



**ASPECTOS ARTÍSTICOS DE LA PARROQUIA DE NUESTRA  
SEÑORA DEL ROSARIO  
BARLOVENTO (LA PALMA)**

**GERARDO FUENTES PÉREZ**

Sin lugar a dudas, en Barlovento, al igual que en el resto de los pueblos isleños, confluyen diversas corrientes artísticas, debido al papel desempeñado como centro socio-económico a raíz del repartimiento de tierras, por parte del Adelantado, al establecer en aquellos parajes del norte de La Palma un ingenio en 1506<sup>1</sup>, encontrándonos con la presencia de piezas procedentes de Flandes, de Andalucía y de Hispanoamérica. Incluso, ya en temprana fecha de la Conquista, se colocó allí una pila de barro vidriado en verde para bautizar a la población indígena, siguiendo el ejemplo de otras parroquias limítrofes, como la de Ntra. Sra. de Montserrat, de Los Sauces, que conserva un interesante ejemplar cerámico de esta índole, y la perteneciente a la de San Pedro en Breña Alta, ofreciendo idénticos motivos ornamentales<sup>2</sup>.

#### A) NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO

Fruto del estrecho contacto comercial mantenido con los principales mercados europeos durante el siglo XVI y XVII, llega al templo de Barlovento una magnífica talla procedente de Flandes; se trata de la imagen de Ntra. Sra. del Rosario, que ya el Dr. D. Jesús Hernández Perera, en su obra *Esculturas flamencas en La Palma*, la incluye como pieza salida de los talleres de aquel país<sup>3</sup>.

Por sus rasgos morfológicos y por su estilo, la talla hay que datarla hacia mediados del siglo XVI, fecha probable de su ejecución o, como máximo, de su llegada al Municipio. Debe indicarse que bajo su advocación se creó en 1581 la parroquia, existiendo ya, seguramente, la imagen<sup>4</sup>.

1. SERRA RÁFOLS, Elías: *Reformación del Repartimiento de Tenerife*, "Fontes Rerum Canariarum", La Laguna, 1973-76, tomo II, págs. 239-240.

2. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Una pila bautismal de cerámica vidriada sevillana en Gran Canaria*, "Archivo Español de Arte", Madrid, 1952, núm. 97, pág. 292.

3. IDEM: *Esculturas flamencas en La Palma*, "Anuario del Instituto de Estudios Canarios", núms. XIV y XV, año 1968-70, pág. 91.

4. Archivo Parroquial de Barlovento. Primer Libro de Bautizos, 1581.

Curiosamente, en el templo de San Andrés, de la localidad homónima, en municipio limítrofe al de Barlovento, se alberga otra de la misma titularidad, original también de Flandes y de idénticos rasgos que la tratada en este estudio, a pesar de las mutaciones de pormenores ornamentales, pues en ésta el escultor otorga mayor volumen y trabajo a los pliegues y rostros de Madre e Hijo, alejándose bastante de la sencillez de líneas de la primera. Podría tratarse de dos piezas gemelas salidas de la mano del mismo artífice, pero la soltura de pliegues de la que se guarda en la Parroquia de San Andrés, y su propio dinamismo que anuncia un flamenco tardío, nos induce a pensar que es fruto de una ejecución posterior a la de Barlovento, aunque el propio artista copió modelos anteriores.

Esta pequeña pero exquisita figura ha sido realizada sobre madera, y policromada después. De 90 cms. de altura (con peana) se nos ofrece de pie con su Divino Hijo, fuertemente asido por sus manos en su costado izquierdo, en bellísima y muy naturalista composición, mostrando túnica roja y manto verde oscuro, llenos de adornos dorados de técnica estofada, cubriendo totalmente sus ricas vestiduras; hojarascas para el manto y flores para la túnica. En cambio el Niño, aparece semicubierto con un paño marfileño también salpicado por motivos vegetales dorados con similar técnica.

La Madre lleva cubierta su delicada cabeza con un velo blanco, desprovisto de ornato, que cae sobre su hombro derecho al ser alcanzado por una mano de Jesús.

La cabellera es de color claro, modelada del natural con acento realista que se desliza en ondas hasta la altura de los hombros.

El Niño, de cabellera dorada, presenta una postura de movimientos de líneas, poco común en la iconografía tradicional. Con su mano izquierda sostiene un pequeño libro, mientras que con la derecha coge el borde del tocado materno, en clara intención de juego.

El manto mariano, incurvado y recogido graciosamente bajo el brazo izquierdo, determina un plegado frontal, colocado con naturalidad, sin elementos engomados o preparados para resistir el estudio. Todos los forman un elegante conjunto que no daña la figura.

La expresión del rostro acusa tristeza; la cara ovalada, con grandes ojos, nariz y alargada. El óvalo está correctamente dibujado, modelado y tallado con finura, pues a pesar de las restauraciones sufridas en estos últimos años, esta bella imagen conserva aún esas características propias de la estatuaria de las escuelas de Brujas y Amberes, en las que sus Vírgenes se adaptan a esa «imagerie pieuse», de mirada perdida y de rostro plácido, que nos recuerda, en gran

medida, a las que plasmó en sus lienzos el pintor de Brujas, Memling, las cuales aparecen sentadas o de pie en el centro, solas, ensismadas en la lectura o en la contemplación de una manzana.

#### B) NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN

La segunda obra artística correspondiente a la escuela andaluza del siglo XVIII, es la de Ntra. Sra. del Carmen, imagen desente, de dimensiones no superiores a los 75 centímetros de altura, y realizada en madera estofada.

Sentada sobre un cúmulo de nubes, muestra a su Hijo en el lado izquierdo, mientras que con el brazo derecho ofrece el escapulario. Toda la talla denota un estudio técnico e iconográfico bastante acertado, demostrando haber salido de las manos de un artista nato en este género.

La Virgen presenta descubierta su cabeza, con cabellera modelada con gran realismo, cayendo en cascada sobre el manto. La expresión del rostro aparece algo forzada, como de una mujer adulta, muy sujeta a los cánones impuestos por el barroco; nariz afilada y ojos de cristal contrastan con una boca pequeña y bien dibujada.

El Niño reposa sobre la pierna izquierda de la Virgen, apoyada sobre una nube, en movida postura, abriendo los brazos en acción de acogida, que nos recuerda la iconografía de Alonso Cano.

El manto, sujeto al escote, cae en forma de capa, incurvándose violentamente bajo el brazo derecho, siendo recogido justamente debajo del Niño. Todas sus vestiduras aparecen policromadas en tonos oscuros; marrón para la túnica y oche para el manto, de acuerdo con las normas exigidas por las Ordenes del Carmelo, y enriqueciéndose con amplios motivos vegetales en dorado.

Según consta en la documentación parroquial, el Capitán don Francisco de Lugo y Molina, hijo del fundador de la ermita de San Estanislao, don Francisco de Lugo y Viña, en su hacienda de Oropesa en la zona costera del Municipio, hizo traer «de España una hermosa Imagen de Ntra. Sra. del Carmen, que nos mostró, y piensa colocar en la sobredicha hermita»<sup>5</sup>, unos cuantos años antes de 1772, ya que por estas fechas se dice la primera Misa en aquel recinto.

La imagen, pues, data del tercer cuarto del siglo XVIII, llegando, posiblemente, a Barlovento en torno a 1770, incluso, antes, siendo trasladada a la parroquia en el pasado siglo XIX.

Teniendo en cuenta la citada cronología debemos descartar cual-

5. Archivo Parroquial de Barlovento. Libro de Testamento, 1772. Sin foliar.

quier atribución a escuelas como la de Pedro de Mena, José de Mora, etc., aunque refleja ciertos rasgos de las mismas. Indudablemente esta figura salió del taller de los últimos artistas que militaron en el barroco, como Duque Cornejo, Hita del Castillo o María-Luisa Roldán.

Analizando las obras barrocas que se encuentran en los templos del Archipiélago, sobre todo en los palmeros, aparece un amplio grupo de imágenes realizadas por las manos de Duque Cornejo, fallecido en 1757. En cuanto a Hita y Castillo, hay en Canarias obras como la del *Cristo de la Caída* del convento franciscano de Santa Cruz de La Palma, así como el grupo del *San Miguel Arcángel* y *San Antonio de Padua*, de la parroquia de Puntallana; la primera datada en 1752<sup>6</sup>, y las otras dos, aproximadamente también de la misma fecha<sup>7</sup>.

Si confrontamos la imagen del Carmen con las ejecutadas por Hita del Castillo, principalmente con la de *San Miguel Arcángel*, descubrimos una intensa similitud, tanto en estilo como en rasgos morfológicos. Y si continuamos esta comparación con otras realizaciones del escultor hispalense en tierras andaluzas, sobre todo con *la Virgen de las Maravillas* de la parroquia de San Juan Bautista de Sevilla, desaparecida en 1936<sup>8</sup>, descubrimos la gran afinidad estilística que tiene con aquélla; en este caso la Virgen, aunque aparece con San Juan Bautista Niño, se presenta sentada sobre un trono de nubes, en idéntica postura que la imagen del Carmen, sólo que el Niño vuelve la mirada al Precursor, pero conservando análoga posición.

