



**APORTACION A UN ESTUDIO DE LA ESCULTURA EN LAS
PALMAS ANTERIOR A LUJAN PEREZ**

ALFONSO TRUJILLO RODRÍGUEZ

INTRODUCCIÓN

Hasta no hace muchos años se daba la opinión, bastante generalizada, de que antes de Luján Pérez (1756-1815) nada o casi nada había en la estatuaria canaria con cierto valor artístico. El hecho se debía a que poco, o muy poco, era lo que se había investigado en nuestros Archivos a fin de documentar debidamente lo que ha supuesto en nuestras Islas este mundo tan complejo de nuestra Historia del Arte. Indudablemente, al margen de ciertas y concretas monografías desperdigadas aquí y allá, tuvo la virtud, si no de espoliamiento, sí que de catalizadora de curiosidades e iniciativas la visita que a nuestras Islas hiciera en 1943 el Marqués de Lozoya¹. A partir de aquel momento surge toda una serie de pioneros que con trabajos concretos fueron abriendo brecha en la paciente labor de los archivos. Algunos años después de esta toma de conciencia los Cabildos arroparon económicamente todo un movimiento que tendiera, no solamente a investigar, sino —y esto es lo más importante— documentar debidamente cuanto configura este Patrimonio de nuestro Archipiélago. Varios son los nombres que en tal faena se han destacado, pero, sin menospreciar el esfuerzo de cada uno, conviene resaltar la labor metódica y organizadora que realizara el malogrado Miguel Tarquis. Su Archivo Histórico Artístico, legado al Departamento de Historia del Arte de nuestra Universidad, es fuente de la que quienes tenemos estas preocupaciones hemos ido extrayendo datos muy importantes, que nos facilitan la tarea investigadora. A partir de este rico venero, vamos a intentar ofrecer al menos una panorámica de la riqueza escultórica que Las Palmas ostenta en época anterior a la magna figura de Luján Pérez, sobre todo en lo que a los siglos XVII y XVIII se refiere. Y venturosamente vamos a encontrarnos con figuras, alguna de las cuales bien puede so-

1. Véase, a tal respecto, ALONSO, María Rosa: *El Marqués de Lozoya en Tenerife. En torno a su visita*, "Revista de Historia", La Laguna, n.º 63, julio-septiembre 1943, pp. 218 a 221.

brepasar los límites de un mal llamado arte provinciano. En conferencia pronunciada en esta misma Casa de Colón de Las Palmas el 17 de abril de 1956, el propio Miguel Tarquis intentó organizar esta parcela de nuestro arte. Haciendo uso, ya que no abuso, de lo que supuso el esfuerzo del equipo investigador del que él resultó ser portavoz, y a partir de los datos que nos legara con amplia documentación de los Archivos Históricos de nuestras dos provincias y los Libros Parroquiales de nuestras iglesias, ya casi podemos tener una idea lo suficientemente estructurada de lo que ha supuesto aquí esta parcela de la plástica canaria.

I. LOS COMIENZOS

Acabada la conquista y tras la fundación que conmemoramos de la ciudad de Las Palmas, el rápido auge político, económico, administrativo y la representatividad religiosa que la ciudad protagonizó desde los primeros momentos, significó un aliciente tentador para la arribada de interesantes maestros de las Bellas Artes y artesanos. A lo largo del siglo XVI la construcción de la Catedral va a aglutinar todo el interés de estos artistas. Su procedencia peninsular lo era preferentemente de Andalucía, aunque no falten los castellanos, los gallegos, algún que otro vasco, y portugueses.

De estos comienzos prácticamente nada, o casi nada, por lo que a la estatuaria se refiere, es lo que ha llegado hasta nosotros, debido a la destrucción que supuso en 1599 el ataque de Pieter Van der Does².

En el terreno de la escultura, y siempre apoyados en los datos que proporciona la investigación, nos encontramos en ese período inicial con nombres bien significativos al respecto. Así por ejemplo, de 1517 al 1523 en que muere, encontramos al maestro mayor de la carpintería de la Catedral, Cristóbal Jiménez que, pese a tal titulación, o mejor, en virtud de ella, realiza como verdadero escultor la sillería del coro con la colaboración de su ayudante Cristóbal Tristán, labor que terminarían hacia 1526 el maestro entallador Ruberto y Luis Barba³. El escultor Juan Corpa iniciaría el tenebrario y la calenda antiguos, que luego fueron terminados en Castilla. Figura más destacada a tal respecto es la de Pedro Bayón que en 1573 os-

2. Cfr. RUMEU DE ARMAS, Antonio: *Piraterías y ataque navales a las Islas Canarias*, tomo II, 2.ª parte, 1948, pp. 795-853.

