

## JOSE LUJAN PEREZ EN AGAETE

*Antonio Cruz y Saavedra*

Aunque falto de una visión panorámica de la trayectoria artística del escultor en el municipio de Agaete, y sin hacer referencia a las fuentes consultadas, conocemos parte de la producción artística de José Luján Pérez en la Villa a través de Don Santiago Tejera y Quesada <sup>1</sup>. No obstante, con este trabajo se da a conocer de modo especial su abundante obra en la parroquia matriz de Nuestra Señora de la Concepción, así como a clarificar y ahondar en el estudio de su producción retablista y escultórica en general. Al mismo tiempo, y por la cercanía con la Villa de Guía, o quizás por el hecho de que muchos de los mayordomos de la iglesia matriz eran originarios de esta localidad y favorecieron la contratación de importantes obras, se inicia con el presente estudio la investigación sobre el centro artístico más importante de la comarca durante los siglos XVIII y XIX: el «*taller de orfebrería de Santa María de Guía*». La documentación, de primera mano, nos ha deparado el conocimiento de diferentes artistas desconocidos que tenían su residencia en la Villa de Guía. Así, maestros retablistas, esculto-

1. TEJERA Y QUESADA, 1914, 141 y 142.

res, carpinteros, pintores y maestros plateros, conforman la actividad del centro.

En este sentido, entre 1779 y 1781 presenciarnos por vez primera la participación del artista más afamado en la iglesia matriz de Nuestra Señora de la Concepción, a razón del siguiente contrato de hechura:

*«Por ciento, y quarenta rs pagados a José Luxan por la hechura del Sagrario del comulgatorio y vaza q<sup>e</sup> recibe el del Altar Mayor».*

Pagándosele también en concepto de:

*«Por sesenta, y tres pesos, y medio pagados á el dho por la hechura, y herrajes para el sagrario del Altar mayor»* <sup>2</sup>.

No obstante, la obra de carpintería más importante para esta parroquia la realiza hacia 1780:

*«Por tres mil rv pagados a cuenta de mayor cantidad que importo el nuevo retablo de la Yglesia»* <sup>3</sup>.

Durante la visita del obispo Don Joaquín de Herrera el 12 de septiembre de 1780, se documenta un retablo nuevo que ocupa todo el testero, tallado y sin dorar <sup>4</sup>. De regreso de Artenaar, el 8 de julio de 1793, el señor obispo Don Antonio Tavera y Almazán, manda, entre otras, que se dore el

2. A.P.V.A. (Archivo Parroquial Villa de Agaete), LIBRO DE FABRICA, III, f.44 v<sup>o</sup>. Según las cuentas de fábrica presentadas durante el período comprendido desde el 20 de octubre de 1779 hasta el 31 de septiembre de 1781, por el mayordomo y capitán de milicias Don Sebastián Grimón ante el canónigo visitador Don Manuel Verdugo. En la misma relación de descargos se notifican los veinte y ocho reales y seis cuartos por la madera de cedro empleada, y los dos reales y medio por su conducción desde la Villa de Guía al Lugar.
3. IDEM, f.72 v<sup>o</sup>. El 5 de julio de 1793 y a causa de la presentación de las cuentas de la parroquia por el mayordomo Don Sebastián Grimón ante el señor visitador Don José Fernández Abad, se produce dicha inscripción; e IDEM, f.76 v<sup>o</sup>. En el inventario general formado el 7 de julio de 1793 se vuelve a citar el mismo retablo: «Primeram<sup>te</sup> la Ymagen de nuestra señora Purisima consep<sup>n</sup> de vestir-en su nicho del Retablo mayor, que ocupa todo el testero tallado sin dorar Yt. un vestido entero que se compone de un manto tunica y demas de tela».
4. A.P.V.A., LIBRO DE CITAS DE DOCUMENTOS, 1752-1784, s. f.

retablo mayor <sup>5</sup>. A José Luján Pérez también se le encargó la hechura de un tabernáculo, según se desprende de las cuentas realizadas por Don Juan Suárez de Aguilar, beneficiado de la parroquia de Santa María de Guía, y mayordomo que fue del Lugar desde agosto de 1800 al 19 del propio mes de 1819 <sup>6</sup>. En la citada obra trabaja el carpintero «maestro Manuel» <sup>7</sup>.

