

HISTORIA DEL ARTE

LA ESCUELA DE MONTAÑES EN TENERIFE: MARTIN DE ANDÚJAR Y SU NAZARENO DE ICOD

Domingo Martínez de la Peña

Para los estudios sobre el escultor Martín de Andújar, el destacado discípulo de Martínez Montañés trasladado a Canarias, el *Nazareno* de Icod (Tenerife) ha tenido papel primordial por ser una de sus obras más representativas. El descubrimiento que efectuó en el año 1957 del contrato con el artista para hacer la imagen, publicado en la prensa local¹, facilitó un amplio campo en estas investigaciones, para poder identificar diversos trabajos suyos, situar su peculiar estilo, pormenores biográficos, su estancia en las islas y la escuela artística formada por él en Garachico. Con el estímulo de mi querido y respetado maestro el Dr. Angulo Iñíguez, entonces efectué una intensa búsqueda de datos sobre Andújar, con resultado muy positivo, que dí a conocer en una monografía sobre este imaginero, publicada en *Archivo Español de Arte*². Ahora, con motivo de la reciente restauración efectuada en el *Nazareno* por el artista Ezequiel de León Domínguez, con la colaboración de su ayudante José Luis Díaz y Torres, deseamos dejar constancia del proceso seguido en esta intervención, al tiempo que aportaremos una serie de noticias sobre la estructura de la imagen y aspectos históricos sobre su culto en Icod.

1. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZALEZ, D.: *El Nazareno de Icod. Apuntes históricos-artísticos sobre la más venerada imagen de la Semana Santa*, en «El Día» (Santa Cruz de Tenerife), 17 de abril de 1957.
2. *Id.*, *El escultor Martín de Andújar Cantos*, en «Archivo Español de Arte», núm. 135, 1961, p. 215-240.

DESCRIPCION E ICONOGRAFIA

El *Nazareno* se encuentra actualmente en una capilla situada en los pies de la nave sur de la iglesia de San Marcos Evangelista de Icod.(Fig. 1).

- Dimensiones

- Altura, 148 cms.
- Desde la cintura a la base, 97 cms.
- Brazo derecho, 42 cms.
- Antebrazo derecho, 30 cms.
- Brazo izquierdo, 42 cms.
- Antebrazo izquierdo, 26 cms.
- Mano izquierda, desde la cabeza del cúbito al extremo del dedo medio, 21 cms.
- Mano derecha, Id., 21 cms.
- Pierna izquierda, desde la pelvis a la rótula, 50 cms., y desde la rótula al calcáneo, 52 cms.
- Pie izquierdo, 26 cms., por 10 y 1/2 cms.
- Pierna derecha, desde la pelvis hasta la rótula, 62 cms., y desde la rótula al calcáneo, 50 cms.
- Pie derecho, 26 cms. por 10 y 1/2 cms.
- Base, octogonal, 92x 92x 5y 1/2 cms.³.

- Características iconográficas

El señor se representa en posición de avanzar bajo el peso de la cruz, en el camino del Calvario. El movimiento está sugerido por las piernas separadas, adelantada la izquierda y la otra hacia atrás. Las manos sostienen la cruz, apoyada en el hombro izquierdo, por lo que levanta el brazo de ese lado, en tanto el derecho está más bajo. La cabeza se inclina hacia delante, para clavar la mirada en el espectador. Desemblante demudado, destacan sus grandes ojos, algo oblicuos, pintados; pómulos angulosos y descarnados, de piel arbolada; la boca entreabierta en un gesto jadeante, es de labios carnosos y se pueden apreciar los dientes y la lengua; la frente, lívida, ancha, se contrae por el sufrimiento, y desde la corona de espinas bajan unos hilillos de sangre hacia ambos lados del rostro, menos uno que desciende atravesando la ceja izquierda hacia la mejilla. El cabello está dividido sobre la frente y cae hacia los lados y espalda en una serie de bucles. Las manos tienen los dedos muy separados, como cripados, y, lo mismo que los pies, tienen mucho relie-

3. Estas medidas fueron tomadas por el artista José Luis Díaz y Torres.

ve y gran estudio anatómico. Bajo los pies desnudos, unos apoyos de rocas, para dar mayor solidez a la figura.

Guarda enorme paralelismo con el *Nazareno*⁴ que está hoy en la iglesia del Realejo Alto (Fig.2) –tallado por el mismo escultor–, especialmente en la actitud, la forma de portar la cruz, la sensación de inestabilidad, expresión del rostro y detalle de la cabellera.

- Estructura

La imagen está organizada en varios elementos de madera (Fig.3). La cabeza y el tronco se encuentran labrados en un sola pieza, en una madera de naturaleza no identificada. En ella la cabeza, menos el rostro, forma parte de ese elemento y en él están ajustadas las piernas y brazos. Se encuentra resuelto a manera de caja unida verticalmente en dos mitades, para aligerar el peso ejercido sobre las piernas, menos la zona correspondiente al hombro izquierdo, que es sólida, en razón de que allí va atornillada la cruz. Además para aún restar peso al busto, se abrieron unos huecos en sentido vertical, entre los pectorales y por los costados, a la misma altura los tres. Por el mismo motivo la cabeza va en hueco. El tronco presenta una ligera torción hacia el lado izquierdo. Las formas anatómicas de la espalda, pecho, vientre e incluso el sexo están sumariamente tallados o más bien abocetados (Fig.4). La policromía solamente alcanza un poco más abajo de la base del cuello.

Gran parte de la espalda está ocupada por una *chirlata*⁵ de madera de pino blanco, es decir distinta a la generalidad de la figura, y fijada mediante tarugos o clavos de madera, distribuidos de forma irregular (Fig.5). Primitivamente la Cruz se fijaba en el hombro izquierdo, mediante un tornillo que entraba en una placa de hierro, de forma rectangular de unos 5 cms. de largo, que estaba unida a la madera mediante dos clavos antiguos, llevando en el centro un hueco circular, de rosca.

Con motivo de la colocación de ua nueva cruz, hace aproximadamente unos veinte años, ésta se atornillaba en otro sitio, a la altura de la clavícula izquierda. Para ello se practicó un rebaje en la talla, en cuya operación se eliminó un rizo que iba hacia allí, para instalar otra placa de metal, casi cuadrada, de unos 4 cms. de largo, sujeta mediante cuatro tornillos y una tuerca soldada en el centro. A los lados del cuello, debajo del cabello, se aprecian restos de una sogá, que aparentaba pasar por detrás de la cabeza, tal vez colocada por el mismo escultor.

4. El autor de esta imagen lo dimos a conocer por vez primera en el artículo antes citado de *Archivo Español de Arte*.

5. Se denomina *chirlata* o *chuleta* una pieza de madera aplicada a otra para aumentar su volumen o para completar una parte defectuosa.

Los brazos y las piernas son piezas independientes. El brazo derecho no tiene espigón de madera para introducirlo en el tronco, sino que está fijo a él mediante un clavo de forja (fig.6). Para la articulación del codo, el antebrazo lleva un espigón cilíndrico introducido en su extremo y con un disco que penetra en una ranura del antebrazo. Mediante un tarugo de madera habilmente dispuesto para coger una ranura del cilindro, puede hacerse mover éste lateralmente, pero queda impedido su desplazamiento hacia fuera (fig.7). Las manos se encuentran talladas en la misma pieza del antebrazo y se encuentran policromadas algo más arriba de la muñeca. Lleva un tornillo de argolla en la palma de la mano, para sujetarla a la cruz.

El brazo izquierdo está unido al tronco por dos tornillos de metal de factura reciente. El sistema de articulación es igual al anterior y presenta iguales características respecto a la policromía. También tiene un tornillo de argolla en la palma de la mano para unir a la cruz.

