



NUEVOS APORTES AL ESTUDIO DE LA ESCULTURA BARROCA EN LA GOMERA

NEW CONTRIBUTIONS TO THE STUDY OF THE BAROQUE SCULPTURE IN LA GOMERA

Pablo Jerez Sabater*

Cómo citar este artículo/Citation: Jerez Sabater, P. (2016). Nuevos aportes al estudio de la escultura barroca en La Gomera. *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana (2014)*, XXI-004. <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9486>

Resumen: Con esta comunicación pretendemos plantear un panorama global de la escultura barroca en la isla de La Gomera partiendo de la nueva realidad que los últimos documentos hallados nos permiten realizar.

Palabras clave: escultura; La Gomera; barroco; importación; convento

Abstract: With this paper we intend to present a comprehensive overview of Baroque sculpture on the island of La Gomera starting with the new reality that the last found documents allow us to perform.

Keywords: sculpture; La Gomera; baroque; import; convent

INTRODUCCIÓN

La isla de La Gomera, quizá por su condición de periférica, no ha sido suficientemente estudiada como conjunto más allá del trabajo global realizado en 1992 por Alberto Darias Príncipe¹. Junto a ello, y centrándonos en el caso exclusivo que nos afecta, esto es, la escultura, no podemos olvidar la monografía de Clementina Calero², quien aborda en su trabajo algunas consideraciones sobre este arte en La Gomera.

Precisamente por lo que señalaba al comienzo, por ese carácter periférico, la escultura en La Gomera podría considerarse como heterogénea en su conjunto. Más allá de consideraciones formales o de procedencia, aspectos a los que posteriormente haré referencia, una primera visión global de las tallas barrocas en esta pequeña isla no dejan de ser un amalgama en el que destaca, centrándonos en los siglos XVII y XVIII, algunas piezas procedentes de la Península y América, frente a la amplitud y dispersión de las imágenes de factura más popular.

Quizá la orografía de La Gomera haya marcado su devenir artístico. Frente a otras islas, donde las comunicaciones internas fueron mucho más sencillas, aquí la geografía limitó y delimitó mucho de los aspectos de su desarrollo. El gran número de pagos con ermitas durante estas centurias no hacen sino afirmar esta teoría. Pero claro, para poder celebrar y dar culto necesitaban de imágenes sagradas; tallas que fueron durante el siglo XVI fueron en su conjunto importadas. Desde aquellas de corte flamenco, tales como la propia Patrona de la isla, la Virgen de Guadalupe³ o la *mal llamada* Virgen de la Salud de la ermita de Las Nieves, que en realidad es una imagen mariana bajo la advocación de la Candelaria de procedencia *malinense* que, aunque bastante intervenida, no deja de ser una de las más desconocidas del patrimonio escultórico de La Gomera [FIG. 1]; a las importaciones peninsulares como la talla de Santa

* Grupo de Investigación Lhisarte. Universidad de La Laguna. Correo electrónico: pjerez@ull.es

1 DARIAS (1992).

2 CALERO (1987).

3 *Vid.* RODRÍGUEZ (2003), pp. 24-25.

Lucía en Tazo o la titular del exconvento dominico de Hermigua, la Virgen del Rosario, traída a este punto antes de 1611⁴.



FIG. 1. Virgen de la Salud. ¿Malinas? Ca. 1540. Ermita de Las Nieves, San Sebastián de La Gomera.

Sin embargo, las dos siguientes centurias supusieron un cambio en el gusto formal —entraron nuevos aires renovadores a la plástica canaria— y, sobre todo, una renovación en lo material. La población creció y nuevos caseríos se fueron fundando en estas fechas y, con ellos, nuevas ermitas necesitaron de esculturas para su ornato. Y aquí es donde habría que advertir al primer *artista* en la Isla. Darias Príncipe⁵ recoge una anotación del libro de cuentas de la cofradía de la Merced en Agulo de 1735 en la que se le encargaba *al pintor de Vallehermoso su aderezo*. ¿Quiere decir esto que existiera, si no un artista, un obrador con rudimentos en el arte de la talla en La Gomera en esta centuria? Desde luego me parecía que, aún siendo un dato importante, podría resultar demasiado débil como hipótesis al no haber mayores referencias al mismo.

Pero, si nos atenemos al encargo que en el mismo siglo dispuso un vecino de Hermigua, Antonio de la Cámara y Ávila, a la sazón benefactor y patrono del convento dominico del lugar, para ejecutar un retablo donde colocar “*una ymagen de mi padre San Vicente Ferrer y comenzada a hacer y dado cuenta della al pintor de Agulo Luis vezino de dicho lugar quinze reales y dos cuartos*”⁶, la hipótesis de que existieran artistas o maestros en el arte de la escultura en La Gomera, cobraba de nuevo fuerza.

