</sup>. No sería descabellado pensar que la imagen de Santo Domingo fuera el resultado de un proceso similar, y que un artista tinerfeño fuera el encargado de engarzar la cabeza con el resto del candelero.

### San José

La obra que más suscita interés es la tercera a la que hacíamos referencia: el san José que se venera en su capilla en la nave del Evangelio de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción. Hasta el momento se creía, y así lo han apuntado diversos autores, que la escultura procedía de la antigua cofradía del patriarca, llevando a confusión algunos datos que pasamos a aclarar. Según las anotaciones del mayordomo de la confraternidad, Francisco María de Herrera, figura que Santiago de Miranda había regalado una efigie del santo de candelero y preparada para vestir. De hecho, se cita que la pieza «estaba vestida con túnica y capa de persiana muy indecente». Más adelante, se conserva otra anotación que el mismo mayordomo tenía en su casa la escultura costeada por Miranda y tenía la intención de buscar los medios para pintarla y estofarla<sup>14</sup>. De esas anotaciones, se llegó a la conclusión de que el propio Miranda había costeado dos esculturas, una de vestir y otra de talla completa, algo que ya de entrada presta a confusión.

El hallazgo de una documentación vinculada al convento dominico de Nuestra Señora de la Consolación viene a arrojar algo de luz a esta investigación. Y es que, en el año 1802, conocemos la disposición de Joaquín Benítez Alfonso de colocar una imagen de San José en una capilla del templo, que entendemos sea la de San Francisco Javier, ya que el documento está roto por partes:

Hallándome dueño de la Capilla [roto] veneraba en el convento de Nuestra Señora de Con [roto] San Francisco Javier, he dispuesto colocar en ella [roto] San José y haciéndome indispensable para ello abrir [roto] fundizar el nicho en todo el grueso de la pared [roto] de la iglesia y la sala de la Venerable Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de que es su hermano mayor no pudiendo acceder a esta operación sin obtener el correspondiente permiso de dicho venerable, espero se sirva hacerme el honor de mandar convocar a junta para que impuesto de mi solicitud resuelva lo que tenga por nuestro convento en el particular seguro de que mi ánimo no se derogue a perjudicar en manera alguna pues desde luego estoy pronto (siempre que sea de la aprobación de dicha venerable hermandad) a hacer por la parte de adentro de nuestra sala una puerta de dos hojas que pintaré a mis expensas para que por ella pueda entrar y salir el referido

---

13 LORENZO LIMA (2012), p. 75.

14 CALERO RUIZ (1991), p. 71.

santo<sup>15</sup>.



**Fig. 2.** Atribuido a José Luján Pérez, San José, 1802. Créditos fotográficos: Pablo Hernández Abreu.

Hay dos aspectos que deben ser destacados en este fragmento. El primero de ellos es la necesidad indispensable de abrir más la hornacina para colocar la imagen, algo que deja de manifiesto que la envergadura de la nueva escultura sobresale con respecto a la que se veneraba en ese mismo lugar anteriormente. Esto, unido a la fecha en la que se entroniza, 1802, son dos pistas inequívocas de la vinculación de esta referencia con la escultura de José Luján Pérez conservada hoy en día en la parroquia matriz. La pieza consta que fue llevada junto con otras obras tras la clausura del convento de la Consolación a la parroquia de la Concepción<sup>16</sup>.

La obra, majestuosa en cuanto a composición, se presenta frontal, pero con un importante movimiento tanto del cuerpo como de los ropajes que la visten, realizados en madera tallada. Su rostro es muy similar al ya citado Cristo de la Oración del Huerto de La Laguna. Aunque la cronología de la intervención en esta pieza no está clara, todo parece indicar que pueda responder a una fecha no muy lejana a 1802, por lo tanto, muy cercana en el tiempo a la de San

<sup>15</sup> APCSC: legajo 6, s.f.

<sup>16</sup> Así constan, por ejemplo, el Cristo del Buen Viaje, la Virgen de la Consolación, el Nazareno, Santo Domingo de Guzmán, San Vicente Ferrer, Santo Tomás de Aquino, el Cristo Predicador y Santa María Magdalena, o la Virgen del Rosario, entre otras esculturas. HERNÁNDEZ ABREU (2020), p. 126.

José. Por su parte, el Niño Jesús, concebido de manera exenta, muestra un trabajo extraordinario de anatomía. Responde a los modelos que el artista esculpió casi de manera «seriada» como Niños Jesús o ángeles para peanas de imágenes, como los de San Pedro de Alcántara, realizado también el mismo año de 1802 para la iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas de Gran Canaria<sup>17</sup>. En cuanto a su policromía, parece responder a los trabajos que el pintor portuense Manuel Antonio de la Cruz [1750-1809] realizó en colaboración con Luján Pérez. La primera de ellas, en 1794 con la Virgen de la Luz para la iglesia del mismo nombre en Las Palmas, las esculturas de San Joaquín y Santa Ana para la parroquia de Garachico en 1798, y otras piezas como la Virgen del Carmen de la Parroquia de Santa Catalina de Tacoronte [1800] o la Virgen de los Dolores de Tejina, en La Laguna [1802], entre otras<sup>18</sup>.

Por lo tanto, y a raíz de esta serie de datos, se esclarece el horizonte devocional del patriarca en la parroquia, y el enredo que las dos imágenes habían ocasionado. La primitiva escultura, de candelero preparada para recibir textiles, podemos identificarla con la pieza venerada en la actualidad en la ermita de San Telmo, muy cercana a la parroquia. Si hacemos un análisis de la pieza parece responder a los trabajos que Lázaro González de Ocampo realizaba en las últimas décadas del siglo XVII y principios del siglo XVIII hasta su muerte acaecida en Santa Cruz en 1714. Quizás, el trabajo responda a la última época en la que el artista residió en la capital tinerfeña, aunque no hemos podido indagar en la documentación conservada de la cofradía en la parroquia de la Concepción debido a las restricciones impuestas con motivo de la pandemia.

