

# LA LLEGADA DEL NEOCLASICO A CANARIAS Y SUS MANIFESTACIONES EN LA ARQUITECTURA LIGNARIA

**OFELIA SANABRIA DIAZ**  
LICENCIADA EN HISTORIA DEL ARTE

El objetivo de este trabajo consiste en estudiar y dar a conocer el desarrollo que en el Neoclasicismo tuvo la arquitectura lignaria, en cuanto a los retablos. Nos hemos ceñido al ámbito de Gran Canaria, porque sin duda en esta isla *adquiere una mayor importancia, debido al papel que juegan artistas como Diego Nicolás Eduardo o José Luján Pérez, además del interés que presenta la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria como ejemplo irradiador del nuevo estilo.*

A la hora de tratar del estilo Neoclásico en el Archipiélago, podemos destacar su cosmopolitismo, pues llega a Gran Canaria al mismo tiempo que se desarrolla en otros lugares de Europa, aunque en estas islas terminará adaptándose a las circunstancias ambientales, por ejemplo en cuanto a los materiales.

Mientras el “retablismo” coincidió en el Barroco con una época de prosperidad para Gran Canaria, en el caso del Neoclasicismo hubo de enfrentarse con etapas de crisis económica.

## **PAUTAS CLASICISTAS EN LA ARQUITECTURA Y SU REFLEJO EN EL RETABLO**

La introducción del neoclasicismo se hace a través de la renovada construcción de la catedral de Las Palmas, que ha estado parada hasta la llegada de Diego Nicolás Eduardo, el cual le imprime un nuevo estilo.

Como reflejo de esta edificación se irán creando otras nuevas en las pautas imperantes, aunque esto no es óbice para que artistas como Luján Pérez, por citar algunos, impriman un sello tardo-barroco a las obras realizadas en arquitectura lignaria con la utilización de avolutados roleos, decoración vegetal en las columnas, etc...

A la hora de construir un retablo los elementos van a cambiar mucho con respecto a la época anterior. Van a desaparecer las columnas salomónicas y el estípite, predominando las de fuste liso con capiteles, sobre todo de orden corintio contemplándose también el orden jónico en piezas más sencillas.

En las columnas y pilastras la única decoración que predomina será la formada por las estrías, junto con motivos vegetales, animalísticos, florales, etc..., que aparecían ya en la decoración barroca. Se ornamentan asimismo frisos y frontones, muy sobriamente y de modo simétrico, predominando el motivo de las gotas, que no se usarán sólo en el orden dórico; pocas veces aparecerán bajo los triglifos. El remate del retablo se efectúa por medio de frontones, casi siempre triangulares, apareciendo también el semicircular, decorado o sin decorar.

Casi siempre serán retablos de un solo cuerpo, por ser menos costosos, mostrando un nicho central con arco de medio punto, a veces abovedado, que podrá tener algún detalle o carecer de él. En conjunto y con respecto a la arquitectura lignaria de la época barroca, nos encontramos frente a unas realizaciones más sobrias.

Un ejemplo de transición al neoclásico lo encontramos en el retablo mayor de la parroquial de Guía, donde Luján Pérez utiliza en el primer cuerpo decoración floral en el fuste de las columnas, alejándose de lo que encontramos en fecha más tardía. Es preciso tener en cuenta que éste fue ejecutado en una fecha tan temprana como 1799, sin embargo ya en 1809, en el retablo de Ntra. Sra. de la Soledad de la iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas, el mismo autor se muestra más cercano a la nueva corriente, pero sin llegar a ser puramente neoclásico, lo que no ocurrirá en las construcciones que efectúa

para el templo catedralicio, donde se nos muestra con toda su pureza neoclásica, seguramente por el recuerdo de su predecesor Diego Nicolás Eduardo.

## ORDENANZAS

En 1752 se crea la Real Academia de San Fernando de Madrid con el deseo de ir contra los excesos del periodo anterior. Se quiere así tener un control más riguroso en las artes y promover a través de él la nueva corriente nacida en Europa, el neoclasicismo.

Por Real Orden de 23 de octubre de 1777 se mandó que no se ejecutasen obras públicas sin la previa consulta de sus dibujos a la Real Academia de San Fernando, adjuntando una explicación por escrito de los proyectos, con esto se quiere evitar que se “malgasten caudales en obras públicas que debiendo servir de ornato y de modelo, existen sólo como monumento de deformidad, de ignorancia y de mal gusto...”. Se desea conseguir que mediante su control se ejecuten los trabajos bajo un mismo patrón neoclásico.

Un mes después aparece la Orden “Sobre el modo de ejecutar las obras ocurrentes en todas las iglesias y sus altares” advirtiendo la necesidad de poner fin a los incendios que han ocurrido en distintos templos. Se quiere que no se usen maderas, sobre todo en los retablos y adornos de los altares, ya que, según se declara, “no hay ciudad en el reino en cuya cercanía no abunden los mármoles y otras piedras adecuadas. Con esto se quiere evitar los incendios y que no se usen los dorados pues “están expuestos a ennegrecerse, y a afearse en breve tiempo”. La alternativa que se da es que se hagan los retablos de estuco, pues son “menos costosos y además no producen incendios”.

Esta orden será transmitida a los Prelados para que se encarguen, además de todo lo anterior, de enviar los planos de cualquier obra que se deseara hacer a la Real Academia de San Fernando.