Podría decirse que toda la estabilidad de la figura está organizada en función de la pierna izquierda, que recibe todo el peso del cuerpo. Va algo flexionada y dirigida hacia delante. Se une el tronco mediante un corte algo inclinado y queda fija por una cola de milano⁶, en madera de pino y situada entre el glúteo mayor y menor (fig.8). Sus medidas son de 10 cms. de largo, 5 cms. de ancho en los extremos y 3 cms. de ancho en el centro. Con este elemento de unión se evita todo movimiento de la pierna respecto al tronco, que de no ser así habría podido provocar desajustes al trasladar la imagen. Esta pierna tiene una chirrata no muy grande junto a la ingle. El resto de la pierna está resuelto en una sola pieza, menos la parte delantera del pie. Por tanto éste lleva un corte a la mitad, de forma que bajo el talón y hasta la altura del empeine, más o menos, se continúa la madera en un espigón cuadrangular, que sirve para introducirlo en la madera de la pierna. El resto del pie es una pieza tallada independiente y también con un espigón bajo los dedos, para entrar igualmente en la base y servir de apoyo o calzo al eje de la pierna, ya que ser todo de un mismo elemento produciría fracturas en aquella zona. Como la parte delantera del pie va levantada para dar la idea de marcha y al mismo tiempo para no restarle estabilidad, lleva bajo los dedos unas rocas talladas, en la misma pieza. También apoyaturas para reforzar esta parte baja son unas rocas independientes, aplicadas lateralmente al pie (fig.9). Desde la rodilla hacia abajo el estudio anatómico de músculos, tendones y venas es enormemente cuidadoso, lo mismo que su policromado; el muslo y la rodilla están poco tallados y sin policromar.

6. Cola de milano es una pieza de ensamblaje, en forma de doble trapecio, unidos por la base menor. Para practicarse la unión de dos maderas se hace una muesca trapezoidal en cada una de ellas y en sentido inverso, en donde encajará la cola de milano.

La pierna derecha es un soporte secundario, va muy separada de la otra y dirigida hacia atrás, apoyando el pie solidamente en el suelo y también flexionada, si bien con un aspecto un tanto irreal. Se halla encajada en el tronco mediante un corte similar a la otra extremidad. Para aumentar la madera por el lado exterior del muslo, en el tensor de la fascia lata, se aplicó también una chirlata de pino, unida mediante clavos de madera. Sus medidas son de 38 cms. de largo, por 16 cms. de ancho hacia el centro, y es de forma redondeada por los extremos. Tiene el doble papel de servir para fijar la pierna y al mismo tiempo para aumentar el volumen de la figura, prolongándose más o menos hasta la altura del abdomen. Aparte de este añadido la pierna es también una pieza entera hasta el pie. En él se actuó de la misma manera que en el otro, es decir se talló en dos piezas separadas, pero con un corte distinto, ya que es de forma sesgada, por lo que la zona de los dedos vista en planta tiene forma triangular. Bajo el talón continúa un espigón cuadrangular para introducir en la peana, lo mismo que otro debajo de las rocas de la parte delantera del pie. También vemos unas rocas laterales, separadas, para reforzar lateralmente (fig.10).

De acuerdo con fotografías antiguas, la primitiva peana del *Nazareno* era de forma cuadrada, pero se cambió dentro de las primeras décadas de este siglo por otra, de forma poligonal, de las medidas que la actual, pero solamente con 2 cms. de espesor. Este cambio se efectuó al adquirirse una basa de plata, a la que había de adaptarse la imagen. Era de pinsapo y para darle más altura se rodeó de unos listones. Como era poco el grosor de esta base, al introducirse en ella los espigones de los pies, por debajo descendían más que la anterior, por lo que para reforzar se colocaron unos tacos de madera junto al espigón correspondiente a la pierna derecha, pero ninguno en el otro, que ya hemos dicho que es el principal soporte de la figura, por lo que se corrió grave peligro de caer en alguna de las procesiones, incluso con el agravante que actualmente tales tacos se hallaban totalmente carcomidos.

Hasta hace unos veinte años, portaba una cruz cilíndrica, que aún se conserva en la iglesia. La actual es cuadrangular, en chapa de madera, de 280 x 165 cms. En el nicho porta una cruz de pequeño formato.

La imagen está preparada para ser vestida con una túnica de tela natural.

- Inscripciones

En el tronco, debajo del brazo izquierdo, aparece la siguiente inscripción:

RESTAURADO
FEBRERO 1982

Ezequiel
de
León
Icod

- Estado de conservación

Los problemas observados en el momento de la restauración se pueden agrupar de la siguiente manera:

- 1) Falta de solidez de la imagen respecto a la peana.
- 2) Invasión de hongos e insectos, con especial degradación en la cabeza.
- 3) Pérdida de la policromía en un 10%.

En un análisis por zonas, la cabeza presentaba mayores problemas, ya que la carcoma, del tipo *Anobium Punctatum*, había efectuado profundas galerías. Una, casi de un centímetro de ancho, recorría de una oreja a otra. Se apreciaba una caberna en el entrecejo, hacia el ojo derecho y parte de la nariz de este lado, en sentido horizontal. Afortunadamente la policromía aparecía intacta, a no ser unos repintes sobre la frente, en la zona de la corona de espinas, posiblemente para tapar deterioros producidos por clavos o por las mismas espinas. Algunas picadas habían sido cubiertas con cera de abeja, disimulada con ceniza de tabaco. Además parece que alguna vez esta cera era empleada para frotar el rostro, que junto al uso de clara de huevo para limpiarlo, daba un desagradable brillo amarillento. Una perforación de insectos había afectado en el extremo de la lengua y ya se había perdido un diente del lado izquierdo. Desde ese diente se iniciaba una galería hasta la punta izquierda de la barba. El labio inferior estaba algo picado. Desde éste hasta el comienzo de la barba se conservaba la policromía. La barba presentaba el problema más difícil, ya que la carcoma la había afectado mucho, desde principios de este siglo, por lo que en las primeras décadas ya se optó por un tratamiento. Por entonces se reparó la barba, a base de rellenar los huecos con una pasta de escayola y cola, si bien este empaste invadió gran parte de los rizos, con lo que el tallado original quedó enmascarado, con un aspecto de abocetamiento más que de talla definitiva. Al recubrirse este empaste de una pintura marrón, parte de la carnación del cuello quedó oculta en unos dos centímetros. Bajo tal estuco

pudo apreciarse que los primeros rizos de la barba, por debajo de la pa-tilla, habían desaparecido. Las dos orejas estaban repintadas⁷.

En cuanto a la cabellera, un enorme hueco en lo alto de la cabeza se había producido por el sistema de la colocación del solio de plata. Cuando ya allí no se podía fijar, se decidió abrir nuevo hueco más atrás, donde se estuvo introduciendo hasta la restauración. Los insectos habían degradado mucho los bucles. El más extremo sobre el hombro izquierdo estaba cubierto de estuco muy concentrado, por estar hueco. Los otros por la espalda, los del lado derecho también tenían problemas de carcoma. El bucle que pasa por detrás de la oreja derecha estaba partido en dos, apenas prendido por un poco de madera y totalmente perforado desde arriba. La oreja derecha presentaba una fisura que llegaba hasta el cuello, producida por la unión de la mascarilla con el resto de la cabeza.

En el tronco, la espalda tenía amplias manchas de hongos en su parte alta. Una grieta por todo el lado derecho, en sentido vertical, llegaba hasta la pelvis. Por el centro del pecho, desde lo alto del hueco hasta el arranque del cuello, otra fisura vertical.

Las extremidades superiores tenían numerosas huellas de clavos. Para evitar el movimiento en las articulaciones se habían puesto clavos en los brazos y antebrazos, para unirlos mediante alambres. Las manos estaban muy deterioradas. La derecha, con el dedo medio partido y mal pegado, en tanto que el dedo medio de la mano izquierda, también partido, se había sujetado mediante un clavo de una pulgada (fig. 11).

En la pierna izquierda, el muslo principalmente y en el resto de la pierna, diversas picaduras de carcoma, pero sin la graves perforaciones de clavos. El dedo gordo, suelto y algo afectado de carcoma.

La pierna derecha, por detrás, con agujeros de clavos, por debajo de la rodilla. La policomía estaba muy deteriorada y existía zonas con la madera al descubierto. El pie estaba algo flojo. Las rocas adicionales de este pie, como del otro, habían sido hechas en pinsapo, en tiempos relativamente recientes y estaban en mal estado. Ya dijimos que los tacos colocados por debajo de la peana aparecían apolillados.

