



REDESCUBRIENDO AL ARTISTA EN SU ENTORNO. ESCALTURAS DE JOSÉ LUJÁN PÉREZ PARA LA PARROQUIA DE GUÍA

REDISCOVERING THE ARTIST IN HIS HOMETOWN.
SCULPTURES BY JOSÉ LUJÁN PÉREZ FOR THE PARISH OF GUÍA

Juan Alejandro Lorenzo Lima*

A don Julio Sánchez Rodríguez,
quien nos animó a volver sobre los pasos
del escultor en Gran Canaria

Fecha de Recepción: 24 de abril de 2023
Fecha de Aceptación: 19 de julio de 2023

Cómo citar este artículo/Citation: Juan Alejandro Lorenzo Lima (2024). Redescubriendo al artista en su entorno. Esculturas de José Luján Pérez para la parroquia de Guía. *Anuario de Estudios Atlánticos*; nº 70: 070-013.

<https://revistas.grancanaria.com/index.php/aea/article/view/11033/aea>
ISSN 2386-5571. <https://doi.org/10.36980/11033/aea>

Resumen: Este artículo ofrece un estudio diferente sobre las imágenes que José Luján Pérez (1756-1815) esculpió para la parroquia de Santa María de Guía, su pueblo natal. No se limita a análisis o comentarios artísticos, sino que, basándose en datos que aporta la documentación del templo, profundiza en el contexto histórico que las condiciona, su realidad cultural, la tradición o el sentido piadoso que heredan, los espacios donde quedaron situadas por diversos comitentes y, sobre todo, la notoriedad que alcanzaron como bienes adscritos al pensamiento ilustrado y a los ideales académicos en vigor.

Palabras clave: José Luján Pérez, escultura, Ilustración, academicismo, religiosidad, Santa María de Guía, Gran Canaria.

Abstract: This paper offers a different interpretation of the devotional sculptures that José Luján Pérez (1756-1815) made for the parish of Santa María de Guía, his hometown. It is not limited to analysis of artistic components, but, based on information provided by the documentation, insist on the historical context that conditions them, their cultic reality, the tradition or pious sense they inherit, the spaces where they were initially located by various patrons and, above all, the notoriety they achieved as manufactures attached to Enlightenment and academic ideals.

Keywords: José Luján Pérez, sculpture, Enlightenment, academicism, religiosity, Santa María de Guía, Gran Canaria.

La trayectoria vital y profesional de José Luján Pérez (1756-1815), el más popular de los escultores que trabajaron en Canarias durante el Antiguo Régimen, ha motivado interpretaciones muy diversas desde el siglo XIX. Aunque a veces parezca lo contrario, su notoriedad no está reñida con el conocimiento que poseemos sobre ella, porque, precisamente, la reiteración de leyendas, hazañas y toda clase de sucesos sin contrastar, a menudo relatos o testimonios orales a los que gran parte de la crítica otorga veracidad, distorsionan la percepción que tenemos en nuestro tiempo acerca del artista y su obra. De esa coyuntura ha dependido también la valoración que múltiples biógrafos e historiadores realizaron a lo largo del tiempo, hasta el punto de que, si

* Doctor en Historia del Arte. Dirección General de Patrimonio Cultural, Gobierno de Canarias. C/ Comodoro Rolín, nº 2, 1^a planta. 38071. Santa Cruz de Tenerife. España. Correo electrónico: jlorlim@gobiernodecanarias.org



somos escrupulosos con las fuentes documentales, no todo lo aportado tiene igual valor y repercusión. La fama ganada por el maestro ha jugado muchas veces en contra suya, ya que, como recordaba Bartolomé Martínez de Escobar en 1850, «no hay santuario de nuestras islas y de esta de Gran Canaria, su patria, y de la villa de Guía, su cuna, que no tenga una efigie de su laboriosidad e inteligencia»¹.

El redescubrimiento de Luján a partir de la monografía que Santiago Tejera publicó sobre él en 1914, no bien calibrado aún, resulta fundamental para los discursos e interpretaciones que se sucedieron luego con un sentido reivindicativo. Basta reparar en la prensa periódica de las siguientes décadas para percarnos de tal circunstancia, porque, al margen del alcance que tuvieron muchos artículos y textos laudatorios, sus presupuestos son desiguales y no revisten el mismo interés por los aportes o juicios de valor que autores tan diversos emitieron en ellos. La reconstrucción del discurso teórico es clave y, aunque escapa a nuestros objetivos ahora, resulta necesario para concretar nuevas perspectivas de análisis. Así lo atisbaron las últimas exposiciones dedicadas al artífice en 2007 y 2015, cuyos catálogos refieren el amplio bagaje historiográfico con un criterio que omite a veces el espíritu crítico de nuestro tiempo².

El único medio para contrarrestar la tradición y desde la historia del arte explorar otras vías de conocimiento en torno al maestro es, precisamente, cuestionar muchos argumentos que se dan por ciertos y no cuentan con respaldo documental. Ante esa situación, conviene volver a las fuentes primarias y encontrar en ellas pistas o noticias con las que ofrecer lecturas nuevas sobre el legado artístico de Luján, porque, aunque a veces se olvida, queda mucho por investigar sobre él en clave contextual. Lo que planteamos en este caso es una revisión acerca de varias obras que el imaginero esculpió para la Parroquia de Santa María de Guía, donde fue bautizado en mayo de 1756³. Con referencias secundarias y datos muy diversos, hasta ahora obviados, se pueden aportar hipótesis sobre piezas de distinto tipo y alcance devocional. Gracias a ello, replantearemos también ideas en relación con los cultos y las prácticas religiosas, la tradición figurativa, los usos procesionales y, sobre todo, el vínculo del autor con los comitentes o promotores de sus esculturas, ya que dichas cuestiones repercuten de uno u otro modo en el sentido que esos mismos trabajos presentaron a finales del Antiguo Régimen y siguen teniendo en nuestra época.

EL MEDIO

Al tiempo que intervenía en el retablo mayor de la parroquia durante los primeros años del ochocientos, Luján esculpió varias imágenes con el fin de renovar los pasos o tronos de la Semana Santa de Guía. Su trabajo es coetáneo de reformas y acciones que alentó la reapertura del templo durante la década de 1780, de modo que, salvo las efigies de la Virgen de las Mercedes y san Sebastián que abordaremos en otros epígrafes por su singularidad, todas ellas pudieron ponerse al culto en el tránsito de los siglos XVIII y XIX. La documentación de fábrica no ayuda a estudiarlas de forma conveniente, puesto que en la mayoría de los casos carecemos de pistas o noticias para concretar cada encargo y el significado piadoso que tuvieron en los inicios de la contemporaneidad. Al margen de ello, la tradición oral asocia la ejecución de esas imágenes con el programa de acciones previsto entonces y una voluntad de modernizar cultos ya tradicionales entre los fieles⁴.

Aunque no consta así en testimonios o relatos antiguos, dichas tallas confirman un vínculo temprano del maestro con la localidad en clave artística y profesional, no afectiva. Se ha afirmado en alguna ocasión que el Cristo que remata el altar mayor de la parroquia fue esculpido en un taller que Luján abrió en Guía⁵, donde suponemos que pasaría largas temporadas junto a parientes y amigos. Esa circunstancia no ha podido probarse y, hasta donde sabemos, resulta de difícil

1 MARTÍNEZ DE ESCOBAR (1850), p. 13

2 Cfr. AA VV (2007) y AA VV (2015), ambos con coordinación de María de los Reyes Hernández Socorro.

3 APMSG: Libro 10 de bautismos, f. 20v. Cit. TEJERA (1914), p. 18; GONZÁLEZ (2006), p. 29; GONZÁLEZ (2007), pp. 160-161. La partida bautismal fue reproducida en AA VV (2007), p. 441 y AA VV (2015), p. 331.

4 GONZÁLEZ (2006), pp. 53-67.

5 Recoge esta tradición GONZÁLEZ (1956), repetida luego por otros autores.

constatación por el poco detalle que algunos documentos ofrecen sobre lo ocurrido en aquel tiempo. Las fuentes son muy pobres en noticias de este tipo y dejan entrever que las empresas artísticas se afrontaban con cotidianidad, a buen seguro sin el interés superlativo que le atribuimos ahora. En cualquier caso, varios biógrafos suponen que antes del avecindamiento definitivo en Las Palmas de Gran Canaria durante la década de 1770, algo que tampoco ha podido concretarse bien, el maestro residió de forma permanente en su localidad natal. Es sabido que José Luján Bolaños y Ana Pérez Sánchez, sus padres, vivieron en una «casa alta» que habían edificado después de 1760 junto a Susana Sánchez Navarro, abuela materna del imaginero, en la concurrida calle de Enmedio o de San Antonio. Allí todos aparecen documentados con regularidad, hasta el punto de que ese hecho propició la implicación de los Luján Pérez o Sánchez en la vida agrícola, comercial y religiosa del pueblo. Constatamos ahora que, por ejemplo, en julio de 1777 el mismo José Luján Bolaños se comprometía a entregar «medio diezmo de millo, trigo o cebada para la obra y reparos que [los vecinos] quieren hacer en la iglesia»⁶. Además, antes de 1780 su mujer y varios hijos, entre los que se encontraba el propio artista, formaron parte de cofradías y hermandades adscritas en distinto tiempo a ella.⁷

Los años relativos al aprendizaje y la formación de Luján en Gran Canaria siguen siendo un enigma⁸ y, aunque la idea de un viaje por tierras peninsulares antes de 1787 resulta inviable, no descartamos la posibilidad de que en el norte de la isla encontrase los recursos y elementos necesarios para alentar sus dotes creativas. Así pues, en torno a la vivienda familiar que existía en el centro urbano y las propiedades que sus padres tuvieron en los pagos de Las Palmas de Quintana y de Tres Palmas, muy simples entonces, se tejería un entramado de relaciones que unía al escultor con el medio o entorno que lo vio crecer⁹. Los vínculos de todo tipo que propiciaron amigos y familiares resultan primordiales a la hora de contextualizar la trayectoria del autor en fechas tan tempranas, su horizonte vital y, muy especialmente, las prácticas religiosas de las que fue partícipe en distinto tiempo. Lo último es un aspecto al que no se ha prestado demasiada atención y resulta clave en muchos aspectos, puesto que influyó en el sentido piadoso que tuvieron algunas obras y el destino que le dieron sus promotores o comitentes, por lo general próximos al artífice.

No es difícil imaginar al joven Luján coincidiendo con tantos vecinos y conocidos que promovieron cambios en la Iglesia de Santa María de Guía, ya que la evolución de su fábrica después de 1777 resulta paralela a los años de juventud y primera madurez. Defendemos la inviabilidad de que acometiese el diseño o la dirección de los trabajos seguidos en el frontis¹⁰, pero, por otra parte, ello no impide un contacto temprano con el párroco Baltasar José Rodríguez Déniz y Quintana (1693-1786), los hermanos Gaspar (1736-1810) y Lorenzo Montesdeoca (1754-1822), o el luego capitán Blas Sánchez Ochando (1740-1820). De hecho, la tradición atribuye a este nuevo vecino llegado desde Murcia o Córdoba el respaldo necesario a la hora de encauzar la instrucción del maestro¹¹. Lo que vamos sabiendo del tema invalida esa hipótesis¹² y la idea de un imaginero con habilidades innatas, porque, precisamente, en dicho medio Luján encontraría el ambiente propicio para aproximarse a los nuevos derroteros estéticos y su manifestación en obras reales, eludiendo así proyectos que quedaron sin materializar. No conviene olvidar en ese sentido

6 LORENZO (2022), en prensa.

7 Así lo advertimos en el caso del propio José Luján Pérez, quien ya era sabido que ingresó en la Hermandad del Santísimo Sacramento a mediados de 1778. APSMG: Libro de la Cofradía del Santísimo, f. 51r. Cit. GONZÁLEZ (2006), p. 74.

8 Insisten en ello las hipótesis que algunos biógrafos del artista han ofrecido sobre este asunto, entre los que destacamos a MARTÍNEZ DE ESCOBAR (1850), TEJERA (1914), ALZOLA (1981), GONZÁLEZ (1990), FUENTES (1990), CALERO (1991) y GONZÁLEZ (2006).

9 Reconstruir la trayectoria de Luján durante los primeros años de actividad sigue siendo un reto para investigadores y biógrafos, aunque a la hora de explicar su vínculo con Guía y las posesiones familiares en dicha localidad es indispensable la lectura de GONZÁLEZ (2006).

10 LORENZO (2022). Otra valoración al respecto y sobre la labor arquitectónica de Luján, con bibliografía previa, en LÓPEZ (2007), pp. 195-211.

11 MARTÍNEZ DE ESCOBAR (1850), p. 10; TEJERA (1914), pp. 21-22; ALZOLA (1981), pp. 10-11; FUENTES (1990), pp. 140-145; CALERO (1991), pp. 10-15; GONZÁLEZ (2006), pp. 73-74.

12 A diferencia de lo que se ha repetido tantas veces, ello no es aval para explicar la relación ahora insostenible del arte de Luján con la plástica previa de Francisco Salzillo (1707-1783). En esa circunstancia reparó antes CONCEPCIÓN (2007), pp. 124-126.

a la vecina Parroquia de Santiago Apóstol de Gáldar, cuyo proceso de reconstrucción a partir de 1778 guarda un paralelismo claro con lo ocurrido en Guía al mismo tiempo¹³.

Esa aparente unidad, que no se ha resaltado lo suficiente muchas veces, ayuda a fundamentar nuevas hipótesis y otras posibilidades de análisis en torno al trabajo que el escultor desarrollaba hacia 1800. Basta reparar en la cronología de algunos encargos que recibió de la Iglesia de Santiago Apóstol o de la Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción en el pueblo vecino de Agaete para hacernos una idea de ello, puesto que sus obras allí cuentan a veces con una fecha temprana, anterior, incluso, a las mejores creaciones que produjo junto a tantos colaboradores en el taller de Las Palmas de Gran Canaria. Para el templo de Gáldar Luján esculpió con éxito nuevas efigies de la Inmaculada Concepción (c. 1795) y de las Virgenes de los Dolores (c. 1800) y del Rosario (1801), además de san Sebastián (c. 1793) y de la Virgen de la Encarnación (c. 1795) que presidieron sus respectivas ermitas¹⁴. En el caso de Agaete hay constancia de varias labores de carpintería, entre las que no pueden olvidarse un sagrario para el comulgatorio, el basamento de un retablo que acabaría colocándose en el presbiterio y otro «nuevo retablo de la iglesia», afrontadas todas ellas entre 1779 y 1781. Ya luego, durante las mayordomías del clérigo Juan Suárez de Aguilar, realizó otra escultura de san Sebastián para la ermita preexistente de dicho santo (c. 1814) y diversos trabajos en la parroquia, entre los que destacaron sendas «efigies de talla» de la Inmaculada y de un Cristo Crucificado, además de otra vestidera de la Dolorosa (c. 1812)¹⁵. Este fenómeno demuestra la cotidianidad con la que se recurrió a su taller para afrontar todo tipo de encargos y, lo que es más importante aún, la posibilidad de que esta clase de obras cimentara un prestigio que disfrutó en toda la isla a principios del siglo XIX.

UN CONTEXTO PROPICIO PARA LAS NUEVAS IMÁGENES DE SEMANA SANTA

Circunstancias ya señaladas sobre el aprendizaje y la temprana proyección que tuvo el arte de Luján deberán abordarse en el futuro con argumentos nuevos, pero, atendiendo a nuestro objeto de análisis, no resulta casual que los primeros trabajos documentados como imaginero daten de 1787. Se antoja una fecha tardía y demuestra que el autor no esculpiría con regularidad hasta que cumplió los treinta años de edad, puesto que gran parte de sus encargos para las parroquias del norte de Gran Canaria fue atendida durante la productiva década de 1790 y en los años siguientes. Entre los que atañen a su pueblo natal destacaron las esculturas de Semana Santa que analizamos ahora, hasta el punto de que aún se recuerda a Luján como el renovador de los pasos procesionales de Canarias en general y de Guía en particular. Aunque una afirmación así tiene validez con diversos argumentos¹⁶, lo sucedido allí confirma que dicho proceso de cambio no fue uniforme ni tan importante como se había pensado desde el siglo XIX. Basta reparar en los datos ya conocidos y en otros que aporta la documentación de fábrica para percibirnos de ello, de modo que, como en tantos pueblos del archipiélago, las celebraciones principales de dichos días obedecen a imposiciones particulares, cultos de alcance colectivo que alentaron cofradías sin demasiados recursos y, sobre todo, dotaciones de eclesiásticos que vivieron en el norte de Gran Canaria durante largo tiempo.