Para la capilla mayor, y en el mismo periodo, diseña también un retablo <sup>8</sup>, y un altar portátil para la administración de los santos óleos al pueblo <sup>9</sup>. Sor-

5. A.P.V.A., LIBRO DE MANDATOS, 1787-1927, f. 4r. y f. 5v<sup>o</sup>.: y LIBRO DE FABRICA, III, f. 78v<sup>o</sup>. Se citan en el camerín diferentes retazos del retablo viejo sustituido por el de Luján Pérez.
6. A.P.V.A., LIBRO DE FABRICA, III, f. 100 v<sup>o</sup>, y f. 101 r. Estas se desglosan en: «*Por quatro mil novecientos quarenta y seis rl veinte mars. costo de un tabernaculo, ó santa-santorum - quatro p<sup>e</sup> de madera de tea p<sup>a</sup> las ocho columnas, ocho de tornearlas el maestro manuel, de llevar dha. madera a la ciudad y traer las tres p<sup>e</sup>; de madera de pinzapo trescientos pies, doscientos sencillos de pulgada de grueso á moneda, y ciento doble á dos monedas; una doce de quatro y media varas de longitud y med<sup>a</sup> en quatro p<sup>e</sup>; p.<sup>a</sup> peones, juntas y barcos p<sup>a</sup> su conduccion quatro p<sup>e</sup> y tres de flete; quatro cueros de gato á moneda: hechura de carpintería doscientos p<sup>e</sup>; aparejos y colores diez y seis p<sup>e</sup>; el Pintor cien p<sup>e</sup>; Treinta y seis libros de oro a duro; direccion de D. Jose Perez cinquenta p<sup>e</sup>; de clavos cinco p<sup>e</sup> dos y m<sup>o</sup> de pta. y veinte libras de engrudo a tostón = 4966, —20.»; y A.P.V.A., CARPETA CON DOCUMENTOS VARIOS, f. 7 r. y v<sup>o</sup>. Previamente el beneficiado y mayordomo de la parroquia había solicitado licencia al respecto, por no hallarse con la decencia correspondiente la imagen de Nuestra Señora de La Concepción y no haber tampoco en ella tabernáculo alguno proporcionado a la custodia del Santísimo. El 23 de febrero de 1811 el obispo Don Manuel Verdugo y Albiturria concede dicha licencia.*
7. A.P.V.A., CARPETA CON DOCUMENTOS VARIOS, s. f. Puede ser coincidente con el «Manuel Herz.», nombrado en los descargos de la ermita de San Sebastián y que aparece ligado al contrato de hechura de la escultura, percibiendo las cantidades correspondientes al barnizado aplicado a aquella.
8. A.P.V.A., LIBRO DE FABRICA, III, f. 101 r, Los pormenores de su hechura se observan a través de la lectura siguiente: «*Por quatro mil trescientos diez r<sup>l</sup> diez mars. de un retablo nuevo p<sup>a</sup> el altar mayor: de madera de tea treinta p.<sup>e</sup> y tres r<sup>l</sup> pta.; oficiales noventa y siete p.<sup>e</sup>; clavos seis p.<sup>e</sup> dos y medio r<sup>l</sup> pta.; direccion del dho. D. Jose Perez quarenta p.<sup>e</sup>, Pintor ciento treinta, aparejos veinte y nueve, sesenta y siete libros de oro a duro y veinte y siete lib.<sup>a</sup> de engrudo a tostón*».
9. A.P.V.A., CARPETA CON DOCUMENTOS VARIOS, f.12 v<sup>o</sup>. El mismo beneficiado, y para el periodo comprendido entre el 20 de agosto de 1799 al mismo mes de 1819, y ante el señor Don José Fernández Abad nombrado al efecto por el Ilustrísimo Señor Dean y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral, presenta las cuentas del período referido en el cual notifica y amplía la producción artística del escultor Luján Pérez: «*Por trescientos r.<sup>s</sup> costo de un altar portátil p<sup>a</sup> las administra<sup>c</sup> del pueblo; veinte p.<sup>e</sup> la hechura por D. José Pérez, cinco a Antonio Jardín del forro y monillas y cinco del dorado y oro gastado*».



prenden las cantidades cobradas por el maestro habida cuenta de la envergadura de la obra, tanto del tabernáculo como del retablo <sup>10</sup>. Según las investigaciones del Dr. Alfonso Trujillo, en los retablos diseñados Luján no prescindió de las formas barrocas, aunque con elementos neoclásicos. Sugiere que las mismas soluciones aplicadas en el retablo de Santa María de Guía, de hacia 1799, fueron las mismas en traza y estilo de los desaparecidos en la Villa de Agüimes, Santa Brígida y en Agaete <sup>11</sup>