3. Cfr. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *La Catedral de Santa Ana y Flandes*, en "Revista de Historia" (La Laguna), n.º 100, 1952, pp. 443 y ss. Del mismo, *Sobre los arquitectos de la Catedral de Las Palmas (1500-1570)*, en "El Museo Canario" (Las Palmas de Gran Canaria), n.º 73-74, 1960, pp. 275 y ss.

tenta el título de maestro mayor de la carpintería de la Catedral, para la que incluso realiza diseños de vidrieras y de una custodia procesional. En 1583 se le encarga la reja del coro ⁴, y en 1596 se hace constar en las actas capitulares: «Que se den a Bayón y Pedro Calzada 400 rls. de ayuda de costo por lo bien que labran el monumento» ⁵. De tales obras, lógicamente, nada quedó tras el ataque de los holandeses. Después de ello, siguió un período de intensa y hasta febril reconstrucción, y así en 1600 realiza Bayón como tallista el sagrario del altar mayor ⁶, y al año siguiente se obligaba a hacer el tabernáculo de Nuestra Señora del Rosario en San Juan de Telde ⁷. Además de ello, tomó parte activa en la defensa de Las Palmas ⁸, y como alarife realizó un famoso proyecto de campanario para los «Caracoles» o torres de la Catedral ⁹. Junto a estos nombres conviene recordar a Jerónimo Bayón, su primo, que realiza la tribuna del coro en 1608 ¹⁰, a Pedro Brizuelas que talla la silla episcopal, y a Jerónimo Castro que ejecuta la reja del coro en 1617 ¹¹.

Aún no conservando las obras de estos maestros, dada la cronología en que trabajan, cabe suponer que se moverían en dichas obras dentro de cánones más o menos clasicistas.

2. EL BARROCO

Ya se ha anotado en varias ocasiones —por no decir que repetido hasta la saciedad— que el barroco es el momento del máximo esplendor del arte en Canarias. Con el XVI acabó el intenso comercio —azúcar, vinos— que se mantenía con Flandes, y se impuso el comercio con Inglaterra. El Archipiélago siguió significando para los artistas, a veces, una especie de tierra de promisión, y, en otras ocasiones, «las piedras del vado» para su andadura a América. De una y otra forma la inmigración de artistas foráneos continuó, unos abriendo talleres permanentes, otros ejerciendo temporalmente aquí en el descanso de su singladura a las Indias, de las que incluso otros retornarían para hacer su asentamiento definitivo. Junto a ellos los artistas autóctonos —contamos con una carta de aprendizaje del

4. Actas Capitulares, 1-I-1583, fol. 87 v. Cfr. HERNÁNDEZ PERERA: *La Catedral de Santa Ana...*, pp. 442-456.

5. A.C., 17-V-1596, fol. 101 v. (*Ibid.*).

6. A.C., 9-III-1600, fol. 108. (*Ibid.*).

7. A.H.P.G.C., Francisco Casare, 927, fol. 368 v. (Arch. Miguel Tarquis, Dpto. Arte Univ. La Laguna).

8. Cfr. RUMEU DE ARMAS: *Piraterías...*, 1948-1950, tomo III, 1.ª parte, p. 285, y tomo II, 2.ª parte, pp. 665 y ss.

9. HERNÁNDEZ PERERA: *Op. cit.*

10. A.C., 11-VII-1608, fol. 120. (*Ibid.*).

11. *Ibid.*

año 1507— habían adquirido un meritorio renombre. La actividad artística bulle en plena efervescencia. Los gremios funcionan debidamente reglamentados, y los talleres están en continua actividad. Contamos con la correspondiente documentación que aclara su funcionamiento, los enseres e instrumentos de trabajo, las condiciones en que se recibía a los aprendices, los exámenes a que eran sometidos para la obtención del título de oficiales y maestros, y con la invertención constante de los «alcaldes y veedores» de la profesión. Se multiplican las cofradías y hermandades, y a la zaga de Sevilla surgen los pasos procesionales, apareciendo ya en la segunda mitad del siglo XVII las imágenes de vestir y los postizos¹². Son abundantes las obras de importación, sobre todo de Andalucía, como por ejemplo, la «Inmaculada» de San Telmo, de la escuela de Alonso Cano¹³.

2.1. *Los precursores.*

En los años de transición, siempre en función de los nuevos condicionantes socio-político-económicos, Las Palmas sigue siendo un señuelo para los profesionales de las Bellas Artes. Así, en los comienzos del XVII, encontramos aquí a Agustín Ruiz, ya documentado en La Laguna en 1570 en donde había tallado obras para la ermita de San Miguel y otras iglesias. En 1604 está en Las Palmas ejecutando un «San Francisco» para el mayorero convento betancuriano de San Buenaventura¹⁴, y en ese mismo año recibe el encargo del Cabildo Catedral de realizar el «Cristo» del altar mayor de Santa Ana, obra a la que Miguel Tarquis refería cierta tendencia ya barroca por su actitud de desequilibrio atectónico, lo acentuado de su anatomía y lo dramático de su boca entreabierta^{14 a}.

De 1607 a 1609 se documenta aquí al escultor Pedro Lunel —a veces transcrito como Brunel—, que se había desplazado desde Garchico en donde residía y tenía su taller, para realizar el sagrario de la Catedral, trabajo por el que cobraría 3.500 ducados¹⁵.

Pero de entre estos precursores conviene destacar a Domingo Pérez Donis, al menos por la importancia que le otorga el testamen-

12. Véase MARRÍN GONZÁLEZ, Juan José: *La influencia de Montañés en Tenerife*, en "Arch. Español de Arte", n.º 128, 1959, pp. 322 a 324.

13. Para el Marqués de Lozoya, se trataba de una obra "probablemente de Alonso Cano" (*La Inmaculada de Alonso Cano en la ermita de San Telmo en Las Palmas*, en "El Museo Canario", n.º 9, enero-Marzo 1944, p. 4). pero Wethey niega tal atribución, aunque acepta su origen granadino como obra de algún seguidor de Cano (H. E. WETHEY: *Alonso Cano, painter, sculptor, architect*, New Jersey, 1955, p. 198).