Esta orden la refrenda en 1791 Carlos IV y será comunicada al Arzobispo de Toledo por el conde de Floridablanca <sup>(1)</sup> “...para que de ningún modo permita hacer retablo alguno en los templos...sino de piedra o estuco y que cuando por algún motivo se intente hacerlo de madera se haga presente a su majestad para obtener la licencia, precedida por los informes del motivo...”.

(1) TRUJILLO RODRIGUEZ, Alfonso, *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, 1977, Tomo II, pág. 207.

El 25 de noviembre de 1777, fecha de la publicación de la circular expedida a obispos, caballeros y preladados, se manda al obispo de la Diócesis de Canarias una carta escrita por el conde de Floridablanca desde El Escorial. La misiva llega a Las Palmas en febrero de 1778, año clave ya que en este momento se introduce en el archipiélago los nuevos reglamentos del arte, desde allí se expanden a toda la Diócesis.

Por parte del obispo de Canarias hay una comunicación al Vicario de Santa Cruz de Tenerife, con fecha 14 de mayo de 1787 <sup>(2)</sup>, en la que le manifiesta la orden del Rey, transmitida por el conde de Floridablanca, referente a la observación hecha al estatuto 33 de la Academia de San Fernando y acerca de los requisitos para los títulos y nombramientos de arquitectos y maestros de obras. Esta se comunica a los tribunales así como Cabildos eclesiásticos y seculares el 28 de febrero de 1787, y desde Las Palmas pasa a Santa Cruz de Tenerife.

En dicha orden se manda que ningún tribunal, ciudad, villa, ni cuerpo pueda conceder título de arquitecto ni de maestro de obra, ni nombrar para dirigir los trabajos al que no se haya sometido al examen de la Real Academia de San Fernando o de San Carlos, quedando abolidos los privilegios que capacitaban a algunos pueblos para dar títulos de arquitecto o maestro mayor de las capitales y Cabildos eclesiásticos, recordando que se deben presentar los diseños de retablos y demás obras de templos, además de los concernientes a cualquier edificio que se quiera construir o retocar.

Cuando llega Diego Nicolás Eduardo a Las Palmas se comienzan de nuevo los trabajos en la catedral, pero ante la precisión de esos mandatos, el Cabildo escribe al conde de Floridablanca, exponiendo que por distintas razones se encuentra en la catedral de Las Palmas un arquitecto sin título, refiriéndose a Diego Nicolás Eduardo. El Cabildo en 1783 ya había redactado un carta, indicando que las obras se habían emprendido de nuevo en 1781 y que se habían detenido a causa de la llegada de esta orden.

La fábrica catedral no tenía asignado salario para un arquitecto de profesión, por otra parte si se intentaba traer alguno de España, retardarían las obras. Por consiguiente, se solicita que actúe como tal del racionero Eduardo, pues, además de mostrar cualidades en el plano que en su día proyectó contaba con la circunstancia de que sus diseños fueron revisados por Ventura Rodríguez, quien los aprobó.

---

(2) *Ibidem.*

## LOS ARTISTAS

En los retablos del periodo neoclásico en la isla de Gran Canaria no vamos a hallar una homogeneidad, ni cronológica ni formalmente. Tampoco la hubo en la arquitectura de templos y edificios civiles. En esta época hay algunos, como el que hiciera Luján Pérez para el altar mayor de la parroquial de Guía en una fecha tan temprana como 1799, donde el artista va a usar elementos persistentes del pasado barroco.

Pero también en fecha tan avanzada como 1880 existen otros retablos en el templo de Santiago de Gáldar que se acercan a las pautas clasicistas, que ya no son tan nuevas, dada la cronología, pero que el eclecticismo de la época permite, destacando elementos estilísticos dispares entre sí.

En cuanto al cumplimiento de las reales órdenes dudamos mucho de que las trazas de retablos se mandaran a la Real Academia de San Fernando, sobre todo desde las distintas poblaciones de la isla; por otra parte, todos los ejecutados en la isla son hechos en madera. Por tanto, sino fueron olvidados, no se intentaron llevar a cabo por la escasez de medios existentes aquí.

Puesto importante dentro de la arquitectura de esta época lo ocuparon los tabernáculos, hechos para albergar el sagrario principal de la iglesia. De estos ejemplos tenemos pocos. Hubo un proyecto para la catedral, que si se hubiese ejecutado, habrían resultado ser un buen ejemplo de creación neoclásica. Otro lo encontramos en Gáldar, el cual dentro de su sobriedad da suntuosidad a la capilla mayor. Fueron pocos los conjuntos que se llevaron a cabo quizá por ser un arte donde había pocos entendidos, pero, a pesar de esto, forman parte de la arquitectura neoclásica en el Archipiélago Canario <sup>(3)</sup>.

Como consecuencia de todo esto, debemos decir que el retablo de esta época fue lo que podríamos llamar una “arquitectura marginada”, ya que a la hora de construirlo se preocuparon ante todo del ornato del templo o de que una imagen tuviera un altar más o menos decente, sin tener en cuenta otras circunstancias. Esto motivará que en la segunda mitad del siglo XIX se abandonen las pautas puristas del primer neoclasicismo para llegar finalmente a un eclecticismo donde no faltan elementos dispares.

(3) HERNANDEZ PERERA, Jesús, *Tabernáculos neoclásicos de Tenerife y Gran Canaria*. “Estudios Canarios”. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna (Tenerife), vol. XI (1965-1968), pág. 45.

## USO DE LA MADERA Y DE LA PINTURA

Pese a la prohibición dictada en 1777 por Carlos III, referente a que no se hicieran retablos de madera, en Gran Canaria se van a servir de este material. Particularmente se empleó el pinsapo, del que muy a menudo se mandaban a traer partidas de Tenerife. Otro tipo en el cedro y el viñátigo, pero se usaron sobre todo para trabajos nobles, como los tabernáculos y en las esculturas. No hemos encontrado referencia al uso de ninguna otra.