En su taller trabajaban toda una escuela de artesanos y maestros colaboradores, que vivían de la importante actividad creadora de este centro artístico comarcal. Destaca por su variada actividad, aparte de Manuel Hernández y de Antonio Jardín, el pintor José Yanes, coexistiendo en determinadas obras de carpintería con el maestro. Conocemos su trabajo por las cuentas presentadas por el mayordomo y capitán de milicias Don Sebastián de Grimón, durante el periodo comprendido entre el 20 de octubre de 1779 hasta el 31 de septiembre de 1781 <sup>12</sup>. En adelante, se pierde su contacto con la parroquia. Por consiguiente, la documentación aportada contribuye a conocer más su participación artística en Canarias, ya que solamente es citado por el Dr. Hernández Perera entre los pintores doradores procedentes de

10. TEJERA Y QUESADA, 1914, 141 y 142. Dice que eran sencillos, pobres si se quiere, porque pobres eran los tiempos, pero de buen gusto y proporciones, del cual pendían nuevas esculturas de santos en sus nichos y crucificados en sus remates.
11. TRUJILLO RODRIGUEZ, 1977, I, 208 y 209.
12. A.P.V.A., LIBRO DE FABRICA, III, f. 43 vº al f. 45r. Sus trabajos son los siguientes: «*Por catorce pesos pagados segun recibo a Jose Yanes Pintor por dorar el sagrario del comulgatorio*». El sagrario fue diseñado por el escultor Don José Luján Pérez, al respecto se lee: «*Por seis rs y cinco quartos costo de la conduccion de dho sagrario desde Guia a Lagaete*». José Yanes es requerido para otros trabajos en la parroquia por lo que tuvo necesariamente que trasladarse al lugar de los hechos: «*Por ciento treinta y siete rs y quatro quartos que segun recibo pago a José Yanes Pintor en esta forma ochenta rs por pintar el Pulpito, (ilegible) pesos por pintar el retablo del Crucifijo, un peso la Paloma del Pulpito, y seis de plata por recortar, y retocar unas Andas*»; «*Por cinquenta rs pagados al dho Yanes segun recibo por pintar las puertas de la sacristia, y camerín, y respaldo del pulpito*». No obstante, su principal quehacer fue dorar los trabajos realizados por los maestros carpinteros y escultores del taller de Santa María de Guía: «*Por doscientos, y ochenta rs pagados al mismo Yanes por su trabajo en dorar el sagrario de la Yglesia*». Su labor profesional se extiende a un campo no habitual, aunque sí dentro de los trabajos posibles a realizar dentro del taller: «*Por quarenta, y seis rs. y dos quartos pagados a José Yanes pagados por la hechura de otras vidrieras y estodalar las capillas*». Con anterioridad, en el mismo libro de cuentas, se descarga un total de veinte y cinco reales al mayordomo por el costo de dos docenas de vidrios para las vidrieras de las capillas.

Andalucía, y que supuestamente esparcen su obra por el Archipiélago, aunque no registra datos de su andadura <sup>13</sup>. La Dra. Margarita Rodríguez González, en su tesis doctoral, cita algunos de los trabajos realizados por José Yanes en la parroquia de la Concepción y en la iglesia de San Juan de Telde <sup>14</sup>.

El escultor José Luján Pérez no limita su participación al diseño y dirección retablística, sino que para éstos realiza un abundante proyecto escultórico <sup>15</sup>. Su actividad realzó el patrimonio local y sus obras suplieron a las esculturas existentes desde los orígenes de la parroquia. El repertorio escultórico y retablístico de Luján es arrasado el 28 de junio de 1874, fecha en la que intencionadamente se produce el incendio de la iglesia matriz de Nuestra Señora de la Concepción. Concluida la nueva fábrica parroquial en su estructura principal, el cura beneficiado Don Juan Valls y Roca tiene como objetivo prioritario la ornamentación de su interior. A la muerte del escultor José Luján Pérez, el centro artístico de Santa María de Guía pierde su supremacía comarcal en la producción artística. Se recurre por tanto a otros artistas <sup>16</sup>.

Concluye la relación de esculturas un bello Calvario atribuido al escultor José Luján Pérez o bien a su escuela. Componen este pequeño grupo escultórico un Cristo crucificado —de 35 cms. de alto—, una Magdalena arrodillada a los pies de la cruz —de 25 cms. de alto—, a la izquierda una Dolorosa y a la derecha un San Juan Bautista —ambos de 40 cms. de alto—. Se localizan dentro de un armario de madera con puerta trasera <sup>17</sup>.

13. HERNANDEZ PERERA, 1955, 247 y 248.

14. RODRIGUEZ GONZALEZ, 1986, 492,

15. A.P.V.A., LIBRO DE FABRICA, III, f. 101 vº. Por la consulta de los archivos parroquiales conocemos las esculturas siguientes: «*Por quatro mil seiscientos treinta y ocho r<sup>1</sup> con diez y ocho mars. á q.<sup>e</sup> ascendio el costo de un Crucifixo e Ymagen de Concepcion nuevos; p<sup>a</sup> lo que se compró una toce de madera de cedro en ochenta p.<sup>e</sup>, tres p.<sup>e</sup> de fletó, seis de cerrería; hechura de la Ymagen por el enunciado Perez ciento cinquenta p.<sup>e</sup>; Pintor setenta p.<sup>e</sup>; Aparejos cinco p.<sup>e</sup> y m<sup>o</sup>; engrudo diez libras a tostón; hechura del Cristo por el mismo Perez ciento y diez p.<sup>e</sup>; barniz treinta p.<sup>e</sup>; tres clavos p<sup>a</sup> la cruz doce r<sup>1</sup> pta.; madera y hechura de la cruz quatro p.<sup>e</sup> y m<sup>o</sup> = 4638,—18»;*

16. Se solicitan los trabajos de Cirilo Moreno (1893) para la traza y diseño del retablo mayor. Al escultor Rafael Bello en 1885 para la restauración de la Purísima Concepción. Y de Arsenio de las Casas en 1882 para la restauración de un San Juan Bautista y para realizar un Ecce Homo.

17. Perteneció a Doña Rosario Quintana Talavera. Agradecemos la gentileza ofrecida por su actual propietaria Doña Teresa Santana Rodríguez

No obstante, la labor escultórica del imaginero Luján Pérez es reconocida en Agaete por la magnífica talla de San Sebastián que realizó para su ermita a principios del siglo XIX. La imagen del santo mártir constituye el ejemplar escultórico más importante de la Villa. La escultura está consagrada a un tema devocional de raigambre popular, que alcanzó gran notoriedad dentro de la temática renacentista y barroca.

La imagen, en hornacina resguardada por un cristal, es una talla de bellas proporciones apoyada sobre una peana y atada a un tronco de naranjero, símbolo de castidad y generosidad. La flor blanca del naranjo sugiere la pureza, de ahí que los azahares constituyan el adorno tradicional de las novias. Esta relación se manifiesta en los obsequios que por tal motivo realizaban las jóvenes al santo para hacerse merecedora de su favor. La ofrenda consistía en la donación de lazos o cintas rojas que eran colocadas en las flechas del martirio. Esta simbólica acción ha desaparecido actualmente, y según la feligresía eran doblemente donadas para obtener el beneficio de curar a los enfermos, haciendo alusión a su iconografía. Hoy conserva el don de ser ofrendado por los vecinos con ramos de naranjas. Ambos aspectos rituales se identifican exclusivamente en el municipio agaeense. En la ermita de San Sebastián de Santa Cruz de La Palma, existe la costumbre de adornarlo en su festividad con una corona y banda de flores artificiales.

Su advocación y culto se remontan a los orígenes de la parroquia matriz, la cita más antigua es el 14 de octubre de 1534. El 27 de marzo de 1556 se notifica al respecto: «*Yten una tabla en la qual esta pintado en un lienzo negro san sebastian*». En sucesivos inventarios continúan registrándose alusiones al retablo y a su lienzo. No obstante, durante la visita efectuada por Don Gaspar Ramírez del Castillo, el domingo 9 de noviembre de 1608, bajo la mayordomía de Don Juan de Medina, de las imágenes relacionadas se especifica un San Sebastián pequeño de bulto en un retablo también pequeño. En la relación de bienes raíces y muebles efectuados durante la estancia del obispo Don Cristóbal de la Cámara y Murga el 31 de diciembre de 1628, se deja constancia de: «*Yten un san sebastian de bulto*», e «*Yten otra figura de S<sup>to</sup> Seb<sup>an</sup> pequeña q' esta en el altar de nra s<sup>a</sup> de candelaria*»<sup>18</sup>.