Una lectura detenida de los libros de fábrica y de algunas cofradías que existieron en el pueblo, algo que no se realiza siempre con afán contextual, desvela datos de interés para comprender la significación de los oficios de Semana Santa y su manifiesta antigüedad. En ese sentido, los registros contables de la parroquia refieren desde 1596 el gasto que conllevó a menudo la adquisición de velos con los que cubrir cruces y retablos, además del montaje anual del Monumento para reservar el Santísimo cada Jueves Santo¹⁷. Las limitaciones con que se concibe este estudio impiden profundizar en dichas cuestiones, pero debemos prevenir que, como sucedía

13 LÓPEZ (1982), s/p; CAZORLA (1999), pp. 41-54; LORENZO (2010a), pp. 799-840, con bibliografía previa.

14 FUENTES (1990), pp. 186, 200-201, 204-205, 227; CALERO (1991), pp. 50, 57, 70; CAZORLA (1999), pp. 74-80; LÓPEZ (2004), pp. 410-412/núm. 4.A.3.3.

15 FUENTES (1990), p. 237; CALERO (1991), pp. 74-75; CRUZ (1992), pp. 77-89.

16 Tal y como han puesto de relieve FRAGA (2007), pp. 359-387 y GÓMEZ (2015), pp. 187-189, con bibliografía e hipótesis previas.

17 Primeas noticias al respecto en APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, ff. 5r, 6r.

en muchas localidades de Canarias, durante los días santos el templo de Santa María de Guía cambiaba su ornato y permitía una escenificación litúrgica que en lo esencial no varió desde el siglo XVI. Por eso mismo, la Semana Santa que nuestro escultor conocería a mediados del setecientos era heredera de prácticas que fueron afianzándose centurias atrás y a las que él y sus contemporáneos otorgaron la debida continuidad. De ahí que, por ejemplo, los mayordomos de la parroquia invirtieran parte de sus fondos en el corte de «rama y junco» para la celebración del Domingo de Ramos, la adquisición de velas e incienso, el lavado y planchado de manteles, el ornato que se procuraba al Monumento con hierbas aromáticas o la renovación del mobiliario específico, cuyo uso ocasional propició que se estropeara cada cierto tiempo¹⁸. En ese sentido, los inventarios del siglo XVII dejan entrever que la parroquia de Guía estuvo bien dotada y que, a pesar de las limitaciones económicas, sus sacerdotes contaron siempre con ornamentos y los bienes indispensables para desarrollar las funciones principales del año litúrgico. Así, por ejemplo, desde 1602 se documenta la existencia de al menos una «matracas de madera» y «un candelero de palo para las tinieblas»¹⁹.

Al igual que tantos episodios del pasado de la localidad, la Semana Santa es una celebración que conviene estudiar más y mejor. Su análisis excede a las pretensiones de este artículo centrado en Luján Pérez, aunque, dado el alcance del trabajo que afrontó luego, debe advertirse que gran parte de los cultos y las procesiones de Guía datan del siglo XVII. No extraña que en fecha temprana se originaran cortejos externos con una primera imagen de Cristo Crucificado que tuvo la parroquia, acaso la misma que el inventario de 1602 describe como «un crucifijo de madera grande de la cofradía». Era diferente de la figuración contenida en un retablo de madera, ya viejo, «donde están pintados un crucifijo, la señora [de los Dolores], san Juan y la Magdalena»²⁰. Cuatro años después otro registro amplía su descripción citándola como «un Cristo con su cruz (...) en la pared [del presbiterio], con un velo (...) y un espaldar de tafetán colorado»²¹.

La documentación posterior es confusa a la hora de identificar y documentar el reemplazo de esas obras, pero, si nos atenemos a las noticias del siglo XVIII, suponemos que antes existieron dos representaciones diferentes de gran formato. Una presidió el retablo mayor y la otra, no citada en los inventarios de forma regular ni en el mismo emplazamiento, correspondería con la registrada durante 1690 en una capilla colateral: «una imagen de Cristo Crucificado en su cruz, que está en la capilla del bachiller don Constantino Acedo (...), con su dosel y respaldo y dos velos de tafetán blanco y negro»²². Décadas más tarde, los visitadores de 1772 refieren tan solo una de ellas como «imagen de Cristo Crucificado que está en la sacristía»²³.

No cabe duda de que la última presidía los desfiles procesionales del Jueves Santo junto a otras esculturas inventariadas también en 1690: una de la Virgen de la Soledad, otra de san Juan Evangelista y una tercera de santa María Magdalena, todas ellas de vestir²⁴. Durante la década de 1690 eran guardadas en la sacristía y poco después quedaron expuestas en una capilla erigida junto la nave de la epístola, cuya construcción había alentado el alférez Marcos de San Juan Picar desde 1643. Al ser conocida la casuística de dicha fundación no insistiremos en el tema²⁵, pero conviene recordar que, al tiempo de ajustarse su fábrica, existió la aspiración de invertir de otra forma el caudal de dicho comitente y comprar dos imágenes complementarias de Cristo Nazareno y la Verónica. Con ellas quería erigirse una cofradía penitencial y celebrar la procesión del Encuentro el Miércoles Santo, a semejanza de lo ocurrido en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Es probable que esa voluntad fuera cumplida en relación con las tallas, si bien el colectivo de fieles no pudo establecerse en aquel periodo. Más tarde, durante la década de 1730,

¹⁸ Ejemplificamos ese último hecho con el tenebrario, que ya figura en el inventario parroquial de 1602. Ese primer ejemplar fue aderezado en el periodo 1624-1626, aunque en 1658-1660 los mayordomos del templo gastaron 18 reales en la compra de uno nuevo porque «el que había estaba viejo y podrido». A su vez, en 1703-1708 tuvo que adquirirse otro «tenebrario para las tinieblas», que en esa ocasión alcanzó un coste total de 32 reales y medio. APSMG: Libro I de cuentas..., ff. 117v, 202v, 261v.

¹⁹ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 14v.

²⁰ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 12v.

²¹ APSMG: Libro I de cuentas..., f. 33r.

²² APSMG: Libro I de cuentas..., f. 239r.

²³ APSMG: Libro II de cuentas de fábrica, f. 13v.

²⁴ APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 239r.

²⁵ GONZÁLEZ (1994), pp. 101-116.

la capilla contaba ya con retablo, varias esculturas y hasta «seis cuadros y cinco láminas de diversas advocaciones»²⁶.

Cuanto sucedió alrededor de estas efigies y sus cultos de Semana Santa es sintomático de la dejadez sobre imposiciones piadosas que se instituyeron en la parroquia desde el siglo XVI, puesto que la falta de cumplimiento por parte de sucesores y legatarios impidió que funciones pre establecidas pudieran desarrollarse con el boato o la solemnidad deseables. De ahí que el visitador Francisco José de Palencia advirtiera en 1737 que la capilla del Nazareno se encontraba con «bastante atraso y sus imágenes con poco adorno», por lo que comunicó al capitán Antonio Díaz los reparos que debía procurarle para no perder la propiedad de sus familiares y descendientes sobre ella²⁷. Si el ornato era pobre a menudo, los recursos para procesionar y organizar los oficios pertinentes escasearon muchas veces. No extraña, pues, que la titularidad de los patronatos instituidos a modo particular se cuestionara con frecuencia²⁸ o que las noticias disponibles sobre algunos cultos, especialmente los previstos durante el Triduo Pascual, sean irregulares en toda clase de documentos que generaron los clérigos y mayordomos del templo.

Lamentablemente, esos asuntos no eran nuevos en el seno parroquial. En 1608 el visitador Nicolás Martínez de Tejada recordaba que las cofradías y hermanadas que quisieran organizar procesiones por las calles del pueblo debían de pagar al beneficiado la limosna acostumbrada de una dobla, ya que, de no hacerlo así, dejarían de celebrarse como tales. Excluyó de esa obligación a los cofrades del Santísimo Sacramento y de Nuestra Señora de Guía por sus muchos servicios y atenciones a la feligresía, aunque, en cambio, ordenaba que para la celebración de missas cantadas en la parroquia los colectivos piadosos tenían que entregar la cera que iba a usarse en su desarrollo. De este modo excusó un gasto que afrontaron los mayordomos del templo, porque, como manifestaban luego otros visitadores, no existían mandatos ni indicaciones claras al respecto²⁹. A pesar de dicha circunstancia, los libros de contabilidad relativos al siglo XVIII previenen sobre la irregularidad de muchas funciones cada año, cuyo coste asumirían de modo excepcional los vecinos y la mayordomía de fábrica. En ese sentido, los responsables del inmueble compraron en 1753-1754 un velo grande de holandilla «para cubrir el retablo en Semana Santa y otro más pequeño de tafetán negro con el que tapar el crucifijo del retablo»³⁰. Aunque puedan plantearse otras valoraciones al respecto, tal circunstancia insiste en la idea de que con la imagen del presbiterio acabaron organizándose cultos muy diversos durante la Cuaresma y el Triduo Pascual.

A mediados de siglo eran efectivas las reformas que el párroco Baltasar José Rodríguez Déniz (figura 1) infundió a las procesiones y los oficios previstos durante la Semana de Pasión con el propósito de eludir las adversidades señaladas. Precisamente, una memoria suya aclara que las esculturas del Señor Predicador y el Cristo atado a la Columna fueron costeadas por él entre 1742 y 1757, aunque su labor para incrementar y solemnizar los cultos de Semana Santa empezó desde época previa. Antes de 1742 adquirió también las imágenes del Señor Preso y san Pedro Penitente, a las que dotaba con cultos propios porque la primera era titular del oratorio de la Escuela de Cristo que había fundado en la localidad. A ese Cristo lo advocaron durante un tiempo de la Humildad y Paciencia y cabe la posibilidad de que sustituyera a uno previo o fuera encargado en fecha temprana, puesto que el inventario de 1730 recoge la existencia de varias diademas de plata para el adorno de los santos y de «unas potencias de la Humildad y Paciencia de Cristo». Los atributos no resultan del todo novedosos e informan acerca del convencionalismo de estas representaciones de autor anónimo, porque, al igual que entonces, muestran un acabado discreto en los dispositivos de talla visibles (figura 2). En dicho registro se alude igualmente a dos diademas de plata que pertenecían a la Soledad y a san Juan Evangelista, aunque sus redactores previnieron que «ambas las tienen [y conservan] las devotas»³¹.

26 APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 300v. Sobre el patrimonio acumulado por la parroquia, véase también LORENZO (2023b), pp. 147-187.

27 APSMG: Libro I de cuentas..., f. 342r.

28 Así se deprende del estudio de conjunto que propuso GONZÁLEZ (1994), entre otros.

29 APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, ff. 55v-56r.

30 APSMG: Libro I de cuentas..., f. 398r.

31 APSMG: Libro I de cuentas..., f. 298v.



Figura 1. *Baltasar Déniz* [detalle]. Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

En el caso concreto del Cristo de la Paciencia o del Lunes Santo, el propio Rodríguez Déniz lo adornaba con túnicas confeccionadas para él, potencias de plata (acaso mayores que las citadas de 1730) y unas andas con cielo de damasco, en el que reutilizó parte de otra cubierta textil que había pertenecido al trono de la Virgen de Guía. A la imagen complementaria de san Pedro Penitente le colocó diadema de metal y la vistió con capa de persiana azul, cíngulo y túnica de damasco carmesí, en la que reaprovecharía una saya de la titular del templo. De igual forma, con trozos de tela inútil y otras piezas adquiridas en el pueblo renovaba los vestuarios de san Juan Evangelista³². Costeó igualmente «el trono del Cristo Crucificado de madera matizado con mesa y faldones para la procesión de Jueves Santo», y las andas de la Virgen de la Soledad, compuestas por una base de madera con varas de metal y cielo de tafetán negro a modo de palio, que pudo emplearse a partir de entonces para las funciones propias del Retiro cada Viernes Santo. Asimismo, por indicación suya la escultura de Jesús Nazareno estrenó dos túnicas diferentes: una de tafetán doble que había obsequiado Francisca de Quintana para el culto diario y otra de tisú de oro que el capitán Cristóbal Benítez entregó con el propósito de usarla durante las procesiones. En esos actos lucía también una soga o cordel de seda que custodiaba Josefa Grimón, quien se había convertido en su camarera antes de 1742³³.

Estas dádivas demuestran que el párroco Baltasar José Rodríguez Déniz fue una figura clave para la regeneración del culto parroquial durante los días de Semana Santa, tanto en lo que atañe

32 APSMG: Caja «varios», papeles sin clasificar. Cit. GONZÁLEZ (1994), pp. 93-94, 98.

33 APSMG: Caja «varios», papeles sin clasificar. Cit. GONZÁLEZ (1994), pp. 92-93, 97.

a procesiones como a prácticas particulares o de alcance colectivo. No se había resaltado el influjo que la Escuela de Cristo fundada por él pudo ganar en el medio guiense, ya que, por poco desarrollo que tuviera, el establecimiento de esa organización piadosa y los ejercicios o las costumbres que alentaba vincularon a sus parroquianos con la renovación que dicho colectivo promovió en otras localidades del archipiélago. Pensemos que, por ejemplo, gracias a este grupo de fieles se comprendió el sentido real de la oración, hasta el punto de que uno de los manuales o devocionarios más usados por sus integrantes prevenía sobre la conveniencia de aleistarla siempre. En palabras muy repetidas de fray Alonso de Aguilar, la «oración sincera y útil» era «honra para Dios (...) y provecho para el hombre»³⁴. Esos hábitos que singularizan a los componentes de la Escuela de Cristo u Oratorio no fueron ajenos al vecindario de Guía cuando mediaba el siglo XVIII, de modo que, gracias a algunos testimonios de aquella época, se puede intuir el protagonismo que el párroco y sus clérigos o colaboradores concedieron a la instrucción espiritual de los fieles durante el tiempo de Cuaresma, las jornadas del Triduo Pascual y el resto de periodos del año litúrgico³⁵.



Figura 2. *Señor Preso* y *san Pedro Penitente*. Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Estas dádivas demuestran que el párroco Baltasar José Rodríguez Déniz fue una figura clave para la regeneración del culto parroquial durante los días de Semana Santa, tanto en lo que atañe a procesiones como a prácticas particulares o de alcance colectivo. No se había resaltado el influjo

³⁴ AGUILAR (1717), pp. 136-137. Consultamos un ejemplar impreso que forma parte del fondo documental y bibliográfico de la Escuela de Cristo que existió en La Laguna, estudiado por PÉREZ y RODRÍGUEZ (2013), pp. 39-60.

³⁵ En ese sentido, no puede obviarse que entre los miembros de la Escuela de Cristo hemos documentado a la abuela materna del artista y a su madre. APSMG: Caja «varios», papeles sin clasificar.

que la Escuela de Cristo fundada por él pudo ganar en el medio guiense, ya que, por poco desarrollo que tuviera, el establecimiento de esa organización piadosa y los ejercicios o las costumbres que alentaba vincularon a sus parroquianos con la renovación que dicho colectivo promovió en otras localidades del archipiélago. Pensemos que, por ejemplo, gracias a este grupo de fieles se comprendió el sentido real de la oración, hasta el punto de que uno de los manuales o devocionarios más usados por sus integrantes prevenía sobre la conveniencia de alentarla siempre. En palabras muy repetidas de fray Alonso de Aguilar, la «oración sincera y útil» era «honra para Dios (...) y provecho para el hombre»³⁶. Esos hábitos que singularizan a los componentes de la Escuela de Cristo u Oratorio no fueron ajenos al vecindario de Guía cuando mediaba el siglo XVIII, de modo que, gracias a algunos testimonios de aquella época, se puede intuir el protagonismo que el párroco y sus clérigos o colaboradores concedieron a la instrucción espiritual de los fieles durante el tiempo de Cuaresma, las jornadas del Triduo Pascual y el resto de periodos del año litúrgico³⁷.

La inquietud constante de Rodríguez Déniz por formar a sus parroquianos, que no se ha advertido ni estudiado en profundidad, entraña con el mensaje que obispos y visitadores de la Ilustración divulgaron años después en el pueblo. Sin ir más lejos, Estanislao de Lugo, Francisco Javier Delgado y Venegas, Jerónimo de Roo, Antonio Martínez de la Plaza y Antonio Tavira aludieron a la conveniencia de predicar bien y explicar la doctrina cuando reconocieron la iglesia y su feligresía en 1752, 1766, 1784, 1786 y 1793, indicando, incluso, lecturas o catecismos adecuados para ello³⁸. Retomaban así una práctica del siglo XVII inspirada en las directrices conciliares de Trento, ya que, por citar tan solo un ejemplo, en 1624 el también visitador Luis de Alarcón ordenó que durante los días de Cuaresma «se tañera [campana] (...) por la tarde, a la hora que pareciere al cura más conveniente para que la gente envíe [a] sus hijos, esclavos, y criados, y haga enseñar la doctrina el dicho cura», imponiendo sanciones económicas si no se cumplía tal determinación³⁹. Lo interesante ahora es que en este clima de mayor erudición o preocupación por la espiritualidad, que en el caso de Santa María de Guía no fue un asunto secundario gracias a la labor del citado Rodríguez Déniz y de clérigos jóvenes que le asistían, pudo educarse Luján Pérez. Su vínculo con la parroquia se antoja crucial en dicho periodo y, precisamente, en ella recibió el sacramento de la confirmación cuando apenas contaba con diez años. Como otros vecinos de edad similar, entre los que encontramos a su hermano Carlos junto a varios parientes, fue confirmado por el obispo Delgado y Vengas coincidiendo con su visita pastoral al pueblo en noviembre de 1766⁴⁰.