Predomina el uso de la madera, pero también se trajeron de Génova conjuntos de mármol, material al que no tenían acceso por lo costoso, pues la única cantera de mármol que existía era la de Jinámar y su acarreo no salía rentable, era mejor hacerlo de tipo lúneo.

El retablo se policromaba para no dejar al descubierto la madera. En un primer momento se intenta imitar el mármol. Sabemos que existieron retablos con estas características, como por ejemplo el de Agüimes, decimos existieron porque fueron pintados y barnizados posteriormente con un colorido ajeno totalmente al que tuvieron en un principio.

Con la imitación del jaspeado lo que quisieron fue “ennoblecer” el pobre soporte con el que estaban hechos, pero no pasó de ser una triste imitación, y además muy deficiente. Cuando no se usaba este último procedimiento se acudía a dorar el retablo y a hacer un uso no muy mesurado del color.

Solían dorarse sobre todo los capiteles, el arco del nicho y parte del frontón. Se combina además con colores cálidos como el rojo, el verde, el marrón, que a veces llegan a quitar belleza al efecto final.

Los encargados de estas labores van a ser pintores sobre todo. Un artista conocido en este momento es José Osavarry Acosta <sup>(4)</sup>, que colabora con el escultor Luján Pérez en el policromado y dorado de sus obras hasta la muerte de éste, incluso tomará parte en los distintos diseños arquitectónicos que realizó <sup>(5)</sup>.

---

(4) ALLOZA MORENO, Manuel Angel, *La pintura del siglo XIX en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1981.

(5) *Idem.*, pág. 217.

## LAS OBRAS DE DIEGO NICOLAS EDUARDO Y SU REFLEJO EN LA PRODUCCION DE JOSE LUJAN PEREZ

Sin duda el neoclasicismo se inicia en la catedral grancanaria a través del clérigo Diego Nicolás Eduardo y su discípulo José Luján Pérez, la nota común entre ambos artistas es la formación tardía que tuvieron, ya que el primero contaba más de cuarenta años y según dice estaba formándose en las actividades de la construcción<sup>(6)</sup>; lo mismo ocurre con Luján el cual empezará a tomar contacto con lo que significa una enseñanza académica a partir de 1787, fecha en la que Eduardo es nombrado director de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

La catedral de Sana Ana de Las Palmas se hallaba sin terminar a la llegada del canónigo Eduardo a la ciudad, pero, gracias a la decisión del obispo fray Joaquín de Herrera de seguir con las obras<sup>(7)</sup>, contamos hoy con obras suyas en las islas. Los trabajos que le encomendaron a su llegada fueron:

- a) *Todas las dependencias de la cabecera, con sacristía nueva, sala del tesoro...*
- b) *Conclusión del interior del templo, al cual le faltaban el crucero con su cúpula, la capilla mayor, con las de la Epístola y del Evangelio o de la Virgen de la Antigua.*
- c) *Fachada principal, dando a la plaza de Santa Ana, derruyendo la fachada del siglo XVI.*
- d) *Levantar la parroquia de Sagrario Catedral*<sup>(8)</sup>.

Se empezó por la primera y segunda parte, y por la cabecera, el resto lo haría más tarde, al haber muerto Diego Nicolás Eduardo, Luján Pérez, teniendo los planos del maestro delante.

A la Academia de Dibujo que fundó la Real Sociedad Económica de Amigos del País acudiría José Luján Pérez para perfeccionarse tras una posible enseñanza con el pintor Cristóbal Afonso<sup>(9)</sup>. Junto a Eduardo va a aprender

(6) TARQUIS RODRIGUEZ, Pedro, *Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros del siglo XIX que han trabajado en las Islas Canarias*. "Anuario de Estudios Atlánticos", Madrid-Las Palmas, n° 12 (1966), pág. 411, n° 13 (1967), pág. 449.

(7) *Ibidem*.

(8) TARQUIS RODRIGUEZ, Pedro, *ob. cit.*, n° 13, pág. 415.

(9) ALZOLA GONZALEZ, José Miguel, *El imaginero José Luján Pérez*. Colección Guagua, n° 26, Las Palmas, 1981, pág. 16.

el trazado arquitectónico y las reglas maestras de la construcción de edificios, según las directrices de la Real Academia de San Fernando, lo que había hecho de Diego Nicolás un ferviente admirador y seguidor del neoclasicismo. A la muerte de éste su lugar lo ocupará el discípulo y el Cabildo catedral lo nombrará director de las obras del templo mayor <sup>(10)</sup>.

La factible influencia de uno sobre el otro se percibe en múltiples detalles. Así en el testero del fondo de las naves de la Epístola y del Evangelio se abren dos puertas neoclásicas, que bien podrían haber servido como modelos de retablos, pues poseen una estructura muy sencilla, la cual será muy usada a la hora de elaborar trazas de este género: elementos verticales coronados por un frontón semicircular. Luján Pérez tuvo delante estos ejemplos y a la hora de elaborar las diferentes obras para el recinto siguió, si no en su totalidad, el esquema constructivo empleado por el anterior arquitecto.

Asimismo, Don Enrique Marco Dorta <sup>(11)</sup> publicó un dibujo que pudo haber sido un proyecto de retablo elaborado por Diego Nicolás Eduardo para el presbiterio de la catedral, aunque no llegó a ejecutarse, el cual, según apuntó, “parece haber sido proyectado para el presbiterio de un templo, a juzgar por las dos puertas del cuerpo bajo, que no se justifican sino como accesos a la sacristía que estuviera situada a sus espaldas. Consta de tres cuerpos, con columnas corintias y entablementos, reduciéndose el último a la anchura de la calle central y ligándose a las laterales por medio de unas aletas o contrafuertes. Los marcos de las entrecalles y del cuerpo superior, indican que tendría pinturas...” <sup>(12)</sup>.

Pues bien, años más tardes Luján Pérez trabajará en el retablo de la parroquial de Guía. Si nos fijamos en el segundo cuerpo de este retablo vemos cómo sigue el mismo esquema sustituyendo lo que serían las columnas del proyecto de Diego Nicolás Eduardo, por pilastras estriadas. El resto tiene igual esquema; frontón curvo y aletas a ambos lados.

El retablo de la iglesia del convento franciscano de Las Palmas también tiene similitudes con este dibujo: lo que sería el ático presenta igual estructura del nicho central y aletas con igual frontón semicircular. El proyecto de su maestro consta de dos cuerpos y ático, Luján Pérez suprime un cuerpo, pero sigue el mismo esquema, ya que coloca un nicho central de dimensiones mayores

---

(10) Idem.

(11) MARCO DORTA, Enrique, *Planos y dibujos del archivo de la Catedral de Las Palmas*. El Museo Canario, Las Palmas, 1964, pág. 48.

(12) *Ibidem*.



respecto a los laterales, que a diferencia del dibujo, el cual hubo de ser adaptado a un presbitero, lo puso como dos nichos de menor tamaño, colocando asimismo sendas estructuras geométricas en la parte superior.

A pesar de haber estado aprendiendo con Diego Nicolás Eduardo las nuevas fórmulas neoclásicas y tener sus planos delante al continuar las obras no finalizadas de su maestro, Luján se muestra en la escultura más barroco que en la arquitectura, ocurriendo lo mismo en los referentes a la arquitectura lignaria, donde no asimilará por completo las nuevas fórmulas imperantes en el momento. Pero en Luján Pérez pudo influir también la contemplación de los conjuntos pétreos importados de Italia, de los que trataremos a continuación.

## RETABLOS MARMOREOS TRAJIDOS DE GENOVA

Los retablos marmóreos que se encuentran en la catedral de Las Palmas, son los únicos existentes en la isla. Seguramente la causa de esto se halla en que, siendo la población donde se aglutinaban la aristocracia y la burguesía del momento, viera incrementado su patrimonio artístico debido quizá al afán de figurar que tenían las diferentes familias donde enterrarse, cosa que no encontramos en las diferentes parroquias de Gran Canaria, lo que no indica que en éstas no se hiciesen donativos; se hacían pero eran siempre mucho más modestos.

### Retablo de Santa Teresa

Este conjunto fue costado en su totalidad por Don Domingo Bignony y Logman, arcedanio de la isla de Tenerife. En cuanto a este apellido, poco corriente en Canarias, es preciso decir que en el siglo XVII la presencia de genoveses en Tenerife es abundante. Con los Logman, de origen alemán, enlaza a mediados del siglo XVIII don Nicolás Bignony y Dognino, noble patricio de Génova, que tenía casa en la capital de aquella isla<sup>(13)</sup>. Don Domingo, nacido en el Puerto de la Cruz, era hijo de don Nicolás Bignony y doña María Logman, natural de Santa Cruz. Algunos clérigos de estas familias se convierten en mecenas de realizaciones artísticas, debiendo tenerse en cuenta que la mayoría de los encargos hasta bien entrado el siglo XIX en Canarias, provienen de la

(13) HERNANDEZ PERERA, Jesús, *Esculturas genovesas en Tenerife*. “Anuario de Estudios Atlánticos”. Madrid-Las Palmas, 1964, pág. 17.

Iglesia a través del Cabildo catedralicio, órdenes religiosas y beneficiados<sup>(14)</sup> como ocurre con los dos hermanos D. Ignacio y D. Rodrigo Logman, sacerdotes adscritos a la parroquia tinerfeña de Ntra. Sra. de la Concepción en el siglo XVIII<sup>(15)</sup>.

Por consiguiente, observamos que Bignony, al encargar el retablo de Santa Teresa para la Catedral grancanaria, lo lleva a cabo en Génova, siguiendo una tradición familiar corroborando el hecho de que a un primer ciclo de importaciones artísticas de Flandes especialmente, a parte de las obras traídas de suelo hispano, se da paso a otro nuevo, marcado por la abundancia de esculturas adquiridas en Liguria<sup>(16)</sup>.

En la “Gazeta de Madrid” del año 1776 entre otras noticias aparece la del nombramiento de D. Domingo Antonio Bignony y Logman como canónigo magistral de la catedral de Las Palmas. En 1782 se le escoge para sustituir al canónigo Ramos, a cuyo cargo renuncia<sup>(17)</sup>.

En una reunión del Cabildo catedralicio en 1791, D. Domingo Bignony manifiesta que hacía mucho tiempo que había pensado poner en la Santa Iglesia Catedral un altar decente con una imagen de Santa Teresa de Jesús “y que habiendo últimamente proporción, había mandado por uno y otro a Génova, lo cual le había venido y tenía en su casa...”<sup>(18)</sup>.