14. 31-V-1604, Las Palmas, A.H.P.G.C., Francisco de la Cruz, 971, fol. 291 (A.M.T.).

14.^a Actas Capitulares, 1604, fol. 112. (*Ibid.*). Se le pagarían 160 ducados.

15. Así se refleja en las Actas Capitulares del 19-VI-1607, fol. 116, del 28-IV-1608, fol. 118, y del 30-VI-1609.

to que otorgó en La Laguna el 9 de junio de 1645, dado a conocer por Antonio Vizcaya Cárpenter¹⁶, por cuanto en él se describe con pelos y señales el taller que tuvo abierto aquí en Las Palmas, en la calle de Triana, «junto a Francisco de la Cruz», en casa alquilada a doña Catalina de Paz y Mojica. Era pintor y escultor. Hace referencia a trabajos de talla a medio acabar, sobre todo Cristos crucificados, dos bultos de San Antonio, una Concepción, dos esculturas del Niño Jesús, etc. Además de ello puntualiza: «...yo hisse siete gerolíficos y armé una muerte y trabajé en el túmulo de las honrras de la Reyna Nuestra ssra...». De sus obras conocidas se destaca el «Cristo Crucificado» de la iglesia del ex-convento franciscano del Puerto de la Cruz. Dejó un discípulo, Gonzalo Hernández de Sosa, al que le lega la mayor parte de los utensilios de su taller, puntualizando incluso que «se le dé mi vestido de bayeta». El maestro, como pintor estofaba y policromaba sus propias imágenes.

2.2. Los primeros maestros.

De hacia mediados del siglo es la documentación en que se nos habla de los maestros que dentro del barroco de Las Palmas alcanzan relieve y renombre.

Tal es el caso, por ejemplo, de Cristóbal Ossorio Melgarejo, que unía también ese dualismo de pintor y escultor. Como tal, en 1643 —primera fecha en que hasta el presente se halla documentado— doró las andas del Rosario en la iglesia de San Bartolomé de Tirajana¹⁷, considerándose obra suya también la imagen del titular. En 1648 talló un sagrario para la parroquia de Santa Brígida «de la hechura y forma misma de el questá en la iglesia parrochial de la Villa de Guía», «dorado andentro y fuera»¹⁸. En 1652 talló para la Vega de San Mateo la imagen de su patrono¹⁹, que ha llegado hasta nosotros y que, aunque estropeada por una desacertada restauración, nos sirve todavía de índice de los modos realistas en que se desenvolvía este maestro. Para la misma iglesia realizó igualmente unas

16. VIZCAYA CÁRPENTER, A.: *Imaginería canaria del siglo XVII. El escultor Domingo Pérez Donis*, Diario "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, 28-X-1949. El testamento fue otorgado el 9-VI-1645, Escribano pbco. Luis García Izquierdo, tomo 4.º de Protocolos notariales de la Concepción, La Laguna, fols. 180-188 v. (n.º de orden, 119).

17. Parroquia de San Bartolomé de Tirajana, Cofradía del Rosario, 1643-V-4.

18. 1648-X-5, Las Palmas, A.H.P.G.C., Diego Alvarez de Silva, 1266, fol. 289 v.

— Las referencias documentales que hagamos en las notas sucesivas, pueden consultarse en nuestra obra *El Retablo Barroco en Canarias*, Las Palmas, 1977, 2 tomos, sobre todo en el tomo II, "Apéndice de Maestros", pp. 9-62, y "Apéndice Documental", pp. 65-106.

19. 1652-V-22, Las Palmas, A.H.P.G.C., D. Alvarez, 1.270, fol. 124.

andas doradas para dicha imagen²⁰, y doró «con su esmalte» las andas que para Nuestra Señora del Rosario de Moya construyó en 1654 el oficial de carpintería Francisco Hernández²¹. Suscribió testamento en Las Palmas el 18 de agosto de 1669²². Obra suya se considera igualmente el «San Matías» del retablo de San José en la basílica de Teror. Su hermano Francisco ejerció la misma profesión, y aunque no alcanzó su fama, tuvo un taller en el que dispensó un intenso magisterio.

Con Antonio de Ortega se relaciona en estos momentos en Las Palmas toda una dinastía de artistas. Se le documenta por primera vez en 1657 realizando cierta obra de carpintería en la desaparecida iglesia de San Juan Bautista de Arucas, y curiosamente se puntualiza que no firmaba por no saber hacerlo²³. La verdadera importancia de Antonio de Ortega se basa en que, al menos por cuanto se ha investigado hasta el presente, ha de ser considerado el introductor de la columna salomónica en Canarias. Efectivamente, en 1664 realizó para el pintor y dorador Francisco Torres «un sagrario de madera de viñátigo y bornio», para el altar mayor de la iglesia del Monasterio Bernardo de Las Palmas, conforme a una «planta... de dos cuerpos con su remate y una urna al fin en que se a de poner a Nuestra Señora de la Concepción...»²⁴. Correspondía al esquema de sagrario-manifestador-baldaquino, y, aunque no se conserva, conforme al mismo plan ejecutó al año siguiente el que ocupa el centro sobre el altar mayor de la iglesia veguetiana de Santo Domingo, hecho «de la misma proporción arte y escultura»²⁵. Con esta obra Antonio de Ortega se manifiesta como maestro de inspirada fibra y exquisita técnica dentro de nuestro barroco, y amén de ello, ha de reconocérsele la categoría de un acabado escultor sobre todo por las calidades plásticas que ostenta la imagen de la Concepción que corona esta obra, de la que extendió carta de pago el 14 de marzo de 1666²⁶.

