

# Cuatro piezas flamencas en Oratorio de Ntra. Sra. de la Salud, Valsequillo (Gran Canaria)

En el pago de Era de Mota, sito en el municipio de Valsequillo, se encuentra el oratorio dedicado a Nuestra Señora de la Salud. Fue tal recinto religioso fundado por el presbítero don Cristóbal Suárez y González, según reza la inscripción de la portada. La santa titular se sitúa en un retablo pintado de blanco, de factura reciente, y es acompañada, ya fuera éste, por una talla de San José y un San Juan Bautista, en su costado izquierdo y derecho respectivamente. Este conjunto apenas presenta interés. Son objeto de nuestra atención ahora las cuatro magníficas piezas flamencas que se disponen caprichosamente sobre la mesa de ara, las cuales fueron colocadas allí por los actuales propietarios del oratorio, pues —según nos han confirmado— estaban en principio desplegadas en alto y ocupando los ángulos que forman los distintos muros. Demostración de esta ubicación nos la da una quinta talla, que aparece en las esquinas de la nave.

En cuanto a dichas piezas, su altura aproximada ronda los 60 centímetros. Presentan policromía, en gran parte perdida, en la que predominan el dorado, rojo, negro y azul. Todas ellas son de dorso plano y corte a bisel en su parte inferior, de lo cual, como se advertirá más adelante, inferimos que tales obras formaban parte de un retablo. Igualmente distinguimos en ellas la curvatura del talle, propia de la plástica gótica en su fase manierista, así como cierta profusión de pliegues.

¿Cuáles son sus advocaciones? Con claridad tenemos la de Santa Clara para la pieza cubierta con hábito estofado y que lleva un cáliz en su mano derecha. Otra porta un libro en su diestra y una bandeja con dos ojos, de lo cual deducimos que estamos ante una santa Lucía. El último personaje femenino sostiene un libro, y a sus pies aparece la cabeza de un varón con tocado oriental, símbolo parlante de la mártir Catalina de Alejandría <sup>(1)</sup>.

De iconografía desconocida son los dos restantes. El uno viste hábito y lleva igualmente un libro en su mano izquierda, mientras que con la otra se recoge elegantemente su manto. El último, colocado como antes mencionábamos en alto, lleva —según creemos precisar— un báculo del que cuelga una bolsa en su derecha, y en su otro costado pare-



cemos distinguir una calabaza o quizá una campanilla, de lo que inferimos puede representar esta obra a un santo peregrino, posiblemente el propio Santiago, o bien, si se trata del segundo de los elementos citados, al eremita San Antonio Abad.

## ORÍGEN DE LAS PIEZAS

Dada su factura, consideramos proceden de un taller flamenco; la gracia del talle, la profusión de pliegues, muy del gusto de los van Eyck, la amplitud de la frente y el gesto de ensueño, todos ellos son elementos clarificadores. Ya dentro de aquella zona, podría precisarse aún más su origen. Los ojos semicerrados y de amplios párpados, las mejillas llenas, la ligera sonrisa —fenómenos que, por lo demás, colaboran en resaltar la expresión de adormecimiento ya citada—, nos llevan a atribuir las imágenes en cuestión a la región *malinesa*. Tuvo éste su mayor actividad durante el siglo XV, si bien continúa su labor en

el XVI, con el esplendor que llevó a la población Margarita de Austria <sup>(2)</sup>. Bastante relación presentan las citadas tallas con otras salidas del obrador de Malinas, por ejemplo un pequeño grupo que se expone en el Museo del Louvre. Encontramos allí dos Vírgenes con el Niño, igualmente en madera policromada, si bien de altura inferior a las nuestras, unos 36 centímetros. Ofrecen evidentes similitudes con las santas Lucía y Catalina, sobre todo en los pliegues, cuyos ángulos principales se forman hacia el eje del cuerpo, así como el resto de los rasgos ya citados con anterioridad para dicha escuela. Creemos, sin embargo, de mejor composición las de Era de Mota si las parangonamos con las del museo francés. Asimismo, la santa de Alejandría presenta cierta semejanza con otra pieza conservada en la reseñada institución gala, una Virgen con su Hijo <sup>(3)</sup>, en este caso de unos 42 centímetros, pero con el punzón bruselés —mantuvieron las dos sedes flamencas citadas apretados contactos—. La semblanza la encontramos sobre todo en el tratamiento del cabello, que cae en ligeras ondulaciones tanto por su parte anterior como sobre el dorso, y queda ceñido sobre la frente por una cinta.

Si bien la mano del artista se ha mostrado delicada en el modelado de los rostros femeninos, el trabajo es más vigoroso en el para nosotros desconocido santo de hábito. La realidad es aquí áspera, si bien el gesto facial conserva igualmente el viso en cierta forma melancólico citado en el análisis de sus compañeras. Las mejillas describen zonas hundidas, lo que da al personaje una mayor impresión de naturalismo, algo apenas bosquejado en las rollizas caras de las santas. De igual forma contribuye a la expresividad de aquél su cabello en cortos y flotantes bucles.

Han de tenerse en cuenta igualmente los detalles epigráficos en rojo que se extienden en sentido vertical y a lo largo del borde de la capa de santa Lucía. En el costado derecho podemos transcribir:

LD...MRH DAERD R RE M P

y en el derecho:

H V R I...RE.

También en el personaje masculino creemos ver DM h I...

Tanto en uno como en otro caso no podemos deducir apenas nada, si excep-

tuamos la palabra DAERD, de fonética nórdica, y quizá un nombre propio. De la época en que serían confeccionadas nuestras piezas conocemos varios escultores de apellido AERTS, ARTS o AERTSEN, que de las tres maneras se les localiza<sup>(3 bis)</sup>. Uno de ellos tiene por nombre Jean, y su labor se desarrolla sobre todo en Amberes. El otro es Pierre, algo más tardío, pues trabajaba en Brujas hacia 1540. Igualmente de aquella ciudad lo era Willem, muerto en 1537. Observamos gran similitud entre aquella palabra que aparece al costado de nuestra Santa Lucía y los apellidos que acabamos de detallar, por lo que lanzamos la hipótesis de la intervención de alguno de estos artistas en las obras que trabajamos.

Apuntamos, asimismo, que, en el grupo de signos que está junto a DAERD, el primero de ellos, como se dijo, nos parece una M, si bien un tanto extraña, habiendo llegado a ello por simple exclusión.

De este modo, podría tratarse de una M ciertamente extraña, caprichosa, o bien los tres trazos del gremio malinés, encerrados aquí entre dos líneas verticales. Un análisis comparativo se nos hace inviable por la falta de bibliografía en nuestras islas.

#### Posible explicación de la presencia de las tallas en lugar

Una vez analizados los aspectos formales, nos adentramos en el campo,



aquí ciertamente difícil, del origen primitivo de nuestra esculturas. Después de haber rastreado distintos archivos de nuestra isla, los resultados son claramente desalentadores. El primer paso que nos pareció pertinente dar fue el que se relacione con el comite del oratorio, don Cristóbal Suárez y González, nacido el 16 de junio de 1845 en las Vegas, término de Valsequillo, y bautizado en la iglesia de San Miguel el 22 del mismo mes. Tuvo por padres a don Isidro Suárez y doña Juana Navarro, habiendo participado como padrino en la ceremonia reseñada don José Monzón<sup>(4)</sup>. Alcanzó el diaconado el 20 de septiembre de 1879, según consta en el Libro Primero de Registro de Ordenes<sup>(5)</sup>, y murió el 29 de mayo de 1918, igualmente en Las Vegas<sup>(6)</sup>, habiendo dejado testamento.

Sería ya en 1886 cuando recibe licencia para decir misa en sus casas, en vista de que el oratorio “se hallaba separado de todo serviio doméstico y provisto de ornamentos, vasos sagrados, altar, ara y todo los demás requisitos que exigen los sagrados cánones”<sup>(7)</sup>. Por un documento de 1906 firmado por el beneficiado de San Miguel, sabemos que don Cristóbal Suárez ejercía sus funciones en aquella iglesia sólo por temporadas, pues residía la mayor parte del año en Santa Lucía<sup>(8)</sup>, y él mismo, en otro

del año nueve, nos indica que, con anterioridad a 1902, sirvió por dos veces la parroquia de Mogán.

Prolijas son, sin embargo, las noticias en relación con su capilla, sobre todo las que conectan con ciertas irregularidades que en ella cree percibir el cura de la iglesia del municipio, y que en este momento no vienen al caso<sup>(9)</sup>.