PROCESO DE RESTAURACION

Por iniciativa del párroco de la iglesia de San Marcos, don Carlos González Quintero, secundado por la cofradía del Nazareno, organizada

7. Al parecer este arreglo del Nazareno se produjo hace unos sesenta años, por un pintor denominado Francisco «El Valenciano».

en el año 1981, se decidió encargar a Ezequiel de León Domínguez⁸ una total restauración de la imagen, lo cual efectuó en un importante trabajo, durante los meses de febrero y marzo de 1982, y con la colaboración de José Luis de León y Torres, su ayudante de taller⁹ (fig.12). Las etapas fueron las siguientes:

1.- Fotografía de la imagen en una serie de detalles. El trabajo fotográfico se continuó en diversos momentos.

2.- Se marcaron las zonas a tratar, mediante un colorante reversible.

3.- Aplicación de inyecciones de formol y piridín. Este último producto empleado para provocar una mayor penetración de los líquidos en la madera. La operación duró unos tres días.

4.- Colocación de la imagen en una bolsa de plástico, con formol, por espacio casi de un mes.

5.- Extracción al máximo de todos los residuos dejados por los insectos.

6.- Segunda fumigación en las zonas más afectadas con una solución de pentaclorofenol y silol.

8. Ezequiel de León Domínguez nació en La Orotava, el 2 de octubre de 1926. Comenzó su formación artística en la academia de José María Perdigón, con el que practicó dibujo. Al mismo tiempo se iniciaba en la talla de madera, copiando imágenes de aquella población. Cursó estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y luego pasó a la Escuela de Luján Pérez, en Las Palmas, donde tuvo por maestro a Abrahám Cárdenes. Son numerosísimas las imágenes cuyas distribuidas por Canarias y América. Pueden servir de ejemplo de su gran maestría el *Ángel del Huerto*, el *Señor de la Sentencia*, el de *La Cañita*, en La Laguna; el paso de *La Piedad* y del *Huerto*, en Icod; el *Cristo* de San Francisco, en Santa Cruz de La Palma y la imagen del *Beato Pedro de Bethencourt*, en Vilaflor. En su formación profesional muy importante fue su estancia en Sevilla, practicando el arte de la restauración de imágenes con el profesor don Francisco Arquillo Torres, becado por el Excmo. Cabildo Insular de Tenerife allí intervino en la restauración del retablo mayor de la catedral de Sevilla, en la del *Paso de la Vera Cruz* y en la restauración de la *Virgen de Chipiona*. Su estancia de perfeccionamiento duró tres cursos. Restauraciones importantes efectuadas en Tenerife han sido la de la *Virgen de los Remedios* del Realejo Alto, el *San Blas* de Candelaria, *El Señor de las Tribulaciones*, de la iglesia de San Francisco, la *Virgen del Carmen*, de la iglesia de la Concepción, ambas en Santa Cruz de Tenerife, una *Inmaculada* en la iglesia de la Concepción de La Orotava y el *Señor de la Humildad y Paciencia* de la iglesia de San Agustín de esta Villa, entre otras muchas.
9. José Luis de León y Torres nació en La Orotava el 6 de junio de 1963. Su formación artística la efectuó en la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife. Actualmente practica técnica de imaginería y restauración con Ezequiel de León, en su taller de La Perdoma (La Orotava). Sus primeras obras en las que ha intervenido son el *Nazaret* de Icod y el *Señor de la Humildad y Paciencia*, ambas en 1982, en las que ha demostrado gran interés y habilidad en tales trabajos de restauración.

7.- Consolidación de la madera a base de *paraloy* (resina sintética).

8.- Limpieza de elementos añadidos en pasta de escayola y cola, de la reparación anterior.

9.- reintegración mediante pasta *araldi* de las zonas perdidas (fig.13).

10.- Colocación de una nueva base, con la misma forma y medidas que la anterior, de caoba, formada por tres elementos unidos por piezas a manera de machimbrado y encoladas. La imagen quedó fija a esta plataforma incrustándose los espigones de los pies, reforzados por debajo cada uno con una cola de milano de hierro, unidas con 6 tornillos normales y un tornillo en el centro, de 4 cms., al espigón del pie (fig.14).

11.- Las zonas reintegradas se prepararon con estuco a base de cola de conejo y sulfatocálcico, en capa muy delgada.

- Las rocas junto a los pies se hicieron nuevas, en caoba.

- Se desprendió el estuco de la barba para dejar al descubierto el tallado, que en buena parte aparecía intacto.

- Se limpió el repinte de la parte alta del cuello, de las orejas y de la frente.

- Instalación del puón para el solio en el sitio primitivo.

- Reconstrucción del bucle más extremo del lado derecho y parte del que está junto a él.

- Se hicieron nuevos los rizos de la barba debajo de la mejilla derecha, lo mismo que la punta derecha de la barba.

- Fijación de los dedos de las manos y el gordo del pie izquierdo.

12.- Aplicación sobre el estruco de una mano de ténpera, luego tratada con ágata y una capa de barniz.

13.- Reintegración del color -con respeto al máximo de la policromía original-, en aquellas zonas en que había desaparecido. Los pigmentos empleados son especiales para restauración, de colores definitivos e inalterables.

14.- Los tornillos de argolla, de hierro, en las palmas de las manos quedaron sustituidos por otros de metal amarillo¹⁰ (fig.15).

10. Todos los datos sobre la estructura de la imagen y el proceso de restauración me fueron facilitados amablemente por Ezequiel de León, lo mismo que gran parte del material fotográfico.

Noticias sobre estos trabajos se publicaron en «El Día» (Santa Cruz de Tenerife), 4 de abril de 1982, en artículo anónimo bajo el título *Se restaura el Nazareno de Martín de Andújar*.

Los trabajos de restauración, que se efectuaron en el camarín de la capilla de los Dolores del convento franciscano, fueron inspeccionados allí en la tarde del día 4 de marzo de 1982, por el subdirector general del Patrimonio Histórico-Artístico, don Luis Jiménez Claverie, en compañía del consejero provincial de Bellas Artes, don Rafael Delgado Rodríguez, del secretario de la Delegación Provincial de Cultura, don Juan Antonio Sánchez-Huerte y Martín-Corral; de los miembros de la Comisión Provincial para la Protección del Patrimonio Histórico-Artístico, don Juan Jorge Toledo Díaz y don Domingo Martínez de la Peña y González; el arquitecto de zona para la región canaria, don Ignacio Gárate; el alcalde de la ciudad, don Carmelo Méndez Quintero, del secretario de la corporación municipal, don Pedro Santiago Díaz Baeza, del concejal don Estanislao González Alayón y del cura párroco de la iglesia de San Marcos, don Carlos González Quintero.

EL ESCULTOR MARTIN DE ANDUJAR CANTOS

Hasta que publicamos una monografía sobre su vida, obra y taller¹¹, el escultor, pintor y arquitecto discípulo de Martínez Montañés, era un artista prácticamente desconocido. De aquel trabajo entresacamos algunos de los datos principales. Sabemos que nació en 1602, pero ignoramos el lugar. Su madre se llamaba Mariana de Campos y una hermana, doña Isabel de Cantos. El aprendizaje con el famoso escultor sevillano debió transcurrir entre los años 1620 y 1625, y es posible que continuara en aquel taller algún tiempo más, en calidad de ayudante. En 1628 ya aparece Andújar con taller propio, firmando contratos para hacer imágenes destinadas a muy diversos sitios, incluso para América. Este taller lo instaló en la colación de San Vicente, en Sevilla, pero en 1631 lo trasladó a la de la Magdalena, de donde pronto retornó al primer sitio.

De la amistad y confianza recibida de Montañés es buena prueba cierto poder que éste le otorgó, a fin de que le comprara un esclavo negro para su servicio, según escritura pública otorgada en Sevilla, el 27 de diciembre de 1632. Hay testimonios para suponer que sus relaciones con Alonso Cano Fueron cordiales.

Sus primeras obras conocidas son las imágenes del retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Carmona, del año 1629, según el poder que otorgó en esta población el 9 de diciembre de dicho año, a favor de Cristóbal Salcedo, para que pudiera cobrar lo que esta iglesia le adeudaba

11. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZALEZ, D.: *El escultor Martín de Andújar Cantos...*

por el encargo. Del año 1632 datan el *Cristo de las Animas*, de Carmona, el *San Sebastián*, de Agaete (Gran Canaria) y *San Cristóbal*, de La Habana. El contacto con las Canarias por tanto se produce ya desde ese año por lo menos. En 1633 terminó para el convento de Santa Cruz, en Cartagena de India, siete imágenes: *La Concepción*, *Santa Elena*, *San Nicolás*, *San Agustín*, *San Buenaventura*, *San Egidio Colonna* y *Santa Mónica*. Su actuación como pintor queda patente en el envío de varios lienzos para Lima, de mano del P. Fray Francisco de la Resurrección, agustino descalzo, lo que nos hace sospechar que irían destinados a un convento de esta orden, si bien no se ha podido identificar. Consta de un poder otorgado por el artista en Garachico, ante Yanes Machado, en 12 de julio de 1638.

En el año 1634 ya estaba casado con María de Piñar y Aguilar, pero su madre y hermana continuaron dependiendo de él. La situación económica de Martín de Andújar no debió ser muy desahogada, por los muchos artistas existentes en Sevilla, poco remunerados e incluso con dificultades para cobrar los encargos. Por eso al presentársele la oportunidad de marchar a Tenerife, para hacer el retablo mayor de la iglesia de Santa Ana, en Garachico, no dudaría en trasladar allí su taller, sin duda atraído por la prosperidad extraordinaria de aquel puerto e incluso tal vez pensando ya en un ulterior viaje a Indias.

Una vez en Garachico se transformó en el escultor más importante de la isla. En torno a él se agruparon varios artistas, que formaron una escuela de características muy definidas, continuadora en Tenerife de las directrices de Andújar. Desconocemos si aún vivía su esposa al tiempo de este viaje, pero tenemos motivos suficientes para suponer que vino sólo a Canarias. Desde aquí continuó remitiendo recursos a su madre y hermana.

Su primer trabajo en Tenerife fue sin duda el retablo de Garachico, para el que tuvo que recurrir a una serie de ayudantes. Muy pronto debió terminar el *Nazareno* que está en Realejo Alto, a no ser que lo hubiera hecho en Sevilla. También de aquel primer momento es el contrato con los vecinos de Icod para su otro *Nazareno*, junto a la *Dolorosa*, *San Juan Evangelista* y la *Verónica*. Entre los años 1637 a 1639 talló tres imágenes de *San Juan Bautista*, para diversos templos de Tenerife. En el año 1641 embarcó para América, y allí le encontramos en 1669 dirigiendo las obras de reconstrucción de la catedral de Antigua, en Guatemala.

El estilo de Martín de Andújar es el mejor documento para probar su aprendizaje con Montañés. De éste asimiló de tal forma sus características que pasó a ser uno de los más notables continuadores de su arte.

La etapa de Montañés que más directamente influyó en él es la comprendida entre los años 1627 al 1637 aproximadamente, que es cuando se manifiesta con una gran actividad, caracterizada por cierta apropiación de formas barrocas, que precisamente comenzaban a hacer furor con sus discípulos Cano, Mesa y Villegas. Esta etapa magistral de Montañés dejó en la obra de Andújar una profunda huella, señalada por el deseo de dotar sus esculturas de líneas suaves, modelado blando y representaciones a tono con el ideal ascético del momento, que se fundían con las antiguas formas realistas, dando lugar a nuevas soluciones plásticas más atemperadas que las propugnadas por los barrocos.

Toda la obra de Andújar es de tipo religioso. Las imágenes la tallaba siempre en madera, algunas de «candelero», preparadas para dornallas con vestidos de telas naturales. Por lo general se desprende en sus figuras una gran tendencia naturalista, que se muestra abiertamente en los detallados estudios anatómicos. Pone siempre especial cuidado en las cabezas, llenas de vigor, apasionadas y dramáticas. Cuando ha de representar a Jesucristo copia fielmente modelos montañesianos: rostros angulosos, ojos grandes y almendrados, boca entreabierta, labios gruesos, ancho bigote y barba muy poblada de pequeños rizos.

Reviste gran interés la policromía de las imágenes, con la que pueden añadirse efectos no logrados por la gubia, incluso reforzar el sombreado. La técnica de Andújar es la impuesta en la escuela de Montañés, con una tonalidad muy próxima al natural, huyendo siempre del sistema del esmaltado, de efecto desagradable, por parecer «platos vidriados», según frase de Pacheco. Para esta policromía se aparejaba la madera con albayalde y yeso molido, lijando repetidamente para no cubrir las formas y pintando luego al óleo, decorado a punta de pincel, con la misma técnica de un cuadro. A pesar de que era corriente encomendar esta labor a pintores especializados, Andújar lo hacía por su propia mano, con lo que la verdadera intención del artista no quedaba desvirtuada.

EL CONTRATO PARA HACER EL NAZARENO DE ICOD

El 18 de mayo de 1637, ante el escribano público de Icod Franciscano de Rojas Montiel, comparecieron Alonso de Ocampo Sarmiento, beneficiado de la iglesia de San Marcos, y el capitán Blas de Alzola, junto con Martín de Andújar, para otorgar carta de ajuste, en la que se contenían los siguientes puntos:

1.- El artista debería hacer las imágenes de *Jesús Nazareno* con la cruz, del mismo tamaño que el que había hecho para los franciscanos de Los Realejos (Tenerife); la de *Nuestra Señora de Pasión, San Juan Evangelista*, con su cabellera tallada, y la *Verónica*.

2.- Tales imágenes habrían de estar entregadas en el mes de diciembre de dicho año, perfectamente terminadas, policromadas y provistas de sus basas, a excepción de los vestidos de lana y seda.

3.- Por su trabajo Andújar percibiría dos mil reales, que le serían entregados en vino por los días de Navidad y También en mosto, tributos y dinero de contado, conforme habían prometido los devotos en una memoria que pasó ante dicho escribano.

Testigos de esta escritura pública fueron Luis Custodio de Goyas, Juan Estévez, Bartolomé Yanes y Estéban Duarte¹².

Al recibir Andújar el encargo, en la mente de sus clientes de Icod estaba presente la admiración por el *Nazareno* que éste había efectuado para Los Realejos, por lo que se le indicaba que fuera del mismo tamaño. El escultor al tratar de resolver la imagen para Icod parece que deseaba actuar de la misma forma que con el anterior, es decir preparar un cuerpo desnudo, perfectamente policromado, a pesar de que siempre iría recubierto de una túnica. Ello también se sobrentiende en el contrato, al especificarse que las imágenes deberían estar *bien encarnadas y acabadas*, refiriéndose a su tallado y policromado. Si comparamos ambas imágenes encontraremos un gran paralelismo en cuanto a la composición, interpretación de la cabeza, las manos y los pies, si bien resulta aún más expresiva y dramática la de Icod. Por el contrario el resto del cuerpo de este *Nazareno* muestra unos problemas distintos al de Los Realejos, ya que en este último está cuidadosamente conluido de labrado y pintado, incluso el vello de la pelvis. Por el contrario en el de Icod el tronco a pesar de ser muy proporcionado e incluso iniciadas las masas musculares, costillas, el vientres y el sexo, con buen sentido de la anatomía, por el contrario el tallado se muestra como en una fase inicial, lo mismo que buena parte de las piernas. Esto nos resulta aún más sorprendente al contemplar los brazos, que son simples maderos rectos, sin formas anatómicas. Planteadas así las cosas debemos admitir que Andújar se proponería un plan de trabajo que, por tener un tiempo limitado para su ejecución, tuvo que recortarlo, posiblemente con el propio acuerdo de sus clientes y rebajas de las cifras a pagar, o bien por no haberse podido reunir en Icod toda la suma ofrecida al escultor. Lo cierto es que la cabeza, parte del pecho, las manos y los pies aparecen magistralmente tallados y el resto abocetado y en la madera.

Según se deduce del contrato, al tiempo que se hacían las imágenes también se preparaban las vestimentas, en lana y seda, pero no como algo por cuenta del artista. Al decirse que las imágenes deberían ser en-

12. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, legajo 2513, f. 333v.

tregadas con sus *panigueltas*, debe entenderse que se refiere el documento a «parigueltas», es decir sus basas con verales para las procesiones, si bien, como tal encargo no es normal que se hiciera al escultor sino más bien a un maestro carpintero, también pudiera tratarse de las peanas.

A Martín de Andújar se le prometieron dos mil reales por las cuatro imágenes. De ellas sin duda era el *Nazareno*, con su cruz, la que tenía más trabajo y gastos de material, en tanto que las restantes eran de «candelerero», es decir solamente talladas la cabeza y manos. Se advierte que la *Virgen* y la *Verónica* no llevaban cabellera, ya que la primera se cubría con toca y manto y la otra, con peluca. *San Juan* sí llevaba cabellera tallada y posiblemente también los pies, como es normal en muchas representaciones de este santo. Como en el contrato no aparece estipulada la cantidad por cada figura, es de suponer que una buena parte sería para el *Nazareno*.

ASPECTOS HISTORICOS EN TORNO A LA IMAGEN

Si bien en el contrato con el artista solamente figuran los nombres del beneficiado de San Marcos y del capitán Blas de Alzola, el encargo estuvo costado por varios vecinos más. Uno de ellos fue el licenciado don Marcos de Montiel, según propia declaración en su testamento, otorgado ante Montiano, el 12 de abril de 1674:

Iten declaro que por mi debocion y servir a Jesus Nazareno de mi parte y caudal ayudé a rrecojer las insignias (imágenes) de la procesión del Biernes Santo al Amanecer¹³...

La iglesia de San Marcos desde las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII recibió muchas reformas y mejoras en su arquitectura, retablos e imágenes. También es ahora cuando se adquieren pasos propios para los cultos de Semana Santa. Estos encargos a Andújar son de los primeros que tuvo la población para tales celebraciones. Iban destinados a la práctica del vía crucis, que tanto auge comenzaba a tener en la isla por la influencia de los franciscanos. Desde que llegó el *Nazareno* a Icod se organizaba una procesión en la madrugada del viernes santo, y también desde entonces la devoción a esta imagen ha ido en aumento hasta la actualidad. Su primer recorrido por el pueblo debió ser en el año 1638¹⁴. Su itinerario más o menos siempre ha sido el mismo, con

13. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, legajo 2.531, f. 26.

14. MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D.: *Icod en su Semana Santa*, en «El Día» (Santa Cruz de Tenerife), 27 de marzo de 1958.

su salida de la iglesia parroquial a las cinco de la mañana, por la portada norte, para ir al barrio de las Angustias; luego, en el bello marco de la plaza de la Pila, aún en la oscuridad de la noche, la ceremonia del encuentro con la *Dolorosa*, *San Juan y la Magdalena*, para continuar el vía crucis por las calles del Hospital, San Francisco y de La Asomada, desembocando frente a la plaza de San Agustín, donde tiene lugar el encuentro con la *Verónica*. Con un enorme acompañamiento de fieles y por la calle de Key Muñoz llega hasta El Calvario, donde hay una estación, para por último regresar a la parroquia, en una solemne procesión por las calles de San Agustín y San Sebastián (fig.16).

Marcos Montiel y Roxas, presbítero, también en su testamento habla del vínculo que había fundado en los bienes herederos de sus padres, designado en primer lugar para ocuparlo su sobrina doña Inés de Rojas Castilla y Guzmán, con la obligación de atender con quinientos ducados una capellanía perpetua en la iglesia de San Marcos, en el «Santuario» de Jesús Nazareno.

Primeramente estas imágenes no se encontraban expuestas en la iglesia, sino que solamente en la semana santa se sacaban a la veneración de los fieles. Como el *Nazareno* había despertado mucho fervor, poco después de su adquisición fue instalado en una sala, a manera de capilla, bajo el coro, a la que se llegaba por una angosta escalera desde la puerta de la hermandad de la Misericordia. Este recinto se iluminaba por unos ventanillos alargados, cubiertos de balaustres, a la altura del pavimento de la nave central de la iglesia, aún existentes, desde donde los fieles podían contemplar la imagen sin descender a la sala. El presbítero don Marcos de Montiel, antes citado, se preocupó de organizar su culto en esta su primera capilla, dotándola de los ornamentos necesarios y una capellanía de misas rezadas para que se dijeran en su altar:

...puze un caxon y piedra de ara y el dho caxon tiene tres gavelas con sus llaves diferentes y así mismo puze dos candeleros de azofar y campanilla de mano y una Alba de Roan y un Roquete que es de mi capellan ya nombrado y una casulla de Damasco con todo lo demas p^a celebrar el Santo Sacrificio de la Missa y se en el dho altar y santuario (del Nazareno) sin q se saque ni preste p^a otra parte. Y esto lo administre el dho Capellan Pedro de la Cruz y los que le sucedieren en dha Capellanía y memora perpetua para lo qual a de tener las llaves de dho caxon y el uso de esto se guarde y aia efecto¹⁵...

15. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, legajo 2531, f. 26.

También de aquella primera época se produjo la fundación de una hermandad encargada de velar por el esplendor de la procesión de viernes santo, pero sus actividades duraron relativamente poco tiempo, puesto que en los últimos años del siglo XVII ya se había extinguido en su totalidad, si bien no decayó el culto a la imagen¹⁶.

Nueva etapa en la historia del *Nazareno* se abre por el gran interés hacia él demostrado por la casa Alfonso de Gallegos. El capitán don Diego Nicolás Alfonso de Gallegos y Lugo y su esposa doña María de la Encarnación Román solicitaron del obispo don Juan Francisco Gillén autorización para restablecer la antigua hermandad de los nazarenos. La licencia les fue concedida el 9 de septiembre de 1750, acompañada de la concesión de:

...quarenta dias de Indulgencia a todos los fieles que con devoción resaren un Padrenuestro, Ave Maria y Gloria Patri delante de la Imagen de Jesús Nazareno y a los hermanos quarenta dias a los que vistieren tunicas o sto. escapulario siempre que resaren con el lo dho...

Además, por solicitud del beneficiado don Juan Estévez de la Guardia, el obispo nombró como primer mayordomo de la hermandad a don Diego Alfonso de Gallegos Román y Machado, hijo del matrimonio antes referido¹⁷.

En aquel año de 1750 la familia Alfonso de Gallegos decidió trasladar la imagen a su capilla de la Encarnación, en la propia iglesia, que es la colateral del norte, para la cual se recompuso todo el retablo. Como testimonio de su presencia en dicho lugar tenemos inscripción que figura en la lauda en madera, blasonada con las armas de la casa, que cubre el sepulcro familiar en el pavimento de la capilla:

*Aquí ase el Capⁿ Dⁿ dieg^o
Trasladado de su entierro
maior del conbento de
monjas de Sⁿ Bernardo
de donde era patrono
por su mucha debosio*

16. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZALEZ, D.: *Los Templos de Icod*, inédito.

17. Archivo parroquial de la iglesia de San Marcos de Icod, *Libro 9 de Protocolos*, Instrumento núm. 97. Véase también MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZALEZ, D.: *El Nazareno de Icod...*

*n que tenia con la imagen
de Jesus nasareno quiso
que su cadaber quedase
delante de dha imagen
lo que se ase oi 29 de m^{zo}
de 1754 aⁱ abiendo sido su f
allecimiento el dia 19 de m^o
de el año 1753*

El Nazareno permaneció en la capilla de la Encarnación hasta que en el pasado siglo se adquirió la actual *Virgen del Rosario*, que vino a ocupar el nicho central, como vemos hoy. Por este motivo el *Nazareno* fue trasladado a la antigua capilla de San Pablo, junto a la capilla de Animas, en la nave norte, para lo cual se le preparó un sencillo retablo de estilo neoclásico, más o menos hacia la mitad del siglo XIX.

Ya dentro del presente siglo la familia de Lorenzo-Cáceres dotó a la imagen de mejores adornos para su procesión. Doña María Teresa del Hoyo, condesa de Sietefuentes y miembro de esta casa, adquirió la actual basa de plata y la túnica de terciopelo bordada en oro. En buena parte de la centuria, dicha familia cuidó con esmero de este paso del viernes santo.

Nuevo traslado del *Nazareno* a otra capilla es el que se efectuó hace muy poco tiempo, en los pies de la nave sur, acondicionada para tal efecto con buen pavimento y artesonado, por iniciativa de don Carlos González Quintero, el párroco de la iglesia. Por tanto debe ser el cuarto altar que le ha sido destinado.