Por lo tanto, es imposible que Santiago Miranda haya sido el donante de esta escultura y a la vez sea el que costeó la obra de Luján Pérez, ambas con un siglo de diferencia. Esto se une las incertidumbres ya planteadas por Padrón Acosta, el cual dice que en julio de 1835 se nombra un nuevo mayordomo para la cofradía de San José de la parroquia en la persona de Fernando Montero Ruiz, y que, años después, aparece en inventarios ya citada una efigie de talla completa<sup>19</sup>, corroborando las fechas en las que las piezas del convento de Nuestra Señora de Consolación pasaron a engrosar el patrimonio de la parroquia matriz.

Parece evidente la confusión, más si cabe cuando se nombra que el mayordomo Francisco María de Herrera tenía en su casa «una efigie del Santo Patriarca de talla y estatura regular», algo que de entrada parece no corresponder con la imagen de Luján. Además pide que se solicite para el inventario judicial de la casa mortuoria para que quede a su disposición, lo que nos hace sospechar de la existencia de una tercera obra, de talla completa, pequeño tamaño y de carácter popular, que estaría en las dependencias de la casa mortuoria. Una efigie que sería costeada por Santiago de Miranda y que en el documento, fechado en 1835, cita que todavía no se había pintado ni estofado. Hay que tener en cuenta que San José era invocado a la hora de la muerte, para que el tránsito fuera sobrellevado de la mejor manera posible. Todo parece indicar, por tanto, que radica aquí la confusión que durante casi ochenta años *se ha tenido como cierta, más si cabe teniendo en cuenta que si la escultura estaba inconclusa en 1835, habían ya pasado 20 años del fallecimiento de José Luján Pérez [1815] y 26 de la muerte de Manuel Antonio de la Cruz [1809]*, por lo que el resultado que hoy conocemos en la obra que estudiamos y que se ajusta al pintor portuense no corresponde cronológicamente a la pieza que se conservaba en la casa del mayordomo.

Como conclusión y a modo de resumen, podemos identificar hasta tres obras que han tenido relación con la devoción a San José en la capital tinerfeña. La primera, de vestir, fue la que se encargó por la cofradía y se veneró en la parroquia, respondiendo a los prototipos escultóricos

---

17 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ y CRUZ YÁBAR (2007), p. 299.

18 CALERO RUIZ (2001), pp. 168-170.

19 PADRÓN ACOSTA (1943).



que Lázaro González de Ocampo realizó en los primeros años del siglo XVIII. Hoy se venera en un retablo lateral de la ermita de San Telmo. La segunda, en la actualidad desaparecida, parece ser que fue costeada por Santiago de Miranda. Era de bulto redondo y de talla regular y la documentación la refiere como inconclusa, a falta de estofar y policromar, en 1835. Y la tercera, la que centra esta publicación, fue la donada en 1802 por Joaquín Benítez Alfonso para la capilla de San Francisco Javier en el convento de Nuestra Señora de Consolación y que identificamos con la que actualmente se venera en la parroquia matriz de Nuestra Señora de la Concepción, llegada allí desde el convento una vez éste fue clausurado.

### Bibliografía

- CALERO RUIZ, C. (1991). *Luján*. Canarias: Gobierno de Canarias.
- FUENTES PÉREZ, G. (1990). *Canarias, el clasicismo en la escultura*. Tesis doctoral. Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife.
- HERNÁNDEZ ABREU, P. (2020). *La orden dominica en Tenerife. Fundaciones, espacios, cultos y devociones*. [Tesis Doctoral inédita]. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, J. J. (2001). «Santa Catalina de Alejandría: datos sobre una escultura desaparecida en Tenerife». *Revista de Historia Canaria*, núm. 183, pp. 191-208.
- LORENZO LIMA, J. A. (2006). «Dolorosas de Luján Pérez en la Semana Santa de La Laguna». En *Una espada atravesará tu alma: la Virgen Dolorosa, arte y devoción en La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna: Junta de Hermandades y Cofradías de San Cristóbal de La Laguna, pp. 65-98.
- LORENZO LIMA, J. A. (2010). *Arquitectura, ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850)*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada.
- LORENZO LIMA, J. A. (2012). «De Madeira a Canarias. Noticias sobre Felipe Carvalho Almeyda y su compleja relación con José Luján Pérez». *Revista de Historia Canaria*, núm. 194, pp. 59-88.
- MESA MARTÍN, J. M. (2001). «Miguel Arroyo y su devoción a la Virgen de los Dolores». En *Programa de Semana Santa*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, pp. 21-25.
- PADRÓN ACOSTA, S. (5 de septiembre de 1943). «En torno a una escultura de Luján Pérez», En *El Día* (s. f.)
- PADRÓN ACOSTA, S. (6 de abril de 1944). «Dolorosa, de Luján, en Santa Cruz de Tenerife. El donante y el retablo», En *La Tarde* (s. f.)
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. y CRUZ YÁBAR, M.T. (2007). «Luján en el contexto de las realizaciones artísticas peninsulares de su tiempo: miradas cruzadas». En AA.VV. *Luján Pérez y su tiempo*. [Catálogo de exposición], Islas Canarias: Gobierno de Canarias, pp. 269-310.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2001). «La Soledad de la Virgen y los Castro Ayala. Antecedentes devocionales de Nuestra Señora del Retiro». En *Programa de Semana Santa*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, pp. 15-19.
- TEJERA Y DE QUESADA, S. (1938). *José Luján Pérez: el gran escultor español*. S. I.