El altar se alza hoy en la nave de la Epístola, es de mármol y jaspe, prolongándose en un retablo de columnas de los mismos materiales; le costó al donante más de lo que pensaba y lo cedió en su totalidad a la catedral. Tiene un solo cuerpo, presidido por la imagen de la titular, que se encuentra en el único nicho existente con arco de medio punto, decorado con borlas en su parte superior. Sendas columnas con capiteles corintios dan suntuosidad a esta pieza. En su parte inferior, a modo de sagrario, se dispone un conjunto compuesto de Crucifijo y cabezas de querubines, que contribuyen a dar cierto movimiento a esta parte. En el entablamiento el friso es muy simple al no tener decoración alguna, dando paso a la estructura que imprime un dinamismo, el frontón semicircular que lo remata.

(14) FRAGA GONZALEZ, María del Carmen, *La aristocracia y la burguesía canarias ante el arte. Importaciones artísticas*. IV Coloquio de Historia social de Canarias. “Anuario de la U.N.E.D., Las Palmas de Gran Canaria, n° 5 (1979), pág. 168.

(15) RODRIGUEZ GONZALEZ, Margarita, *Panorama artístico de Tenerife en el siglo XVIII. Santa Cruz de Tenerife a través de las escribanías*. Aula de Cultura de Tenerife, Sta. Cruz de Tenerife, 1983, págs. 127, 155 y 175.

(16) FRAGA GONZALEZ, María del Carmen, ob. cit.

(17) A.C.A.C., n° 51, 1782.

(18) *Ibidem*, n° 57, 1791.

Todo él, incluyendo imágenes fue traído de Génova y, por solicitud del comitente, fue emplazado en la capilla de San Pedro, donde se encuentra un cuadro de la santa de Avila. En este sentido, el Cabildo dio permiso al vicedirector del colegio de San Marcial, don Agustín Cabral, para que asistiera al trabajo de instalación del retablo y altar “por estar instruido por el capitán que lo trajo en el modo de dicha colocación”<sup>(19)</sup>.

A la hora de ubicar el conjunto en dicha capilla, como quería Bignony, se discute acerca de las condiciones de iluminación, puesto que el recinto era demasiado oscuro. Se piensa ponerlo en la capilla de los “Sambenitos”, llegándose al final a una conclusión: que se ponga donde sea y se pueda, pero cuidado que no padezca detrimento cuando se quiera quitar por si acaso, al concluir la obra de la iglesia, se crea conveniente instalarlo en otro sitio. Bignony, después de haber examinado el templo, opta por el emplazamiento en la capilla de San Pedro.

Aparte de lo que se trajo de Génova, Bignony mandó hacer para la capilla cálices, vinajera, candeleros de plata, casullas de todos los colores y albas, con lo cual, sumado a lo que anteriormente había donado, culminaba la voluntad que había expresado desde su acceso a la catedral.

De 1792 existe un inventario presentado al cabildo por Bignony acerca de los ornamentos y demás alhajas que había regalado para el altar de la santa. Cita una figura ebúrnea de Cristo que se halla en el mismo altar, en una urna marmórea con cristal, escultura que ha sido quitada de allí por miedo a un robo; también cita un buen número de piezas de orfebrería, vestimenta sacerdotal y objetos de culto.

En Julio de 1796, quizá sintiéndose enfermo y deseando ver a su familia por última vez, Bignony pide permiso con el fin de “pasar a la isla de Tenerife para asuntos de su casa”<sup>(20)</sup>. El Cabildo no duda en concederle esta petición, dándole los seis meses permitidos, si concluidos éstos necesitase de más tiempo, “no dexara de prorrogarle la licencia en consideración a su mérito y servicios”<sup>(21)</sup>. Don Domingo Bignony y Logman muere en Las Palmas en la mañana del 29 de marzo de 1799 “a las seis poco más o menos”.

El Deán dio aviso al Cabildo, que se encontraba reunido, para leer su testamento, acordando que se le haga un funeral con toda pompa y aparato

(19) *Ibidem*.

(20) A.C.A.C., n° 60, 1796.

(21) *Ibidem*.

de estilo. Se dispone su sepultura en la capilla de San Pedro frente al Crucifijo del altar, tal como pide en sus últimas voluntades.

Después de su fallecimiento, se acuerda que el altar se mude a la capilla de Ntra. Sra. de la Antigua y que se levante en donde está el de madera que sirve actualmente de albergue a Ntra. Sra. de la Antigua.

### **Retablo de San Gregorio**

El patronato de la capilla de San Gregorio lo ostentaba, antes de comprar el nuevo retablo, don Pedro Manrique de Lara y del Castillo, miembro de una distinguida familia de la capital. Anteriormente en dicha capilla se encontraba una talla de San Cayetano, que posteriormente fue sustituida por una de San Gregorio al colocar el nuevo altar.

Por un acta capitular de 1791, sabemos que la imagen de San Cayetano incomodaba a la hora de decir misa por la peana tan grande que tenía, de modo que se corta ésta y se acuerda que el señor Villarreal diga al patrono de dicha capilla, don Pedro Manrique de Lara, que cuando necesite el altar limpio y arreglado avise a la iglesia.

Dos años después, conforme van avanzando las obras de la catedral, el Cabildo nota las faltas de varias capillas y altares, encargándole también al mismo Villarreal que estudie y examine lo que exige reforma dentro de aquellos “haciéndolo con la economía posible y según haya comodidad”<sup>(22)</sup>. Asimismo se le ruega que insinúe a don Pedro las faltas que se noten en su recinto para que procure arreglarlas.

En 1795 el Cabildo se halla ocupado todavía en reformar y ornamentar las distintas capillas; para colocar en la de San Gregorio y en las otras, alfombras junto a los altares, manda recado al Teniente Coronel don Tomás Eduardo, para que vea si en Tenerife se halla algún género que sirva a este fin.

En 1802 está en venta un retablo de jaspe en Las Palmas. Los arcedianos Toledo y Briñes son los encargados de examinarlo y de informar al Cabildo, después de haber consultado con Luján Pérez, del estado en que se halla y de lo que piden por él, para ver si se puede colocar en algún lado de la iglesia. Tras el informe favorable se habla con Manrique para inclinarse a que lo compre, para que su capilla guarde la misma suntuosidad que la de Ntra. Sra.

---

(22) A.C.A.C., 1807.

de la Antigua, su colateral (recordemos al respecto que todavía no se había cambiado el retablo de Santa Teresa al sitio que ocupa ahora).

Informado don Pedro Manrique, contestó que no sólo estaba dispuesto a pagar los trescientos pesos que pedían por el retablo, sino que también daría cien pesos más para los gastos de colocación en el testero de su capilla, con lo que esperaba conseguir que se conservara siempre la bóveda de su familia, que estaba en dicha capilla. El Cabildo aceptó este ruego, incluso dio orden a la junta de la obra para que en la composición que se hiciera “se cuide de dexar intacta la boveda del patrono para el libre uso del enterramiento de su familia...”<sup>(23)</sup>.

Pensando colocar el nuevo retablo, miran a ver si deberían cerrar los arcos de la capilla de San Gregorio y por supuesto el de Ntra. Sra. de la Antigua, su colateral, pues, en vez de ser una sola capilla, resultarían dos. Quieren también quitar las gradas de los diferentes retablos, las pequeñas sacristías que estaban debajo de los altares; o sea, hacer toda una serie de reformas. Pero en vez de eliminar las gradas, con el fin de dejar en las diferentes capillas una altura similar, lo que se hace es subir un poco más la capilla de Santa Catalina y de San Gregorio, “como parece haberlo indicado el antiguo arquitecto que fabricó la parte vieja de la iglesia”<sup>(24)</sup>.

Después de colocado el retablo, que es idéntico al de Santa Teresa, es preciso ornamentar la capilla y de esto se ocupa también el patrono. Muerto don Pedro sus sucesores siguen con el patronazgo.

Como sabemos, tanto el retablo de Santa Teresa como el de San Gregorio fueron traídos de Génova. El primero de ellos costó 600 pesos, incluido el altar, y el último salió por 300 pesos. La diferencia existente entre uno y otro se debe a que uno fue traído directamente de Génova y el otro se compró en la misma ciudad cuando el vendedor seguramente tendría interés en contar con el dinero. Posiblemente si el retablo de San Gregorio se hubiera comprado aquí, el Cabildo no hubiera gastado el dinero importándolo de Liguria, ya que, a la hora de hacer los distintos altares, en fechas más tardías, se recurrirá a la madera, por ser material más barato.

Si este retablo se encuentra hoy en el templo, es debido a que existían personas que estaban dispuestas a costearlo, con el fin de que su nombre quedara de por vida y, a la vez, por la devoción que sentían por uno y otro santo.

(23) A.C.A.C., n° 62, 1802.

(24) Idem, n° 61, 1801.

En cuanto a los posibles artistas que pudieron elaborar éstos, el Dr. Hernández Perera<sup>(25)</sup> apunta que la mayor parte de los talleres ligures aparecen adscritos a familias de escultores que durante generaciones mantienen constante dedicación a la talla de mármol. Entre estas dinastías genovesas la que más precozmente se relaciona con España es la de los Gazzini o Gaggini.

El Neoclásico contó con arquitectos pertenecientes a esta familia como Giacomo María, cuya cronología abarca desde 1754-1812, y el “cavaliere” Giuseppe Gaggini 1791-1867, cuyo arte llegaría hasta Canarias mediante otras piezas. Nos inclinamos más por el primero, ya que el retablo de la santa se trajo en 1791, fecha que se inscribe en la producción de Giacomo María, quien muere en 1812, lo que permite atribuirle el retablo gemelo de San Gregorio, que es de 1802, cuando el artista tenía una edad avanzada, pero los dos conjuntos son idénticos y es muy seguro que salieran de la mano del mismo autor.

Estilísticamente ambos demuestran, por otra parte, la mano de un hombre formado en el Barroco aunque introducido en el neoclasicismo; detalles como los querubines, o el movimiento curvo de algunas zonas, así lo avalan.

## **JOSE LUJAN PEREZ Y SUS REALIZACIONES EN LA ARQUITECTURA LIGNARIA**

### **Luján Pérez en la Catedral de Las Palmas**

Luján Pérez se hace cargo de las obras de la catedral en 1798, al morir Diego Nicolás Eduardo. En 1802 se le pide su opinión sobre un retablo que se está vendiendo en la ciudad, ya que el Cabildo desea comprar uno.

Terminado el nuevo crucero de la catedral, el Cabildo encarga a Luján dos diseños de retablos con su correspondiente escala, “debiendo ser su ornato sobresaliente al de los demás”<sup>(26)</sup>, ya que ésta es la parte principal después del altar mayor y ha de estar acorde con la suntuosidad de éste.

En los altares proyectados se quieren poner las imágenes de San José y la de Ntra. Sra. de la Antigua, que más tarde hará Luján. Presentó terminada su traza el 20 de octubre de ese mismo año, considerándose el resultado de buen gusto y proporcionado a las dimensiones de las capillas colaterales y

(25) HERNANDEZ PERERA, Jesús, ob. cit., pág. 4.

(26) A.C.A.C., nº 61, 1801.

testero. Por consiguiente, se aprueba el diseño y se manda que se guarde en secretaría para hacer su encargo cuando haya oportunidad, ordenándose al deán Toledo que gratifique al autor por su trabajo “por cuenta del ha de haber de la fabrica catedral en el Hacimiento de La Palma”<sup>(27)</sup>.

El proyecto de Luján Pérez no se llegó a ejecutar, convirtiéndose en un retablo-hornacina integrado en el paramento de cada uno de los recintos. El retablo de Ntra. Sra. de la Antigua se pintó y doró antes que el de San José, y un miembro del Cabildo, encontrándolo muy diferentes al de su colateral, se ofreció a costear el trabajo de su propio bolsillo. Actualmente tanto la capilla de Ntra. Sra. de la Antigua como la de San José presenta sendos conjuntos lignarios formados por elementos arquitectónicos que enmarcan las respectivas imágenes de los titulares.

El esquema de ambos es el siguiente: A partir del altar se desarrolla un primer cuerpo con sendos mensulones, los cuales parecen sostener la hornacina, encuadrada por sendas jambas estriadas que se continúan en la parte superior, por el ligerísimo arco rebajado. Entre éste y el medio punto de nicho, molduras doradas rodean superficies jaspeadas, sin que falte la figuración de un pino, alusivo a la patrona de la isla, y de las azucenas simbólicas de San José, según se trate de uno u otro personaje sacro el titular.

### **Luján Pérez en la parroquial de Guía**

Las formas neoclásicas aparecen por primera vez en Guía en la fachada de la parroquial de esta villa, arribando de la mano de su hijo natal José Luján Pérez, pero no será un neoclasicismo tan depurado como encontraremos años más tarde en otras obras de este artista.

Terminado el templo a mediados del siglo XVIII, se procede a la realización de la fachada principal. Se apunta que Luján Pérez fue su artífice, pero sobre esto no se conoce documentación alguna que lo verifique, pues lo que se sabe ha sido transmitido por tradición oral; resulta difícil pensar que por esta época, cuando Luján apenas había alcanzado el cuarto de siglo de vida, se ocupara de una obra de tal envergadura<sup>(28)</sup>. Si no estaba capacitado para dirigir la fábrica por ese entonces, no resulta ilógico pensar que, al menos, el diseño del frontis sea suyo, como así lo cree don Pedro González Sosa<sup>(29)</sup>.

(27) *Ibidem*.

(28) MORENO MOLINA, José Fernando, *El retablo de Sta. María de Guía*. Rva. “Aguayro”, Las Palmas, 1983, pág. 17.

(29) *Ibidem*.

### El retablo mayor

La primera referencia que encontramos de la que podría ser la obra hecha por Luján Pérez para el altar mayor de la parroquial, es de 1793<sup>(30)</sup>. En un inventario redactado en esta época aparece una referencia a “un retablo sin dorar”<sup>(31)</sup>. Todavía no se había efectuado el segundo cuerpo, que será realizado años más tarde por este artista.

Esta labor de Luján entrará dentro del embellecimiento y ornato a que estaba sometido el templo, pues en 1790 se paga por un frontal con jaspes y dorados para el altar mayor<sup>(32)</sup> y podemos pensar que desearon levantar un retablo que estuviera acorde con esa parte, ya que es la principal. A Luján se le podía haber encomendado esta tarea, aunque una vez hecha pudiera haber dejado el conjunto con el primer cuerpo, pensando quizá agregarle un segundo cuando tuviese tiempo, ya que en torno a esta fecha de 1793 tenemos noticias de que termina la figura del Cristo de la Sala Capitular sita en la Catedral de Las Palmas.

No conocemos la fecha en que Luján ejecutó el segundo cuerpo, pero una vez terminada aquella escultura pudo muy bien haber pasado a su ciudad natal. La datación estaría, por consiguiente, entre 1793 y 1799. El primer año por ser cuando termina la imagen, y el segundo porque corresponde con la terminación del libro de fábrica donde encontramos que se le pagan veinticinco pesos por componer el segundo cuerpo. Don Pedro González Sosa piensa que el retablo o bien no tenía el segundo cuerpo o lo compuso Luján Pérez, creyendo por más cierto lo segundo; haciendo más tarde, en 1811, el Cristo que había de colocarse aquí<sup>(33)</sup>.

Una vez que termina Luján Pérez su trabajo, hay que colocarlo y pintarlo. Para este fin el artista cuenta con la ayuda de José Yáñez<sup>(34)</sup> y Alonso Merino<sup>(35)</sup>. El primero será el encargado de pintarlo, ya que era docto en este oficio, de modo que en Agaete también ejecutará obras y se le nombrará como pintor<sup>(36)</sup>. Del dorado no sabemos quién se encargaría, pero se mandan desde

(30) A.P.G.: Libro de Cuentas nº 3, años 1772-1810, sin foliar.

(31) *Ibidem*.

(32) *Idem*, Libro de Cuentas, 1790, sin foliar. El frontal con jaspes y dorados para el altar mayor importó doscientos veinte reales, sin contar dieciseis peso que dieron de limosna.

(33) GONZALEZ SOSA, Pedro, *Noticias históricas de la parroquia de Santa María de Guía*. “Falange”, 4 de abril de 1956.

(34) A.P.G., Libro de Cuentas, años 1730-1799, sin foliar. Se le paga José Yáñez doscientos sesenta y dos pesos cinco reales, por colorear el retablo.

(35) *Idem*, Libro de Cuentas, años 1730-1799, sin foliar. Alonso Merino recibe treinta reales por componer ocho gafos (ganchos) del retablo mayor.

(36) A.P. Agaete, Libro de Cuentas 1755-1918, sin foliar.



Cádiz cien libras de oro para tal fin<sup>(37)</sup> apuntando don Pedro González Sosa que los librillos de oro para dorar este retablo los mandó desde la Habana, de cuya Catedral era canónigo, el hijo de Guía don Pedro José Gordillo y Ramos, “no debieron ser suficientes estos porque en estas cuentas dicen: “por cien libros de oro para ayudar al dorado del retablo mayor”, pueden ser estos los libros que se mandasen de Cádiz<sup>(38)</sup>.”

Si nos fijamos en el retablo vemos que ambos cuerpos son diferentes en cuanto a estilo. Para comprender esto hay que tener en cuenta varias circunstancias. Don José Miguel Alzola piensa que entre 1787 y 1792 pudo haber estado Luján en la Península, gracias a la beca que le concedió el rey, y para esta afirmación se basa en un manuscrito de Alvarez Rixo que dice “... este señalado artista fue uno de los jóvenes isleños que por disposición del rey Carlos III, salieron de esta isla pensionados por su Majestad a aprender fuera...”<sup>(39)</sup>.

Nosotros acotaremos los años que transcurren desde 1787 hasta 1790, porque en 1790 se encuentra trabajando en la parroquia de San Lorenzo y desconocemos cuánto tiempo estuvo; además en 1786 sale la orden de Carlos III referente a los arquitectos, pudiendo ser que deseando tener una formación más sólida y un título expedido por una entidad como la Academia de San Fernando, después de haber estado en la “Escuela Gratuita de Dibujo”, aprendiendo con Diego Nicolás Eduardo, viera la oportunidad y se fuera a la Península.

Por tanto, después de haberse formado en las doctrinas neoclásicas, volvería a Guía para hacer el segundo cuerpo del retablo, con un resultado que se ve a la vista.

Es un retablo de dos cuerpos. En el cuerpo inferior Luján se nos muestra de una época barroco-tardía, ya que le coloca a los fustes de las columnas decoración vegetal en su parte inferior, ornato éste que se aleja de la sobriedad decorativa del período neoclásico; utiliza también en el cuerpo inferior decoración de “candelieri”. El segundo cuerpo, como hemos comentado ya, se acerca a lo que puede ser un clasicismo más puro, de líneas rectas, cuyo único movimiento se lo da el frontón semicircular que lo corona. Todo el conjunto es de madera policromada en tonos marfil y dorado en algunas de sus partes.

(37) TEJERA Y QUESADA, Santiago, *Los grandes escultores. Estudio histórico-crítico-biográfico de José Luján Pérez, natural de la ciudad de Guía*. Santa Cruz de Tenerife, 1850, pág. 147.

(38) GONZALEZ SOSA, Pedro, ob. cit.

(39) ALZOLA GONZALEZ, José Miguel, ob. cit., pág. 21.

Luján Pérez aquí no prescinde de las formas barrocas, a pesar de su adhesión a las neoclásicas en el avolutamiento de los arbotantes y el arqueamiento del entablamiento<sup>(40)</sup>.

## CONCLUSIONES

- 1.— El Neoclasicismo va a llegar a Gran Canaria por tres vías:
  - a) Con Diego Nicolás Eduardo, pues no podemos olvidar la importancia de este arquitecto en la introducción de dicha corriente en la isla, en una fecha tan temprana como la década de 1770.
  - b) A través de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, por donde los “intelectuales” de la época, es decir los Ilustrados, plasmaron sus deseos de introducir formas artísticas de mayor austeridad. Una gran labor efectuada por dicha sociedad será la creación de la Escuela de Dibujo, a cuyo frente estará el arquitecto Diego Nicolás Eduardo.
  - c) Mediante las Reales Ordenes, inducidas desde la Real Academia de San Fernando, aunque como procedimiento, no tendrá tanto peso como las anteriores, ya que si en un primer momento son acatadas, se olvidarán pronto, debido a diferentes factores entre los que son decisivos los geográficos.
- 2.— El Archipiélago Canario en principio no estaba en una situación favorable a la hora de la introducción del nuevo estilo, pues cuando se expiden las Reales Ordenes relativas a las pautas clasicistas no se tuvo en cuenta que se trataba de islas y, por lo tanto, el que se exigiera el título de arquitecto por la Real Academia de San Fernando cortaba muchas aspiraciones; lo mismo debe afirmarse respecto a la orden prohibiendo retablos de madera sino de mármol. A pesar de ello, se aceptaron las fórmulas neoclásicas, aplicándolas a las posibilidades de los artífices y los materiales, de ahí la proliferación de retablos ligneos efectuados por carpinteros y policromados por pintores que tratan de imitar el jaspeado.

---

(40) TRUJILLO RODRIGUEZ, Alfonso, *El retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, 1977. Tomo I, pág. 209.

- 3.— A la hora de tratar del estilo neoclásico en el Archipiélago, podemos destacar su cosmopolitismo, pues llega a Gran Canaria al mismo tiempo que se desarrolla en otros lugares de España, aunque en estas islas terminará adaptándose a las circunstancias ambientales, por ejemplo en cuanto a los materiales.

**Ofelia Sanabria Díaz**

---

A.C.A.C. = Archivo Catedral, Acta Capitular.  
A.P.G. = Archivo parroquial de Gúfa.