Tras la impronta de Luján. La imaginería en Canarias durante el Siglo XIX

- Ana María Quesada Acosta -

"No podemos atribuirle a Luján la creación de una escuela en el sentido estricto del término. Una escuela requiere la formulación de un plan, de unos programas que definan una línea de trabajo y, naturalmente de seguidores que sean capaces de dilatar en el tiempo, el estilo, las técnicas y la estética a pesar de las novedades particulares introducidas por cada uno ellos. Sin embargo, <<el eclipse>> producido por este maestro canario en el ámbito de la imaginería ha dado lugar al término de <<escuela>> aplicable a toda su creación escultórica. Se trata de una manera de comprender su producción e influencia sobre los artistas posteriores que remontan incluso el año 1900"[1].

Estas certeras palabras pronunciadas por el profesor Gerardo Fuentes expresan con claridad la situación que define el panorama de la escultura canaria tras el óbito de Luján Pérez, acaecido en 1815. En efecto, en ese contexto histórico no se impone una estrategia plástica que nos permita aplicar el concepto de discípulos a la gran mayoría de imagineros que trabajaron a lo largo del Ochocientos, pero no es menos cierto que la gubia del maestro se dejará sentir de forma significativa en un buen número de ellos. Dejando a un lado la fecunda e independiente personalidad del que fuera su alumno más destacado, Fernando Estévez, por tal razón objeto de estudio en otras páginas de este catálogo, los denominados sucesores de Luján, no dejan de ser más que un grupo de artistas que prolongan, a veces con tímidas novedades, una tradición arraigada en la sociedad isleña. El esquema compositivo del artista guíense se convierte en un arquetipo a seguir, que difícilmente podía evitarse, en parte, debido a la escasa formación docente que algunos recibieron, apegándose a fórmulas un tanto obsoletas, con las que daban respuesta a una clientela religiosa que cada vez se sentía menos poderosa económica y socialmente, dado el sentimiento laicista que acompañó a la mentalidad de la época. Este hecho condicionará la orientación profesional de los jóvenes, ya que al menguar los encargos debieron simultanear la práctica artística con otras profesiones. De muchos se ignora casi todo, o dicho de otro modo, simplemente se conocen aspectos puntuales, a veces, por cierto, nada relevantes.

Pese a lo expuesto, algunos escultores canarios conocieron y palparon de primera mano la realidad estética que la Ilustración impulsa desde finales del Setecientos y que canaliza, dejando de lado a los talleres, mediante la creación de Escuelas de Dibujo y la Academia de Bellas Artes. A partir de entonces, el devenir de la escultura se nos muestra tan convulso como la propia centuria decimonónica, sosteniendo una lucha abierta entre el academicismo que se intentaba imponer y los resabios barrocos que se prolongaban en efigies que exigían los sectores más devotos de la población. Por otra parte, los códigos lingüísticos correspondientes a los lenguajes de movimientos posteriores, como el romanticismo, y en menor medida el realismo, se suceden, cuando no se simultanean, alternan o asocian en una misma expresión, tendencia ésta última más habitual en las Islas.

Manuel Hernández, conocido en la historiografía artística con el sobrenombre de "El Morenito", probablemente en alusión al color obscurecido de su piel, es reconocido como "*discípulo*", por el propio Luján Pérez en su testamento. En la ciudad que lo vio nacer, Las Palmas de Gran Canaria, recibe una formación acorde con el momento histórico que vive. Ingresa en la Academia de Dibujo, aprendiendo los entresijos de una disciplina que a la postre le resultará fundamental para entender y expresar las formas escultóricas, con las que finalmente profundiza tras su estancia en el taller de Luján, de quien pronto se convertirá en un destacado colaborador. En efecto, la relación laboral entre ambos puede fecharse al menos desde 1799, año en el que Luján le encomienda la policromía de la talla del santo titular de la ermita de San Sebastián, en Agaete (Gran Canaria)[2], pasando así a formar parte de la nómina de pintores de la que se valió el maestro para policromar y estofar sus obras, en la que figuraron entre otros, Antonio Manuel de la Cruz, José de Ossavarry, José Yánes, Cayetano González y Manuel Acosta Villavicencio[3].

1 FUENTES PÉREZ, G.: "Antecedentes y consecuentes en el maestro Luján Pérez", *Luján Pérez y su tiempo*, Gobierno de Canarias, 2007, p. 223.

2 CRUZ Y SAAVEDRA, A.: "Estudio histórico-crítico de la escultura de San Sebastián (Agaete)", en *Aguayro*, nº 155, Las Palmas de Gran Canaria, septiembre-octubre, 1984, pp.17-19.

3 Al respecto consultar CALERO RUIZ, C: " .... Y la madera cobra vida. Estofadores y pintores en la obra de Luján Pérez" en *Luján Pérez y su tiempo*, Gobierno de Canarias, 2007, pp. 179.

Pero sin duda, sería su habilidad con la gubia y el aprendizaje de los preceptos escultóricos, los que le hicieron ganar la confianza del maestro, quien abatido profesionalmente por la enfermedad, le confía el acabado de algunas piezas. Así, en sus mandas testamentarias solicita al presbítero José Guerra que de los honorarios que debía percibir, por realizar la talla de *San Miguel Arcángel*, se devengaran seis pesos a favor del mismo, "*para que le de los últimos toques*"[4]. También por indicación suya, Manuel Hernández dio fin a *Nuestra Señora de las Antigua* (1811), encargada por el Cabildo Catedralicio de Las Palmas, con el fin de sustituir a la imagen de vestir homónima que se había hecho traer de Flandes en el siglo XVI. Asimismo, recrea el trono de nubes que sirve de basamento a *Nuestra Señora del Carmen* (1815), venerada en la iglesia de San Agustín de la capital grancanaria, detectándose la ausencia de querubines y ángeles con los que Luján, probablemente por influencia italiana, solía completar los modelos iconográficos marianos.

Tras el fallecimiento de Luján, "El Morenito" abre un taller desde el que atiende a su propia clientela, si bien se desconoce con certeza la mayor parte de su producción. Su catálogo, aún hoy en día, se basa en distintas atribuciones, apuntándose incluso la posibilidad de que algunas obras consideradas de Luján, fechadas ya en los últimos años de su vida, pudieran obedecer a su gubia. Se trata de una observación nada desacertada, ya que a pesar de que estas imágenes recuerdan la impronta del maestro guíense, también es verdad que reflejan algunas deficiencias que le son impropias. La incertidumbre que caracteriza el quehacer artístico de este imaginero se hace extensiva a su discurrir vital, ignorándose entre otros aspectos, si en algún momento abandonó Gran Canaria con el fin de materializar encargos. Puede aventurarse una estancia en Santa Cruz de La Palma, en 1842, donde gracias a la presencia del padre Díaz se respiraba un clima propicio para el desarrollo de la imaginería, aunque probablemente el *San Juan Evangelista* que realiza ese año, por encargo del mayordomo Luis Van-de-Walle y LLarena para la iglesia de Santo Domingo de la capital palmera, lo ejecutara en su habitual obrador. Se trata de una imagen de vestir, adquirida por la cofradía de la Misericordia con el fin de completar los pasos de la Semana Santa. Forma parte del grupo integrado por el *Nazareno* y la *Dolorosa*, ambas de Fernando Estévez, lo que explica que en esta ocasión la temperamental huella lujanesca, siempre patente en sus obras, se nos muestre algo atemperada, más acorde con el sentir expresivo del escultor tinerfeño[5].