No menores cualidades y sensibilidad artística, dentro del realismo reposado que los artistas de este momento practican en Las Palmas, corresponden al también pintor y escultor Miguel Gil Suárez. En 1676 se le documenta obligándose a realizar un San Antonio

20. *Ibid.*

21. De *Apuntes del Bachiller don Juan Mateo de Castro*, cura de Moya y Arucas, en *Vagares Veraniegos. Desde Moya*, por Fray M. (José Marrero y Marrero), "Defensor de Canarias", Las Palmas, XXXVI) 10-I-1927.

22. Arch. M.T.

23. 1657-VI-24, Arucas, A.H.P.G.C., Diego Alvarez, 1.411, fol. 273.

24. 1664-VI-18, Las Palmas, A.H.P.G.C., José García, 1.338, fol. 139.

25. 1665-VIII-25, Las Palmas, A.H.P.G.C., Manuel Gumiel, 1.373, fol. 165.

26. 1666-III-14, Las Palmas, A.H.P.G.C., Manuel Gumiel, 1.373, fol. 165.

«de bulto obra de escultoría... dorado y estofado de calidad» para el altar de San Francisco de la ciudad de Telde, el cual había de ser una réplica del que ya había tallado para San Francisco de Las Palmas²⁷, y del que haría otra versión en 1680 «con toda curiosidad y esmaltado dorado y estofado y gravado el avito»²⁸. De él se consideran igualmente una Magdalena también en San Francisco de Telde.

2.3. *Las grandes personalidades.*

La segunda mitad del siglo XVII muestra en Las Palmas todo un cortejo de imagineros: Salvador Gutiérrez, Francisco Hernández, Lázaro López de Vera, Fray Francisco de Quesada, etc., todos ellos, si no segundones, al menos eclipsados por dos grandes personalidades que llenaron aquella parte del Seiscientos: Lorenzo de Campos, y, sobre todo, la gran personalidad de Alonso de Ortega.

El caso de Lorenzo de Campos tiene el interés de que, salvadas las distancias y dentro de la escala reducida que puede suponer un arte tenido como «provinciano», puede servir de paradigma, entre otros, de lo que aquí pudiéramos llamar un cierto espécimen de «uomo universale».

Nace en Santa Cruz de La Palma el 9 de agosto de 1634²⁹. Se casó en la misma ciudad el 25 de julio de 1663 con María Catalina³⁰. Se desplaza a Las Palmas y en 1670 tenía ya aquí taller abierto, haciéndose constar «maestro de escultor»³¹. En documentación de 1672 interviene como apreciador en función de «maestro de carpintero»³². Al año siguiente, 1673, al comprar una casa alta en la calle «que va de los terrenos del convento de San Francisco», se autodenomina «Maestro Mayor de Arquitectura»³³ o «maestro maior de archititura», como consta en la partida de bautismo de la hija que le nace en 1677³⁴. Además de ello, será también dorador. Otorga testamento en Las Palmas el 8 de abril de 1693 declarando que está casado con

27. 1676-VII-14, Las Palmas, A.H.P.G.C., José García, 1.344, fol. 189.

28. 1680-VI-16, Las Palmas, A.H.P.G.C., José García, 1.346, fol. 209.

29. Santa Cruz de la Palma, Parroquia del Salvador, Libro 3.º de Bautismos, fol. 266 v., 18-VII-1634.

30. Santa Cruz de la Palma, Libro 2.º de Casamientos, fol. 68, 25-VII-1663. (Cabe la posibilidad de que fuesen primos hermanos, dada la coincidencia de apellidos entre el padre de Lorenzo, Andrés del Rosario, y la madre de María Catalina, Juana del Rosario).

31. Así se puntualiza en carta de poder otorgada a favor de su padre para «aprehender posesión de dos casas» que Lorenzo tenía en La Palma. 3-III-1670, Las Palmas, A.H.P.G.C., José García, 1.341, fol. 59.

32. 1-XII-1672, Las Palmas, A.H.P.G.C., Diego Alvarez, 1.287, fol. 455.

33. Octubre re 1673, Las Palmas, A.H.P.G.C., Baltasar González, 1.248, fol. 375.

34. 10-V-1677, Las Palmas, Parroquia de San Agustín, Libro XII de Bautismos, fol. 144.

María Catalina de León y que ha tenido como hijos legítimos a José de Campos Rosario, Andrés de Campos Rosario —fraile dominico—, Pantaleón de Santiago y Campos, Diego Martín de Campos —que será también escultor—, y a Juana Francisca de Campos, «de los cuales están ausentes, en Indias de su Magestad, José Andrés y Pantaleón»³⁵.

Su fama como constructor y entallador de sagrarios se hace destacable, al dar con un archimodelo, de corte lusitano, que ha dado lugar en el Archipiélago a la expresión de «tipo Lorenzo de Campos». De 1672 parece haber sido la hechura de un sagrario para la Catedral de Las Palmas³⁶, y, perfectamente documentado, es el que realizó en 1673 para la iglesia de Agüimes³⁷, de orden salomónico y dotado de bellas proporciones y armonía.

El mismo año de 1673 da el diseño para un nuevo Monumento del Jueves Santo de la Catedral de Las Palmas, acordando su realización a finales de 1675³⁸, obra en la que, por sus características de «trompe-l'oeil», actuaría en las condiciones de maestro arquitecto, escultor y pintor dorador.

De su trabajo como escultor quedan bastantes muestras en las iglesias de Gran Canaria, como por ejemplo, la imagen de la patrona que hizo para la iglesia de Santa Brígida en 1676, en donde además doró el nicho del altar del Jesús y realizó un trono para la Virgen del Rosario³⁹.

Entre 1667 y 1672 se estrenaron en Las Palmas varias imágenes de Semana Santa, salidas de su gubia que fueron sustituidas un siglo más tarde por otras de Luján Pérez⁴⁰.

Murió en Las Palmas el 12 de abril de 1693⁴¹, y fue enterrado con el hábito de la Orden de Predicadores en la capilla del Rosario de la iglesia del convento de Santo Domingo. Por su abundante y meritoria labor, no cabe duda de que este maestro palmero es una de las figuras señeras del arte de nuestro siglo XVII.

La personalidad artística mejor dotada y más interesante del último cuarto del XVII y las dos primeras décadas del XVIII, es la de Alonso de Ortega. Los Ortega en verdad constituyeron una fami-

35. 8-IV-1693, Las Palmas, A.H.P.G.C., Francisco de Ortega, 1.412, fol. 57.

36. A.M.T.

37. Cf. ARTILES, Joaquín: *El Sagrario Mayor de Agüimes*, en "El Museo Canario", n.º 14, abril-junio 1945, pp. 39 y ss.

38. 4-XII-1675, Las Palmas, A.H.P.G.C., Tomás de Melo, 1.362, fol. 321 v.

39. Párroquia de Santa Brígida, L. II C.F., 1676-VIII-12, fol. 44, y Cofradía del Rosario, 1679-XII-12.

40. TEJERA Y QUESADA, Santiago: *Los grandes escultores. Estudio histórico-crítico-biográfico de don José Luján Pérez*, Madrid, 1914, p. 17.

41. A.M.T.

lia de larga tradición artística. Alonso nació en 1660 ⁴². Fue hijo de Antonio de Ortega, escultor, del que ya hemos hablado; sobrino de Juan de Ortega, pintor, y nieto de Esteban Díaz, pintor también. Vivió hasta 1721, año al que corresponde su testamento ⁴³.

Alonso de Ortega «con la misma facilidad manejaba la gubia que los pinceles, y él mismo estofaba y policromaba sus esculturas». Una de sus obras más tempranas es el retablo de San Fernando de la Catedral, que viene a ser el primer retablo salomónico realizado en la capital grancanaria, y es el único ejemplo del que ha llegado hasta nosotros la traza o diseño correspondiente. Se obligaba a hacerlo «de madera de viñátigo borne firme», con sus «colunas» salomónicas, y a tallar las esculturas «del Santo Rey don Fernando» y «el San José y el Niño Jesús». El documento data del 1 de agosto de 1692 y en el mismo se especifica «traer despaña el oro que fuere nessessario» para dorarlo ⁴⁴. Extendió la carta de pago correspondiente en diciembre del año siguiente ⁴⁵. El San Fernando es la obra maestra de Ortega, plena de majestuosidad y de un elegante barroquismo que no desdice de la perfección a que habían llegado otros maestros andaluces del momento.

Obra innegable suya es asimismo el retablo de San José en la iglesia de Santo Domingo, el cual viene a ser casi una exacta réplica del de San Fernando, y, tal como han llegado ambos hasta nuestros días, incluso más fiel a la traza original de éste.

En 1695 cobraba el retablo de Nuestra Señora de Belén que había realizado para la misma Catedral ⁴⁶, y para 1713 había añadido un nuevo cuerpo al Monumento del Jueves Santo construido por Lorenzo de Campos ⁴⁷. Obras suyas se han considerado asimismo una Santa Ana que realizó para la Catedral de equilibrado sentido del volumen y firmeza en el modelado. Se han ido identificando algunas otras obras de este maestro, o al menos atribuyéndoselas, como es el caso de la imagen de la Virgen de Candelaria de la parroquia de Gáldar.

Ya cuando contaba 25 años había dorado la tribuna del órgano de la Catedral, y todavía en 1718 lo encontramos actuando como

42. A.M.T.

43. 1721-III-10, Las Palmas, A.H.P.G.C., Francisco Mendoza y Guerra, 1.560, fol. 110.

44. 1692-VIII-1, Las Palmas, A.H.P.G.C., Francisco de Ortega, 1.411, fol. 125 v.

45. 1693-XII-6, Las Palmas, A.H.P.G.C., Francisco de Ortega, 1.412, fol. 180.

46. A.M.T.

47. *Ibid.*

pintor al realizar un cuadro de Animas para la iglesia de Santa Brígida ⁴⁸.

Suscribió testamento el 10 de marzo de 1721 ⁴⁹. De él se deduce que, dada la demanda a que estuvo sometida su actividad artística en función de la categoría plástica de que dotó a sus obras, disfrutó de una holgada situación económica, poseyendo fincas, casas, joyas e incluso esclavos —nombra a tres de ellos, José, de 8 años, María de 17 ó 18, y Pedro «que será de veinte y un año»—, a todos los cuales dejó libres a condición de que pagaran a sus hijos una cantidad por día que trabajaran. Un cuarto esclavo, Francisco, debió de ser su ayudante más directo, pues a él le legaba «la mitad de la herramienta de mi oficio».