En medio de todo esto, la documentación me ha permitido no sólo dar un nuevo nombre al panorama artístico de La Gomera en el XVIII, sino advertir una serie de obras que, en su conjunto, podrían estar relacionadas con su mano o bien con su círculo, ya que hablar de taller en el sentido más estricto del término me parece —con el material documental del que disponemos— demasiado osado.

4 *Vid.* JEREZ (2011).

5 PRÍNCIPE (1992), p. 263.

6 JEREZ (2011), pp. 108-109.

El curato de Chipude fue fundado en 1642, tras el traslado de la iglesia hasta su emplazamiento actual, habiendo existido con anterioridad una ermita en el lugar conocido como *Candelaria la Vieja*, más cercano a la Fortaleza⁷. Esta circunstancia es fundamental para entender cómo Chipude rápidamente será el eje en torno al cual se produzca la centralización de la jurisprudencia de una serie de ermitas bastante dispersas de este núcleo poblacional. En efecto, si la distancia hasta este pago era enorme respecto a la capital, mucho más lo era la de aquellas ermitas fundadas y emplazadas en este sector de la isla, cuya posibilidad real de recibir asistencia religiosa dependía casi en exclusiva del curato de Chipude. Siguiendo el trabajo anteriormente citado, la ermita es elevada a la categoría de parroquia en 1655 gracias a la intervención de Diego de Herrera Cascante (personaje que veremos vinculado a la ermita de Santa Catalina) y del alférez Enrique de Morales Melián, estante en Hermigua y patrono del convento dominico de la localidad, así como mayordomo de fábrica de la parroquia de Nuestra Señora de La Encarnación del mismo valle⁸.

Una vez apuntada la creación del curato y su elevación a parroquia, su jurisprudencia era realmente amplia, pues abarcaba no solo los pagos de Chipude, sino que llegaba incluso a la aldea de Arure, donde se encontraba la ermita de San Nicolás y la más recóndita de la Adoración de los Santos Reyes en Valle Gran Rey. La dispersión y lo tortuoso de los caminos para acceder a estas construcciones fue una de las constantes señaladas por los visitantes, quienes llegaban incluso a no visitarlas por lo azaroso y peligroso del trayecto.

De las cuatro ermitas dependientes de Chipude durante este siglo XVII, tan solo dos sobreviven en la actualidad: San Nicolás de Tolentino (muy transformada) y la Adoración de los Santos Reyes. Para los casos de Santa Catalina y San Andrés, la fortuna histórica no ha sido tan benévola, tanto así que ni la memoria oral las recuerda, quedando como testigos de su existencia la documentación generada por las visitas pastorales conservadas de la parroquia de La Candelaria.

En 1680 visitó la ermita de San Nicolás el obispo Bartolomé García Ximénez. Más allá de la relación que hace de enseres, deja consignado en el libro de visitas de la parroquia de La Candelaria de Chipude conservado en la actualidad en la Biblioteca de la Universidad de La Laguna un dato verdaderamente revelador:

Hallose el borrador de las quantas desta hermita [San Nicolás de Tolentino] como Mayordomo a Asensio García. Dio sus quantas por ante fray Matheo de la Rosa, cura del dicho lugar de Chipude en 30 de septiembre de 75, desde el tiempo [...] de Agosto de 73 hasta Agosto de 75 tubo de cargo 165 reales y los quentos de descarga de 97, conque fue alcanzado el dicho Mayordomo. [...] Diosele lizencia para traer el santo de Garachico y se le encargó el cuidado de cobrar⁹.

La importancia de Garachico como punto de adquisición de imágenes devocionales es sobradamente conocida¹⁰ desde la implantación del andaluz Martín de Andújar y la apertura de su taller en este boyante puerto comercial. Por una cuestión de fechas, este encargo —del que no sabemos si llegó a efectuarse— pudo haberse contratado con cualquiera de los dos principales escultores del momento estantes en la villa: Blas García Ravelo (1618-1680) o Francisco Alonso de la Raya (1619-1690). Lo que nos interesa, al no conservar la pieza escultórica, es el interés de la licencia para efectuar la compra del santo en este puerto, revelando la importancia de los talleres estantes en Garachico como el principal foco artístico del momento, amén de ser el desembarcadero habitual para los vecinos de la isla de La Gomera.