En la figura de Silvestre Bello Artiles (1806-1874) encontramos uno de los prototipos de artista decimonónico; concretamente representa el paradigma de artífice culto, formado académicamente, que compartirá su profesión entre la docencia en instituciones y la ejecución de una imaginería lignaria que a pesar de su lenguaje clásico, aún arrastra soluciones de talante tradicional, algo mitigadas con el paso de los años por la dicción romántica. Nace en Telde (Gran Canaria) pero se forma en la Academia de Dibujo de Las Palmas, donde aprende modelado y se familiariza con distintos materiales de la mano de Luis de la Cruz y de José Ossavarry. En su taller, abierto en esa ciudad, en 1937, generó una producción que se encuentra repartida en diversos templos de la Isla, aunque también dio forma a numerosas piezas de formato inferior que hallaron destino en viviendas de acomodados particulares. Entre sus primeras obras mencionamos el *Crucificado* (1847-1848) de la iglesia parroquial de San Gregorio, en Telde, imagen de apariencia vigorosa y escasa originalidad, en la que el interés por el dibujo parece dominar la ejecución anatómica. Poco tiene que ver el planteamiento de esta talla con la solución que emplea en su madurez al ejecutar *Nuestra Señora de la Encarnación* (1852) de la iglesia parroquial homónima de Tenoya, una imagen de tamaño inferior al natural, que sobresale por la espiritualidad que desprende su rostro, por el esmerado tratamiento que ofrece su cabello y sobre todo por esa forma tan personal de concebir las pautas clásicas. Sin duda, su labor como docente en el Colegio de San Agustín y, a partir de 1835 y hasta su fallecimiento en la misma Academia de la que había sido alumno, le restó tiempo y dedicación para la práctica escultórica, pero el desempeño de esta profesión, escasamente remunerada en aquellos años, le permitió formar bajo los gustos imperantes a un nutrido grupo de alumnos cuyos trabajos se dieron a conocer en exposiciones públicas gracias a sus gestiones[6].

En Tenerife, el testigo de Luján es recogido, incluso en vida de éste, por el sacerdote Miguel Arroyo Villalba (1770-1819), de quien tan solo se conoce una obra, muestra suficiente, no obstante, para aseverar la influencia que la *Dolorosa* realizada por el maestro guíense para la parroquia de La Concepción de Santa Cruz, ejerció en este artista. Nos referimos a *Nuestra Señora de las Angustias* (1804), imagen de candelero, venerada en la iglesia del Pilar, sita también en la capital tinerfeña. La expresión del dolor en María evoca el arquetipo lujanesco, algo suavizado, no obstante, al reducir su autor los efectos teatrales que le eran propios. La elegante disposición que presenta el modelo es reiterada por Arroyo, a excepción de las manos, las cuales se exhiben anudadas pero sin entrelazar los dedos, fórmula ésta habitual en Luján.

No cabe duda que la presencia de Fernando Estévez en Tenerife determinó la orientación estética que adoptaron los imagineros que trabajaron en las islas occidentales. Sus enseñanzas, primero en su propio estudio y, durante los últimos años, en la Academia de Bellas Artes, nada tenían que ver ya con la organización gremial de los viejos obradores, de modo que restringidas a un ámbito académico al que no asistieron la mayor parte de sus seguidores, res

4 GONZÁLEZ SOSA, P: El imaginero José Luján Pérez. Noticias para una biografía del hombre, Las Palmas de Gran Canaria, 1990, p.146

5 FUENTES PÉREZ, Gerardo: *Canarias: el Clasicismo en la Escultura*, Aula de Cultura de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, 1990, pp.394-395.

6 HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R:" Las enseñanzas del Dibujo y de la Pintura en Las Palmas durante el Ochocientos", en *Vegueta*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Num. 0, mayo 1992, p. 206.