Su vida familiar sin embargo, se vio algo ensombrecida pues, cuando él muere ya habían fallecido su esposa, Catalina de Armas Rivera, y dos de sus hijos, y de los tres que dejaba, «dos se hallan en edad pupilar».

2.4. *El siglo XVIII.*

Con Alonso de Ortega hemos entrado ya en el siglo XVIII. Las características artísticas generales de esta centuria pueden apreciarse también en nuestro Archipiélago en general, y en los escultores de Las Palmas en particular. El gusto por la exaltación del movimiento, la ampulosidad, lo teatral, los escorzos, las siluetas serpentinas y hasta danzantes, que van a definir el rococó, tienen también aquí sus correspondientes representantes.

Dos son los nombres más destacados en Las Palmas a lo largo del Setecientos antes de que apareciera la personalidad avasalladora de Luján Pérez: Diego Martín de Campos y Jerónimo de San Guillermo, el primero más acorde con los modos de barroquismo medido que pervive del XVII, y el segundo desembocando febrilmente en el gusto rococó.

Diego Martín de Campos desarrolla su labor paralelamente al gran imaginero Alonso de Ortega, pero indudablemente en un tono de calidad inferior al de éste. Como en otras ocasiones ya hemos comprobado, representa un caso más de sucesión de dinastía artística heredando la profesión paterna. Fue hijo del «Maestro Mayor de Arquitectura», escultor y pintor-dorador Lorenzo de Campos. Se le ha nombrado indistintamente Diego de Campos, Diego Martín de

48. Parroquia de Santa Brígida, L. Cofradía de Animas, fol. 33, 1718-XI-22.

49. Vid. nota 43.

Campos, y a veces el Martín se ha convertido en el patronímico Martínez. Pero su nombre debe quedar conforme a como consta en el testamento paterno tal como hemos referido: Diego Martín de Campos.

Actuó como ensamblador realizando algún retablo, e incluso llegó a ejercer como dorador de orfebrería, pero su principal actividad fue la de imaginero.

Entre 1697 y 1701 realizó un sagrario y dos nichos colaterales en el altar mayor de Telde flanqueando el famoso retablo escultórico flamenco⁵⁰. Por este trabajo ha llegado a adjudicársele incluso la obra total del actual retablo de estípites, que, en verdad, es obra de Antonio Almeida entre los años 1752-1756⁵¹.

En 1703 talló un San Juan Bautista para la misma iglesia teldense, imagen que hoy se encuentra en la parroquia de Tenoya, y en ese mismo año retocó el San Juan que está en la pequeña hornacina sobre el alfiz de la gótica puerta de entrada⁵².

En 1718 ejecutó un Cristo para Agüimes, un retablo de Nuestra Señora de la Esperanza, doró el sagrario de Nuestra Señora de los Reyes, pintó el nicho de San Juan, realizó con Diego Pérez Infantes el altar de Animas e incluso doró algunas piezas de orfebrería, todo ello en la iglesia de aquella localidad⁵³.

Sin embargo, a pesar de este despliegue de actividad ha llegado a afirmarse de él que fue un «excelente carpintero y mal escultor»⁵⁴.

La figura cumbre de este momento corresponde al ya nombrado Jerónimo San Guillermo, o de San Guillermo. Con este maestro vamos a hallarnos en el umbral del rococó y hasta en el corazón del propio rococó. Sin embargo, se nos plantean algunos problemas críticos que podrían sintetizarse en el siguiente epígrafe: Un enigma en la escultura canaria del XVIII: ¿Guillermo Verau, Vernaud, o Jerónimo de San Guillermo?

Verau y Vernaud son nombres que van a aparecer en relación con obras de talla en Tenerife. El púlpito, el coro y el retablo del Niño Jesús de la Concepción lagunera se habían relacionado con un

50. Cfr. HERNÁNDEZ BENÍTEZ, Pedro: *Telde*, 1959, pp. 81 y ss.

51. *Ibid.*, p. 87 (Véase nuestra posición crítica al respecto, en nuestra obra *El Retablo Barroco...*, pp. 151 y ss.).

52. *Ibid.* y del mismo, *El retablo mayor de la Parroquia de San Juan de Telde*, en "Revista de Historia", La Laguna, n.º 43-44, 1938.

53. Contabilizado en el L. II C.F., al fol. 315 y ss., con fecha 5-VI-1718. (En ARTILES, Joaquín: *Catálogo incompleto del tesoro de la iglesia de Agüimes*, en "El Museo Canario", n.º 17, enero-marzo 1946, p. 54).

54. HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P.: *Telde*, p. 87.

francés de apellido Verau con fundamentación en tradición oral⁵⁵. Al mismo nombre se ha referido el retablo del Tránsito de la iglesia de las Monjas Catalinas en La Laguna, el de la capilla de los Carta en la Concepción santacrucera, e incluso el retablo del Rosario de la iglesia de la Concepción en el Realejo Bajo⁵⁶. La personalidad de este artista ha rozado los límites de lo legendario. Las últimas pesquisas han proporcionado el nombre de «Guillermo de Beraud..., natural de Bayona de Francia», con motivo de la defunción de un niño suyo de 13 meses en 1744, según constancia del Libro de Enterramientos de la Concepción santacrucera⁵⁷. Por otro lado, a 1733 corresponde la partida de matrimonio de «Guillermo Beraut, natural de la Villa de Berat en el reino de Francia, vecino de esta isla ha tiempo de ocho años más o menos, ...vcº. de Bayona» con «Josefa Juana Chaves y Aguiar» en la iglesia parroquial del Realejo Bajo⁵⁸. Por otra parte se recoge el nombre de Guillermo Vernaud trabajando en el Puerto de la Cruz en la primera mitad del XVIII, donde realizó el retablo del Carmen o de Valois para el convento de monjas de Nuestra Señora de las Nieves, hoy conservado en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Peña de Francia⁵⁹. Es muy posible que aquí haya total coincidencia de Verau y Vernaud, máxime teniendo en cuenta que la suegra de aquél era natural del Puerto de la Cruz. La presencia de Verau en Tenerife puede datarse de hacia 1724 ó 1725.

Por lo que respecta al maestro San Guillermo, o Jerónimo San Guillermo, conviene tener en cuenta que el nombre de este artista no apareció en nuestro panorama investigador hasta 1956, en que fue dado a conocer sorprendentemente en una conferencia que pronunciara don José Miguel Alzola en el Museo Canario de Las Palmas⁶⁰, manifestando poseer un manuscrito redactado por el Doctor don Domingo Déniz, hermano de su bisabuela, en el cual, escrito

55. Cfr. RODRÍGUEZ MOURE, José: *Historia de la Parroquia de la Concepción de La Laguna*, La Laguna, 1915, pp. 192-193. (Véase nuestra obra *El Retablo Barroco...*, tomo I, pp. 171 y ss., y tomo II, p. 40).

56. CAMACHO Y PÉREZ-GALDÓS, Guillermo: *La Iglesia de la Concepción del Realejo de Abajo*, en "Homenaje a Elías Serra Ráfols", tomo I, pp. 11-20, La Laguna, 1970.

57. TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: *Retazos históricos. Santa Cruz de Tenerife. Siglos XV al XIX*, Santa Cruz de Tenerife, 1973, p. 269.

58. Por cortesía de don Guillermo Camacho y Pérez-Galdós, que ha descubierto la correspondiente acta matrimonial en el Archivo de la Parroquia de la Concepción del Realejo Bajo. L. II, fol. 93 v., con fecha del 16 de julio de 1733. (Véase en nuestro *Retablo Barroco...*, tomo I, pp. 209-210).

59. RUIZ ALVAREZ, Antonio: *Del Puerto de la Cruz. La imagen del Carmen y el viejo retablo de Valois*, Diario "La Tarde", Santa Cruz de Tenerife, 17-V-1954.

60. Pronunciada el 25-V-1956 con el título de "Notas para un estudio sobre Luján Pérez". (De ella se conserva copia mecanografiada en el Arch. M.T., Dpto. Arte, Univ. La Laguna).

hacia 1840, textualmente se dice: «El primero que en la provincia trabajó en la escultura con gusto y delicadeza es el conocido, aun vulgar y tradicionalmente, por San Guillermo, excelente tallista natural de la Gran Canaria, que aleccionó a Luján Pérez...». Seguidamente se dan como obras de sus manos los dos púlpitos de la Catedral de Las Palmas, el retablo de Nuestra Señora de los Dolores de la iglesia de San Francisco de Borja, como asimismo el coro y púlpito de la iglesia de la Concepción de La Laguna.

Nos encontramos aquí con una interferencia de atribuciones entre las obras tinerfeñas aceptadas como trabajos de Verau y algunas de las tenidas como fruto del trabajo de San Guillermo.

Cabe por lo tanto plantearse la posibilidad de que tales nombres correspondan a una sola y única personalidad artística, llegada primeramente a Tenerife y trasladada después a Las Palmas. Y así pudiera concluirse este triple apartado: 1) Existió un Guillermo Beraut, francés, ultracorregido sin duda posteriormente en Verau, el cual arribó a Tenerife hacia 1724-1725, habiendo casado en el Realejo Bajo en 1733, y siendo vecino de Santa Cruz de Tenerife en 1744. 2) Si bien en la documentación encontrada nada se dice de su profesión, pudiera tratarse del artista al que en Tenerife se han hecho aquellas atribuciones. 3) Teniendo de nombre Guillermo, ¿no cabría la posibilidad de su identificación tanto con Guillermo Vernaud, como —trasladado a Las Palmas— con el maestro San Guillermo? Ello justificaría tanto el estilo del tallado de las obras tradicionalmente atribuidas al uno y al otro, incluso con interferencias de San Guillermo con las de Verau, como el hecho de las mismas atribuciones.

Sea como fuese, y con la apoyatura y el correspondiente margen de confianza a la tradición que recoge el manuscrito del señor Déniz, tenemos al maestro San Guillermo en Las Palmas. Se han considerado obras suyas los púlpitos de la Catedral, ajustada y bellamente rococó, que han de ser datados, por las cuentas correspondientes, de hacia el año 1775⁶¹, y no del 1740, como llegó a afirmarse. Ello a pesar de que se sabe que el artista francés Roberto Michel, afincado en la corte española «recibió el encargo, o al menos, fue consultado, sobre las imágenes de unos Evangelistas para los púlpitos, cuyo dorado había de correr a cargo del maestro Juan Javier de

61. Catedral de Las Palmas, L.C. Mayordomía de F., 1769-1813. Los púlpitos se estaban haciendo en 1775 (fol. 38), y se doraron "los perfiles de las escalerillas" en 1778 (fol. 97). (Datos del Arch. de J. Hernández Perera).

Landa»⁶², si bien se ha dado con la documentación definitiva conforme a la cual las estatuas de los Evangelistas y los padres de la Iglesia se trajeron de Sevilla⁶³.

Por lo que respecta al retablo de Dolores, o de la Piedad, de la iglesia de San Francisco de Borja, su ejecución conviene situarla en torno al 1754, que es cuando «se hizo la solemne dedicación» de este templo⁶⁴. Dicho retablo acude a soluciones que son ya claramente rococó, tanto por la movilidad de su planta y alzado como por la solución dada a sus columnas salomónicas, realmente ingravidas debido a su vaciado interior, y los abundantes elementos decorativos que tienden a los perfiles asimétricos y a flameados contornos de rocalla. Otro tanto cabe afirmar del relieve del ático alusivo a San Martín, y de las figuras angelicales que los flanquean, de estudiado escorzo y movida actitud berninesca, y aunque al parecer tales elementos del remate no corresponden a la traza original del retablo, llevan el sello del mismo maestro. Por todo ello hay que considerar al maestro San Guillermo como el verdadero introductor del rococó en nuestra ciudad, y así relacionar, si no con su intervención, al menos con su magisterio, esa joya de este estilo que es el retablo mayor de la basílica de Teror, a la vez que los cuatro de las dos capillas colaterales del mismo templo, todos ellos realizados en torno al año de 1767, que es el que corresponde a la inauguración del nuevo templo⁶⁵. Es más, con esa misma intervención, o al menos con ese mismo magisterio, hay que relacionar los retablos gemelos de la nave de la iglesia de San Telmo, el de Nuestra Señora de las Angustias, y el de la Concepción, ambos realizados en 1769, es decir, dos años después de los de Teror⁶⁶.

Surge finalmente un último interrogante: Si, conforme a la ase-

62. MARCO DORTA, Enrique: *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Las Palmas*, "El Museo Canario", Las Palmas, 1964, pp. 50-51.

63. Documentado en las Actas Capitulares, conforme a datos que conserva en su Archivo J. Hernández Perera.

64. Cfr. VIERA Y CLAVIJO, José: *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, Edic. Goya, Santa Cruz de Tenerife, tomo III, 1952, p. 373.

Sin embargo, en el Arch. M.T. se da para dicha dedicación la fecha del 25 de febrero de 1756 —dos años después—, apoyándose en datos de las Actas del Cabildo Catedral.

65. Así se puntualiza en la *Descripción de la Dedicación del magnífico Templo del Pino de Teror, siendo Obispo de estas Islas el Ilmo. Sr. Don Francisco Xavier Delgado Venegas, del Consejo de su Majestad, por D. Diego Alvarez de Silva, Prebendado de esta Santa Iglesia Catedral y Examinador Sinodal de este Obispado. Año de 1767*. (Copia que se guarda en el Archivo del Museo Canario, Las Palmas de G. C.).

Véase asimismo GUERRA Y PEÑA, Don Lope Antonio de la: *Memorias*, "El Museo Canario", n.º 27-28, julio-diciembre 1948, pp. 96-97, y GARCÍA ORTEGA, José: *Nuestra Señora del Pino*, Santa Cruz de Tenerife, 1936, pp. 181 y ss.

66. BONET, Sergio F.: *La Confraternidad de Mareantes de San Telmo en Gran Canaria*, "El Museo Canario", n.º 21-22, 1947, nota 4 en la p. 15.

veración del Doctor Don Domingo Déniz, San Guillermo «aleccionó a Luján Pérez», ¿cómo explicar que éste derivara en su estatuaria, en su imaginería, a formas que se apartaban de las sinuosidades del estilo Luis XV? Porque realmente en Luján encontramos por una parte formas expresivas de cierto barroquismo arcaizante —ello tal vez explicable por su trabajo a partir de estampas de cierto signo salzillesco—, y por otra, algunas preocupaciones de idealización neoclásica más acorde con el momento en que le tocó vivir. Neoclasicismo que ciertamente queda de manifiesto en su labor arquitectónica, como aventajado alumno y seguidor y continuador, en esta parcela, de Diego Nicolás Eduardo.

3. CONCLUSIÓN

Visto, pues, así este panorama de la escultura en Las Palmas antes de la aparición del gran Maestro de Guía, es lógico concluir que la producción artística a tal respecto no fue tan pobre como hasta hace algunos años se había pensado, contando incluso con algunos maestros que, de conservarse toda su producción y contando con la debida catalogación de la misma, no le irían a la zaga a Luján Pérez. Bien es verdad que esta visión de conjunto, casi esquemática, que hemos hecho, no sobrepasa los límites de una mera aportación a lo que deberá ser la completa historia de la escultura en Las Palmas anterior a Luján Pérez. En tal sentido es necesariamente un trabajo abierto, en el que, como si de una escalera se tratase, han ido situándose ciertos peldaños, y es de esperar que con investigaciones sucesivas se logre completar la serie total de los mismos. Entre tanto, y gracias a la labor de archivo de los pioneros a que hemos hecho referencia, y al granito que hemos aportado con nuestro personal esfuerzo al estructurar este trabajo, esperamos se le otorgue cierto mérito a la aportación que supone cuanto aquí hemos expuesto.