

EL ESCULTOR MARTÍN DE ANDÚJAR EN GRAN CANARIA

P O R

MARGARITA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

Conocida es entre los historiadores del arte canario la importancia y repercusión que en la plástica insular significó la presencia de Martín de Andújar en Canarias, particularmente en el campo de la escultura, pues dio lugar a la creación de una escuela en la que se formaron algunos de los maestros más destacados del siglo xvii. No obstante, a su fructífera etapa tenerfeña, objeto de estudio tiempo atrás¹, se ha de añadir ahora otra desarrollada en Gran Canaria, que amplía de cinco a siete años su estancia en las islas e incorpora nuevas obras, contribuyendo así a ampliar el análisis de su producción en el archipiélago, hoy por hoy la mejor definida en este viajero artífice.

Efectivamente, a pesar de ser un escultor formado en el taller del afamado Martínez Montañés, es aquel período el que con más precisión se ha delimitado, no obstante ser un personaje realmente interesante, cuya actividad se extendió al Nuevo Continente, a donde se dice que se desplazó hacia 1641, siendo esa estancia la más dilatada de su existencia, aunque también la de mayor oscuridad.

¹ DOMINGO MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ: «El escultor Martín de Andújar Cantos», *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm. 112 (1955), páginas 313 a 321.

EL ARTISTA EN CANARIAS

Ya desde los primeros años de trabajo en la floreciente ciudad de Sevilla (1628-1634) había entablado contacto con Canarias y América, hacia donde había enviado obras en 1632 y 1633², siguiendo esa tónica bastante generalizada en los talleres andaluces de la época. Y ello fue lo que seguramente le indujo a emprender viaje hacia esos lugares, cuando apenas había sobrepasado los treinta años de edad, animado por una menor competencia que la existente en la escuela de donde procedía, independientemente del aval que suponía proceder de ella a la hora de abrirse camino en esos lugares.

Así pues, Andújar decide partir hacia Canarias en 1634, pero no fueron precisamente las perspectivas de unos futuros compromisos en Tenerife las que le indujeron a desplazarse allí, sino las expectativas que se presentaban en Gran Canaria, donde era conocida su destreza, pues la iglesia de Agüimes poseía una imagen suya de San Sebastián, realizada en 1632 por comisión de su párroco, don Juan Bautista Espino, quien se la había encargado aprovechando un desplazamiento a Sevilla³.

Al llegar a la isla se instaló en la capital, centrando su atención en torno a los eventuales trabajos que pudiera acometer en la catedral de Santa Ana, pero sobre todo uno en especial que no pudo llevar a cabo, el retablo mayor. Desde los primeros momentos ofreció sus servicios, efectuando una petición a su cabildo en ese sentido, pero no obtuvo el apoyo necesario entre los canónigos, ya que por acuerdo de 26 de enero de 1635 se optó por contestar a su solicitud con un «se difiera por ahora»⁴. Sin embargo, ello no fue obstáculo para que Andújar siguiese vinculado al quehacer artístico del templo, pues de una manera u otra siguió colaborando.

² *Ibidem.*

³ DOMINGO MARTÍNEZ DE LA PEÑA: «El San Sebastián del gran escultor Martín de Andújar es el de la iglesia de Agüimes», periódico *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de mayo de 1984.

⁴ ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (A. C. L. P.), libro 15.º de acuerdos ordinarios y extraordinarios del cabildo, fol. 5 r.

Entre tanto había sido nombrado para ocupar la sede vacante de ese obispado don Francisco Sánchez de Villanueva y Vega en sustitución de don Cristóbal de Cámara y Murga, quien en junio de 1636 planteó de nuevo la idea de efectuar tal conjunto. El mismo prelado fue el encargado de señalar al cabildo la buena oportunidad que suponía aprovechar la presencia en la isla del artista, a la par que se ofreció para hacer lo que pudiera para que se realizase, conviniendo en 10 de aquel mes en ir a hablar con Andújar, ver la planta y saber el precio y tiempo que tardaría en hacerlo⁵. Cuatro días más tarde se acordó la ejecución del retablo conforme al dibujo confeccionado, aunque no sin antes encomendar al obispo, al canónigo Tello y al licenciado Alarcón volviesen a tratar con el escultor sobre el precio, así como examinar la hacienda de la catedral para estudiar la manera de obtener el dinero⁶.

Pero este principio de acuerdo se vio truncado, probablemente a causa de las discrepancias entre ambas partes por cuestiones económicas, ya que en una nueva reunión celebrada por el cabildo en 16 de junio se resolvió no hacer la obra, ya que después de volver «a hablar acerca del retablo y por algunas dificultades que se ofrecieron se dejó de ir adelante en esta plática»⁷.

De todas formas y aun teniendo en cuenta que este asunto quedó sólo en palabras, creemos significativo señalar la posibilidad de que el diseño elaborado entonces sirviese de base para el retablo que meses después, a partir de marzo de 1637,

Agradecemos a don Santiago Cazorla León, canónigo archivero de dicha catedral, su desinteresado apoyo a la hora de realizar este trabajo.

⁵ *Ibidem*, fol. 95 r.: «en este cabº se hablo el Sº arçobispo y propuso con muchas razones que seria conv^{te} hazer un retablo para el altar maior pues ay tan buena ocassion de artifice, y que el cabº trate de ello que su Yll^{ma} hara de su p^{te} lo que pudiere dando lugar la comodidad y el cabº acordo que ir al press^{te} Sº hable a martin de andujar y vea la planta y sepa el precio y el tiempo que lo ara y las comodidades y hecho esto se llame a cabº».

⁶ *Ibidem*, fol. 96 r.

⁷ *Ibidem*, fol. 96 v.

comenzó a construir en la capilla mayor de la iglesia de Santa Ana de Garachico⁸, dada la envergadura que al parecer tenía⁹.

Esta hipótesis quizá pueda corroborarse en cierta medida con otro dato no menos interesante; es probable que el obispo influyese positivamente a la hora de contratar al artífice cuando éste decidió marchar a Tenerife, pues, si tenemos en cuenta el apoyo que Sánchez Villanueva le había prestado en Las Palmas, no sería de extrañar que hiciese lo mismo en sucesivas ocasiones, sobre todo si pensamos que el prelado partió hacia dicha isla en aquel mes de junio de 1636 y, después de haber sido acogido favorablemente, pasó a residir por algún tiempo en Garachico, acompañado de sus sobrinos don Juan y don Marcos Urtusaústegui Villanueva, regidores de Tenerife y La Palma, respectivamente¹⁰.

Dicho retablo desapareció en 1706 como consecuencia de la erupción volcánica que destruyó gran parte de aquella villa y puerto, pero aún conservamos en Canarias otro conjunto el cual, si bien es cierto que no posee el desarrollo de aquél, no lo es menos el hecho de que hasta ahora no se había podido catalogar ninguno que hubiese llegado hasta la actualidad, lo cual permite advertir directamente las constantes estéticas que debieron de primar en su producción; nos referimos al retablo dedicado al príncipe de la Iglesia de la catedral de Las Palmas.

RETABLO DE SAN PEDRO, CATEDRAL DE LAS PALMAS

Su construcción se debió a una fundación particular creada con los bienes del deán don Francisco Mexía (o Messía), quien ya en 1630 había obtenido del cabildo la concesión de la segunda capilla de la nave de la epístola, que todavía se encontraba sin cubrir, para colocar en ella un cuadro de Nuestra Señora

⁸ ALEJANDRO CIORANESCU: *Garachico*, Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1966, p. 24.

⁹ ALFONSO TRUJILLO RODRÍGUEZ: *El retablo barroco en Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, t. I, p. 50.

¹⁰ JOSÉ DE VIERA Y CLAVIJO: *Noticias de la historia general de las Islas Canarias*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1952, t. III, pp. 111 a 113.

de la Concepción y hacer un altar donde ubicar las reliquias de la iglesia. Sin embargo, problemas de índole religioso propiciaron que en 1631 se determinase la excomunión del deán y consecuente paralización del proyecto. A su muerte, acaecida en febrero de 1634, se hizo de nuevo entrega del recinto mencionado a los albaceas, su sobrino el licenciado don Francisco Mexía Frías y Salazar y el regidor don Próspero Casola, para que procediesen a acometer las obras de la capilla¹¹, que se iniciaron en junio de ese mismo año bajo la dirección de los canteros Diego y Juan Báez, así como los carpinteros Jerónimo de Castro y Francisco Hidalgo, quedando definitivamente concluida en abril de 1635¹².

Posiblemente, fue en torno a esta última fecha cuando don Francisco Mexía contrató por tres mil reales la obra del retablo con Martín de Andújar, que la hizo con arreglo al dibujo presentado por él mismo, sólo modificado posteriormente y por mutuo acuerdo, pues hubo de añadirle el sotabanco del que carecía, finalizando su labor en octubre de 1636, momento al que corresponde la carta de pago otorgada por el artista¹³.

El conjunto que todavía se conserva en la capilla para la cual fue construido (fig. 1) es buen ejemplo del aprendizaje del autor dentro de las directrices de la escuela sevillana de los primeros decenios del Seiscientos, y de la consiguiente cercanía a la órbita de Montañés. Se estructura a manera de retablo-hornacina cuyo único cuerpo se eleva sobre un banco compartimentado en casamentos; el nicho, adornado en su encuadre por ovas y coronado por una tarja, motivo que se repite en el sotabanco, se ve flanqueado por pares de columnas entorchadas de capitel corintio, sobre las que descansa directamente el friso. Un amplio frontón partido, coronado en sus extremos

¹¹ SANTIAGO CAZORLA LEÓN: «La Capilla del Deán Mexía en la Catedral de Las Palmas», *Boletín de la Diócesis de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 9 (1971), pp. 330 a 333.

¹² ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL, LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (A. H. P. G. C.), Pn. núm. 1.099 (escribanía de Juan García Cabeza), fol. roto (22 de mayo y 22 de junio de 1634).

¹³ Ídem, Pn. núm. 962 (escribanía de Andrés Rosales), fol. roto (8 de octubre de 1636).

por pináculos y pebeteros, da acceso al ático que acoge un lienzo, delimitado por pilastras con decoración imbricada que en su basa y capitel adquieren forma avolutada. Por último, corona el altar un nuevo frontón partido, sobre el que se eleva una cruz.

Todos los elementos, tanto arquitectónicos como propiamente ornamentales descritos anteriormente, primaron en los retablos del norte de Tenerife en lo que se ha dado en denominar escuela de Martín de Andújar, pues es indudable la influencia que su presencia dejó sentir en los maestros del siglo xvii¹⁴. Ahora bien, en algún que otro ejemplo de los más representativos debe cuestionarse hasta qué punto existió esa dependencia absoluta respecto a las pautas suministradas por el escultor, como así ocurre en el caso del dedicado a Nuestra Señora del Rosario en la iglesia de Santa Ana de Garachico, que a su vez presenta el mismo diseño que los dedicados al Señor Preso y al Señor de la Columna en la misma parroquial, pues aquél se estaba construyendo desde principios de 1636 por el entallador gallego Juan González Puga y el carpintero de procedencia palmera Gabriel Hernández¹⁵ cuando aún Martín de Andújar no se había trasladado a la isla; de manera que cabe dentro de lo posible que las características que priman en ellos no se deban en su totalidad al artífice andaluz, pudiendo haber llegado sus innovaciones a través de otras fuentes.

Como sucedió en Tenerife, la labor de Andújar no se circunscribió sólo a la realización de retablos, pues también tuvo la oportunidad de llevar a cabo algunas piezas escultóricas; concretamente pertenece también a su gubia el San Pedro que preside la capilla anteriormente tratada. Según declaró en 8 de octubre de 1636 cuando otorgó la carta de pago por toda su intervención en ella, al parecer en un principio sólo había contratado la construcción del altar, decidiéndose después por dos mil

¹⁴ A. TRUJILLO RODRÍGUEZ, *op. cit.*, t. I, pp. 50 a 53.

¹⁵ PEDRO TARQUIS: «La imaginería en Garachico. El entallador de Galicia Juan González Puga. Sus trabajos en Tenerife», periódico *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de abril de 1961. Por un «lapsus» en la transcripción, el autor leyó retablo de Nuestra Señora de la Rosa en lugar de Nuestra Señora del Rosario.



Fig. 1.—Martín de Andújar. Retablo de San Pedro. Catedral de Las Palmas de Gran Canaria



Fig. 2.—Martín de Andújar. San Pedro. Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.



Fig. 3.—Martín de Andújar. San Pedro (detalle). Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

cien reales más acrecentar algunas de sus partes, así como hacer «un San Pedro de bulto de madera»¹⁶, que a partir de entonces se erigió en titular del recinto.