duda, sería su habilidad con la gubia y el aprendizaje
ɔtos escultóricos, los que le hicieron ganar la confianza
, quien abatido profesionalmente por la enfermedad,
acabado de algunas piezas. Así, en sus mandas testa-
ɔlicita al presbítero José Guerra que de los honorarios
ercibir, por realizar la talla de *San Miguel Arcángel*, se
seis pesos a favor del mismo, "*para que le de los últimos*
nbién por indicación suya, Manuel Hernández dio fin
eñora de las Antigua (1811), encargada por el Cabildo
ɔ de Las Palmas, con el fin de sustituir a la imagen de
nima que se había hecho traer de Flandes en el siglo
ɪmo, recrea el trono de nubes que sirve de basamento
eñora del Carmen (1815), venerada en la iglesia de San
a capital grancanaria, detectándose la ausencia de que-
ɪgeles con los que Luján, probablemente por influen-
solía completar los modelos iconográficos marianos.
fallecimiento de Luján, "El Morenito" abre un taller
: atiende a su propia clientela, si bien se desconoce con
ɪayor parte de su producción. Su catálogo, aún hoy en
en distintas atribuciones, apuntándose incluso la posi-
ue algunas obras consideradas de Luján, fechadas ya en
años de su vida, pudieran obedecer a su gubia. Se trata
:rvación nada desacertada, ya que a pesar de que estas
:cuerdan la impronta del maestro guíense, también es
reflejan algunas deficiencias que le son impropias. La
ɔre que caracteriza el quehacer artístico de este imagi-
e extensiva a su discurrir vital, ignorándose entre otros
en algún momento abandonó Gran Canaria con el fin
izar encargos. Puede aventurarse una estancia en San-
La Palma, en 1842, donde gracias a la presencia del
se respiraba un clima propicio para el desarrollo de
ía, aunque probablemente el *San Juan Evangelista* que
ɪño, por encargo del mayordomo Luis Van-de-Walle y
ra la iglesia de Santo Domingo de la capital palmera, lo
ı su habitual obrador. Se trata de una imagen de vestir,
or la cofradía de la Misericordia con el fin de completar
: la Semana Santa. Forma parte del grupo integrado por
y la *Dolorosa*, ambas de Fernando Estévez, lo que expli-
sta ocasión la temperamental huella lujanesca, siempre
sus obras, se nos muestre algo atemperada, más acorde
r expresivo del escultor tinerfeño[5].
igura de Silvestre Bello Artiles (1806-1874) encon-
ɔ de los prototipos de artista decimonónico; concre-
presenta el paradigma de artífice culto, formado aca-
ɪte, que compartirá su profesión entre la docencia en
es y la ejecución de una imaginería lignaria que a pesar

Z SOSA, P: El imaginero José Luján Pérez. Noticias para una biografía
as Palmas de Gran Canaria, 1990, p.146

PÉREZ, Gerardo: *Canarias: el Clasicismo en la Escultura*, Aula de Cultura
abildo Insular de Tenerife, 1990, pp.394-395.

de su lenguaje clásico, aún arrastra soluciones de talante tradicional, algo mitigadas con el paso de los años por la dicción romántica. Nace en Tèlde (Gran Canaria) pero se forma en la Academia de Dibujo de Las Palmas, donde aprende modelado y se familiariza con distintos materiales de la mano de Luis de la Cruz y de José Ossavarry. En su taller, abierto en esa ciudad, en 1937, generó una producción que se encuentra repartida en diversos templos de la Isla, aunque también dio forma a numerosas piezas de formato inferior que hallaron destino en viviendas de acomodados particulares. Entre sus primeras obras mencionamos el *Crucificado* (1847-1848) de la iglesia parroquial de San Gregorio, en Tèlde, imagen de apariencia vigorosa y escasa originalidad, en la que el interés por el dibujo parece dominar la ejecución anatómica. Poco tiene que ver el planteamiento de esta talla con la solución que emplea en su madurez al ejecutar *Nuestra Señora de la Encarnación* (1852) de la iglesia parroquial homónima de Tenoya, una imagen de tamaño inferior al natural, que sobresale por la espiritualidad que desprende su rostro, por el esmerado tratamiento que ofrece su cabello y sobre todo por esa forma tan personal de concebir las pautas clásicas. Sin duda, su labor como docente en el Colegio de San Agustín y, a partir de 1835 y hasta su fallecimiento en la misma Academia de la que había sido alumno, le restó tiempo y dedicación para la práctica escultórica, pero el desempeño de esta profesión, escasamente remunerada en aquellos años, le permitió formar bajo los gustos imperantes a un nutrido grupo de alumnos, cuyos trabajos se dieron a conocer en exposiciones públicas gracias a sus gestiones[6].

En Tenerife, el testigo de Luján es recogido, incluso en vida de éste, por el sacerdote Miguel Arroyo Villalba (1770-1819), de quien tan solo se conoce una obra, muestra suficiente, no obstante, para aseverar la influencia que la *Dolorosa* realizada por el maestro guíense para la parroquia de La Concepción de Santa Cruz, ejerció en este artista. Nos referimos a *Nuestra Señora de las Angustias* (1804), imagen de candelero, venerada en la iglesia del Pilar, sita también en la capital tinerfeña. La expresión del dolor en María evoca el arquetipo lujanesco, algo suavizado, no obstante, al reducir su autor los efectos teatrales que le eran propios. La elegante disposición que presenta el modelo es reiterada por Arroyo, a excepción de las manos, las cuales se exhiben anudadas, pero sin entrelazar los dedos, fórmula ésta habitual en Luján.

No cabe duda que la presencia de Fernando Estévez en Tenerife determinó la orientación estética que adoptaron los imagineros que trabajaron en las islas occidentales. Sus enseñanzas, primero en su propio estudio y, durante los últimos años, en la Academia de Bellas Artes, nada tenían que ver ya con la organización gremial de los viejos obradores, de modo que restringidas a un ámbito académico al que no asistieron la mayor parte de sus seguidores, resul-

6 HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R:" Las enseñanzas del Dibujo y de la Pintura en Las Palmas durante el Ochocientos", en *Vegueta*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Num. 0, mayo 1992, p. 206.

taron insuficientes para crear una escuela, tal como argumentamos respecto a Luján, así que al igual que en su caso, los postulados de Estévez se difunden gracias a una producción avalada por la fama, que además podía ser fácilmente contemplada en distintos templos insulares. Por otra parte, aquellos que tuvieron la oportunidad de verle trabajar se muestran cercanos a su estilo, reconociendo su capacidad creativa y el dominio de su técnica.

En la isla de La Palma, las propuestas de Estévez encontraron rápido eco. Para ello contó con el apoyo de muchas personalidades del ámbito de la cultura, de la política y de la Iglesia, destacando en tal sentido, la presencia del Padre Díaz, quien le proporcionó acreditados comitentes, sirviendo a la par, de puente entre las jóvenes promesas, de modo que una vez iniciados en el terreno profesional se convertirán en ardientes defensores de un lenguaje que reiterarán con escasas novedades, y que algunos artífices prolongan hasta bien entrado el siglo XX, recurriendo a la copia, no por falta de pericia, sino con la intención de garantizar el éxito y por ende, la clientela.

El más original de sus seguidores fue Aurelio Carmona López (1826-1901), quien parece incluso competir con el arte de Estévez cuando a mediados de siglo, se compromete a ejecutar el *niño Jesús* de la imagen de *Nuestra Señora del Rosario*, de la parroquia de Santo Domingo en Santa Cruz de La Palma, concibiéndolo en idéntica postura del que acompaña a la *Virgen del Carmen* (1824), que se encuentra en la iglesia de El Salvador. En ocasiones, su espíritu se muestra más inquieto y renovador, traspasando los códigos hasta ahora decretados por el arte. Así lo vemos al interpretar la iconográfica del *Cristo Yacente*, prescindiendo del modelo establecido por el Barroco. La figura de Cristo, extendido sobre el lecho de muerte responde a una realidad teológica-filosófica esbozada por la literatura romántica, escasamente entendida por un público no lo suficientemente preparado para acostumbrase a contemplar un cadáver desprovisto de todo signo de sufrimiento, tal como ha argumentado acertadamente el profesor Fuentes Pérez en un trabajo reciente[7].

Oriundo de esa Isla fue también Arsenio de Las Casas Martín (1834-1924), cuya producción escultórica se halla repartida en distintas Islas. A su gubia se debe la imagen de la *Esperanza*, más afín a la estética de Luján, que viene procesionando en la Semana Santa de Las Palmas desde 1892, año de su ejecución. Este autor se ocupó también de realizar la figura del *Gallo* (1882), para el conjunto escultórico de *Las Lágrimas de San Pedro*, realizado por Estévez para la parroquia de la Concepción de La Laguna, de quien aquí adopta su particular modelado.

Nicolás de las Casas Lorenzo (1821-1901) y José Aníbal Rodríguez Valcárcel (1840-1910), autores de varias obras sin demasiada calidad artística repartidas por templos de La Palma, y

7 FUENTES PÉREZ, G.: "La escultura del siglo XIX. La tradición imaginera y la Academia" en *El Despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*". Gobierno de Canarias, tomo V, 2008, p. 195.

Cayetano Fuentes Acosta, nacido en La Orotava, en 1918, son otros nombres que debemos sumar a la nómina de seguidores de Estévez. Este último, aunque se le conoció durante mucho tiempo por su actividad docente, cuenta en su haber con distintas piezas, talladas en madera, que han conformado el imaginario de la Semana Santa orotavense.

La impronta de Estévez se prolongará como ya hemos dicho hasta la centuria pasada, no sólo a través de piezas nuevas, sino también mediante una labor de restauración, que en ocasiones no ha dudado en modificar antiguas imágenes, prescindiendo de su lenguaje formal, con el fin de adaptarlas a los criterios estéticos formulados por el maestro. Tal es el proceder de la familia Perdigón Oramas, cuando restaura la imagen de *Nuestra Señora del Rosario* de la iglesia de la Concepción de Los Realejos, considerada obra de Estévez por sus características anatómicas. Recientes análisis de la pieza adelantan la fecha de ejecución al siglo XVII, aventurándose su procedencia del taller de Manuel Pereira[8].

Ajenos a la influencia de Estévez, despuntaron otros nombres con poco alcance en el panorama escultórico insular. Muchos fueron restauradores, carpinteros e incluso pintores. Sus obras son poco conocidas y estudiadas, conformando una amalgama de clasificaciones, nombres y datos que se prestan a la confusión. Por último, con estilos más libres destacan Juan Abreu (1810-1877), autor de obras de pequeño formato, que satisfacen la demanda privada y una mujer, Francisca Espínola de Bethencourt, natural de Lanzarote[9].

En conclusión, la escultura en Canarias durante el siglo XIX, a pesar de estar elaborada por artistas formados en el espíritu ilustrado impuesto por distintos centros artísticos, mantiene aún un significativo apego a las pautas marcadas por la imaginería tradicional, que seguirá integrada plenamente en el pueblo, aferrándose los artistas a los viejos sistemas, a las copias y, a la utilización de recursos compositivos que intentaban amoldar al lenguaje académico. Se desoirá por tanto los dictados ilustrados que abogaban por la idoneidad del mármol. La falta de canteras en el Archipiélago y el desconocimiento de la técnica por parte de los creadores insulares, motivó que las obras marmóreas destinadas a los templos se encargaran a Italia, concretamente a Génova, ciudad a la debemos una buena parte de nuestro patrimonio. De esta ciudad, nos llegan también a lo largo de la centuria distintas piezas, atendiendo a dos nuevas modalidades que se van imponiendo, con ciertas limitaciones, a lo largo de la centuria: la escultura públi-

8 Ibídem, p.234.

9 Véase sobre esta artista HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R.: "Nuevas formas. Nuevas aportaciones. Los pintores canarios en la encrucijada del siglo XIX" en *El Despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*". Gobierno de Canarias, Tomo V, 2008, pp. 89-94. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J." El patrimonio escultórico de Lanzarote hasta 1900" en *Lanzarote y su Patrimonio Artístico*. Servicio de Publicaciones. Cabildo de Lanzarote, 2014, pp.138-139. HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R."El patrimonio pictórico de Lanzarote hasta 1900" en *Lanzarote y su Patrimonio Artístico*, pp. 228-229 y 241-243

ca, complemento de los nuevos planes urbanísticos, y la funeraria destinada a los cementerios. Como excepción a lo expuesto, citemos la presencia en Tenerife, del italiano Angelo Querubini, a cuyo cincel se deben algunas esculturas públicas de talante lúdico y otras sepulcrales, mientras que en Las Palmas de Gran Canaria nació y residió Rafael Bello O,shanahan, de quien se dice que recibió medalla de plata en Cádiz, por un busto marmóreo de *Scipión el Africano*, si bien para su ciudad tan sólo realizó efigies en yeso.

Ana María Quesada Acosta
Profesora Titular de Historia del Arte. ULL.