De tal trayectoria vital no puede inferirse nada que podamos relacionar con las obras centro de nuestra atención. Quizá su última voluntad pueda haber sido detallada y, por tanto, se citara alguno de los objetos del culto que albergada el oratorio en el momento en que fue otorgada. Esta vía, sin embargo, nos queda vetada.

Se podría, empero, hacer alguna aportación sobre la procedencia de las tallas si hacemos un análisis comparativo, en ocasiones ciertamente aventurado, con otras de nuestra geografía.

Muy próxima al lugar que tratamos se encuentra la ciudad de Telde, de reconocida relación económica y artística con la zona flamenca durante el Quinientos<sup>(10)</sup>, centuria en que serían confeccionadas las piezas que ahora trabajamos. Avezada en tales intercambios fue la conocida familia Castillo, linaje que supone la llegada a Canarias de im-

portantes obras procedentes de aquellas plazas nórdicas: el retablo mayor de la iglesia dedicado a San Juan Bautista, en la persona de don Cristóbal García del Castillo, quien encarga también una lauda sepilcral idéntico origen, así como el retablo en pintura hoy conocido como del marqués del Muni, financiado por don Hernán García del Castillo, hijo del anterior <sup>(11)</sup>.

Lazos de parentesco unen a esta familia con la del matrimonio formado por don Bartolomé Martín de Zorita y María Fernández Calva, pues una hija de éstos, Catalina Fernández Zorita fue la segunda esposa de don Cristóbal García en 1529 <sup>(12)</sup>. Lo mismo que su yerno, don Bartolomé fue también propietario de plantaciones de caña en las zonas cercanas a la ciudad de su residencia <sup>(13)</sup>. Relaciones económicas, pues, y familiares llevarían a María Fernández Calva, hija de Alonso de Zorita y de Catalina Fernández Calva, a fundar una capellanía en San Juan de Telde —en ello seguía la voluntad de su esposo, ya difunto, y de sus propios padres <sup>(14)</sup>—, con encargo de misas y la obligación por parte del capellán o beneficiario de la misma de traer de Flandes un retablo para la capilla de San Bartolomé <sup>(15)</sup>. Tal fundación se materializa en 1538, y la titularidad se correspondía con el patronímico de su esposo. Dicha arquitectura lígnea llegaría a la ciudad sureña deductiblemente con posterioridad a esa fecha, lo que corrobora al hecho de que dicho año se estuviera levantando la capilla que iba a servir de albergue a la obra en cuestión, y que se hace con igual traza que la de Nuestra Señora de las Angustias en el convento de San Francisco en aquella urbe, construcción esta fruto asimismo del patronazgo de María Fernández <sup>(16)</sup>.

Don Pedro Hernández Benítez nos habla de su libro sobre Telde de las denominaciones que tal retablo tuvo, “de los mártires” o de “los apóstoles”. Nos dice, además, que era gemelo del que se encuentra en el altar mayor, si bien algo posterior. La imagen titular es tardía, de características claramente barrocas. Cita, a su vez, si no reseña fuentes, que las figuras se disponían en dos filas, en una los mártires y en la otra los discípulos de Jesucristo, así como que presentaban policromía, destacando los tonos rojos, verdes y azules claros <sup>(17)</sup>. También nos da cuenta de su presencia en la capilla titular hasta fines del siglo pasado.

Retrocediendo en el tiempo, hemos podido averiguar que el día 3 de mayo de 1774 tenía la capilla por patrono a Manuel Ruiz, y que el recinto estaba “bastante aseado” <sup>(18)</sup>. En 1829 se hace constar en ella un retablo que contiene

el apostolado y martirologio y la efigie de San Bartolomé con su diadema, la imagen del Cristo y San Amaro <sup>(19)</sup>. De interés es el inventario que se hace en 1835, pues se nos comunica que faltan en la obra muchas de las imágenes <sup>(20)</sup>, lo mismo que en 1851 <sup>(21)</sup>. De nuevo don Pedro Hernández nos hace saber que en 1867 es cuando se divide en dos mitades el templete que ocupaba el centro de la nave principal, colocándose una en la capilla de San José y la otra en la de San Bartolomé, de modo que el retablo, de estructura tripartita, fue entregado a don José del Castillo Olivares, no sabemos por qué razón, de manos del entonces párroco don Juan Jiménez Quevedo <sup>(22)</sup>. Desapareció la obra objeto de nuestra atención, por lo tanto, poco antes de la fundación del oratorio por parte de don Cristóbal Suárez.

Con ello hemos llegado al punto que en principio deseábamos, esto es, relacionar las tallas que al presente se encuentran en Era de Mota con las que formaron parte integrante de aquella arquitectura en madera que estuviese hasta el siglo pasado colocada tras el altar en la capilla objeto de patronazgo de la citada doña María Fernández Calva. ¿Fueron las primeras parte integrante de la segunda? A esta hipótesis se opone, por una parte, la descripción que el citado presbítero teldense hace de la policromía, pues el color verde que él reseña no lo vemos en las piezas de Valsequillo, y por la otra, el hecho que este mismo autor cita sobre el paso del trítico, una vez retirado, a al Casa Castillo. Para la primera de las dificultades, podría argumentarse es estado de deterioro actual, que ha llevado a las esculturas a perder gran parte de su color original. En el segundo de los casos, desconocemos la trayectoria que las imágenes hayan experimentado desde 1867, aparte de que el conjunto del retablo experimentó falta de algunas piezas desde 1835.

Así pues, el deseo del fundador del oratorio de Era de Mota de dar cierta prestancia a su oratorio le llevaría a adquirir las imágenes flamencas que aún hoy son orgullo del recinto.

La relación que hemos hecho puede parecer en principio aventurada, si bien la lanzamos como posible, haciéndonos eco de la frase citada por Wittkower y que toma del Dr. Johnson:

“Si un hombre no pudiese decir de un personaje sino lo que pudiese probar, no se podría escribir historia” <sup>(23)</sup>.

**MARÍA DEL CARMEN RAMOS LÓPEZ  
JOSÉ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ**



#### NOTAS:

- (1) FERRANDO ROIG, J. *Iconografía de los Santos*. Ed. Omega. Barcelona, 1950.
- (2) PRADEL, P. *La sculpture belge de la fin de Moyen Age au Musée du Louvre*. Editions du Cercle d'Art, 1947. Bruxelles, pág. 20.
- (3) *Ibidem*, pág. 16.
- (3 bis) BENÉZIT, E. *Dictionnaire critique et Documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs de tous les temps*. Librairie Gründ, París, 1976, 9 vols., vol. 1.
- (4) Libro II de Bautismos, fol. 290. A.P.V.
- (5) Pág. 37. A.D.L.P.
- (6) Libro IV de Defunciones, fol. 165. A.P.V.
- (7) Legajo de documentos varios A.P.V.
- (8) Expte. Valsequillo. A.D.L.P.
- (9) *Ibidem*.
- (10) HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P. *Telde*. Telde, 1958, pág. 299 y LOBO CABRERA, M. IV Coloquio de Historia Social de Canarias.
- (11) HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P., op. cit., pág. 92-94.
- (12) CASTILLO, P.A. *Descripción geográfica e histórica de las islas Canarias*. Ed. Gabinete Literario de Las Palmas: Imprenta Silverio Aguirre. Madrid, 1948-1960. Tomo I, pág. 16.
- (13) CAMACHO Y PÉREZ GALDÓS, G. “El cultivo de la caña de azúcar y la industria azucarera en Gran Canaria (1510-1575)”. A.E.A., n.º 7, pág. 11.
- (14) Libro I de Testamentos, n.º IV, fol. 177 v. A.P.S.J.T.
- (15) HDEZ., op. cit. pág. 88.
- (16) LOBO CABRERA, M. *Aspectos artísticos de Gran Canaria en el siglo XVI*. Exema. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas. Plan Cultural, 1981, pág. 24.
- (17) HDEZ., op. cit. pág. 88.
- (18) Libro de inventario, desde 1758, s/n., fol. 15 r.
- (19) *Ibidem*, fol. 52 v.
- (20) *Ibidem*, fol. 57 v.
- (21) *Ibidem*, 66.
- (22) HDEZ., op. cit. pág. 99.
- (23) WITKOWER, R. y M. *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Ed. Cátedra. Madrid, 1982, pág. 9.