En la parroquia de la Asunción de Cantillana, también en la provincia de Sevilla, hubo otra *Virgen del Carmen*, realizadas por Hita del Castillo, encontrándonos con el mismo repertorio iconográfico, si bien en este caso el escultor sevillano colocó a la Patrona del Carmelo sobre un grupo de cabezas representando a las almas del Purgatorio<sup>9</sup>.

En la exposición de la «Escultura sevillana de la Edad de Oro» celebrada en el Club Urbis de Madrid, en enero de 1977, se pudo contemplar una interesante Concepción, tallada por Hita, procedente de la parroquia de Sta. Catalina (Sevilla). En este ejemplar, el artista volcó todo su genio obteniendo un estudio de perfecto acabado, con-

6. HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: *Un Cristo de Hita y Castillo en Santa Cruz de La Palma*, "Archivo Español de Arte", Madrid, 1958, tomo XXXI, pág. 146.

7. VARIOS: *Natura y Cultura de las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.

8. VARIOS: *Estudios de los edificios religiosos y objetos de cultos de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, 1986, pág. 134.

9. VARIOS: *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la Provincia de Sevilla*, Sevilla, 1987, pág. 12.

siderándose como una de las mejores piezas del escultor sevillano. Posiblemente aquí la técnica ha alcanzado su más alto grado alejándolo bastante de la forma; tanto en la fisonomía del rostro como en la textura de los pliegues, han permanecido dentro del ideal escultórico de Hita<sup>10</sup>.

Si a las parroquias de San Francisco de Santa Cruz de La Palma<sup>11</sup> y a la de San Juan de Puntallana llegaron obras de este artista, no dudamos que el Capitán de Lugo y Molina proporcionara otra a la parroquia de Barlovento, aunque su intención primera fuera colocarla en la ermita de su hacienda en Oropesa.

### C) EL CRUCIFICADO

Finalmente, la posible aportación hispanoamericana en esta parroquia está centrada en la conmovedora talla del Crucificado, del metro y 25 centímetros de alto, que presenta una buena factura y que, a juzgar por sus rasgos, muy bien se encuadraría como obra de finales del siglo XVI. Aplicarle un origen andaluz es demasiado aventurado cuando en realidad están muy lejos los rasgos arcaizantes de esta preciada talla con los de la escultura de las escuelas de Andalucía. Aquí el Salvador no se revuelve sobre la cruz con dramatismo berruguetesco, sino que carece de toda tensión muscular.

Indudablemente la imagen ofrece acusados rasgos indianos, que podrían encajar en las diferentes características que el Dr. Martínez de la Peña menciona en su Ponencia «Esculturas americanas en Canarias»<sup>12</sup>.

De las tres etapas en que se divide la escultura mejicana del siglo XVI, la tercera, que corresponde a «las labores de artistas indígenas»<sup>13</sup> es la más original y la más fecunda, pero sin descartar la huella que los artistas hispanos, en este caso andaluces, dejaron en el aprendizaje de los escultores nativos de la América Central, pues ya el historiador Torquemada nos dice como «de bulto hay buenos escultores, y tengo en este pueblo de Santiago —se entiende la ciudad de Cuba— un indio, natural de él, que se llama Miguel Mauricio, que, entre otros buenos que hay, es aventajadísimo y son sus obras mucho más estimadas que las de algunos españoles»<sup>14</sup>. En todo caso

10. DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio y HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *La escultura sevillana del Siglo de Oro*, Club Urbis, Madrid, 1978.

11. HERNÁNDEZ DE PERERA, Jesús: *Un Cristo de Hita y Castillo en Santa Cruz de La Palma*, "Archivo Español de Arte", Madrid, 1958, tomo XXXI, pág. 146.

12. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: *Esculturas americanas en Canarias*.

13. AZCÁRATE, José M.: *Ars Hispaniae*, tomo XVI, Madrid 1978, pág. 365.

14. ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo II, capítulo VIII, pág. 269.

los frailes misioneros, ante la carencia de escultores españoles, ejercitaban a los indígenas «para emplearlos como escultores en la confección de imágenes»<sup>15</sup>. Pero no podemos olvidar la técnica alcanzada por el indio empleando para la ejecución de sus tallas «la médula de la caña de maíz molido y aglutinado con engrudo»<sup>16</sup> que ellos llamaban «titsinguesi», debido a la fuerza de la tradición, unida al deseo de hacer imágenes procesionales lo más ligeras posibles. Esta técnica no tuvo una existencia próspera a pesar que se generalizó bastante, ya que los obispos la llegaron a prohibir en el III Concilio Mejicano, en el año de 1585<sup>17</sup>.