7 DÍAZ y RODRÍGUEZ (1990), p. 553.

8 JEREZ (2010b), p. 32

9 Biblioteca General de la Universidad de La Laguna, Archivo Miguel Tarquis, carpeta 11, fol. 113r.

10 CALERO (1987), p. 111

El campo de la escultura no ha sido especialmente prolijo para los nombres en La Gomera. De hecho, con la salvedad del gomero Francisco Alonso de la Raya, la nómina de artistas oriundos de esta isla ha sido prácticamente inexistente. Sin embargo, un testamento relativo al convento de Hermigua dio con la pieza que faltaba para encajar el puzzle. Dentro del conjunto patrimonial del exconvento dominico, más allá de la titular a la que hice referencia en un primer momento, “*la ymagen milagrosa de Nuestra Señora del Rosario que oy tenemos la trajo de España Miguel Ramos, hijo de Juan Ramos Bermúdez y María de Quirós con la que luego se fundó la cofradía del Rosario y se le ofrecieron muchas missas y limosnas*”¹¹, poco o nada sabíamos de la escultura existente en este recinto.

Lo cierto es que si había una imagen que llamaba la atención, ésta era la de San Vicente Ferrer: el movimiento helicoidal que posee desde los pies hasta el dedo índice de su mano derecha nos aproxima a los modelos artísticos de mediados del siglo XVIII, cuando la maestría de la escultura andaluza llegaba a Canarias en piezas firmadas por Benito de Hita y Castillo, Blas Molner o Duque Cornejo. No era mi intención acercarla a ninguna de estas manos, pues se trata sin duda de una pieza canaria de mediados del siglo XVIII, pero sí hereda los modelos de aquéllos. Su patronato, según Dacio Darías, estuvo ostentado por Antonio de la Cámara y Ávila, según testamento de 1752¹². Por tanto, nos estamos encontrando con un panorama artístico de importancia en el conjunto de la isla de La Gomera y que nos acerca a ese resurgimiento del convento en el *Setecientos* y a la importancia de sus patronos y comitentes. [FIG. 2]



FIG. 2. San Vicente Ferrer. *Luis, el pintor de Agulo*. 1752. Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Hermigua.

11 Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Sección Conventos, Documento C-214-2 bis, fol. 3v.

12 DARIAS (1923)

Pude localizar el testamento citado por el autor, donde señala Antonio de la Cámara que “*tengo encargada una ymagen de mi padre San Vicente Ferrer y comenzada hacer y dado cuenta della al pintor de Agulo Luis vezino de dicho lugar quinze reales y dos cuartos con yntencion de colocarle en el convento de Nuestro Padre Santo Domingo desde valle haciéndole altar*”¹³. Desde luego, hasta el momento sólo conocíamos a un artista local, vinculado a la restauración de una imagen en Agulo, realizada en 1735 por *el pintor de Vallehermoso*, a la que me referí en la introducción, por lo que este nuevo artista viene a completar esta nómina de artistas insulares que tuvieron que abastecer a las iglesias y ermitas locales con tallas de relativo nivel artístico, pero que tuvieron sin duda una importancia crucial en el desarrollo comercial del arte en La Gomera durante el siglo XVIII.

La duda viene dada por si ambos son artistas diferentes o se trata del mismo pero al que se nombra de madera distinta en función de su estancia en cada momento. Hablamos de que ambos datos se fechan con menos de 20 años de diferencia (1735 en Agulo, 1752 en Hermigua). Ambas hipótesis son plausibles, aunque me decanto porque ambos sean, en realidad, la misma persona. No parece lógico que el volumen de encargos en La Gomera diera para mantener a más de un escultor, aunque no descarto que hubiera más de uno porque entre el San Vicente Ferrer del exconvento dominico y la serie de imágenes que voy a reseñar a continuación, hay notables diferencias en cuanto a calidad y ejecución y, sin embargo, todas se fechan en la primera mitad del siglo XVIII y pertenecen, a mi juicio, a un taller o artista local.

DE TEJIADE A CHIPUDE PASANDO POR ALAJERÓ. TRES MODELOS, UNA MISMA MANO



FIG. 3. San José. Anónimo, ca. 1720. Ermita de San José, San Sebastián de La Gomera.

Retomando la idea inicial del desconocimiento global de las artes plásticas insulares, estas hipótesis que estoy formulando vienen a incidir en la importancia de redescubrir la isla de La Gomera a nivel patrimonial, a visitar sus templos y, lo que es aún más desconocido: sus ermitas. Porque, qué duda cabe, la intrincada orografía de la isla ha hecho que diversas construcciones de relativa importancia histórica hayan quedado casi olvidadas como las tierras donde se levantaron han sido paulatinamente deshabitadas. Para esta cuestión tan significativa voy a traer a colación como ejemplo la ermita de San José en Tejiade. Estos pagos pertenecen al municipio de San Sebastián, aunque se encuentre quizá más cercano al vecino municipio de Alajeró. Otrora fueron tierras de secano y cultivo de cereal y de cría de reses, hoy apenas cuenta con población estable, que subsisten sin luz eléctrica siquiera. Pero estas circunstancias tan poco favorables en la actualidad, no restan valor a la propia ermita de San José, levantada en 1719 por un vecino de Agulo llamado Juan Rodríguez Casanova¹⁴. [FIG. 3].