Deseamos también destacar aquí que las antiguas fiestas mayores de Icod se celebraran en honor del Nazareno, en el último domingo de septiembre. Desde el viernes anterior era trasladado a la ermita de Nuestra Señora de los Afligios, en El Calvario, donde permanecía allí hasta el domingo, en que se hacía una solemnisísima función, seguida de la procesión de retorno hasta San Marcos, pasando por arcos triunfales, instalados en todo el trayecto en animada rivalidad por el vecindario. Estos adornos se hacían de musgo, ramas del monte, madroños, piñas, flores y banderas. Las festividades en honor del *Nazareno* vinieron a interrumpirse el año 1870, cuando el párroco don José Ana Jiménez obtuvo autorización del obispado para trasladar a la ermita del Calvario un Cristo de San Marcos conocido por *El Señor Rescatado*, al que desde ese año se le comenzaron a dedicar la fiestas de Icod¹.

A nota de curiosidad anotaremos aquí el recibo por el sermón de la última fiesta de septiembre dedicada al Nazareno:

18. MARTINEZ DE LA PEÑA Y GONZALEZ, D.: *Los templos de Icod...*

Recibí de D. Matías Madero Mayordomo de la Cofradía del Calvario de la Villa de Icod, la cantidad de diez y seis escudos por limosna del sermón de Jesús Nazareno en su función celebrada el tercer domingo de septiembre. Y p.^a que conste lo firmo en el Pto. de Garachico a treinta de Septiembre de mil ochoc^{ta}. sesenta y nueve. [Firmado:] José Díaz y García.¹⁹

Desde hace varios años, además de la procesión del amanecer del viernes santo, el Nazareno vuelve a salir en la del Santo Entierro.

- Exposiciones

Figuró en la Exposición de Arte Sacro del Arciprestazgo de Icod, en la iglesia de San Agustín, de esta población, en mayo de 1966²⁰, y en la exposición de homenaje a Montañés, en el salón de exposiciones del palacio del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, en diciembre de 1968²¹.

APENDICE DOCUMENTAL

Carta de ajuste con el escultor Martín de Andújar para hacer el Nazareno de Icod, en 18 de mayo de 1637, ante Rojas Montiel (Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, legajo 2513, f. 333v)

[Al margen:] *El L^{do} Al^e de Ocan /panco y blas de / Alsola trato/ de ynsinias con mⁿ de anduxar*

[Texto:] *En el lugar de ycode ysla de Ten^e en diez/ y ocho dias del mes de mayo de mill y seissien/ to^s y treinta y siete a^s ante my el esn^o pu^{co} y t^o/ que aqui yran dhos El L^{do} Al^e de Ocampo sarm^o/ ben^{do} de la parroquial del S^r San marcos de este/ lugar y el Capp^{an} blas de alsola v^o del de la/ una p^{te} y de la otra martin de anduxar cantos/ maestro de escultor ve^e de G^{co} que doy ffe conos/co dixeron dixeron [repetido] questan abenidos y con/ sertados que dho escultor a de hasser y les/de dar entregar de aqui a todo el mes de/ disiembre deste presente año quattro ffiguras/ la primera de Jesuxpto nasareno con su cruz del/ grandor del*

19. Archivo Parroquial de San Marcos de Icod, *Cuentas de la ermita del Calvario*.
20. *La exposición se preparó con motivo del II Congreso Eucarístico Arciprestal y fue su organizador. No se pudo publicar el catálogo.*
21. [Anónimo], *Exposición homenaje a Montañés*, [Catálogo] (Santa Cruz de Tenerife, 1968, núm. 9. La exposición estuvo abierta en el mes de diciembre de dicho año y fue su organizador Rafael Delgado Rodríguez.

que hizo p^a el conv^r ffran^{co} del rrea/lexo y las tres la una de nra señora de passⁿ y la otra de San Joan ebanxalista con su/ cabellera de madera y la ultima la bero/nica todas las quales an de benir encar/nadas y acabadas y con sus paniguelas/ eseto los bestidos de lana y seda y por ello/ le daran dos mill rreales pagados en/bino cosido por nabidad de cargason y en/ tri^s y din^o y mosto confforme lo an prome/tido y debotos y lo rreffiere una memoria que passo ante mi el ssn^o p^{co} y el/ dho escultor se obligo a rresebir la paga en la ffor/ma dha y que entregara las dhas ffigururas/ por fin deste presente año y anbas las p^{tes}/ a ssu cumplim^{io} obligan sus b^{es} y b^{es} cier/tos el dho ben^{do} y los demas sus personas/ y b^{es} presentes y futuros rrayses y muebles/ y dieron todo poder a las jus^{as} del rrey nro/señor p^a que se lo manden e hagan cum/plir como si ffuese negocio ff en jus^o rrenun^{io}/ todas leyes y la general de dro. y ffirmar/ronlo siendo t^{os} luys custodio de goyas/ y Juan estebes y Barme Yanes p^{tes} (...)/ v^{tos} de este lugar

[Firamdo:] L11 Alo de ocapo sarm^o, Blas de Alsola,/ Martin de Andujar/ante mi Fran^{co} Rojas m^{iel}/ Sn^o pu^{co}.



Fig.1.– El *Nazareno* de Icod. Detalle. Antes de la restauración de Ezequiel de León.



Fig.2.- El Nazareno. Iglesia de Santiago del Realejo Alto (Tenerife).

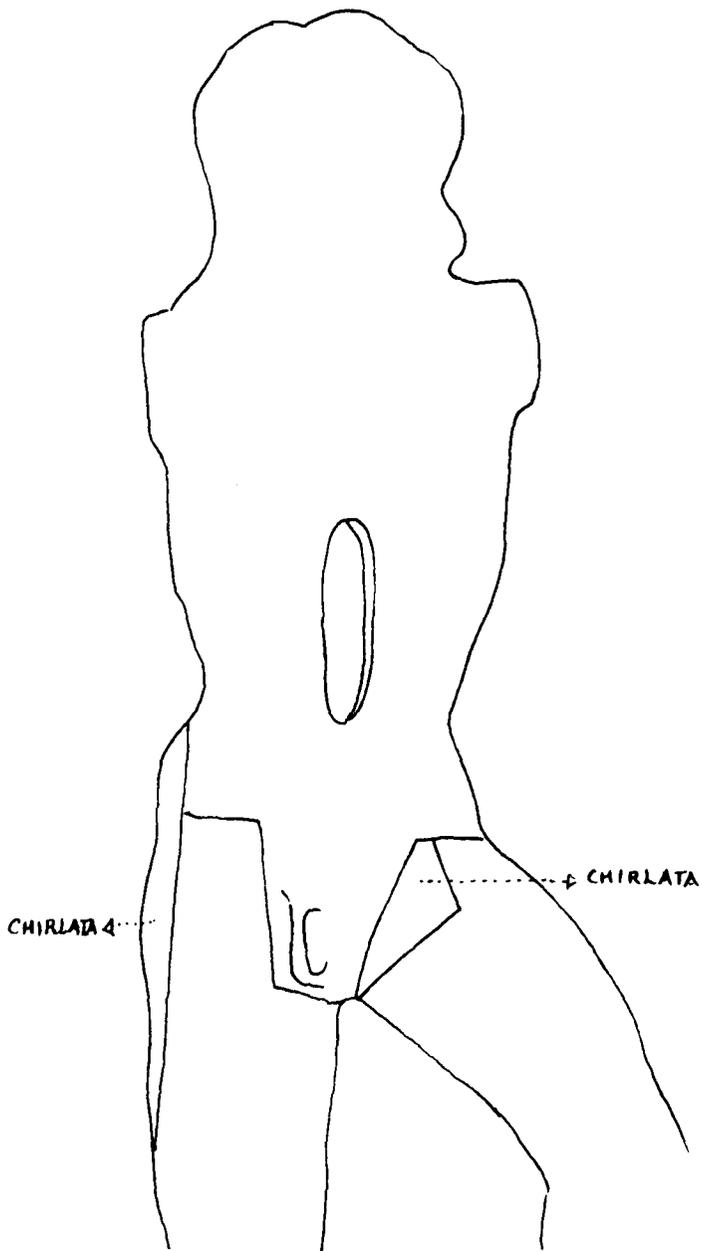


Fig.3.- Unión de las extremidades inferiores al tronco, chirlatas y hueco delantero del pecho.



Fig.4.– El *Nazareno* de Icod. Detalle del cuerpo.

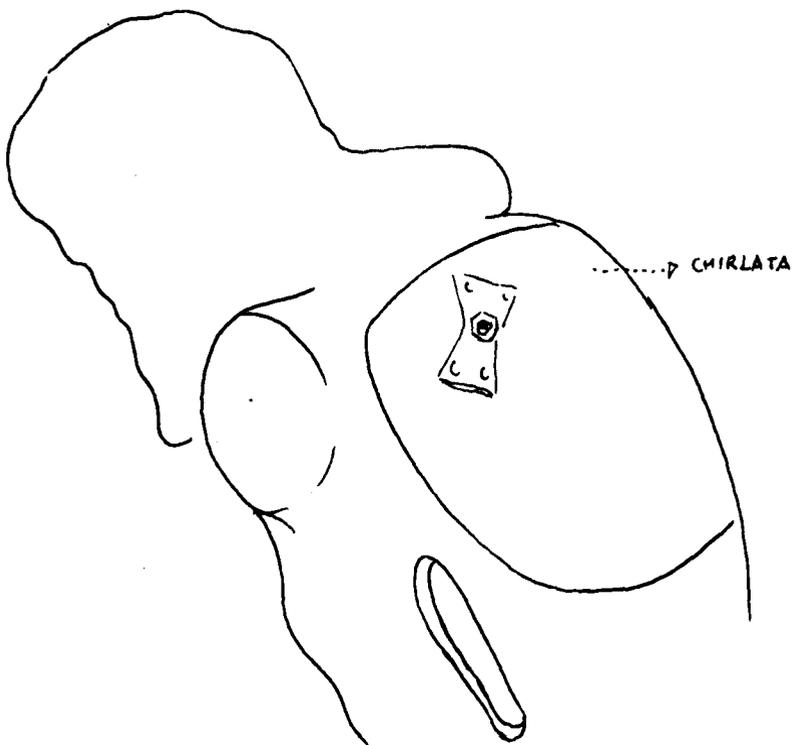


Fig.5.- Chirlata de la espalda, con la placa metálica colocada en los últimos años, para sostener la cruz, y hueco de lado izquierdo.

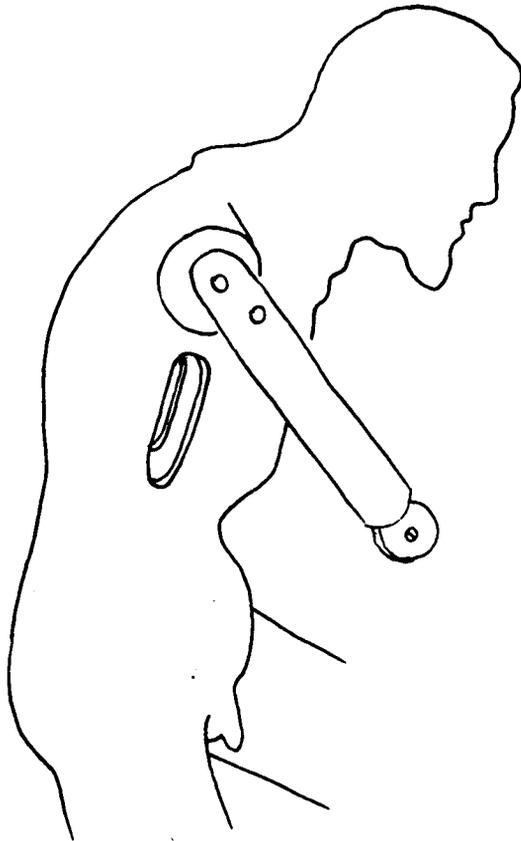


Fig.6.- Unión del brazo derecho al tronco y hueco lateral.

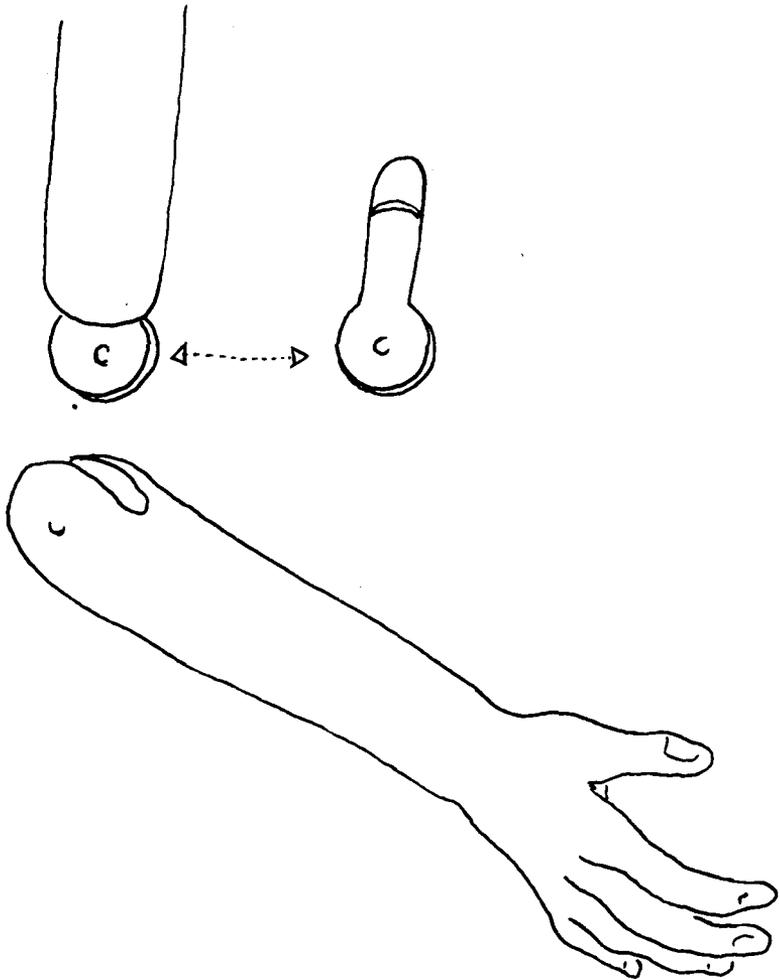


Fig. 7.- Sistema de articulación del brazo y antebrazo.

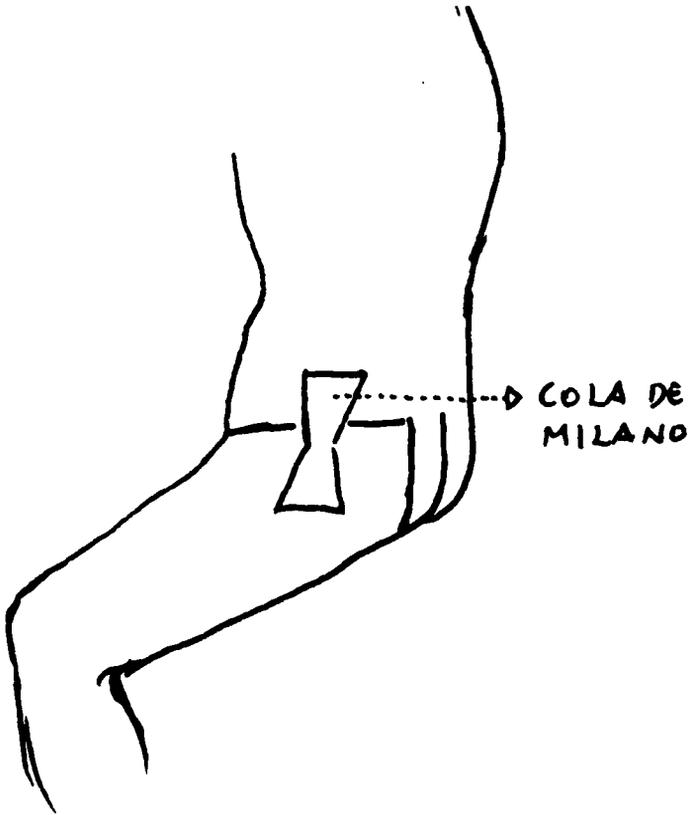


Fig.8.- Unión de la pierna izquierda al tronco, reforzada con una cola de milano.

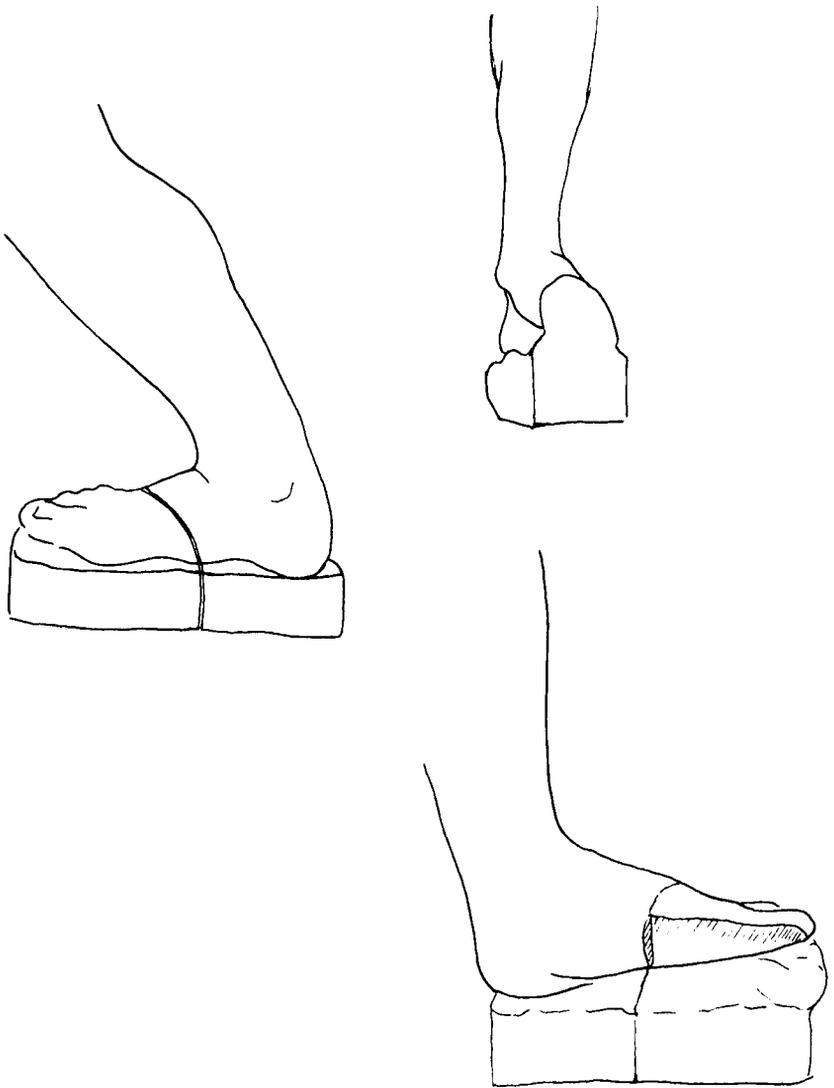


Fig.9.- Estructura de los pies del Nazareno de Icod.

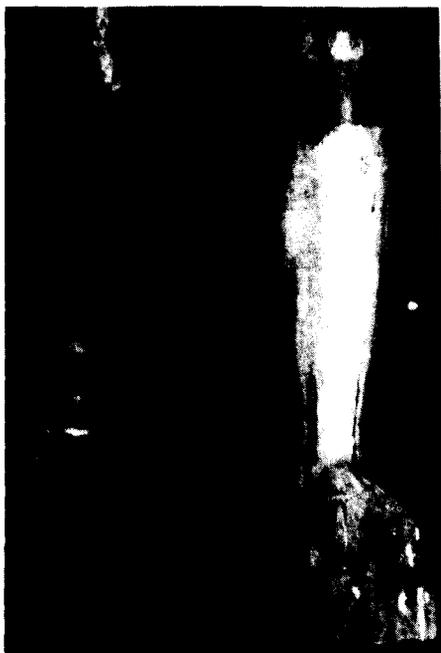


Fig.10.- *El Nazareno de Icod. Detalle de las piernas.*



Fig.11.- El Nazareno de Icod. Detalle de las manos.



Fig.12.- El *Nazareno* en dos momentos de la restauración efectuada por Ezequiel de León y José Luis Díaz.



Fig.13.- El *Nazareno* de Icod. Detalles de la cabeza. Las zonas blancas es el estucado hecho en la última restauración.

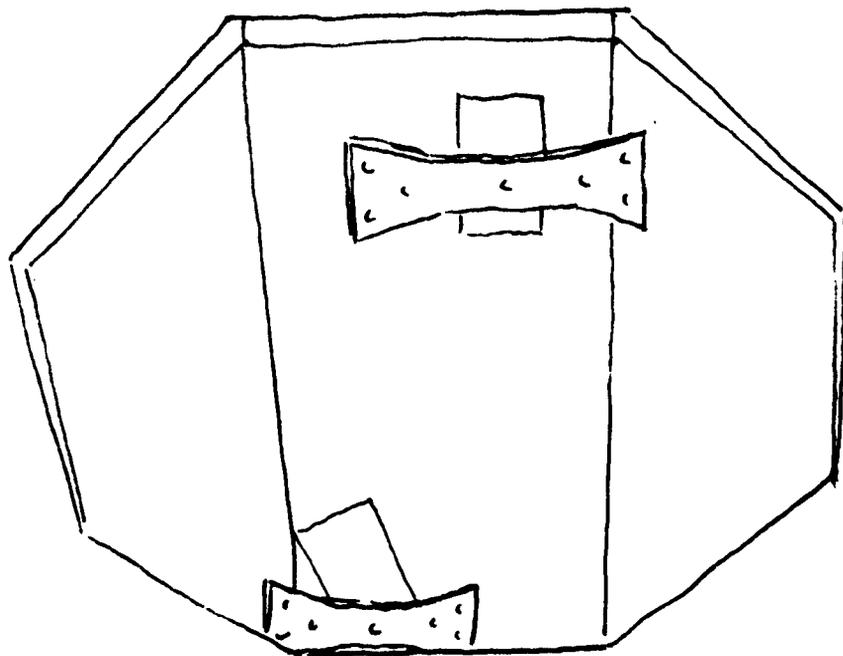


Fig.14.- Estructura de la peana por debajo, en que aparecen dos colas de milano de hierro para sujetar la figura.



Fig. 15.- El Nazareno de Icod. Detalle después de la restauración de Ezequiel de León.

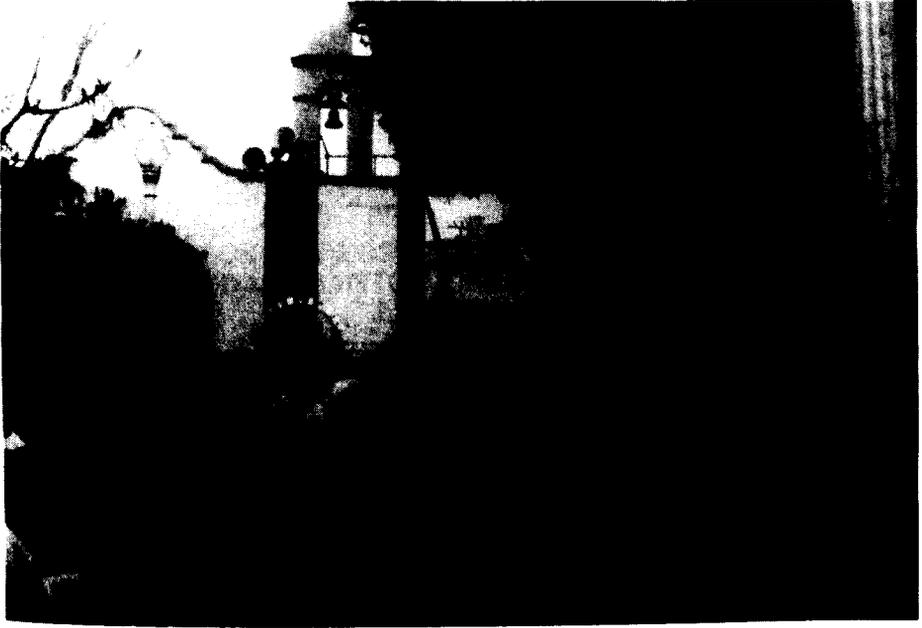


Fig.16.- Icod. La procesión del Nazareno en la mañana del viernes santo, en El Calvario, 1981.