¿ESCULTURAS DE GUSTO MODERNO PARA UN CULTO TRADICIONAL?

Lo señalado hasta ahora confirma que la Semana Santa conocida por Luján durante los años de niñez y adolescencia pudo renovarse en tiempos del párroco Baltasar José Rodríguez Déniz, de modo que documentos posteriores informan sobre la celebración de procesiones casi todos los días y el aseo que muchos fieles procuraban a las imágenes y a sus pasos o tronos. Todo apunta a que, ante la inexistencia de cofradías penitenciales, hermandades de larga trayectoria como la del Santísimo y el propio vecindario por medio de mayordomías nuevas o heredadas se encargaron de dar a los cultos de Pasión un esplendor que no habían tenido durante las décadas previas. Así lo prueban los inventarios del siglo XVIII, porque, sin avanzar demasiado en el tiempo, el de 1772 confirma que la imagen de «la santa mujer Verónica con sus vestidos se halla en las casas de Josefa de Medina, vecina de esta villa que es su camarera». Con la de santa María Magdalena ocurría algo similar, de modo que, según los redactores de dicho documento, «está con los

³⁶ AGUILAR (1717), pp. 136-137. Consultamos un ejemplar impreso que forma parte del fondo documental y bibliográfico de la Escuela de Cristo que existió en La Laguna, estudiado por PÉREZ y RODRÍGUEZ (2013), pp. 39-60.

³⁷ En ese sentido, no puede obviarse que entre los miembros de la Escuela de Cristo hemos documentado a la abuela materna del artista y a su madre. APSMG: Caja «varios», papeles sin clasificar.

³⁸ APSMG: Libro de mandatos, s/f

³⁹ APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 111v

⁴⁰ GONZÁLEZ (2006), p. 30.

vestidos en la casa del coronel Cristóbal Benítez, que cuida de adornarla»⁴¹. Que el boato procesional había mejorado es indudable, ya que durante esos años la parroquia contaba con diversos tronos, un velo verde con el que cubrir al Señor Crucificado y diademas, potencias y otros atributos de plata para gran parte de las figuraciones del ciclo pasionista. Así, al margen de las parihuelas o basas más sencillas, las previas de Rodríguez Déniz serían enriquecidas, porque la del Predicador contaba en 1772 con cielo y cenefa de tafetán, la del Cristo de la Humildad fue adornada con iguales aditamentos de damasco violado y la de los Dolores o del Retiro, algo mayor, disponía de las varas correspondientes junto a tejidos de damasco negro⁴².



Figura 3. *Nazareno*. Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

El problema de estas imágenes es que no todas encontraron acomodo en los retablos de la iglesia, donde, como era usual, se colocaron solo las principales y de mayor antigüedad. Las que no quedaban resguardadas en la sacristía o se llevaron a domicilios particulares eran expuestas en la capilla del Nazareno, pues allí, tras los arreglos correspondientes, las aludidas antes de la Dolorosa o la Soledad, san Juan Evangelista y el Nazareno figuran inventariadas hasta al menos 1793⁴³. Cabe la posibilidad de que la última fuera intervenida en fecha cercana a ese año o sustituida por una que renovara la de origen seiscentista, puesto que sus cualidades plásticas la aproximan a modelos de la centuria posterior que anuncian o anteceden al arte de Luján. Una restauración a la que fue sometida años atrás ayuda a valorar sus valores primigenios con cautela,

41 APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 13v.

42 APSMG: Libro I de cuentas..., ff. 14v, 15v, 16v.

43 APSMG: Libro II de cuentas de fábrica, f. 105r.

de modo que el cuerpo esbozado en lo anatómico, los volúmenes de la cabeza, los rasgos fisonómicos y, sobre todo, la configuración dada a la peana obviando líneas rectas previenen sobre un vínculo no explicado todavía con cualidades que tendrá luego la plástica lujanesca (figura 3).

En torno a 1793 pudieron sucederse cambios notables en otras imágenes, ya que el inventario de ese año confirma la adquisición de un paso que hasta el momento no integraba los cortejos de Semana Santa: el Cristo de la Oración en el Huerto (figura 4). La inexistencia de una efígie previa y el carácter aislado de la figuración subsistente del Señor, no cumplimentada con las representaciones auxiliares del ángel confortador o los apóstoles dormidos, avalan la idea de que esa misma talla coincide con la esculpida por Luján en fecha temprana. De ser así, nos encontraríamos ante uno de sus primeros trabajos para las procesiones y el templo de Guía. Esa idea parece confirmarla el acabado de la pieza, porque, aunque la cabeza y las manos muestran una anatomía correcta, no se prestan a un paralelismo fácil con efigies de igual tema que continúan al culto en la Iglesia de San Francisco de Las Palmas de Gran Canaria (1801) y el Monasterio de Santa Clara de La Laguna (c. 1810), mucho más solventes en sus formas⁴⁴.



Figura 4. *Cristo del Huerto*. Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Cristo quedó figurado al modo convencional o de rodillas, extendiendo las manos a un lateral y dirigiendo la mirada a lo alto con ademán expirante. En sus rasgos fisonómicos se advierte un distanciamiento respecto a modelos seguidos por el maestro a principios del siglo XIX, porque,

⁴⁴ FUENTES (1990), pp. 203, 223; CALERO (1991), pp. 20, 34-36. En otra ocasión reflexionamos sobre los pocos datos que aluden a la imagen tenerfeña, cuyo vínculo con el comerciante Felipe Carvalho Almeyda y una cronología temprana no cuentan por ahora con respaldo documental. LORENZO (2012a), pp. 76-78.

puestos a establecer comparativas, lo encontramos próximo a quien evolucionó en la búsqueda de un estilo propio durante la década de 1780, no a un artífice consagrado y famoso. Ese hecho descarta la posibilidad de que responda a un trabajo costeado por Ignacia de Silva en torno a 1811⁴⁵, puesto que no hay constancia de ello y resulta improbable la sustitución de la misma imagen que Luján concluiría para el templo entre 1784 y 1793.

La tradición oral explica que esta obra fue un obsequio del artista, quien la esculpió tras inutilizar una anterior que le habían confiado los mayordomos de Guía para su arreglo⁴⁶. Dicha idea se antoja inviable, porque, como ya sabemos, una representación del «Señor en la angustia del Huerto» no figura inventariada hasta 1793 y dejó de adicionararse al patrimonio parroquial en los registros previos de 1772 y 1784. De ser cierto ese relato, podría vincularse con otra efígie del ciclo pasionista que existía en la localidad y se tiene igualmente por obra de Luján: el Cristo Predicador, de la que tampoco conocemos nada en firme por ahora (figura 5).

Se pensaba que fue un encargo formulado por Ignacia de Silva en torno a 1811⁴⁷, pero de momento esa hipótesis carece de respaldo documental y resulta inviable por cuestiones técnicas y formales. Su acabado no se presta a una comparativa con trabajos tardíos del artífice y, aunque ya fue valorada como una creación simple y poco original, manifiesta una calidad desigual en los dispositivos de talla visibles, especialmente en la cabeza, las manos y los pies. Ello invita a pensar en una reutilización o, mejor aún, en la intervención de escultores asociados al taller de Vegueta antes de que finalizara el siglo XVIII, por lo que no deja de ser un simulacro secundario si lo comparamos con otro de igual tema y mejor acabado que Luján realizó para la Cofradía del Rosario radicada en el convento dominico de Las Palmas de Gran Canaria (1802)⁴⁸.

Se supone que fue concluido en 1801⁴⁹, pero tampoco hemos hallado noticias que avalen tal supuesto en la documentación parroquial. A falta de otras pistas por ahora, ¿no es acaso un testimonio temprano de su arte, anterior a esa fecha? ¿Se trata de un trabajo que responde a la concepción del artista o se limita a la sustitución de elementos visibles como cabeza y manos? Sí consta, en cambio, que reemplaza una efígie donada por Rodríguez Déniz entre 1742 y 1757, de la que abundan noticias en memorias e inventarios posteriores. Así, por ejemplo, el registro de 1772 menciona «unas potencias de plata de la imagen de Jesucristo Predicador, que (...) por no tener altar se halla en las casas del venerable beneficiado don Baltasar Déniz». Contaba entonces con unas andas que poseían cielo y cenefa de tafetán para ser usadas cada Domingo de Ramos⁵⁰, aunque años después el inventario de 1793 menciona entre las esculturas de Semana Santa que ya se encontraban en el templo la de «Jesucristo Predicador con la Magdalena a los pies»⁵¹. Es probable que la última corresponda con un simulacro seiscentista de esa santa que fue reconvertido y adaptado a dicho paso, porque años más tarde perdimos su pista en documentos e inventarios parroquiales. Sería entonces, después de 1793, cuando se renovó la figuración principal del Cristo por razones que no conocemos ni llegamos a intuir todavía.

Más elocuente resulta lo ocurrido en torno al Cristo Crucificado que iba a presidir el retablo o nuevo altar del presbiterio, ensamblado antes de 1793. Responde a un encargo que afrontó Blas Sánchez Ochando como responsable de la Cofradía de la Virgen de Guía, puesto que las cuentas relativas al periodo 1799-1811 aluden a su coste y ejecución⁵². Sin embargo, el asunto no queda del todo claro por referencias que aportan documentos coetáneos de la acción de dicho mayordomo. Constatamos ahora que el inventario tantas veces aludido de 1793 refiere la existencia de al menos un Crucificado grande en el templo, aunque sus redactores anotaron en aquel momento que estaba esculpiéndose «uno nuevo»⁵³. El dato es confuso y confirma que antes de finalizar el siglo pudo adquirirse uno de los dos Cristos que sigue conservando la parroquia,

45 FUENTES (1990), p. 236,

46 TEJERA (914), p. 147; GONZÁLEZ (1956); CALERO (1991), p. 34; GONZÁLEZ (2006), p. 55.

47 FUENTES (1990), p. 236, aunque dicha circunstancia no la refieren TEJERA (1914), p. 147 ni los biógrafos posteriores.

48 JIMÉNEZ (1960); ALZOLA (1989), pp. 51-57; CALERO (1991), pp. 34, 38.

49 CALERO (1991), pp. 36-38.

50 APMSG: Libro II de cuentas de fábrica, f. 14v.

51 APMSG: Libro II de cuentas..., f. 104v.

52 APMSG: Libro de cuentas de la Cofradía de la Virgen de Guía, f. 30r. Cit. GONZÁLEZ (1994), pp. 46-48; FUENTES (1990), pp. 243-244; CALERO (1991), pp. 24.

53 APMSG: Libro II de cuentas de fábrica, 104v.

por lo que forzosamente el segundo no sería encargado hasta después de 1799 para sustituir al que figura documentado desde el siglo XVII. Puestos a especular sobre el tema, nos decantamos por la posibilidad de que la imagen que se trabajaba en 1793 corresponda con la que preside ahora el retablo del Calvario en una capilla lateral y la otra, al contrario de lo que habían sugerido investigadores previos, con la que sigue exhibiendo el altar mayor en su ático o segundo cuerpo⁵⁴.



Figura 5. *Cristo Predicador*. Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Esa noticia, desapercibida hasta ahora y clave para contextualizar ambas obras, adelanta la ejecución del Crucificado existente en la capilla unos años y permite vincularlo con otros realizados por Luján durante la década de 1790, no en fecha posterior (figura 6). Por eso mismo la pieza manifiesta una tensión mayor en el estudio anatómico, cierto convencionalismo en la pose y un paño de pureza con plegado regular y poco volumen, no resultando ajena en este aspecto a la reformulación que artistas previos hicieron de un tema recurrente y común para la plástica isleña. Es cierto que las representaciones lujanesas cuentan con antecedentes muy diversos⁵⁵, pero en ellas, al margen de los condicionantes formales, se atisba el interés por definir un modelo propio con peculiaridades en lo estético y lo compositivo. Eran, desde luego, los simulacros más

⁵⁴ Otras valoraciones al respecto en FUENTES (1990), pp. 243-244; GONZÁLEZ (1994), pp. 46-48; CALERO (1991), p. 24; GONZÁLEZ (2006), pp. 55-57. El ejemplar exhibido en el presbiterio no ofrece una datación tan temprana, pese a que algunos autores lo suponían concluido antes de 1787.

⁵⁵ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (2015), pp. 45-52, con bibliografía previa.

cercanos al ideal de *buen gusto* y *correcta escultura* que reivindicaron los obispos y muchos clérigos de la Ilustración en aquel momento⁵⁶.

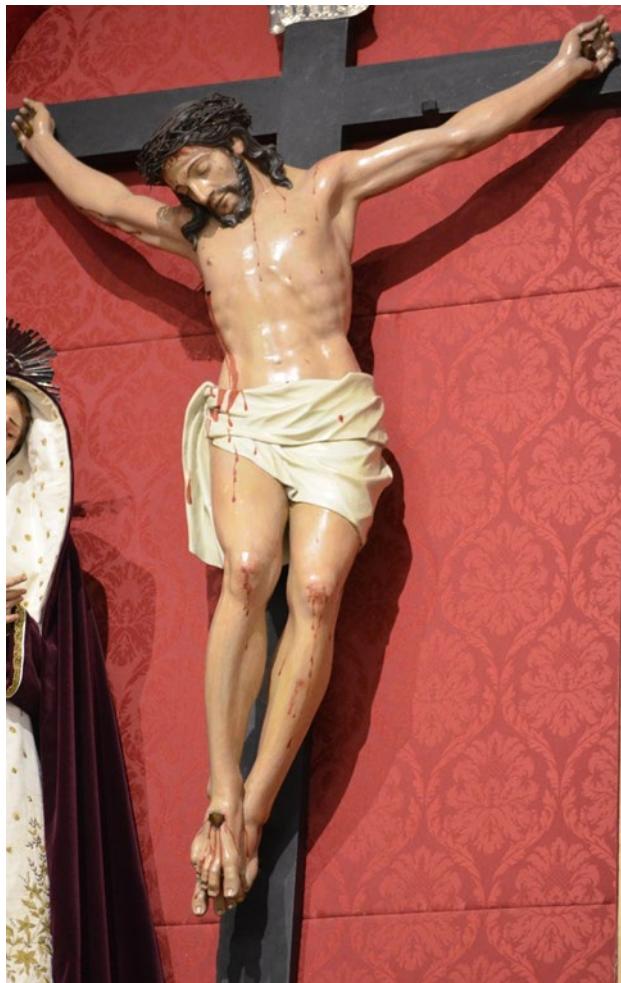


Figura 6. *Cristo Crucificado* (de la capilla). Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Al margen de los referentes del siglo anterior que pudo conocer en Gran Canaria por distinta vía, Luján se esforzó por crear figuraciones del Crucificado donde primara un sentido más idealista de las formas, propio del tiempo de cambios y reformas en que queda inscrita su labor. De ahí la ausencia de signos evidentes del martirio, la elegancia derivada de cuerpos que se desploman ligeramente hacia un lateral, la disposición de brazos semiflexionados por el peso y el estudio de cabezas que caen por lo general al lado izquierdo, mostrando rostros con rasgos fácilmente reconocibles en cabezas de correcto volumen que poseen cabello suelto con barba de pelo algo rizado y bigote corto. En ellos no faltan a menudo mentones prominentes, bocas pequeñas, narices rectas, pómulos con ligero resalte, entrecejos marcados, cuencas orbitales grandes y párpados de cierto abultamiento para remarcar la idea de muerte, puesto que ninguna de las creaciones lujanescas representa a Cristo vivo o en actitud expirante. Recuérdese en ese sentido que el éxito ganado en 1793 con el Crucificado de las salas capitulares de Santa Ana (figura 7), tan elogiado por Diego Nicolás Eduardo (1733-1798) y otros canónigos, propiciaría la reiteración de soluciones plásticas y anatómicas que derivan de él⁵⁷. En este caso el débito o

56 LORENZO (2007), pp. 141-157.

57 TEJERA (1914), pp. 34-35; CAZORLA (1992), pp. 259-261; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (2015), pp. 45-52.

paralelismo parece claro si atendemos a la colocación desequilibrante de los pies, a la flexión mayor del brazo izquierdo y al plegado del paño de pureza⁵⁸.

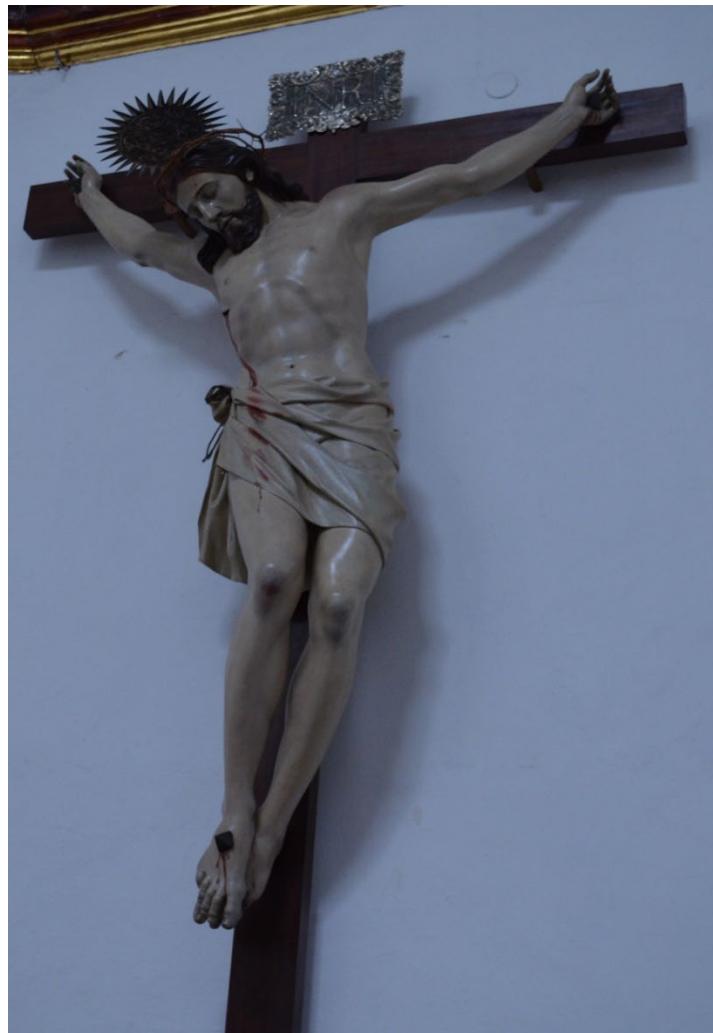


Figura 7. *Cristo Crucificado* (de las salas capitulares). Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Lo expuesto hasta ahora demuestra que la efigie procesional de Guía es una obra vinculable con representaciones tempranas como el Cristo ya citado de la Catedral (1793) y, sobre todo, el que preside un retablo lateral en la Basílica de Nuestra Señora del Pino en Teror (c. 1794)⁵⁹. Algo diferentes son el de menor tamaño que subsiste en la sacristía del templo de San Juan Bautista de Telde (c. 1787), el Cristo de la Vera Cruz del convento agustino de Las Palmas de Gran Canaria (1812)⁶⁰ o los grandes Crucificados que coronaron sendos tabernáculos en el presbiterio de las parroquias de Valsequillo (1801) y San Sebastián de la Gomera (1802), que documentamos mejor gracias a una carta firmada en 1801. En agosto de aquel año el obispo Manuel Verdugo medió para que la imagen que iba a enviarse a La Gomera fuera llevada a la Iglesia de San Miguel con el fin de colocarla sobre un «sagrario muy vistoso» que ensambló y diseñó el artista, puesto que el párroco Francisco Manuel Socorro se comprometía con el prior Domingo Alfaro «a darle otro [crucificado] del mismo tamaño y hecho por el mismo Pérez, quien —añade el propio Socorro—

58 A nuestro juicio, ese hecho y otros datos que derivan de documentos posteriores del templo impiden la identificación de este Cristo del Calvario con el referido en las cuentas de Sánchez Ochando.

59 FUENTES (1990), p. 185; CALERO (1991), p. 24; HERNÁNDEZ JIMÉNEZ (2000), pp. 78-79; HERNÁNDEZ y CONCEPCIÓN (2005), pp. 82-84.

60 Ahora mejor conocido gracias a RODRÍGUEZ DÍAZ DE QUINTANA (2015a), pp. 179-185.

cuando concluya lo que hay que hacer en Teror promete ponerlo en ejecución y para cuyo efecto le tengo puesta la madera en su casa»⁶¹.

Si atendemos a las cuentas de la Cofradía de la Virgen de Guía relativas al periodo 1799-1811, presentadas por Joaquina Falcón como viuda del mayordomo Blas Sánchez Ochando, se constata que la imagen que preside el presbiterio tuvo un coste excesivamente alto (figura 8). La madera de cedro comprada para ella ascendió a 352 reales, el artista cobró la suma nada desdeñable de 1 350 reales por su hechura y un pintor, quizá José Yanes, recibió 375 reales tras encarnarlo y barnizarlo. A ello se suman 2 pesos que importó la corona y 30 más para adquirir los clavos y tornillos que necesitaba la cruz, lo que hizo un total de 2109 reales⁶². La tradición oral sostiene que esta obra fue esculpida por Luján en un taller que improvisó en Guía, al parecer en la tribuna del antiguo hospicio franciscano. Si otorgamos credibilidad a ese hecho, la ejecución del segundo Crucificado podría coincidir con el tiempo en que el maestro residió en la localidad entre 1810 y 1811, cuando abandona Las Palmas de Gran Canaria huyendo de la epidemia de fiebre amarilla que azotaba a la isla. De ser así, cobra sentido que años después, al finalizar los trabajos de reforma o composición en el retablo mayor, pudiera afrontarse la construcción del tabernáculo exento con diseño del mismo Luján, pero ese conjunto y su repercusión artística y piadosa merecen un estudio detenido en nuestro tiempo. No obstante, se supone que para él realizó un pequeño crucifijo que ocupaba el sagrario alto o donde la custodia era expuesta momentáneamente⁶³.

Dicho recuerdo es oportuno para contextualizar la ejecución del segundo simulacro en fecha posterior a 1793, ya que ese otro Cristo manifiesta una distinción mayor respecto a varios ejemplares de Luján. Sus rasgos fisionómicos difieren en algunos detalles de los ya señalados para las piezas de cronología temprana, la anatomía muestra menos tensión, las extremidades no manifiestan el desequilibrio previo y, sobre todo, el paño de pureza cae hacia el lado izquierdo con dinamismo, generando pliegues de mayor volumen y plasticidad respecto al cuerpo inerte o la cruz. Entendemos ahora que ese detalle, habitual en la plástica lujanesca de fecha avanzada, pudo deberse a la necesidad de singularizar la efigie y garantizar su contemplación desde las gradas del presbiterio, siempre a distinta altura. Las cualidades descritas lo distancian de trabajos documentados durante la década de 1790, cuyos modelos o puntos de partida serían los Cristos de las salas capitulares de Santa Ana (1793) y de la Basílica de Nuestra Señora del Pino de Teror (c. 1794), antes aludidos.

Existen otros ejemplos próximos por dicha circunstancia, pero no debe obviarse el plegado largo y caído que imágenes de gran formato como el Cristo de la Vera Cruz de Las Palmas de Gran Canaria (1812) muestran en sus vistosos paños de pureza. A ellos se unen obras de menor tamaño que requieren atención y estudio, puesto que no todas las señaladas por último parecen trabajos autógrafos del artista. Rompen esa dinámica el Crucificado que centra un Calvario expuesto en el Museo de Arte Sacro de Las Palmas de Gran Canaria (c. 1805) y el ejemplar afín de la Parroquia de Santiago Apóstol en Los Realejos (c. 1802), que identificamos con el «santo Cristo» adquirido por los cofrades del Santísimo de dicho templo para presidir un sagrario inexistente ahora⁶⁴. Todo indica, pues, que durante los primeros años del siglo XIX Luján evolucionó a partir de soluciones que él mismo había codificado con encargos previos, procurando en aquel momento una idealización mayor a las formas. La madurez de ese segundo prototipo podría localizarse en los simulacros nombrados antes de Valsequillo (1801) y San Sebastián de La Gomera (1802), cuyo emplazamiento sobre manifestadores clasicistas determinó el estudio compositivo y volumétrico que ofrecen. En el caso de la imagen que preside el retablo mayor de Guía sucedería algo semejante, puesto que el interés por una vista adecuada parece claro si atendemos a la colocación desequilibrante de los pies y a la flexión mayor del brazo izquierdo, mucho más acusada. Sin embargo, su policromía no ayuda a una interpretación del todo correcta

61 LORENZO (2011a), pp. 132-133. Otras valoraciones sobre ambas imágenes en DARIAS (1986), pp. 66-67; FUENTES (1990), pp. 186, 205-206; CALERO (1991), pp. 24-26; LORENZO (2016), pp. 172-175.

62 APSMG: Libro de cuentas de la Cofradía de la Virgen de Guía, f. 30r. Cit. FUENTES (1990), pp. 243-244; GONZÁLEZ (1994), pp. 46-48.

63 CALERO (1991), p. 24; GONZÁLEZ (2006), pp. 57-60.

64 Se descarta así el vínculo con una supuesta donación que José de Viera y Clavijo había realizado a su parroquia de bautismo cuando finalizaba el siglo XVIII. Cfr. LORENZO (2017), pp. 61-62.

en ese sentido. Fue intervenida por Arsenio de las Casas en 1891⁶⁵ y tuvo luego otros retoques, que ha subsanado en parte el último proceso de restauración⁶⁶.



Figura 8. *Cristo Crucificado* (del retablo mayor). Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Francisco Díaz Guerra.

Durante la década de 1810 existían dos imágenes más del artista que integran los cortejos de Semana Santa: la Virgen de los Dolores y el Cristo atado a la Columna, de las que tampoco conocemos muchas noticias documentales. La tradición quiso identificarlas con otras que Luján había esculpido para la ciudad de Telde, pero, al no recibir los pagos reglamentarios, el propio maestro decidió que fueran rescatadas y llevadas hasta la parroquia de su pueblo⁶⁷. Aunque pintoresca, la anécdota no posee visos de credibilidad ni encaja con lo que vamos sabiendo de tantas piezas de la producción lujanesca. La Parroquia de San Juan Bautista tuvo desde 1787 una efigie vestidera de los Dolores que sí realizó el artista⁶⁸ y, hasta donde conocemos ahora, ni en ese templo ni en el conventual de San Francisco o la iglesia nueva de San Gregorio recibió culto una efigie de Cristo Flagelado, tema infrecuente para los cortejos de la Semana Santa en muchos pueblos de Gran Canaria a finales del Antiguo Régimen⁶⁹. No obstante, sin contar por ahora con

65 APSMG: Expediente 303. Legajo de cuentas de fábrica (1891), recibos de data núm. 35. Cit. GONZÁLEZ (2006), p. 57.

66 Agradecemos a Francisco Díaz Guerra los comentarios ofrecidos sobre esta imagen, intervenida por él.

67 Así lo plantearon TEJERA (1914), p. 44; GONZÁLEZ (1956) y GONZÁLEZ (2006), pp. 54-55; aunque también se hicieron eco de ese relato FUENTES (1990), p. 238 y CALERO (1991), p. 34.

68 TEJERA (1914), p. 24; HERNÁNDEZ BENÍTEZ (1958), p. 108; ALZOLA (1981), p. 23; CALERO (1991), p. 22; GARCÍA SANTANA (1996), pp. 401-404.

69 ALZOLA (1989), pp. 107-108.

otros documentos que respalden su opinión, Tejera situó el origen de dichas tallas en la ya desparecida Ermita de San Sebastián, desde donde se supone que posecionaron al menos el Martes Santo de 1795⁷⁰.

Lo único que sabemos al respecto es que los integrantes de la Hermandad del Santísimo de Guía gastaron entre 1790 y 1811 43 pesos para adquirir una nueva representación del Señor atado a la Columna, sin duda la imagen de Luján que nos ocupa (figura 9). A esa cantidad sumaban 6 pesos que importaron la bestia y los peones que la transportaron hasta el templo, algo que confirma la ejecución en el taller de Las Palmas de Gran Canaria e invalida la leyenda de un traslado fortuito desde Telde por expreso deseo del escultor⁷¹. Además, dicha circunstancia refuerza su vínculo con la cofradía principal y más antigua de la parroquia, porque, como ya era conocido, desde junio de 1778 Luján se convirtió en un integrante más de ella⁷². Hay constancia de que, entre otros vecinos y parientes, Blas Sánchez Ochando hizo lo mismo años antes, de modo que desde entonces estuvieron obligados «a guardar y cumplir todas las constituciones de dicha hermandad»⁷³. Aunque no quedó recogido como tal en los estatutos de aquel tiempo, es probable que entre las obligaciones de dicho colectivo se encontraran ya la función y el cortejo procesional del Cristo Flagelado, a celebrar durante la tarde del Martes Santo.

Conocíamos también que, al igual que sucede con el Cristo Predicador, esta nueva imagen sustituye a la costeada por el párroco Baltasar Déniz entre 1752 y 1757, si bien no fue la primera representación del tema de los azotes que tuvo la parroquia. El inventario de 1690 informa que en la capilla del Dulce Nombre o de los Ángeles, mientras cuidaba de ella el párroco Constantino Acedo, colgaron varios cuadros y sus redactores explican que en uno de ellos «está Cristo a la Columna»⁷⁴. El amplio periodo que barajamos para fechar la talla de Luján entre 1790 y 1811 impide inscribir su ejecución en un año concreto y excluye a la efígie complementaria de los Dolores, por lo que, si llegó a esculpirlas en una fecha tardía como suponemos, no pueden identificarse con las representaciones de «Jesucristo Nuestro Señor a la Columna» y «su madre» inventariadas en 1793 ni estimarse como una dádiva suya⁷⁵. No obstante, atendiendo a los rasgos y al acabado que manifiestan, mucho más mesurado en el caso del Cristo, nos decantamos por asignar a ambas una cronología posterior a ese registro documental.

En 1793 Luján dio acabado a una efígie del mismo tema para la Basílica de Nuestra Señora del Pino de Teror, cuya valía resaltó el obispo Tavira al valorarla ese mismo año como «la primera que en estos tiempos se ha ejecutado (...) de buena y recomendable escultura»⁷⁶. Si en este caso el artista reinterpreta la imagen del Cristo que firmó Tomás Calderón de la Barca y desde 1778 recibió culto en el convento dominico de Las Palmas de Gran Canaria, para la pieza de Guía no existe acuerdo en torno a un modelo o referente claro. Se ha señalado ya su valía para el estudio anatómico junto a diversas figuraciones de san Sebastián⁷⁷, aunque, puestos a especular, parece probable que corresponda con una representación personal y ajustada a los cánones en que venía desenvolviéndose el arte académico a finales del siglo XVIII. Por eso mismo no la creemos tan próxima al Cristo de la Columna que Pedro Roldán esculpió antes de 1689 para la Iglesia de San Juan Bautista de La Orotava, conocido por el maestro gracias a un desplazamiento temprano al norte de Tenerife que propiciaría, entre otros, el pintor Cristóbal Afonso (1742-1797)⁷⁸.

Se trata, no obstante, de una obra atractiva, quizá poco valorada en el conjunto de la producción lujanesca. Ayuda a comprender la constitución anatómica que el artífice otorgó a muchas

70 TEJERA (1914), p. 44.

71 APSMG: Libro de cuentas de la Cofradía del Santísimo, s/f. Cit. LORENZO (2012b), p. 871.

72 APSMG: Libro de la Cofradía del Santísimo, f. 51r. Cit. GONZÁLEZ (2006), p. 74.

73 APSMG: Libro de actas de la Cofradía del Santísimo, f. 48r.

74 APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 246v.

75 APSMG: Libro II de cuentas de fábrica, f. 104v.

76 INFANTES (1998), p. 118. Otras valoraciones sobre ella en TEJERA (1914), pp. 37-38; FUENTES (1990), pp. 244-245; SUÁREZ (1990); CALERO (1991), pp. 26-27; HERNÁNDEZ JIMÉNEZ (2000), pp. 77-80; HERNÁNDEZ y CONCEPCIÓN (2005), pp. 80-82; LORENZO (2010b), pp. 114-116/nº 29.

77 HERNÁNDEZ SOCORRO (2015), pp. 129-144.

78 Plantean deducciones contrarias a ello FUENTES (1990), p. 238 y CALERO (1991), pp. 26, 28, 34. Debe recordarse que Afonso es considerado como uno de sus maestros y que estuvo trabajando para esa parroquia de La Orotava durante la década de 1780, tal y como dedujimos a partir del ornato existente en el presbiterio y en sus capillas colaterales. LORENZO (2019), pp. 1-23.

creaciones suyas y permite establecer vínculos con otras efigies pasionistas, sobre todo con algunos Crucificados, si atendemos a los pliegues del paño de pureza y a lo genérico de sus rasgos fisionómicos. Al margen de ello, revela los avances que el maestro manifestó en dos componentes esenciales para cualquier ejercicio de praxis académica: volumen y movimiento, en este caso alentados por una columna baja de orden toscano que quedó situada a un lado. Junto a ella se erige la figura apacible y armónica de Cristo, cuya pose estática, alentada por un leve contraposto, contribuye a infundir los ideales de elegancia y plenitud que el clero de la Ilustración atribuyó a Jesús para convertirlo en una manifestación de *exemplum virtutis* con fin piadoso⁷⁹. Su aplomo es indudable y se presta a una comparativa fácil con lo aportado en obras tardías del autor, porque, lejos del dinamismo previo, la medida y el equilibrio de las formas anatómicas, la idealización del rostro y la armonía del plegado textil remiten a piezas esculpidas durante las primeras décadas del siglo XIX. Sirva de ejemplo en ese sentido el san Sebastián que preside su propia ermita en Agaete (c. 1812), cuya pose reposada lo convierte en un ejemplo lúcido de estudio anatómico bajo los ideales señalados de contención y equilibrio formal (figura 20).



Figura 9. *Cristo atado a la Columna*. Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

⁷⁹ Se trata de un tema que convendría estudiar con profundidad, porque, a la hora de predicar o explicar la doctrina a los fieles, el clero ilustrado de Canarias adoptó el mensaje cristocéntrico que defendían grandes intelectuales de la época. Para una aproximación a estas cuestiones véase MESTRE (2005), pp. 383-430, aunque el medio local cuenta con un testimonio coetáneo de ello en las pinturas de Juan de Miranda, las poesías de María Joaquina de Viera y Clavijo, los sermones de José de Viera y Clavijo y otros testimonios literarios, entre los que no faltan glosas y poesías populares. Cfr. LORENZO (2011b); LORENZO (2023a).

Mayor convencionalismo aporta la imagen de los Dolores, de la Soledad o del Retiro, quizá esculpida después de 1793, porque intuimos que durante ese año todavía recibían culto en la capilla del Calvario las imágenes previas de Cristo Nazareno, la Virgen de los Dolores y san Juan Evangelista⁸⁰. Lo más probable es que responda a un encargo particular que no conocemos o, si otorgamos credibilidad a la leyenda popular, a una donación producida a raíz del traslado forzoso desde Telde, puesto que los documentos generados por la fábrica y la cofradía sacramental eluden noticias sobre ella (figura 10). No obstante, se trata de una pieza estimable atendiendo a la corrección del acabado y al estudio gestual que manifiesta en el rostro, preparado para su exhibición con los añadidos textiles que la complementan a menudo. Muestra un prototipo fácilmente reconocible por los volúmenes nítidos de la silueta, el entrecejo fruncido y el mentón prominente, aunque sus rasgos contemplan la usual boca pequeña, una nariz de líneas preponderantes, ojos grandes y un rictus adecuado en las vistas de perfil, que no escapa a la representación doliente que exige este tema concreto. Además, el buen acabado resulta extensible al cabello y a las manos de dedos largos y finos, no anudadas al pecho como es usual en tantas figuraciones lujanescas⁸¹.



Figura 10. *Virgen de los Dolores*. Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Fran Díaz Guerra.

No alcanza la elegancia ni el buen trabajo de talla que manifiestan los simulacros vestideros del mismo asunto conservados en La Laguna (1803) y La Orotava (c. 1805), pero su morfología

80 APSMG: Libro II de cuentas de fábrica, f. 104v.

81 CALERO (1991), pp. 42-56.

insiste en la idoneidad de unas soluciones que dieron fama imperecedera al artista. Aunque no se puede probar documentalmente, esas características sitúan su ejecución después del inventario de 1793⁸². Se trataría, pues, de una efigie coetánea de otras que conservan templos de Gran Canaria y han podido fecharse durante la década de 1790. Si el ejemplar ya descrito de Telde está documentado en 1787⁸³, las Dolorosas que reciben culto en el santuario mariano de Teror, la parroquia matriz de Gáldar y la iglesia dominica de Las Palmas de Gran Canaria arrojan una cronología posterior y se prestan a una comparativa fácil con la efigie que nos ocupa. A diferencia de ellas, la Virgen de Guía tuvo un atuendo distintivo durante el siglo XIX, puesto que las cuentas del templo aluden a él con posterioridad y evidencian el esmero que muchos fieles pusieron en su arreglo y aseo. Así, por ejemplo, en 1890 los mayordomos de la iglesia invirtieron parte del dinero recaudado entre los vecinos para comprar «un vestido, manto y delantal a la imagen de los Dolores»⁸⁴, sin duda las mismas prendas que con una confección análoga condicionaron el estudio volumétrico, gestual y compositivo de la imagen.

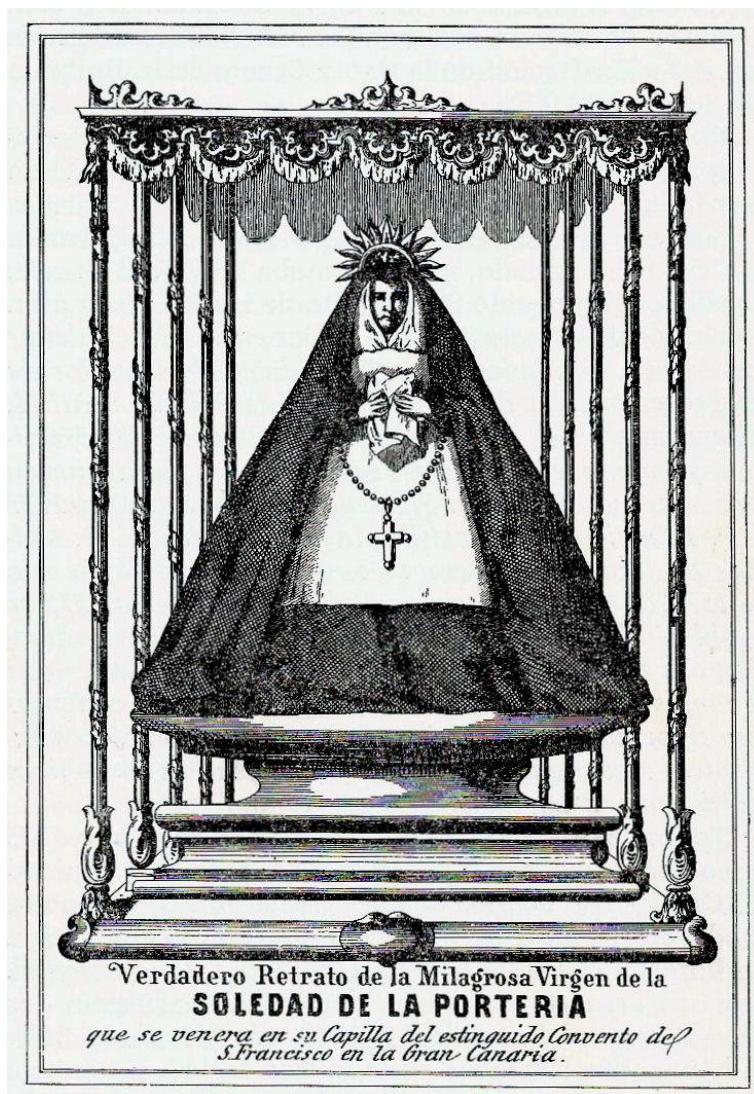


Figura 11. *Virgen de la Soledad*. Colección particular, Las Palmas de Gran Canaria.
Foto: José Ubay Súarez.

82 Por el contrario, FUENTES (1990), p. 238 retraza su encargo hasta 1811-1812, aspecto que nos parece improbable por el acabado conferido a la pieza e ideas que pueden desprenderse de la documentación aludida.

83 HERNÁNDEZ BENÍTEZ (1958), p. 108.

84 APSMG: Expediente 202. Cuentas de fábrica 302, recibo sin clasificar.

El asunto es muy clarificador y quizás nos ayude a comprender el sentido que algunas Dolorosas de Luján Pérez tuvieron inicialmente. Se ha supuesto que muchas efígies de ese tema, caracterizadas por los mismos rasgos y un lenguaje gestual afín, permitieron la renovación de tipos iconográficos, modismos y elementos con los que sus devotos solían adornarlas para los cultos de Semana Santa. En ese sentido, el «delantal» remite a una prenda semejante a la que siguen vistiendo las efígies de Guía y Teror, por lo que no sería descabellado pensar en que las nuevas obras del artista, modernas en las formas pero no tanto en el fondo o la cualidad representativa, guardasen relación con el simulacro de la Soledad que existió en el templo desde el siglo XVII, también de vestir. A su vez, ambas rememoraban el atuendo y la apariencia de una escultura afín: la Soledad de la Portería, que tuvo mucha fama en el convento franciscano de Las Palmas de Gran Canaria y se convirtió sin quererlo en un modelo a imitar. Su pujanza devocional la avalan documentos muy diversos y algunos retratos que, a modo de vera efígie, divulgaron el aspecto de la imagen y la forma en que se vestía o adornaba perpetuando un aspecto acorde a la moda de los Austrias (figura 11).

Este hecho no se ha destacado lo suficiente y, a nuestro juicio, resulta capital para comprender el sentido que las obras de Luján adquirieron a finales del Antiguo Régimen, ya que no siempre se produjo una ruptura o alteración respecto a los modos y costumbres del pasado. Su arte tuvo en algunos casos una continuidad que no puede advertirse fácilmente por los cambios experimentados en torno al gusto o la moda de los atuendos, hasta el punto de que ese hecho determinó a menudo el acabado y la configuración de tantas obras que guardan unidad entre sí. Lo sucedido en la parroquia de Guía es un ejemplo claro de ello, pero no el único a señalar en tal sentido. Así, entre otras, la Dolorosa de la Parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (c. 1798) pudo mostrarse originalmente de rodillas para rememorar los simulacros pictóricos y escultóricos de la Virgen de la Soledad, que tanta fama tuvieron en Tenerife desde el siglo XVII a partir de la efígie venerada en el Convento de la Victoria de Madrid⁸⁵.

LA MODERNIDAD PLENA. UNA NUEVA IMAGEN DE LA MERCED

Al margen de esculturas secundarias y otras ya estudiadas que formaban parte de los cortejos de Semana Santa, Luján realizó una obra notable para la parroquia de su pueblo natal: la Virgen de las Mercedes, imagen de talla completa que ha despertado interés entre biógrafos e investigadores desde el siglo XIX⁸⁶. No cabe duda de que es una pieza clave para la producción del artista, aunque resulta incomprendida si obviamos el contexto que justifica su existencia o las formas que manifiesta para atenerse a los condicionantes del *gusto moderno* (figura 12). Las circunstancias en que se produjo el encargo ya son conocidas⁸⁷, pero conviene volver sobre ellas para descubrir la valía de esta aportación que los hermanos Gaspar y Lorenzo Montesdeoca hicieron al templo y a la cofradía que cuidó de las fiestas que el vecindario organizaba cada año en su honor.

Cualquier interpretación que se ofrezca en ese sentido debe partir de los inicios que el culto tributado a la Merced tuvo en la parroquia, porque, a pesar de las opiniones contradictorias que han ido ofreciéndose al respecto, dicha devoción fue introducida en el pueblo gracias a una misión que dos frailes mercedarios desarrollaron en Canarias a mediados del siglo XVIII. Sánchez Rodríguez estudió el tema de forma detenida, probando que en agosto de 1756 fray Juan de Medinilla y fray Pedro de Villoslada predicaron con éxito y alentaron el fervor a este título mariano entre los fieles del norte de Gran Canaria. Precisamente, gracias a la determinación del párroco y mayordomo Baltasar José Rodríguez Déniz, en Guía hubo procesión alrededor del templo, iluminación general, fuegos de artificio, reparto de escapularios, oración por la tarde y hasta bendición del agua y de las velas de san Ramón Nonato, objetos de interés piadoso

⁸⁵ HERNÁNDEZ ABREU (2021), pp. 1-9, con bibliografía previa. Sobre esta iconografía concreta y su desarrollo en las islas, sobre todo en Tenerife a partir de una escultura entronizada en el convento de frailes agustinos de La Laguna, véase el estudio de RODRÍGUEZ MORALES (2006), pp. 29-49.

⁸⁶ TEJERA (1914), pp. 55-57; FUENTES (1990), p. 211; CALERO (1991), p. 57; GARCÍA SANTANA (1996), pp. 429-433; FUENTES (2004), pp. 408-410/núm. 4.A.3.1.2; GONZÁLEZ (2006), pp. 64-67.

⁸⁷ GONZÁLEZ (1994), pp. 73-76.

entonces⁸⁸. Tal fue su acogida que en la crónica de dichos sucesos Medinilla apuntó que «en la parroquia (...) será puesta una pintura de Nuestra Santísima Madre»⁸⁹.

Otro aspecto no resaltado sobre este acontecimiento llama la atención ahora, porque, atendiendo a las valoraciones de dicho religioso, constatamos que la misión desarrollada en Guía tuvo un carácter comarcal. La crónica alude a que «fue para los dos pueblos» y una aspiración afín que rebasaba los límites jurisdiccionales se advierte en documentos posteriores, ya que, sin ir más lejos, el libro de cuentas de la Cofradía de la Merced tiene anotaciones sobre limosnas recogidas en varios lugares de Gáldar⁹⁰. No extraña, pues, el auge ganado por esta devoción en tan poco tiempo, de modo que durante la década de 1760 dicha agrupación de fieles quedó establecida y consolidada en el seno parroquial. Las constituciones fueron aprobadas en diciembre de 1760 por el obispo y también mercedario fray Valentín Morán, aunque meses antes sus primeros miembros ya se habían reunido y organizado como tal⁹¹.



Figura 12. *Virgen de las Mercedes*. Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Fran Díaz Guerra.

88 El gasto de 75 reales para cubrir la cera gastada durante los días de misión testimonia el interés que despertaron los padres mercedarios. APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 405v.

89 SÁNCHEZ (2001), pp. 108-117.

90 Cfr. APSMG: Libro de cuentas de la Cofradía de la Merced, s/f.

91 No nos detendremos en esa coyuntura, por haberla expuesto antes SÁNCHEZ (2001), pp. 113-115.

De la institución de este nuevo colectivo de fieles fueron partícipes el párroco Baltasar José Rodríguez Déniz, Isidro Ventura de Aguilar, Marcos Falcón, Cristóbal Benítez de Rojas y Guzmán, Juan Antonio Acedo y Cristóbal Jacinto de Montesdeoca junto a sus hijos Lorenzo y Gaspar de Montesdeoca. El último, también clérigo, se significó como un mayordomo eficiente del templo y sucesor de Déniz en el patronato de San José. Por esa razón es comprensible que en 1757, antes incluso de recibir las órdenes mayores en Sevilla, Gaspar ejerciera como responsable y mayordomo de la Merced⁹². Su dedicación a la nueva cofradía explica la continuidad de los cultos tributados a la Virgen cada mes de septiembre, así como el aseo que tuvo su altar en una nave lateral de la iglesia. En ese sentido resultaría decisiva la participación del párroco y del sacristán menor, puesto que su acción conjunta permitió adquirir «una imagen hermosa, que se colocó (...) con gran solemnidad en el año 1757»⁹³. Lo más probable es que dicho altar, sustituido por uno mayor después de 1763, corresponda con el que preside ahora la talla de san Sebastián, como se ha advertido en distintas ocasiones⁹⁴.

Alrededor de esa primera escultura de las Mercedes (figura 13) y no de un cuadro o una «lámina piadosa» como estaba previsto surgió el boato correspondiente, gracias a los caudales que Gaspar de Montesdeoca gestionaba de un modo efectivo y rentable. Aunque variaron con el paso del tiempo, los ingresos de su cofradía provenían de limosnas en dinero o especies recogidas en los campos, lo depositado en la alcancía de la iglesia y diversas donaciones, mientras que los gastos se limitaban de forma cotidiana al pago del sermón, las retribuciones del sacristán y otros servidores del altar, la cera, el incienso, los fuegos, el aceite de una pequeña lámpara que iluminaba el retablo y los fuegos de artificio para la función de septiembre, así como la rama y el juncos que eran necesarios para decorar el templo y su entorno durante los días de fiesta. Más excepcional resultó el adorno de la imagen y del altar emplazado en la nave del evangelio, frente al retablo de Ánimas. Con todo, las cuentas de la cofradía aluden de forma periódica a la compra de ramos de talco con diferente tamaño y flores de papel o vidrio, al igual que a cíngulos y a camisitas de holán con encaje para vestir la imagen complementaria del Niño Jesús⁹⁵. Su dotación se completó en 1761 con unos escapularios bordados y en 1766 con unos zapatitos de plata, cuyo metal habían entregado los devotos en varios pedacitos⁹⁶.

En un primer momento ambas esculturas eran vestideras, puesto que en 1762 los cofrades compraron un cajón donde fueron llevadas a Las Palmas de Gran Canaria para su arreglo. El descargo correspondiente menciona el pago de ese transporte, los salarios del escultor y el pintor que las intervinieron, los ojos de cristal para la Virgen y el Niño, siete libros de oro y los colores que se gastaron en su composición, todo ello por algo más de 399 reales. A dicha cantidad sumaron luego 8 reales de «una misa que se cantó el día que se recibió a la Señora en su altar», por lo que queda claro que la imagen fue renovada para que reprodujera los modismos en vigor⁹⁷.

En 1763 Montesdeoca encargaba un sol de madera que adornaron cristales y sobredorados, de forma que meses después se construyó un retablo de mayores dimensiones con el fin de exhibir en su única hornacina a la efigie junto al sol. Las cuentas de 1765 lo refieran ocasionalmente como «retablito», aunque a la hora de instalarlo mayordomos y devotos tuvieron que comprar varias maderas y abrir un nicho en la pared. Tras dotar el altar de un modo adecuado, la siguiente adquisición notable fue un trono pintado en 1767 y dorado al año siguiente, aunque más tarde contó con unos faldones o cuelgas que también eran colocados en las andas del Corpus⁹⁸.

La enumeración de estas piezas es necesaria para comprender el estado en que se encontraba la imagen, su lugar de culto y los bienes empleados a la hora de celebrar la fiesta cada mes de septiembre, puesto que corresponden con las alhajas inventariadas a finales del siglo. En 1772 el registro de bienes de la parroquia informa que su retablo se situaba frente al de Ánimas y era presidido por la Virgen, si bien sobre la mesa del altar recibían culto la escultura de san Lázaro y otra pequeña de san Diego de Alcalá. Los redactores anotan también que, «aunque consta en el

92 APMSG: Libro de cuentas de la Cofradía de la Merced, s/f. Cit. SÁNCHEZ (2001), p. 113.

93 SÁNCHEZ (2001), p. 112.

94 GONZÁLEZ (1994), pp. 71-72; DÍAZ (2022), p. 132.

95 APMSG: Libro de cuentas de la Cofradía de la Merced, s/f.

96 GONZÁLEZ (1994), p. 71.

97 GONZÁLEZ (1994), pp. 70-71; SÁNCHEZ (2001), pp. 112-113.

98 APMSG: Libro de cuentas de la Cofradía de la Merced, s/f.

inventario antecedente que había otra del señor san Agustín, (...) era de barro y se rompió con el transcurso del tiempo»⁹⁹. Suponemos que ese retablo sería reutilizado luego, ya que el siguiente inventario de 1793 confirma que la imagen presidió la entonces llamada capilla de Jesús, María y San José. Se trata de la misma capilla construida por Rodríguez Déniz, de forma que, además de las esculturas preexistentes en ella de san José, el Buen Pastor, san Francisco, santo Domingo y la Soledad, «dentro del nicho con sus remates [se encontraba] la imagen de Nuestra Señora de las Mercedes de talla con corona de plata, escapulario y media luna de lo mismo, corona y zapatillos del Niño de lo mismo con algunos dijitos de oro y un rosario también de oro sin cuentas»¹⁰⁰. De este modo Gaspar de Montesdeoca aunó el cuidado que brindaba a la capilla de San José y al altar de la Merced, cuyas mayordomías seguiría desempeñando con el beneplácito de vecinos, párrocos y delegados episcopales¹⁰¹.



Figura 13. *Virgen de las Mercedes*. Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Gran parte de las funciones de septiembre y el ornato de la Virgen corrieron a cuenta del citado Montesdeoca, por lo que al tiempo de hacer balance sobre su gestión hasta 1777 declaraba que

99 APSMG: Libro II de cuentas de fábrica, f. 13v.

100 APSMG: Libro II de cuentas..., f. 101v.

101 AHPLP: PN, 2525, ff. 146v-150r.

había invertido más de 5000 reales de rentas propias o de la familia. Es comprensible que obispos y visitadores le animaran a continuar en el cargo y a que siguiera desarrollando una actividad afín hasta el tiempo de su muerte, puesto que a él le tocó afrontar la sustitución de la imagen previa por el nuevo trabajo de Luján Pérez en 1802. Lamentablemente, el libro de cuentas termina en 1793 y nos impide conocer lo que sucedió entonces, aunque sospechamos que en todo ello invertiría fondos reunidos por la cofradía y recursos familiares. Sea como fuere, él y su hermano Lorenzo, entonces párroco, reinterpretaron lo sugerido por Antonio Tavira en un mandato que dictó en julio de 1793 y había quedado en el olvido hasta ahora. Por su elocuencia no dudamos en transcribirlo:

Deseamos que en todas partes se introduzcan imágenes de cuerpo entero, como está la de Nuestra Señora de las Mercedes en esta parroquia, siendo un abuso intolerable, y que empieza ya a desterrarse con muy buen acuerdo en muchas partes, el de vestirlas de ropas, en que sobre el grande e inútil costo que se hace, hay mucha indecencia y profanidad; y por tanto hemos mandado que con las alhajas que tiene la imagen de Nuestra Señora de Guía y con lo que se habría de invertir en un vestido costoso que pensaban hacer, se mande ejecutar de buena mano una hermosa imagen vestida con propios ropajes de talla, que excite a la devoción y tenga toda la dignidad que corresponde al alto objeto que representa, en lo cual acaso no se gastará tanto como en el vestido y ahorrará para lo sucesivo muchos dispendios¹⁰².

En una determinación así se advierte el deseo de reconducir la piedad de los fieles hacia fórmulas más comedidas y racionales, donde el ahorro en boato suntuario no iba reñido con normas o costumbres que imponían por igual el *buen gusto* y las directrices académicas. Sin embargo, sus reformas no terminan en ello. Los mandatos que Tavira dictaba en Guía son un testimonio elocuente del pensamiento reformista que caracterizó al clero ilustrado, ya que tampoco olvidaron principios recurrentes en aquella época como la caridad, la obligación de asistir a misa durante los días de fiesta, la lectura del catecismo, la necesidad de decir misa en las ermitas del pueblo y las supersticiones. De ahí que, invocando principios del Concilio de Trento y de la doctrina en vigor que derivó de ellos, exaltara también el valor catequético que tenían las imágenes sagradas, no conducentes a la idolatría:

Convendrá, pues, insistir mucho (...) en el uso de las imágenes, que no es otro que el de ayudar por medio de los sentidos a la consideración de lo que ellas representan para estimular nuestra devoción, y excitarnos a la imitación de las virtudes de los santos, lo que es mucho más necesario en esta parroquia por haber en ella con varias advocaciones diferentes imágenes de María Santísima, con lo que el sencillo e incauto pueblo puede engañarse; y aun puede contribuir también a un error cierto aparato con el que se descubre la imagen de Nuestra Señora de Guía, lo que podrá evitarse poniendo delante unos cristales (...) y que se quite el velo porque da ocasión al error ya notado de atribuir virtud a la imagen cuando esta nada es, y ninguna virtud tiene ni el uso que pretende la Iglesia cuando no está presente a la vista¹⁰³.

Paradójicamente, estas ideas sobre el culto de las imágenes se cumplieron en lo relativo a la Merced y no a la Virgen de Guía, titular del templo que continúa siendo la imagen vestidera de las centurias precedentes. La materialización de dichos mandatos posibilitó que la efigie de 1757 fuera sustituida años después, si bien su identificación con una escultura que subsiste en la sacristía la confirman ahora citas contenidas en los inventarios de principios del siglo XX¹⁰⁴. Que esa representación y no otra fuera cambiada es además extraño (figura 13), puesto que el obispo Tavira la refería como una obra válida atendiendo a que carecía de vestidos y demasiados atributos de plata para su adorno. Por ese motivo intuimos que el remplazo se debió a una voluntad de los párrocos y regentes de la cofradía, no tanto a lo que podría derivarse de un mandato episcopal. En todo caso, parece probable que en ese deseo, abanderado luego por los hermanos Montesdeoca,

102 APSMG: Libro de mandatos, s/f. Transcrito en INFANTES (1998), p. 112.

103 APSMG: Libro de mandatos, s/f. Transcrito en INFANTES (1998), pp. 111-112.

104 AHDL: Sección 8, Parroquial. Caja «Guía», documentación sin clasificar. Se matiza con ello la opinión de CALERO (1991), p. 57; SÁNCHEZ (2004), pp. 112-113 y GONZÁLEZ (2006), pp. 65-67, quienes creyeron perdida la efigie previa de la Merced.

aflorase la voluntad de reducir el número de imágenes marianas con que contaba la parroquia, ya que a partir de entonces representaciones boyantes en las centurias anteriores como el Rosario o los Ángeles perdieron protagonismo. Desde esa perspectiva, las funciones de la Merced en septiembre son las únicas que sobrevivieron al Antiguo Régimen con un respaldo equiparable al que despertaban cada año las fiestas de la Virgen de Guía en febrero (oficios de la Candelaria) y agosto (solemnidad de la Asunción)¹⁰⁵.

Al margen de la coyuntura parroquial, lo sucedido en Guía es sintomático de dinámicas seguidas en aquel momento para alentar el culto de ciertas devociones: de un lado, la imposibilidad de alterar o sustituir efigies de gran trayectoria piadosa, por lo general vestideras; y de otro, imponer una realidad diferente a simulacros o imágenes que, sin ser del todo determinantes, ayudaban a reconducir la piedad popular hacia otras fórmulas estéticas y cuantos comportamientos piadosos derivaron de ellos con afán reformista. De ahí que ese nuevo tiempo lo represente en la parroquia de Guía la efigie de la Merced que Luján Pérez pudo esculturar entre 1801 y 1802, gracias a una petición ya señalada de los hermanos Montesdeoca. No en vano, con ella dejaron de usarse velos, aditamentos suntuarios, adornos de plata y otros atributos de madera que sí tuvo la figuración previa de 1757.

Una comparativa entre ambas nos ayuda a comprender la magnitud del cambio, porque, además del tamaño y la calidad de las formas, la nueva representación de Luján permitió difundir un nuevo tipo de obra: las llamadas entonces *esculturas de gloria*, caracterizadas por tener peanas con forma troncopiramidal y base de nubes, en las que no es raro encontrar cabezas de querubines o figuras exentas de ángeles que complementan a la figuración y convierten a dichos conjuntos en piezas atractivas por su acabado y novedad conceptual (figura 12). Aunque el tema no se ha aclarado lo suficiente y requiere una investigación detenida para el medio isleño, esta clase de representaciones fueron conocidas por Luján a finales del siglo XVIII gracias a estampas devocionales y esculturas de importación que se atienen a él en Canarias, siendo varias de ellas trabajos vinculables con Benito de Hita y Castillo (1714-1784). Así, al margen de otras de menor tamaño que pertenecieron al ámbito privado, resulta elocuente que la parroquia de Gáldar contara en la década de 1780 con una representación afín de la Virgen de Candelaria (figura 14), tal vez la misma que el clérigo Domingo Alfaro y Monteverde refiere en cartas que intercambió con miembros de la familia Massieu para concretar su encargo en Sevilla desde 1779¹⁰⁶.

En ese tipo de piezas y en varias que acomodan los repertorios de gusto rococó se encuentra el antecedente de la creación de Guía que, además, tiene el valor añadido de imponer y ensayar fórmulas que años después recurrió el maestro en los grandes conjuntos escultóricos que presiden retablos propios en la Catedral de Santa Ana: los grupos de san José con el Niño (1807-1808) y de la Virgen de la Antigua (1810-1812), cuya efectividad piadosa no fue la esperada en el caso de la recreación mariana porque sustituye a una efigie vestidera del siglo XVI¹⁰⁷. Al margen de ellos, este esquema compositivo Luján ya lo había trabajado en representaciones de menor tamaño como el san Pedro de Alcántara del convento franciscano de Las Palmas de Gran Canaria (c. 1798), la Inmaculada Concepción del templo vecino de Gáldar (c. 1795) o la Virgen de la Luz que recibió culto en su propia ermita de Las Palmas de Gran Canaria (1801), cuyo vínculo con modelos pictóricos que aportó la estampa parece indudable¹⁰⁸. Precisamente, en dichas láminas o grabados debe buscarse la reformulación de este nuevo concepto de imagen que gustó tanto a los clérigos e ilustrados del archipiélago, puesto que lo reprodujeron en piezas destinadas al ámbito doméstico y fue copiado a menor escala en creaciones tardías de Fernando Estévez (1788-1854).

No resulta extraño que su popularidad la fomentaran personajes notables como el obispo Antonio Tavira, porque, sin ir más lejos, a él parece aludir cuando intentaba sustituir la Virgen de Guía con el mandato aludido antes de 1793. Debe advertirse al respecto que la novedad de dichas soluciones no radicaba solo en la peana en forma de nube, aunque, como explica Martín González, ese recurso era una manera fácil de elevar la espiritualidad de cada figura¹⁰⁹. Las representaciones

¹⁰⁵ Así se desprende de anotaciones contenidas en las cuentas parroquiales, puesto que su mayordomía asumió los gastos derivados de ellas a medida que avanzó el siglo XIX.

¹⁰⁶ HERRERA (2009), pp. 178-179/núm. 32.

¹⁰⁷ Los comentarios más completos sobre este particular en CAZORLA (1992), pp. 149-151, 171-176.

¹⁰⁸ LORENZO (2007), p. 317.

¹⁰⁹ MARTÍN (1990), p. 237.

marianas y hagiográficas que fueron situadas sobre tales basamentos no mostraban un lenguaje gestual inapropiado. Al contrario, su estudio detenido previene sobre el influjo que empezaron a ganar las nuevas propuestas del academicismo, tendentes por inercia a un sentido grandilocuente y solemne de las formas. A él tampoco resultó ajena la teorización sobre lo bello que propugnaron artistas e intelectuales adscritos a la Academia de San Fernando, donde el ideario de Antonio Rafael Mengs (1728-1779) no sería cuestionado hasta finales de siglo. De todo ello eran partícipes teóricos como Esteban de Arteaga (1747-1799) en el ensayo tantas veces olvidado *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789), cuyo influjo convendría estudiar mejor por la repercusión que sus planteamientos tuvieron lejos de Madrid¹¹⁰. No cabe duda de que dicho contexto posibilita una pieza tan importante como la Virgen de las Mercedes, si bien las novedades que aportó en clave estética tuvieron un antecedente claro en la pintura que Juan de Miranda (1723-1805) promovía en Canarias desde la década de 1770¹¹¹.



Figura 14. *Virgen de Candelaria o del Carmen*. Parroquia de Santiago Apóstol, Gáldar.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Un análisis contextual prueba que el encargo de los Montesdeoca no fue del todo excepcional, aunque sí significativo y clarificador de lo sucedido a partir de entonces en varios templos del archipiélago. Por decisión de Antonio Tavira también se sustituyó en Tenerife otra imagen que ocupaba un lugar relevante en el seno de su parroquia de Tacoronte: la Santa Catalina de

110 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (2015), pp. 129-132.

111 Idea que desarrollamos ampliamente en LORENZO (2011b) y LORENZO (2023a), con bibliografía previa.

Alejandría (figura 15), cuya ejecución posibilitó un mandato dictado en agosto de 1795¹¹². Años después la pieza fue ajustada en Las Palmas de Gran Canaria, donde se le pudo dar acabado hacia 1803 si atendemos a los descargos que incluye el libro de cuentas del templo y refieren expresamente «la ciudad de Canaria»¹¹³. El caso es paralelo a lo que ocurrió en fecha coetánea con la Virgen de Guía, ya que, al margen de los simulacros catedralicios, estos conjuntos de gloria fueron los únicos de gran formato que el maestro realizó para un espacio de culto que no fuera la fábrica de Santa Ana. A nuestro juicio, ello les confiere valor porque anteceden al prototipo recurrido para los grupos de san José y la Virgen de la Antigua. Desde esa perspectiva serían también un primer ensayo de sus propuestas y modelos figurativos, algo así como un testimonio válido a la hora de difundir «el gusto de las imágenes conforme a la antigüedad griega y latina» que alentaban los capitulares de Vegueta y Tavira había promovido durante los años de residencia en Canarias¹¹⁴. Sin embargo, las soluciones recurridas en una y otra pieza difieren por su acabado o antecedente estético.



Figura 15. *Santa Catalina de Alejandría*. Parroquia de Santa Catalina de Alejandría, Tacoronte.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

112 La disposición episcopal se incluye en Archivo AHDLL: FPSCT. Libro de mandatos (1738-1901), ff. 31r-35v. Transcrito en INFANTES (1998), p. 216.

113 AHDLL: FHD. Documentación textual formato libro, núm. 58. Libro de cuentas de la parroquia de Santa Catalina, ff. 100v-101r. Sin citar la procedencia, estos datos fueron referidos por BONNET (1988), t. II, pp. 183-187. Aunque ya habíamos precisado su localización en LORENZO (2007), p. 318, MARRERO (2013), pp. 153-160 publicó dichos documentos como inéditos, no refiriendo los mandatos episcopales ni la abundante bibliografía que existe al respecto. Otros comentarios con iguales planteamientos en MARRERO (2022), pp. 95-98, donde se elude también la cita oportuna de PÉREZ GARCÍA (2015), pp. 169-170.

114 CAZORLA (1992), pp. 171-172.



Figura 16. *Virgen de la Caridad*. Biblioteca Nacional de España, Madrid.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

No aseguramos que dichos conjuntos sean el modelo adoptado por el maestro en esta creación tan personal, pero lo cierto es que en ellos y en otros afines que podrían plantearse con igual argumento se advierte su dependencia a la hora de asimilar un estilo que lo vincula más con el siglo XVIII que con las propuestas neoclásicas en vigor, propias de aquel tiempo. Desde luego, el uso de estas estampas que sí se ha constatado en obras puntuales como el san Agustín de Las Palmas de Gran Canaria (1807) previene sobre la dulzura y el aristocratismo que manifiestan ciertas creaciones de Luján, sin eludir, claro está, el sentido popular o piadoso que debían transmitir a raíz de su propósito devocional. De ahí la aprehensión de unos rasgos nuevos e insólitos hasta aquel momento, que el artista codificó en Canarias de forma ingeniosa y los fieles empezaron a asimilar como rutinarios o habituales frente a los modismos superados del siglo anterior.

Un análisis del grupo de las Mercedes y su comparativa con la imagen previa de 1757 insisten en dicha idea, puesto que la nueva creación aboga por un dinamismo no presente en realizaciones previas del maestro (figuras 12-13). La Virgen se representa en pie, mostrando el escapulario en una mano y portando al Niño Jesús en la otra. Sabemos ya que se alza sobre una peana de configuración troncocónica decorada con simulación marmórea y un cúmulo de nubes, en el que tienen cabida hasta cinco cabezas de querubines y dos ángeles como figuras exentas a los lados (figura 17). Uno soporta los grilletes que aluden al vínculo de este título mariano con la redención de cautivos y el otro, más desequilibrante por la pose en pie, sostiene el manto de la Virgen para infundir movimiento a un atuendo característico que componen túnica, escapulario, manto y

capillo o toca simple que envuelve a la cabeza, aunque gran parte de ella quedó al descubierto (figura 18). La ortodoxia prima en el estudio iconográfico y los ropajes muestran como tono base el blanco que fue distintivo del hábito mercedario, quebrado tan solo con el escudo visible a la altura del pecho y la simulación de galones dorados en los extremos del vestido.



Figura 17. *Virgen de las Mercedes* [detalle]. Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

La armonía del conjunto se debe en gran medida al revestimiento policromo, donde predominan los colores claros y uniformes, matizados en este caso con el sobredorado de tantas alas, el atuendo azul con que se viste uno de los angelotes o el forro del manto mariano, idóneo para combinar con el tejido de mayor simpleza que cubre al Niño. Esa idea de armonía y unidad en lo cromático forma parte de los rigores estéticos del momento, ya que la visión unitaria de las piezas era un requisito básico de cualquier trabajo notable a principios del siglo XIX. No se buscaba la estridencia visual, sino que, al contrario, la finura y la suavidad de las carnaciones ayudaban en el propósito de generar obras distantes y solemnes, donde el idealismo latente marcó la pauta a seguir. Lejos del realismo que primó durante los siglos del Barroco, las imágenes academicistas aproximaban sus creaciones a los principios de eternidad, quietud y equilibrio formal que son consustanciales a los personajes sacros representados en ellas.

De ahí la aportación decisiva de los pintores o policromadores en el obrador de Luján, puesto que a ellos correspondía dar acabado a las piezas. La documentación investigada nos impide conocer el nombre de quien se responsabilizó de esas tareas en una creación tan importante para la parroquia de Guía y, aunque se ha repetido una y otra vez que dicho cometido pudo asumirlo José de Ossavarri (1781-1827), no descartamos la posibilidad de que en esta ocasión interviniese —o al menos, fijase las directrices de su ornato con trabajos previos— Manuel Antonio de la Cruz (1750-1809), muy activo en dichas labores desde la década de 1790. Así parecen probarlo el cromatismo dominante en el atuendo, la calidad de las carnaciones con tonos sonrosados, la simulación de los galones y el marmolado de la peana, afín a otros trabajos suyos que se han documentado en la Virgen de la Luz antes citada y en creaciones coetáneas del mismo Luján. No en vano, su participación en el grupo de santa Catalina Mártir de Tacoronte y otras de Tenerife, Gran Canaria y Lanzarote es indudable si atendemos a los repertorios o soluciones reproducidas

en ellas¹¹⁵. Además, cabe la posibilidad de que De la Cruz diera acabado a la imagen del Rosario que subsiste en la Parroquia de Arrecife y describe el mismo esquema *de gloria*, aunque en este caso el ornato es más complejo y se ha constatado el empleo de la cabeza y un juego de manos llegados desde La Habana antes de 1798¹¹⁶.



Figura 18. *Virgen de las Mercedes* [detalle]. Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Fran Díaz Guerra.

Lo expuesto demuestra que piezas singulares como la Virgen de Guía o los grupos de san José y la Antigua conservados en la Catedral, las tres de un formato superior al natural, debieron ser meditadas y muy planificadas por Luján. En ellas nada es casual y resulta lógico que fueran ideadas en relación con sus comitentes, porque, al fin y al cabo, respondían a una inquietud donde todos los pareceres y opiniones tuvieron cabida. Eran algo así como una empresa colectiva, en la que afanes creativos y anhelos devocionales debían equilibrarse para obtener un buen resultado; y si a ello unimos la implicación afectiva del maestro, el acabado previsto para la Virgen de la Merced no resulta casual ni espontáneo. La duda radica en saber si su configuración como tal es producto de una propuesta personal de Luján o del asesoramiento ofrecido por los comitentes y otros clérigos, porque, desde luego, con un encargo de este calibre los Montesdeoca y el escultor

115 CALERO (2007), pp. 167-179.

116 AA VV (2000), pp. 308-309, con bibliografía previa; AMADOR (2007), pp. 189-190.

llevaron a la parroquia de Guía el arte que solo podían permitirse la Catedral de Santa Ana y los templos más influyentes del archipiélago.

La desaparición del segundo libro de la cofradía no ayuda a contextualizar el encargo formulado antes de 1802, pero la tradición oral y lo sucedido luego con la nueva imagen demuestran que en dicha acción jugó un papel determinante Gaspar de Montesdeoca, tantas veces citado. Podría pensarse que la nueva efigie de Luján, amigo suyo desde la juventud, era el legado más importante que hizo al mismo templo que condicionó su vida y la de tantos familiares y colaboradores desde la ya lejana década de 1750. De hecho, su bendición en septiembre de 1802 fue una efeméride importante y marcó los derroteros de este culto mariano en la parroquia, puesto que a partir de entonces no quedaría restringido a un retablo lateral ni a la capilla de San José. La escultura presidió desde ese periodo el altar de una capilla lateral, de modo que varios documentos de 1802 aluden ya a la nave de las Mercedes y no del Rosario como era costumbre hasta entonces¹¹⁷.

En la nueva Virgen cabría reconocer a un Luján orgulloso de brindar a la iglesia del pueblo, a su «patria» como él mismo lo denominaba, una obra que reflejó también la querencia devocional de su propia familia y de tantos conocidos desde la niñez. Constatamos ahora que entre los vecinos que integran la Cofradía de la Merced después de su establecimiento en 1760 se encuentran parientes lejanos como Ana de Silva y Luján, Juan Antonio Luján o Juana José Luján y algunos conocidos con los que tuvo trato a raíz de trabajos previstos en la parroquia años antes (varios miembros de la casa Montesdeoca, Blas Sánchez Ochando o Ignacia de Silva y Sarmiento, entre otros muchos). Sin embargo, se antojan significativos los registros de Carlos y Josefa Luján, además de Ana Sánchez, que podrían identificarse con sus dos hermanos y su madre Ana Pérez Sánchez¹¹⁸. Ello probaría que el apego devocional hacia la Merced fue un asunto conocido en el hogar familiar, donde también resultaron constantes los vínculos con la Virgen de Guía y la hermandad sacramental, algo de lo que varios investigadores habían publicado anteriormente.

LA ESCULTURA DE SAN SEBASTIÁN

Entre los trabajos que Luján Pérez afrontó para la parroquia y otros templos de Guía se incluye una pequeña imagen de san Sebastián (figura 19), que fue esculpida para que presidiera la ermita de dicho santo existente en el pueblo desde principios del siglo XVI¹¹⁹. Esa circunstancia es clave y prueba la continuidad que su culto tuvo a finales del Antiguo Régimen, porque, además de las fiestas que presidía coincidiendo con la «función propia» del mes de enero, fue invocado como protector ante los perjuicios que causaban a menudo pestes y epidemias. El aumento de su devoción a raíz de tal coyuntura junto a rogativas por la falta de lluvia y otras «mismas de promesa» que presidió no son un asunto novedoso para el conjunto del archipiélago¹²⁰, hasta el punto de que dicha realidad piadosa cuenta con un correlato próximo en las localidades vecinas de Gáldar y Agaete. En ambos casos el culto se remonta a fechas tempranas e históricamente tuvo un desarrollo afín. No en vano, las dos efigies de ese santo que presiden sus antiguas ermitas en el noroeste de Gran Canaria también fueron renovadas por Luján antes de 1815¹²¹.

En lo relativo a Gáldar, suponemos que el imaginero daría acabado a una «nueva talla» en fecha próxima a 1793, cuando se erigió el retablo junto al altar de madera subsistente para cumplir un mandato previo del obispo Antonio Martínez de la Plaza. Dicho mueble, de *gusto moderno* o neoclásico, fue emplazado sobre gradas de cantería que el mayordomo Juan Leandro Tovar adquirió entre 1790 y 1793, por lo que tampoco extraña que en ese tiempo comprara un «solio» y varias «saetas para el santo»¹²². Al no mencionarse la escultura entre sus descargos, deducimos que fue donada por un devoto antes de rendir las cuentas en julio de 1793 o ya existía en el templo, aunque su pago tampoco figura en los descargos del anterior mayordomo Gregorio de Quintana,

117 GONZÁLEZ (1994), p. 67.

118 APSMG: Libro de cuentas de la Cofradía de la Merced, ff. 17v, 20r, 21r, 31r, s/f.

119 GONZÁLEZ (1994), pp. 147-157; GONZÁLEZ (2006), p. 57.

120 AA VV (2006).

121 TEJERA (1914), pp. 141-142; FUENTES (1990), p. 237; CALERO (1991), pp. 74-75

122 CAZORLA (1999), p. 166.

fallecido inesperadamente¹²³. Años más tarde, el imaginero talló la efigie conservada en la ermita de Agaete (figura 20). En este caso consta que su precio fue de 430 reales y que pudo esculpirse entre 1808 y 1819, algo que permite contextualizarla en un periodo de menor actividad para el taller de Vegueta¹²⁴. No obstante, la alusión en el pago al barniz que le aplicó «Manuel Hern[ández]», que identificamos también con su discípulo Manuel Hernández García (1793-1874), el Morenito, invita a asignarle una datación posterior, ya que Hernández no se vinculó con Luján hasta al menos 1811¹²⁵.



Figura 19. *San Sebastián*. Parroquia de Nuestra Señora de Guía, Santa María de Guía.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

A diferencia de lo sucedido con ellas, no hemos localizado noticias sobre la obra de Guía y el posible encargo que realizó Ignacia de Silva. Sin embargo, como supusieron antes otros investigadores, la ejecución resulta probable durante la década de 1790 por el acabado que revela y su enérgico dinamismo, puesto que elude la sencillez que manifiestan los trabajos tardíos del autor¹²⁶. De hecho, puestos a establecer relaciones, resulta más próximo al simulacro de Gáldar

¹²³ APSG: Libro de cuentas la Ermita de San Sebastián, s/f, con datos extractados por CAZORLA (1999), p. 166.

¹²⁴ CALERO (1991), p. 75; CRUZ (1992), pp. 87-89.

¹²⁵ RODRÍGUEZ DÍAZ DE QUINTANA (2015b), pp. 309-316.

¹²⁶ FUENTES (1990), p. 180.

que al de Agaete (figura 19). La valía de estas obras es múltiple y una comparación entre ellas revela aspectos de gran interés, porque, como era usual en el proceso creativo, los referentes formales que el artista pudo manejar para darles acabado son también muy diversos. En este sentido, se han advertido paralelismos con pinturas del siglo XVII, estampas devocionales, esculturas de época previa o pinturas coetáneas de Juan de Miranda, aunque muchas veces no resulta fácil concretarlos por problemas que originan estilos tan diferentes y cronologías dispares¹²⁷.



Figura 20. *San Sebastián*. Ermita de San Sebastián, Agaete.
Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

127 LÓPEZ (1992), pp. 561-568; HERNÁNDEZ SOCORRO (2015), pp. 129-131.

Al margen de esa circunstancia, el estudio anatómico que ofrece la escultura de Guía se antoja peculiar y desvela la problemática que el desnudo acarreó a cualquier artista con pericia en representaciones masculinas. Su composición no es ajena al dinamismo que origina el cruce de las extremidades por medio de diagonales forzadas, algo que acentúa la actitud declamatoria y el plegado amplio del paño de pureza. No en vano, en esos elementos y en la recreación del tronco sobre una peana de simulación rocosa, cuya reiteración es infrecuente entre sus efigies, advertimos rasgos definitorios de las novedades que el arte de Luján aportó a la nueva centuria y tuvieron continuidad en representaciones análogas¹²⁸.

Tampoco queda claro —o al menos, no ha podido documentarse con el rigor oportuno— el vínculo de esta obra con Ignacia de Silva y Sarmiento (1768-1857), a quien, como ya sabemos, algunos investigadores atribuyeron igualmente el encargo de las efigies de Cristo Predicador y del Señor del Huerto conservadas en la parroquia. En este caso concreto, no conocemos documentos al respecto y esa circunstancia, que resulta extensible a otras acciones de patrocinio desarrolladas en torno a la misma iglesia y sus ermitas, resulta complejo. Lo sucedido con la modesta construcción de San Sebastián es confuso a finales del Antiguo Régimen, ya que en dicha época ese templo pudo renovarse y tener en la escultura de Luján un aliciente devocional. Su conservación no fue la adecuada muchas veces y, como sucede ahora, tal coyuntura explicaría que a lo largo de los siglos XVII y XVIII la escultura anterior del santo fuese llevada a la parroquia para que recibiera allí el culto debido. Precisamente, en 1752 el visitador Estanislao de Lugo advertía sobre esa posibilidad si los vecinos no renovaban el inmueble o se encontraba un patrono que lo aseara y arreglase de inmediato¹²⁹. Gracias a apuntes de la mayordomía de fábrica, consta que en 1659 existía en la iglesia «un San Sebastián con saetas», acaso el perteneciente a la ermita¹³⁰. No sabemos si corresponde con la imagen que presidía su propio templo, porque, entre otros, los inventarios de la parroquia redactados en 1606, 1621 y 1659 confirman que en el presbiterio hubo también «un san Sebastián pequeño de bulto», al que se pierde la pista luego¹³¹.

González Sosa advirtió igualmente sobre la dificultad que entraña calibrar el alcance de la relación que Luján pudo mantener con Ignacia de Silva, algo más joven que él. Todo lo que escapa a la documentación conocida, que engloba hasta un vínculo afectivo o posible amorío de juventud, no deja de ser una tradición más e incita más dudas que certezas¹³². Hasta donde sabemos ahora, la relación de dicha comitente con el artista se limita al proyecto de tabernáculo que pudo erigirse en el templo durante la década de 1810¹³³ y el posible encargo de la escultura de san Sebastián que nos ocupa¹³⁴. Los libros de cuentas informan que estuvo atenta a las necesidades de los mayordomos de fábrica, de modo que durante las décadas de 1820 y 1830 hay retribuciones a su favor por la compra de textiles, el lavado de ropa de la iglesia, la confección de ornamentos y la venta de algunas cuarterolas de vino¹³⁵.

CONCLUSIONES

De acuerdo a lo expuesto en los epígrafes previos, queda claro que la trayectoria vital y profesional de un maestro relevante como José Luján Pérez no se puede entender sin una interpretación contextual. Para ello es necesario replantear ideas que aceptamos como verdades absolutas y respalda a menudo la tradición oral, cuya incidencia, además, resulta negativa porque contribuye a la mitificación del artista en mayor o menor medida. Ante esa coyuntura, lo idóneo es siempre volver a las fuentes primarias y encontrar en ellas indicios o pistas que nos ayuden a comprender mejor la producción escultórica y el vínculo que guarda con los comitentes y el medio devocional que la posibilitan. Solo así, cuando interpretamos a Luján desde el tiempo en que vivió

128 Una opinión contraria a este razonamiento la ofrece TEJERA (1914), p. 147, quien lo tilda de «robusto».

129 APSMG: Libro de mandatos, f. 5r.

130 APSMG: Libro I de cuentas de fábrica, f. 215r.

131 APSMG: Libro I de cuentas..., ff. 32v, 91v, 198r.

132 GONZÁLEZ (1956); GONZÁLEZ (2006), pp. 57-64.

133 GONZÁLEZ (2006), pp. 77-78.

134 APSMG: Libro de cuentas de la Cofradía de la Merced, f. 29r.

135 APSMG: Legajo de cuentas de fábrica (1821-1830), f. 6v; Expediente 335. Legajo de cuentas de fábrica (1833-1839), ff. 3v-4r.

y no desde nuestra perspectiva actual, tan diferente en algunos aspectos que atañen al arte, obtenemos resultados nuevos para avanzar en su análisis.

En diversas ocasiones hemos manifestado que el mayor problema de Luján Pérez reside en el contexto sociocultural, porque, a la vez, es la causa de su mayor incomprendión. Al igual que sucede con otros autores que trabajaron en Canarias a finales del Antiguo Régimen, las peculiaridades de esa época no se han abordado con concreción y, mucho menos, pueden justificarse a partir de los testigos artísticos que nos legaron maestros notables como él o el pintor Juan de Miranda (1723-1805). Sorprende que, en relación con ellos, hasta hace unos años su trabajo no se vinculara con el catolicismo ilustrado, un nuevo uso de las obras de arte, diversas formas de expresar la piedad comunitaria o una relación con la abundante literatura del momento, por referir solo algunos asuntos. A este hecho se suma que los juicios estéticos basculen siempre entre conceptos aparentemente antagónicos como lo barroco y lo clásico, lo antiguo y lo nuevo, obviando la complejidad que entraña el análisis de un periodo sujeto a transformaciones en cuestiones de estilo por la incidencia del programa académico. Estudiar dicho fenómeno en una región periférica como Canarias es siempre un reto y, aunque a veces no lo parezca, la obra de Luján Pérez aporta pistas para comprenderlo mejor, para medir y replantear el alcance de sus presupuestos. A nuestro juicio, no todo debe limitarse al análisis formal o estético, porque, a diferencia de lo planteado en ocasiones, los discursos teóricos en torno al «bello ideal» y la doctrina propiamente religiosa condicionan el aspecto de tantas imágenes, no al revés.

Otro problema, y así lo hemos expuesto en este artículo con el análisis de las esculturas de su pueblo natal, reside en que muchas veces no se ha prestado atención al estudio particular. Conviene volver a la bibliografía específica, a toda clase de referencias fiables y a la documentación de archivo para descubrir los pormenores de cada obra y, en la medida de lo posible, a partir de ellos escribir pequeños relatos que ayuden a componer una historia nueva o la interpretación concluyente del trabajo acometido por el artista, siempre con un planteamiento global y unitario. Son, en el mejor sentido del término, pequeñas contribuciones a un estudio más amplio, como piezas que encajan en un puzzle grande y ambicioso. Cada una de esas obras, que deben fecharse bien para establecer luego juicios formales o comparativos, nos conduce a nuevas posibilidades de análisis; y cuando no se puede concretar tanto por la limitación del material disponible para ello, las hipótesis nuevas que fundamentan indicios verídicos o pistas secundarias resultan esenciales. Desde esa otra perspectiva, podría decirse que la producción del maestro de Guía es susceptible de interpretaciones cambiantes y que, partiendo de una visión crítica o acorde a los planteamientos de nuestro tiempo, está prácticamente por estudiar. Conviene revisar la bibliografía previa con un sentido analítico, leer y releer, mirar y remirar, porque, desde luego, es la única forma de avanzar en su conocimiento y conseguir el objetivo tan ansiado del catálogo crítico y razonado de Luján Pérez¹³⁶.

SIGLAS

ACLP: Archivo de la Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria

AHDLL: Archivo Histórico Diocesano de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna

AHDLPI: Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria

AHPLP: Archivo Histórico Provincial de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria

APSMG: Archivo Parroquial de Santa María de Guía, Santa María de Guía

APSG: Archivo Parroquial de Santiago Apóstol, Gáldar

FHD: Fondo Histórico Diocesano

FPSCT: Fondo Parroquial de Santa Catalina de Alejandría, Tacoronte

PN: Protocolos Notariales

136 Agradecemos la colaboración prestada por Julio Sánchez Rodríguez, Pedro Luis Martínez Rodríguez, Francisco Díaz Guerra, José Ubay Suárez Navarro y Miguel Bolaños Mateos para el desarrollo de esta investigación.

REFERENCIAS

- AA VV (2000). *Arte hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI-XIX* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria, España: Cabildo de Gran Canaria.
- AA VV (2006). *Roque de Montpellier. Iconografía de los santos protectores de la peste en Canarias* [catálogo de la exposición homónima]. Garachico, España: Gobierno de Canarias.
- AA VV (2007). *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria, España: Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria.
- AA VV (2015). *José Luján Pérez. El Hombre y la Obra 200 años después* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria, España: Cabildo de Gran Canaria.
- AGUILAR, J. (1717). *Practicas de obediencia y exercitantes de la Santa Escuela de Christo N. Redemptor, que fundo el padre S. Phelipe Neri para el quadrimestre que comienza desde septiembre....* Córdoba, España: Real Convento de San Agustín.
- ALZOLA, J. M. (1981). *El imaginero José Luján Pérez*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Cabildo de Gran Canaria.
- ALZOLA, J. M. (1989). *Semana Santa en Las Palmas*. Las Palmas de Gran Canaria, España: s.n.
- AMADOR MARRERO, P. F. (2007). «Luján, la técnica del maestro». En AA VV, *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria, pp. 181-193.
- BONNET SUÁREZ, S. F. (1988). «La imagen de Santa Catalina de Tacoronte. Testimonios de su encargo». En AA VV, *Strenae Emmanuelle Marrero oblatae*. La Laguna: Universidad de La Laguna, t. II, pp. 183-187.
- CALERO RUIZ, C. (1991). *José Luján Pérez* [Biblioteca de Artistas Canarios, 1]. Santa Cruz de Tenerife, España: Gobierno de Canarias.
- CALERO RUIZ, C. (2007). «Y la madera cobra vida. Estofadores y pintores en la obra de Luján Pérez». En AA VV, *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria, pp. 167-179.
- CAZORLA LEÓN, S. (1992). *Historia de la Catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Real Sociedad de Amigos del País de Gran Canaria.
- CAZORLA LEÓN, S. (1999). *Gáldar en su archivo*. Gáldar, España: Ayuntamiento de Gáldar.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2007). «El aprendizaje artístico de José Luján Pérez». En AA VV, *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria, pp. 119-127.
- CRUZ Y SAAVEDRA, A. (1992). «José Luján Pérez en Agaete». *Revista de Historia Canaria*, núm. 176, pp. 77-89.
- DARIAS PRÍNCIPE, A. (1986). *Lugares colombinos de la Villa de San Sebastián*. Santa Cruz de Tenerife, España: Cabildo de La Gomera.
- DÍAZ GUERRA, F. (2022). «Restauración del retablo de San Sebastián de la Iglesia de Santa María de Guía». *DIPAC. Revista digital del patrimonio cultural de Canarias*, núm. 1, pp. 129-143.
- FRAGA GONZÁLEZ, M. C. (2007). «Sentimiento, fe y razón: un artífice para la Semana de Pascua». En AA VV, *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria, pp. 359-387.
- FUENTES PÉREZ, G. (1990). *Canarias: el clasicismo en la escultura*. Santa Cruz de Tenerife: Aula de la Cultura de Tenerife.
- FUENTES PÉREZ, G. (2004). «Nuestra Señora de las Mercedes». En AA VV, *La Huella y la Senda* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, pp. 408-410/nº 4.A.3.1.2.
- GARCÍA GAÍNZA, M. C. (1990). *El escultor Luis Salvador Carmona*. Pamplona, España: Universidad de Navarra.
- GARCÍA GAÍNZA, M. C. (2013). «Sobre el escultor José Salvador Carmona». *Laboratorio de Arte*, núm. 25, pp. 483-490.

- GARCÍA SANTANA, G. (1996). «Un puente entre dos siglos: José Luján Pérez». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 42, pp. 385-454.
- GÓMEZ PAMO, J. (2015). «Luján Pérez, predicador de la Semana Santa de Las Palmas de Gran Canaria». En AA VV, *José Luján Pérez. El Hombre y la Obra 200 años después* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 187-189.
- GONZÁLEZ SOSA, P. (1956). «Guía en la vida y en la obra de Luján» [conferencia inédita, con copia mecanografiada en El Museo Canario]. Las Palmas de Gran Canaria, España: El Museo Canario.
- GONZÁLEZ SOSA, P. (1990). *El imaginero José Luján Pérez. Noticias para una biografía del hombre*. Las Palmas de Gran Canaria, España: La Caja de Canarias.
- GONZÁLEZ SOSA, P. (1994). *Fundación de las ermitas, capillas y altares de la parroquia de Guía*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Cabildo de Gran Canaria.
- GONZÁLEZ SOSA, P. (2006). *El imaginero José Luján Pérez. Noticias para una biografía del hombre*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Gobierno de Canarias.
- GONZÁLEZ SOSA, P. (2007). «José Luján Pérez: aproximación a una biografía». En AA VV, *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria, pp. 159-165.
- HERNÁNDEZ ABREU, P. (2021). «La obra de José Luján Pérez en Santa Cruz de Tenerife. Nuevos datos históricos». En ACOSTA GUERRERO, E. (ed.), *XXIV Coloquio de Historia Canario-Americanana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 1-9.
- HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P. (1958). *Telde (sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos)*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Imprenta Telde.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, J. J. (2001). «Santa Catalina de Alejandría: datos sobre una escultura desparecida en Tenerife». *Revista de Historia Canaria*, núm. 183, pp. 191-208.
- HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, V. (2000). *La Semana Santa en Teror*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Ayuntamiento de Teror.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (2015). «Lección de anatomía». En AA VV, *José Luján Pérez. El Hombre y la Obra 200 años después* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 129-144.
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2005). *El Patrimonio Histórico de la Basílica del Pino de Teror* [Cuadernos de Patrimonio Histórico, 5]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.
- HERRERA GARCÍA, F. J. (2009). «Virgen de Candelaria». En AA VV, *Vestida de sol. Memoria e iconografía de Nuestra Señora de Candelaria* [catálogo de la exposición homónima]. San Cristóbal de La Laguna: Fundación CajaCanarias, pp. 178-179/ núm. 32.
- INFANTES FLORIDO, J. A. (ed.) (1998). *Diario de Tavira*. Córdoba, España: Publicaciones Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S. (8/4/1960). «La procesión de la Conversión de la Magdalena, en la tarde de Domingo de Ramos, con Cristo Predicador». *Falange*, p. 8.
- LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1982). «Templo matriz-arciprestal de Santiago de los Caballeros, Gáldar». *Aguayro*, núm. 139, s/p.
- LÓPEZ GARCÍA, J. S. (1992). «Analogías entre Luján y Miranda: una escultura y una pintura de San Sebastián». En AA VV, *Homenaje al profesor Hernández Perera*. Madrid: Gobierno de Canarias, pp. 561-568.
- LÓPEZ GARCÍA, J. S. (2004). «Nuestra Señora de la Concepción». En AA VV, *La Huella y la Senda* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias, pp. 410-412/ núm. 4.A.3.1.2.
- LÓPEZ GARCÍA, J. S. (2007). «Arquitectura y urbanismo en Canarias en la época de Luján Pérez (1756-1815)». En AA VV, *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria, pp. 195-211.
- LORENZO LIMA, J. A. (2007). «El escultor canario ante los encargos y sus comitentes». En AA VV, *Luján Pérez y su tiempo* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria, pp. 141-157.

- LORENZO LIMA, J. A. (2010a). *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850)* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.
- LORENZO LIMA, J. A. (2010b). «Cristo de la Columna». En AA VV, *Arte, naturaleza y piedad. Miradas de la Basílica del Pino* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, pp. 141-157.
- LORENZO LIMA, J. A. (2011a). «Reformas interiores y ornato neoclásico en la parroquia de San Sebastián de la Gomera (1775-1810). Consideraciones sobre un episodio singular». *Revista de Historia Canaria*, núm. 193, pp. 132-133.
- LORENZO LIMA, J. A. (2011b). *Juan de Miranda. Reverso de un autorretrato*. Santa Cruz de Tenerife, España: Gaviño de Franchy Editores.
- LORENZO LIMA, J. A. (2012a). «De Madeira a Canarias. Noticias sobre Felipe Carvalho Almeyda y su compleja relación con José Luján Pérez». *Revista de Historia Canaria*, núm. 194, pp. 59-87.
- LORENZO LIMA, J. A. (2012b). «Tradición, modernidad y cambio. Reformas de componente sacramental en la parroquia de Santa María de Guía durante el periodo de la Ilustración». En MORALES PADRÓN, F. (ed.), *XX Coloquio de Historia Canario-Americana (2012)*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 485-505.
- LORENZO LIMA, J. A. (2016). «Un crucificado de Luján Pérez». En SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J., *Manuel Verdugo, obispo de Canarias. Bicentenario de su fallecimiento [1816-2016]*. Las Palmas de Gran Canaria: Gaviño de Franchy Editores, pp. 172-174.
- LORENZO LIMA, J. A. (2017). «Escultura del más bello ideal. La Virgen de los Remedios, obra atribuida a Fernando Estévez». En AA VV, *Remedios. Testimonio devocional de Los Realejos*. Los Realejos: Ayuntamiento de Los Realejos, pp. 55-87.
- LORENZO LIMA, J. A. (2019). «Reformismo ilustrado y culto eucarístico: el programa iconográfico del presbiterio en la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava (Tenerife)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 65, pp. 1-23.
- LORENZO LIMA, J. A. (2022). «Sobre arquitectura e identidad vecinal. Reconstrucciones de la Parroquia de Santa María de Guía (siglos XVII-XVIII)». *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, núm. 66, en prensa.
- LORENZO LIMA, J. A. (2023a). *Juan de Miranda* [Biblioteca de Artistas de Canarias, núm. 76]. Santa Cruz de Tenerife, España: Gobierno de Canarias.
- LORENZO LIMA, J. A. (2023b). «Donaciones, altares e imágenes de devoción. Patrimonio mueble en la parroquia de Santa María de Guía (siglos XVI-XIX)». *Revista de Historia Canaria*, núm. 205, pp. 147-187.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1990). *Luis Salvador Carmona. Escultor y académico*. Madrid, España: Editorial Alpuerto.
- MARTÍNEZ DE ESCOBAR, B. (1850). *Memoria de don José Luján y Pérez, escultor, arquitecto y maestro de dibujo de la Academia de esta ciudad, e individuo de su Sociedad Económica de Amigos del País*. Santa Cruz de Tenerife, España: Imprenta Isleña.
- MARRERO ALBERTO, A. (2013). «La imagen de Santa Catalina Mártir de Alejandría: gastos de su obra y autoría». *Revista de Historia Canaria*, núm. 195, pp. 153-160.
- MARRERO ALBERTO, A. (2022). *Iglesia de Santa Catalina mártir de Alejandría*. Tacoronte, España: Ayuntamiento de Tacoronte.
- MESTRE, A. (2005). «Los católicos españoles ilustrados ante los problemas religiosos de su tiempo». *Anales valentinos: revista de filosofía y teología*, núm. 62 (vol. 31), pp. 383-430.
- MUÑIZ MUÑOZ, Á. (2015). «La ilustración del libro como generador de modelos. Pintores canarios del Barroco y su relación con el grabado». *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 61, pp. 1-19.
- PÉREZ DE DOMINGO, L. (2007). *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid, España: Fundación Universitaria Española.
- PÉREZ GARCÍA, N. (2015). *Tacoronte Historia. Parroquia de Santa Catalina (1507-2011)*. Tacoronte, España: s. n.
- PÉREZ SCHWARTZ, M. y RODRÍGUEZ MORALES, C. (2013). «Libros, folletos y documentos impresos de la Santa Escuela de Cristo de La Laguna en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife». En GONZÁLEZ ZALACAÍN, R. y SOLER SEGUA,

J. (coord.), *Actas de las V Jornadas Prebendado Pacheco de Investigación Histórica*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Tegueste, pp. 39-60.

RODRÍGUEZ DÍAZ DE QUINTANA, M. (2015a). «Imagen del Santo Cristo de la Vera Cruz. Patrono de la Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y de la Policía Local». En AA VV, *José Luján Pérez. El Hombre y la Obra 200 años después* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 179-186.

RODRÍGUEZ DÍAZ DE QUINTANA, M. (2015b). «Los antecedentes familiares y artísticos de Manuel Hernández, el Morenito (1793-1847)». En AA VV, *José Luján Pérez. El Hombre y la Obra 200 años después* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 309-316.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (2015). «Construyendo el presente, mirando al pasado. Fuentes para el estudio del Crucificado de la Sala Capitular de la Catedral Canariense». En AA VV, *José Luján Pérez. El Hombre y la Obra 200 años después* [catálogo de la exposición homónima]. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 45-52.

RODRÍGUEZ MORALES, C. (2006). «Una iconografía olvidada. La Soledad del convento agustino, su cofradía y la procesión del Retiro». En AA VV, *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 La Laguna, pp. 29-49.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J. (2001). *La Merced en las Islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, España: JSP.

SOLA ANTEQUERA, D. (2008). «Santa Catalina de Alejandría. Tacoronte». En AA VV, *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos*. Islas Canarias: Gobierno de Canarias, pp. 138-139.

SOLA ANTEQUERA, D. y CALERO RUIZ, C. (2004). «*Speculum Antiquitatis*. El gusto por la Antigüedad en la plástica canaria del siglo XVIII». En MORALES PADRÓN, F. (ed.), *XV Coloquio de Historia Canario-Americanana*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 1582-1583.

SUÁREZ GRIMÓN, V. J. (1990). *Contribución al estudio de la enseñanza en Gran Canaria: la escuela de patronato de Teror (1790-1936)*. Las Palmas de Gran Canaria, España: Ayuntamiento de Teror.

TEJERA Y DE QUESADA, S. (1914). *Los grandes escultores. Estudio histórico-crítico-biográfico de José Luján Pérez*. Madrid, España: Imprenta Hispano-Alemana.