El 20 de mayo de 1649 entra en acción un personaje de capital importancia para la historia local e íntimamente ligado al patronato de la ermita: el capitán Alonso Imperial. Con anterioridad se hizo cargo de la mayordo-

18. A.P.V.A., LIBRO DE FABRICA, I, f. 43 v<sup>o</sup>, f. 83 v<sup>o</sup>, f. 185 r. y, f. 247 v<sup>o</sup>



mía de Nuestra Señora de la Concepción, ocupando al unísono la Alcaldía del Lugar de Agaete <sup>19</sup>. Desligado de estas funciones lo encontramos el 20 de enero de 1680 de mayordomo en la ermita de San Sebastián <sup>20</sup>. Al carecer la ermita de libro propio de fábrica las cuentas se insertan en la general de la parroquia matriz. Así, durante la visita efectuada por el Provisor General del obispado el 16 de mayo de 1687, al inventariarse todos sus ornamentos se incluye una imagen de San Sebastián junto a las posesiones dejadas por Alonso Imperial ante el escribano público Don Cristóbal Suárez de Medina el 3 de enero de 1674. Aparecen inscritas en el libro de protocolos de la parroquia con el número 15. Hasta 1730, y en el altar mayor, continúa citándose en la iglesia matriz una imagen de bulto del santo <sup>21</sup>.

En diversas ocasiones la ermita de San Sebastián fue cerrada al culto. El 16 de enero de 1767 se hace por carecer de los ornamentos y la debida decencia del recinto para celebrar los actos litúrgicos. No obstante, durante la estancia del obispo Don Manuel Verdugo y Alviturria, el 16 de enero de 1780, reconociendo su mejorado estado por limosnas de los fieles, otorgó licencia para oficiar la misa <sup>22</sup>. En la efectuada por Don Jerónimo José de Roos y Fonte, el 2 de noviembre de 1784, la encontró con mucha decencia para la celebración eucarística. Localizando un santo patrón, un frontal y grada de madera nuevos y pintados, y un púlpito con necesidad de algunos arreglos. El 7 de julio de 1793, el obispo de Canaria Don Antonio Tavira y

19. IDEM, f. 287 vº, f. 293 r., f. 322 r. y f. 343 vº. El 13 de junio de 1649 renuncia a la mayordomía de la iglesia matriz de Nuestra Señora de la Concepción. El 22 de agosto de 1663 la vuelve a ocupar, para dejarla definitivamente el 6 de septiembre de 1679; y A.P.V.A., LIBRO DE MISAS CANTADAS Y REZADAS, 1680-1750, f. 106 r. Junto al capitán Alonso Imperial, es Don Rodrigo Hernández uno de sus mayores benefactores instituyendo al efecto misas cantadas y procesión en el día del santo. Estas se pagaron hasta 1869.
20. A.P.V.A., LIBRO DE FABRICA, II, f. 1 r. y f. 1 vº. En los cargos y descargos recogidos en el libro de cuentas de fábrica se notifican diferentes conceptos por gastos de materiales y oficiales por reparos realizados en la ermita. Así como la recaudación del alquiler de las casas de su propiedad, por ornamentos y gastos de las fiestas de 1668.
21. IDEM, f. 102 vº y f. 131 vº. El 4 de septiembre de 1711 en el inventario realizado por el sacristán Don Cristóbal de Reina y el de 1730 efectuado durante la visita del Ldo. Don Bartolomé Luis Román y Mendoza, continúan citando la escultura de San Sebastián; e IDEM, f. 251 vº. A raíz del catálogo de imágenes y pertenencias de la iglesia matriz del 5 de septiembre de 1752, y en lo sucesivo, no se hace mención al cuadro de su advocación como tampoco se cita la talla que se encontraba en las dependencias parroquiales, así como el retablo mencionado desde el siglo XVI.
22. A.P.V.A., LIBRO DE MISAS CANTADAS, 1751-1878, f. 186 r.

Almazán, sigue permitiendo las concelebraciones, ordenando al beneficiado de la iglesia matriz la contratación y ejecución de una imagen de San Sebastián de buena talla, en la mayor brevedad y que fuera proporcionada a su hornacina. La existente era desproporcionada de figura y hechura, y que en su opinión no motivaba devoción en los fieles. El 9 de agosto de 1799, al comprobar Don Manuel María Alonso Donado que lo mandado por el obispo Tavira no tuvo efecto, mandó cerrar la ermita al culto <sup>23</sup>. En 1819, haciendo fiel cumplimiento de lo expresado por el obispo Antonio Tavira y Almazán en 1799, la ermita cuenta con una espléndida talla del santo <sup>24</sup>.

La escultura, realizada en madera, se adapta a los cánones tradicionales, es decir, se apoya a un tronco de naranjero y ubicada sobre peana sin previa decoración. Su cuerpo está moteado por las flechas del martirio, elemento iconográfico propio. Sus dimensiones son reducidas, a la vez intencionadamente proporcionadas. Su descripción se reduce a un tema clásico de cuerpo semidesnudo. Eleva el brazo derecho y deja caer el izquierdo, formando una línea de gran armonía con el vuelo del paño de pudor. Su cabeza, flexionada lateralmente, sigue el perfil evolutivo del brazo caído. La pierna derecha la flexiona hacia atrás, permaneciendo la izquierda apoyada en la peana, realizando un ligero arqueamiento de suma belleza. Su estructura muscular es sencilla, sin alardes hercúleos y de cabellera desordenada. La escultura se inscribe dentro de un rectángulo en sentido vertical, dividido por una línea que va desde la parte superior del tronco de naranjero hasta el pie derecho, teniendo como puntos comunes el pabellón de la oreja y el ombligo. La imagen describe una curvatura que se inicia en la mano derecha tomando distinta trayectoria en el sudario, recorriendo la

23. IDEM, f. 187 r. y vº

24. A.P.V.A., LIBRO DE CITAS DE DOCUMENTOS, 1752-1784, s. f. En 1819 y en presencia del Dr. Don José Fernández Abad, nombrado al efecto por el Dean de la Santa Iglesia Catedral, Don Juan Suárez Aguilar beneficiado de la parroquia de Santa María de Guía le presenta las cuentas de la mayordomía de la ermita del Señor San Sebastián. El período comprendido va desde el fallecimiento del anterior mayordomo Don Francisco Medina en 1808 hasta el mes de agosto de la presente visita. Haciendo fiel cumplimiento de lo expresado por el obispo Antonio Tavira y Almazán en 1799, la ermita cuenta con una espléndida talla del santo según los propósitos expresados al efecto. Las referencias documentales acerca de la mayordomía se remontan hasta el 31 de octubre de 1836 bajo Don Rafael de Sosa, vecino de Agaete. En lo sucesivo no se constata ninguna alusión en lo concerniente a la ermita.



línea evolutiva del pie adelantado. La inestabilidad, como rasgo más expresivo, la oposición armónica de las diversas partes del cuerpo, evidenciada en el adelantamiento o atrasamiento de los pies, elevación y movimiento hacia atrás del brazo, forman una simetría perfecta manifiesta en el contrapuesto. Dentro del rectángulo se trazan una serie de líneas que no lo desbordan y sí tienen puntos de conexión con otros elementos compositivos (Fig. 1).

La escultura despertó la curiosidad de los investigadores, constituyendo su atribución una de las polémicas más interesantes del momento. En este proceso, y como adelantábamos, las primeras referencias sobre la imagen de San Sebastián datan de principios de siglo, en la cual Don Santiago Tejera la atribuye al imaginero Luján Pérez <sup>25</sup>. Al mediar la década de los sesenta, fue atribuida al escultor castellano Martín de Andújar y Cantos <sup>26</sup>, motivado por un error de transcripción del documento de tasación de fecha 1 de julio de 1632, en la que Felipe Ribas, escultor, y Alonso Cano, pintor, declaran: «...*que son terceros para ver y tasar la hechura del San Sebastián, para la villa de agaetes en la isla de Gran Canaria*» <sup>27</sup>. Subsano el error, se comprobó que la imagen a la que hacía mención el documento era la de la Villa de Agüimes <sup>28</sup>, a pesar del distanciamiento estilístico evidente entre ambas obras escultóricas, puesto de manifiesto por Pedro Tarquis Rodríguez, aunque siguió atribuyéndola a Martín de Andújar <sup>29</sup>. Una simple comprobación documental de los beneficiados del momento hubiesen despejado la incertidumbre, ya que en la fecha de tasación regía sus oficios en la Villa de Agüimes Don Juan Bautista Espino, mientras que en el Lugar de Agaete lo hacía Don Marcos Verde de Aguilar <sup>30</sup>. Luego fue atribuida al taller del escultor guinense Luján Pérez o en su defecto de la gubia de algún discípulo del imaginero grancanario. Sin notificación documental al respecto, pensábamos que las atribuciones a dicho imaginero carecían de fundamento, previa comparación estilística de su obra <sup>31</sup>. Elementos como el