Es una imagen tallada al completo de aproximadamente 1,60 metros de altura (figs. 2 y 3), elevada sobre una pequeña base en la que se alza, en pie, el santo, representado como apóstol a la manera más tradicional. Dota a la figura de un ligero contrapposto que origina un incipiente movimiento circular del tronco, conseguido gracias a la disposición de sus brazos, sobre todo aquel que se eleva para asir las simbólicas llaves, mientras el otro permanece apoyado en el cuerpo y sustentando el libro. Ese ritmo trata de imprimirlo a toda la composición con la propia disposición del manto que le envuelve, pero aún así no consigue ocultar cierta frontalidad.

El autor parece buscar ante todo el transmitir la idea de fuerza y solemnidad que corresponde al personaje, en base al estudio detallado de la cabeza de San Pedro, interpretado como un hombre maduro. Sus rasgos faciales así lo expresan mediante un rostro de formas angulosas, tez oscura, poblada de rizada y tupida barba, que hace destacar aún más su prominente nariz y los ojos almendrados llenos de expresividad.

La imagen conserva la policromía original, algo estropeada en algunas partes por el paso del tiempo. No presenta especial mérito en las vestiduras, pues se resuelve de manera sencilla a base de marrones y dorados, que no buscan efectos decorativos capaces de entorpecer la imagen de sobriedad plasmada en toda la obra.

OTRAS REALIZACIONES

El prestigio de que venía acompañado Andújar al proceder de Andalucía hizo que su presencia en la isla fuese suficientemente conocida, de modo que sus trabajos no se ciñeron exclusivamente a la capital, particularmente a su catedral. Así es que en la ciudad de Telde se le encargó ya en 1635 una escultura de Santa Lucía por un vecino de esa localidad llamado

¹⁶ Vide nota núm. 13.

Bernabé Pérez, la cual, a pesar de estar terminada y entregada a su propietario a finales de dicho año, no había sido abonada al maestro. Es por ello que aquél hubo de otorgar a su favor una escritura de obligación en 9 de diciembre, comprometiéndose a pagar en el plazo de dos meses su valor, que ascendía a la cantidad de trescientos reales¹⁷.

Desconocemos si el destino que iba a dar su dueño a la obra sería público o privado, lo que impide una búsqueda certera. No obstante, cabe la posibilidad de que fuese regalada a algún templo de esa ciudad, sobre todo si tenemos en cuenta que en 11 de diciembre de ese mismo año el cabildo catedralicio había acordado que se guardase la festividad de Santa Lucía en Telde¹⁸.

En la actualidad sólo conocemos allí una escultura de esta santa dedicada al culto, la cual se encuentra en un pequeño retablo de cantería de la iglesia del ex-convento franciscano (figuras 4 y 5). Sin embargo, no podemos asegurar que esta imagen de vestir (1,20 metros) sea la que Andújar realizó, pues el análisis de sus formas no manifiesta elementos suficientemente válidos que puedan relacionarla con él; por el contrario, cuestiones tales como el empleo de ojos de cristal, desconocidos en su producción, hacen pensar en fechas más avanzadas para su catalogación o en remodelaciones posteriores.

Quizá resultaría interesante compararla con otras figuras femeninas efectuadas por el escultor, pero ello no es posible, dado que la única que se le atribuye hoy es una Dolorosa transformada en Verónica (iglesia de San Marcos, Icod de los Vinos) cuya fisonomía ha sido muy retocada¹⁹.

Dentro de las actividades de Martín de Andújar en Gran Canaria que hemos dado a conocer ahora, resta por añadir para finalizar que sus trabajos en la catedral de Las Palmas se extendieron a labores de otro tipo diferente a las comentadas anteriormente.

¹⁷ A. H. P. G. C., Pn. núm. 1.157 (escribanía de Francisco Carrillo), folio 371 v.

¹⁸ A. C. L. P., libro 15.º de acuerdos ordinarios y extraordinarios del cabildo, fol. 64 r.

¹⁹ D. MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ: «El escultor...», *art. cit.*, p. 227.



Fig. 4.—Santa Lucía. Iglesia de San Francisco. Telde



Fig. 5.—Santa Lucía (detalle). Iglesia de San Francisco. Telde

En la primavera de 1635 el cabildo había decidido la realización de una cruz procesional de plata para la parroquia del Sagrario que sustituyera a la anterior. Para ello se efectuaron dos dibujos, uno de los cuales fue confeccionado por el escultor; examinados ambos diseños en 16 de abril, se eligió el presentado por este artífice, no sin antes ordenar que se simplificase la traza, aunque atendiendo a las sugerencias del autor²⁰. La pieza de plata fue encargada al taller tinerfeño regentado por el platero Antonio de Alpín, ascendiendo su hechura a un total de mil cuarenta y tres maravedíes²¹, pero esta obra no ha podido ser localizada en el tesoro de la catedral grancanaria, impidiendo así el poder comprobar la calidad de Andújar como diseñador de orfebrería.

La importancia que en el siglo xvii adquirieron los actos conmemorativos de festividades señaladas, en las que jugaban un papel destacado los artistas, tampoco le fue ajena. Conocería perfectamente los que tenían lugar con toda riqueza en Sevilla y posiblemente fue ese el motivo que inclinó a los canónigos de la catedral a solicitar su ayuda en las fiestas celebradas en 1636. Durante el mes de junio intervino en la «comedia» que se organizó en el templo y aunque ignoramos qué trabajo le correspondió, no cabe duda que debió de consistir en organizar los escenarios, confeccionando la tramoya que acogería la representación de un auto sacramental, pues las fechas coinciden con la celebración del Corpus Christi. Pero su participación en esos actos no debió de ceñirse sólo a la creación o ejecución de un proyecto que sirviese de fondo a la misma, sino que abarcó otros aspectos de la «fiesta», como los relacionados con la propia «danza» representada²².

En relación con estas ceremonias, ha escrito Padrón Acosta que «En la catedral de Gran Canaria era donde la representación de nuestros autos sacramentales se revestía de la mayor

²⁰ A. C. L. P., libro 15.º de acuerdos ordinarios y extraordinarios, folios 16 v. y 17 r.

²¹ JESÚS HERNÁNDEZ PERERA: *Orfebrería de Canarias*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1955, p. 375.

²² A. C. L. P., libro 15.º de acuerdos ordinarios y extraordinarios, folios 95 r. y 102 r.

pompa y solemnidad, tomando parte como actores los capellanes reales y músicos de capilla. Con la antelación debida preparábase la festividad por el cabildo, el cual nombraba a los que iban a encarnar a los alegóricos personajes de los autos; elegía el sitio más adecuado del templo para la erección del tablado donde había de representarse la pieza dramática; y, finalmente, seleccionaba las obras que iban a ponerse en escena.

Las riquísimas preesas con que el templo se aderezaba en festividad tan augusta; el vistoso conjunto de los uniformes y trajes de la muchedumbre que llenaba las naves de la basílica; la expectación por la novedad de la obra que iba a ser representada; el tablado erigido en uno de los puntos más visibles del templo; la asistencia del Obispo, Corregidor, Regente, Ministros del Santo Oficio, Regidores, Comunidades de San Francisco, Santo Domingo y San Agustín: todo, en una palabra, contribuía a dar el mayor interés al magno espectáculo»²³.

Poco podíamos sospechar en principio que un escultor como Martín de Andújar habría de colaborar en este tipo de representaciones. Sin embargo, la cita documental que le hace intervenir en ellas tiene el interés de mostrarlo en esta faceta, compartida por otros grandes artistas del siglo xvii en Sevilla, caso de B. E. Murillo. Es toda una realidad de la época la que se nos va apareciendo a través de estas referencias.

CONCLUSIÓN

Podemos afirmar, por todo ello, que la personalidad del escultor Martín de Andújar se descubre mejor por sus realizaciones en el archipiélago que en la propia Andalucía, donde el Crucificado existente en la iglesia de San Pedro en Carmona es prácticamente la única talla aducida a la hora de establecer su estilo. Sin embargo, en Canarias esta serie de obras dadas a

²³ SEBASTIÁN PADRÓN ACOSTA: *El teatro en Canarias*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1954, pp. 31 y 32.

conocer permite fijar en sus justos límites el estilo propio que le es peculiar. No es ya simplemente Tenerife quien conserva producción suya, sino que Gran Canaria ha visto su arribada antes que el puerto de Garachico, lo que abre nuevas perspectivas.

Esta última apreciación incide, una vez más, en un hecho sabido de los historiadores del arte que han investigado en los archivos provinciales: las principales poblaciones del archipiélago vieron afluir a los artistas en función de la oferta de trabajo, de modo que todavía en el siglo xvii queda mucho de trashumancia en sus biografías. Martín de Andújar responde bien a ello cuando se acerca asimismo a las Indias en busca de un mejor mercado para sus realizaciones.