La imagen del Crucificado de Barlovento no pertenece a la técnica «titsinguesi». Está ejecutado con madera de cedro, madera muy compacta e incorruptible, rica en Centro-América, sobre todo en Méjico (Campeche, Puebla). Probablemente esta talla haya sido realizada por el grupo de indígenas que trabajaban en los talleres de los maestros hispanos, como el de Todrigo de Bastidas, que por 1569 trabajaba en la isla de Santo Domingo, y el de Roque de Balduque y Juan Bautista Vásquez, que hacia 1565 realizaban obras de buena factura en San Juan de Puerto Rico<sup>18</sup>.

Muchas de estas efigies no conocen autor y fueron exportadas a diferentes puntos del imperio Español, de modo que, según el Dr. Angulo Iñiguez, el *Cristo de los Martirios* de la iglesia de Santa María de Carmona, en la provincia de Sevilla, tiene procedencia centroamericana<sup>19</sup>.

Estos Cristos fueron ejecutados en el último cuarto del siglo XVI, y el de Barlovento, relacionados con éstos por la gran similitud que ofrece en cuanto a su realización, no debió tallarse después del primer tercio del XVIII, estimándose entre los años 1580 y 1600, pues por estas fechas se documentan las últimas esculturas correspondientes al siglo XVI, como es la del *Cristo de Esquipulos* de Quirio Cataño hacia 1595<sup>20</sup>.

La documentación parroquial no facilita datos suficientes como para descubrir cuáles fueron las circunstancias por las cuales el Crucificado de Barlovento arribó a la isla de La Palma. Lo cierto es que en el inventario del año 1644, se menciona ya un Cristo de buena

15. AZCÁRATE, José M.: *Op. cit.*, pág. 369.

16. ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Op. cit.*, pág. 281.

17. *Diccionario de Historia de España*, Revista de Occidente, Madrid, 1968, pág. 220.

18. ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Op. cit.*, pág. 262.

19. *Ibid.*, pág. 259.

20. *Ibid.*, pág. 297.

talla<sup>21</sup>. Pero creemos que fueron muchos los comerciantes, militares y clérigos, que, deseando dotar a nuestras iglesias insulares de imágenes para el culto, y llevados, también, por una arraigada devoción, compraron Cristos o Vírgenes en aquellos puertos de La Habana, de Puerto Rico o de Campeche, pues «la mercancía americana que arribaba al Archipiélago procedía del mercado caribeño»<sup>22</sup>.

El anónimo artista de esta pieza, conocía y manejaba ciertamente los recursos compositivos y las calidades de modelado que impuso el Renacimiento; mas su sentido estético, el carácter iconográfico e incluso el ambiente religioso que la obra respira quedan muy unidos a los respectivos conceptos popularizantes, pues hay una parte preponderante de intervención indígena. No cabe duda que está ejecutada al calor de los entalladores hispanos, reflejando en toda su textura un deseo de soltura y perfección.

Aquí la cabeza ovalada de Jesús, inclinada magestuosamente sobre el lado derecho, con un rostro de facciones indias, no descansa flexiblemente, sino que sostiene un fuerte hieratismo; también el tratado de su cabello es bastante arcaizante. Todavía el paño de pureza no consigue ese movimiento propio de la centuria siguiente. Está muy ceñido al cuerpo formando acanaladuras horizontales, sin ningún afán de ahondar con la gubia, ofreciendo el nudo al lado derecho. Todo su cuerpo está hecho con bastante acierto, aunque se note falta de flexibilidad y blandura, que se refleja en buena parte en el ascenso movimiento de las piernas que se presentan unidas muy compactas, debido posiblemente, a la pobre técnica del autor y a los problemas que planteaba su ejecución.

En líneas generales, muestra una gran serenidad y buenas proporciones en todo su cuerpo, contando con la belleza y brillantez de su policromía, muy propia de la escultura Centroamericana, que aquí se presenta bajo tonalidades de ocres rebajados, con un brillo bastante evidente, que contrasta con el color rojizo oscuro de la sangre que brota de sus heridas y que corre por todo el cuerpo.

Es así como Barlovento, pueblo situado en Punta Cumplida, en el Norte de La Palma, se proclama poseedora de un patrimonio de varias generaciones, que, a fin de cuentas, es un fiel reflejo, como dijimos al principio de este trabajo, de las diversas vicisitudes socio-culturales por las cuales ha pasado el Municipio, perpetuando con celo la religiosidad y la tradición.

21. Archivo Parroquial de Barlovento. Libro de Cuentas, 17 de agosto de 1644 sin foliar. Sección Descargos: "Por veinte y siete reales a el Beneficiado de procesiones del crifixicado".

22. MORALES PADRÓN, Francisco: *El comercio canario-americano (sigos XVI, XVII y XVIII)*, Sevilla, 1955, pág. 239.