25. TEJERA Y QUESADA, 1914, 141 y 142.

26. MARTINEZ DE LA PEÑA, 1961, núm. 135, 222 y 223. En su estudio, realiza una acertada descripción de la escultura.

27. TARQUIS RODRIGUEZ, 1965, núm. 11, 243 y 244.

28. MARTINEZ DE LA PEÑA, 1964, 2.

29. TARQUIS RODRIGUEZ, 1974, 62.

30. A.P.V.A., LIBRO DE FABRICA, I, f. 255r. El cura Licenciado Don Marcos Verde de Aguilar, permanece en la parroquia desde el 31 de diciembre de 1628 hasta el 18 de octubre de 1642.

31. CRUZ Y SAAVEDRA, 1982, 20 y 21.

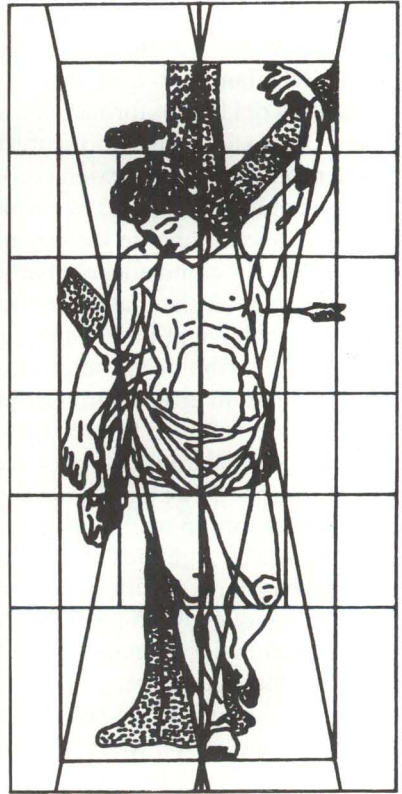


Fig. 1 JOSE LUJAN PEREZ. Ermita de San Sebastián. Escultura de San Sebastián. Siglo XIX. Elaboración propia.

sudario de sus imágenes, reiterativo en los crucificados, son de forma constante, atándose a la derecha y dejando entrever la parte superior de la musculatura, a excepción de la bella escultura de Gáldar, que lo hace con idéntico criterio pero sin dejar al descubierto la parte superior del muslo. En Luján Pérez existe una corrección en la disposición del peinado, sobresaliendo de su estructura muscular, de alguna manera, la pared abdominal y poderosos pectorales. El santo agaetense, sin alardes de musculatura, es de cabellera desordenada con mechón que cae sobre la frente. Sin lugar a dudas, el detalle formal que más cautiva y le distancia es la disposición de su cabeza flexionada hacia la izquierda, con una actitud que se nos antoja de acatamiento al martirio, mientras que en los santos homónimos de José Luján y de Martín de Andújar, se muestran triunfantes puesto de manifiesto en su cabeza erguida y de mirada complaciente. La localización de un incipiente bigote, presente en la talla popular del siglo XVIII del patrono de La Gomera y en el de la ermita de San Sebastián en Santa Cruz de La Palma, una compostura más clásica, la serenidad y el aplomo, son los elementos compositivos que lo alejan de las formas barrocas de las obras tradicionales de Luján Pérez.

De igual manera pensábamos que el santo mártir aglutinaba la persistencia clásica, el amor a la belleza, propio de la escuela sevillana y el carácter íntimo, con preferencia por lo pequeño y exquisito de la escultura granadina<sup>32</sup>. Desde un principio, creíamos que no era acertada su vinculación a discípulo alguno del escultor guienese, y que hasta que no tuviéramos las respuestas documentales de su tasación y hechura no deberíamos atribuirle exclusivamente por sus analogías estilísticas<sup>33</sup>. Nos preguntábamos si para esta ocasión Luján salió de su modelo clásico establecido para sus Sebastianes, y como dijera el Marqués de Lozoya, en visita realizada a la Villa, que si se tratara de una obra de Luján Pérez sería la más hermosa.

Investigaciones posteriores dieron como resultado la localización de la documentación acerca de su paternidad durante la visita efectuada por el señor Don José Fernández Abad, bajo la mayordomía del beneficiado de la

32. GOMEZ MORENO, 1963, XV, 186.

33. CRUZ Y SAAVEDRA, 1984, núm. 155, 17 y 19. Sin llegar al capítulo de las atribuciones veíamos el enorme parecido con la escultura de Alonso Cano «*La Cabeza de Adam*», de la catedral de Granada. La misma inclinación y mirada melancólica, párpados bien señalados, nariz recta, boca sensual con incipiente bigote, cabellera desordenada y ausencia de toda violencia.



parroquia de Santa María de Guía Don Juan Suárez Aguilar. En ella se da cuenta de la nueva talla del santo de Narbona según lo mandado por el obispo Don Antonio Tavira y Almazán en 1799. En los descargos de fábrica de la mayordomía de San Sebastián entre 1808 y 1819 se esclarece dicha titularidad:

*«Por cuatrocientos treinta r.<sup>s</sup> costos de un santo nuevo, mandado á hacer por S.I. el S<sup>r</sup> Tavira, el q<sup>e</sup> construyo D. Jose Perez en veinte y cinco p.<sup>e</sup> quince el barniz dado por Manuel Hernz: tres pesos la parihuela p.<sup>a</sup> dho. Santo»* <sup>34</sup>.

Con este acontecimiento cerrábamos y dábamos por concluidos todos los supuestos que se habían gestado en torno a la escultura. Por los elementos formales descritos y por la fecha de ejecución se puede comprobar los planteamientos anteriores, basados principalmente en un nuevo modelo clásico en su estatuaria y una forma distinta en la manera de plasmar el sentimiento religioso.

Acompaña al mártir de Narbona diversos atributos iconográficos. Las flechas conforman un aspecto propio de San Sebastián, no obstante, ha sido también motivo caracterizador en la mitología clásica y de la América precolombina. Se ha querido ver en ellas un significado fálico innegable, pero exclusivamente lo es cuando aparece contrapuesto a un símbolo de carácter femenino, como emblema de conjunción <sup>35</sup>. Es el arte cristiano, simbolizan las armas espirituales al servicio de Dios. Y en el sentido más estricto, aparecen como símbolo de la «peste». De ahí que en Canarias, la ubicación de las ermitas no respondan a un sentimiento arbitrario. Como santo inoográficamente identificado con la peste, era costumbre emplazarlas a la entrada de los municipios, a manera de barrera protectora para evitar la entrada de la enfermedad o epidemia contagiosa.

La escultura agagetense emplaza tres huecos de flechas, conservando tan sólo dos actualmente. Se localizan en el costado lateral izquierdo y con una posición inclinada, mientras que la otra tiene proyección horizontal y debajo de la axila derecha. El pie derecho conserva el hueco de la desaparecida. Su tipología diferenciada evidencia diferentes donantes y plateros.

34. A.P.V.A., CARPETA CON DOCUMENTOS VARIOS, s. f. Aparecen también las cuentas de la ermita de San Sebastián.

35. CIRLOT, 1982, 205.

La desigualdad estriba en el alargamiento de una mientras la otra, más corta, se acerca al tipo tradicional. En una aparece las iniciales del donante «M.A.». No hemos identificado documentalmente al donante, ni determinado su cronología. Conserva también, un sol plateado de proporciones medianas, compuesto de una parte central circular convexa con decoración en relieve a manera de escamas en toda su superficie. Parten de él los rayos luminosos en diferentes proyecciones longitudinales. Está colocado en la cabeza del mártir mediante un apéndice agudo, con ligera inclinación según la trayectoria de la escultura. Se aprecia un inicio o arranque de cuño, pero que no define al platero. El sol, como elemento iconográfico, significa la fuerza heroica, creadora y dirigente. Sus rayos suponen calor y luz, símbolo a un tiempo del poder de la gloria y de la espiritualidad <sup>36</sup>; el sol es el reducto cósmico de la fuerza masculina <sup>37</sup>.

36. PEREZ-RIOJA, 1971, 389.

37. CIRLOT, 1982, 418.