Este personaje, del que poco o casi nada conocemos, poseía unas tierras en estos pagos y quiso, mediante diligencia al vicario general, levantar una ermita dedicado al Patriarca San José. Para ello instituyó un diezmo perpetuo para su mantenimiento al que debían acceder sus descendientes también pero, como todo lo ocurrido en la isla durante los difíciles años que transcurrieron desde finales del XVIII hasta bien entrado el XIX, la desidia y la falta de reparación de la obra la llevó casi a desaparecer, aunque por fortuna pudo sobrevivir y llegar hasta nosotros.

13 A. H. P. T.: Sección Conventos, Documento 4008, sin foliar.

14 JEREZ (2010), pp. 27-44.

En su interior se conserva una interesante talla del titular de comienzos del siglo XVIII que, estilísticamente conecta con dos piezas más de la isla, la imagen del Salvador del homónimo templo en Alajeró, y el San Juan Bautista de la parroquia de La Candelaria de Chipude. [FIG. 4]



FIG. 4. San Salvador. Anónimo, ca. 1720. Iglesia del Salvador, Alajeró.

Vistas en conjunto, no cabe duda de que las tres son obra de una misma mano: forma, tratamiento de los paños y barbas en cuña, material, tosquedad... Y, además, todas realizadas en las primeras décadas del siglo XVIII. A pesar de necesitar en su conjunto un estudio global que permita aseverar esta hipótesis, la documentación estudiada hasta el momento no apunta ningún nombre. Sin embargo, teniendo en cuenta el apartado anterior, ¿es posible que estas obras fuesen ejecutadas en La Gomera o por el contrario fueron importadas desde Tenerife?

Yo creo que sí fueron esculpidas en La Gomera. No puedo aseverar que fuera de mano del artista llamado Luis, porque, a nivel formal, en nada se parecen al San Vicente de Hermigua, pero sí creo que, precisamente debido a las dificultades en las comunicaciones, estos tres espacios religiosos situados en el interior de la Isla fueron en busca de un maestro local y conocido para acometer sus encargos. Si no, no se explicaría la similitud de los modelos de ser obras importadas. La falta de documentación sobre las mismas es un problema añadido, pero un análisis estilístico con otras piezas insulares tales como el San Bartolomé de Alojera o el San Juan Bautista de Agulo podrían arrojar más luz a este asunto.

CONCLUSIÓN

Esta comunicación busca abrir un debate sobre el patrimonio escultórico en las llamadas islas menores. En el caso de La Gomera, la falta de documentación ha sido un verdadero problema a la hora de trazar una panorámica en conjunto de las imágenes artísticas. Sin embargo, estos aportes arrojan algo de luz y suponen una llamada de atención sobre la posibilidad de que las tallas no fueran siempre importadas desde estos núcleos periféricos, sino que, bien al contrario, existieran maestros locales que dieran respuesta a las necesidades que los diferentes recintos religiosos iban demandando.

Nombres que quizá sean sólo eso, nombres, pero que suponen un comienzo para seguir rastreando esta hipótesis. ¿Existieron talleres en las islas periféricas? ¿Podríamos denominarlos como tales? La puerta está abierta para seguir estudiando este amplio campo de investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- CALERO RUIZ, C. (1987). *Escultura barroca en Canarias (1600-1750)*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular.
- DARIAS PADRÓN, D. (1923). “El convento dominico de San Pedro Apóstol de Hermigua”, en *Gaceta de Tenerife*, 19-07-1923.
- DARIAS PRÍNCIPE, A. (1992). *La Gomera. Espacio, tiempo y forma*. Madrid: Fred. Olsen.
- DÍAZ PADILLA, G. y RODRÍGUEZ YANES, J. M. (1990). *El señorío en las Canarias occidentales: La Gomera y El Hierro hasta 1700*. Valverde: Cabildo Insular / San Sebastián de La Gomera: Cabildo Insular.
- JEREZ SABATER, P. (2010a). “Memoria histórico-artística de la ermita de San José en Tejiade, La Gomera” en *Anuario de Estudios Canarios*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 2010, pp. 27-44.
- JEREZ SABATER, P. (2010b). *Hermigua en el tiempo*. Hermigua: Ayuntamiento de Hermigua.
- JEREZ SABATER, P. (2011). *El convento de Hermigua: 400 años de historia, arte y devoción (1611-2011)*. Hermigua: Ayuntamiento de Hermigua.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (2003). *Guadalupe: itinerarios artísticos de una devoción*. Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias.