

EL ESCULTOR BENITO DE HITA Y CASTILLA Y EL SAN JUAN NEPOMUCENO DE LOS LLANOS DE ARIDANE

Pablo Amador Marrero
Universidad de La Laguna

RESUMEN

En el presente artículo se hace un recorrido cronológico por la obra conservada en el Archipiélago del escultor Benito de Hita y Castilla (1714-1784). A esta relación se incorpora, tras su restauración, la escultura de San Juan Nepomuceno conservada en la iglesia de los Remedios, Los Llanos de Aridane (La Palma), cuyo detenido estudio la filia a las formas de este escultor.

PALABRAS CLAVES: escultura, Benito de Hita y Castilla, Sevilla, Los Llanos de Aridane.

ABSTRACT

As we can see in this sigue, there is a chonological visión served in the Island about Benito de Hiata y Castillo (1714-1784) a sculptptor from Sevilla. San Juan Nepomucenos's wood carving's restauration that is conserved in *Iglesia de los Remedios* from los Llanos de Aridane in La Palma. Whose study a similarity to Hita y Castilla's work.

KEY WORDS: sculture, Benito de Hita y Castilla, Sevilla, Los Llanos de Aridane.

Uno de los escultores foráneos del siglo XVIII que cuenta con mayor producción en Canarias es, sin duda, el hispalense Benito de Hita y Castilla (1714-1784), de quien se conserva aquí cerca de una veintena de obras. El punto de arranque de este fructífero comercio con las Islas lo encontramos en una carta de doña Josefa Massieu y Monteverde, fechada en La Palma el 6 de febrero de 1753, donde se encarga la hechura del Cristo de la Caída de la capital palmera a otro maestro que no fuera Duque Cornejo, quien hasta el momento había atendido los encargos de la familia. En ella se lee: *Veo que auviendose dilatado el maestro Cornejo y en atención a su vexés, se encargó a otro la ymagen del Señor, que queda haciendo con todocuidado, que estimo a mi hermano el desvelo que tiene en ello y deceo tener el gusto de que venga luego para el consuelo del dexarlo en mis días colocado en su hermita*¹. Esta carta dirigida al hermano de doña Josefa, don Pedro Massieu y Monteverde, oidor y más tarde presidente de la Real Audiencia de Sevilla, supone el epílogo de la relación artística de los Massieu con Duque, autor de la mayor parte de las imágenes localizadas en el

retablo de la capilla familiar en la iglesia conventual de San Francisco, en Santa Cruz de La Palma.

La aceptación tras la llegada del Cristo de la Caída a Santa Cruz² vendría a favorecer que fuera el mismo escultor quien asumiera diversos encargos en los que los Massieu, a través primero de don Pedro y luego de su sobrino don Felipe, ejercieron de intermediarios. Tras aquella llegó la imagen de San Juan Nepomuceno, situada en el coro bajo de la iglesia del Salvador, en torno a 1757³. Esta talla, referencia para su homónima que analizamos luego, fue donada por el beneficiado don Francisco Ignacio Fierro y Torres, cuñado del citado don Felipe, quien a la muerte de don Pedro, en 1755, seguiría acudiendo al taller de Hita para satisfacer los encargos recibidos desde las Islas. En 1758, don Felipe, por medio del tratante don Bernardo García Azcárate, encargó al maestro la hechura de un San José con el Niño y una Inmaculada, ambos de pequeño formato, destinados al oratorio de su casa en la capital palmera. Con igual destino, un año más tarde se encargaría un Niño Jesús triunfante sobre el Mundo. Actualmente la primera de estas esculturas se conserva en el Museo de arte sacro de los Llanos de Aridane, donada por don Manuel Pereyra-García y Felipe, nieto de doña Asunción García Massieu, mientras que las restantes se encuentran en una colección particular de Santa Cruz de Tenerife.

Similares a la talla del santo patriarca de Los Llanos, encontramos otras dos piezas del mismo asunto, una en la sacristía de la iglesia del Salvador, y otra en la colección de la familia Castillo Olivares y Sotomayor, en Argual. Las concordancias estilísticas perfectamente apreciables entre estas piezas no dejan lugar a dudas en su adscripción al mismo obrador, pudiendo fecharse su realización en torno a los años de la arribada del primero.

Aunque no conocemos documentación referida a la llegada del San Miguel conservado en las dependencias parroquiales de la iglesia de San José en Breña Baja, los paralelismos que éste guarda con las obras anteriormente citadas, así como su reducido tamaño, hacen que su filiación sea incontestable. Es de destacar en esta talla del mensajero de Dios la elegancia y movimiento dada por su artífice, al igual que la carencia de elementos rococó en sus labores polícromas a los que Hita fue tan aficionado desde finales de la década de los cincuenta. Todo ello vendría a indicarnos como posible fecha de realización los mismos años que las imágenes anteriores. La filiación de esta obra a la gubia de Hita fue ya apuntada por el investigador Alberto J. Fernández García⁴, quien marcó acertados paralelismos con la obra de

¹ AMADOR MARRERO, P. y PÉREZ MORERA, J.: «El Cristo de la Caída de Santa Cruz (La Palma). Recuperación del legado andaluz en Canarias IV». *Escuela de Imaginería*, núm. 25, Córdoba, 2000, p. 4.

² «Primorosa ha parecido aquí la imagen de nuestro amante señor y espero que la devoción con los que los fieles la veneran...». *Ibidem*, p. 6.

³ AMADOR MARRERO, P. y PÉREZ MORERA, J.: *op. cit.*, p. 6.

⁴ PÉREZ GARCÍA, A.J.: «La Palma y su historia en imágenes. Iconografía del antiguo templo de Breña Baja» *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 20-5-1979, p. 16.



igual iconografía ejecutada para la parroquia de Puntallana. En referencia a los escasos datos que sobre la talla se tienen la sitúan en el oratorio de la casona denominada «Las Salinas», cuyos primeros propietarios emparentaron con los Massieu y Monteverde a través del matrimonio de don Felipe Massieu con doña Ana Fierro y Torres.

Consolidada su reputación como escultor tanto en Andalucía como en Canarias, Hita del Castillo volvería a atender nuevos encargos desde las Islas. Así, el presbítero y abogado de los Reales Consejos don Francisco Antonio de Sosa y Montesdeoca recurrió a él para una nueva representación de San Juan Nepomuceno, esta vez con destino a Gran Canaria. Como recoge el doctor Concepción Rodríguez, en sus últimas voluntades don Francisco ordenó la colocación, en la capitalina ermita de San Antonio Abad, de una imagen *en el sitio que tengo señalado para el Altar en que pensado colocar la Ymagen de S. San Juan Nepomuseno la que hise fabricar y traxe a mis expensas desde Sevilla la que tengo en mi casa*⁵. En la llegada de la imagen, anterior a 1761, cuando el donante dictó su testamento, es probable que intervinieran algunos de sus sobrinos, don José Leal y Sosa y don Bartolomé de Salazar Dantes y Sosa, que por aquellos años se encontraban en tierras peninsulares⁶. Respecto a la talla del Santo de Pomuk, tanto su trazado como labor de talla y motivos ornamentales son habituales en la producción de Hita en esos años, guardando clara relación con otra efigie homónima realizada en 1748 para la capilla sacramental de la Iglesia de Santa Catalina en Sevilla. Para dicho recinto tallaría nuestro escultor la imagen titular de la Concepción, santo Tomás de Aquino, los cuatro Evangelistas del Sagrario, San Juan Bautista niño y las mártires trianeras Justa y Rufina, completando el conjunto años más tarde con la donación de un san Sebastián, fechado en la carta de finiquito dada por el maestro el 10 de febrero de 1776⁷.

En 1767 arribó a Gran Canaria una escultura de San Ramón Nonato, adscrita a Hita por el profesor José Concepción⁸, y posteriormente por don Julio Sánchez Rodríguez⁹, quien aporta novedosos datos sobre su llegada. Fue encargada a Sevilla con motivo de la reconstrucción de la basílica de Teror entre los años 1761-1767. De las obras se encargó don Estanislao de Lugo y Viña, tío de don Felipe Lugo y Viña, quien como veremos más adelante acudiría al taller de Hita para el encargo de la Virgen del Carmen, firmada, ahora en la parroquial de Barlovento, La Palma.

⁵ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J.: «Una talla atribuida a Benito de Hita y Castillo en Las Palmas de Gran Canaria». *Homenaje al Profesor Jesús Hernández Perera*, Departamento de Historia del Arte II (Moderno), Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1992, p. 529.

⁶ *Ibidem*, p. 531.

⁷ GONZÁLEZ ISIDORO, J.: «Benito de Hita y Castillo (1714-1784). Escultor de las Hermandades de Sevilla». Caja de Ahorros Provincial de San Fernando de Sevilla, Sevilla, 1986, pp. 137-140.

⁸ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J.: «La Merced en las Islas Canarias», Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 118-135.

⁹ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J.: «Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII», Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p. 294.



Con motivo de la citada reconstrucción, llegaron también de la capital hispalense las hechuras de los arcángeles San Rafael, y San Gabriel y las imágenes de los santos varones. Estas piezas, acertadamente atribuidas a nuestro escultor por don Julio Sánchez Rodríguez¹⁰, se encuentran en la actualidad en los retablos laterales del Sagrado Corazón y del Cristo Crucificado, y en ellos se aprecian ya no sólo las señas de identidad de Hita en cuanto al tallado sino en las propias labores de policromía y decoración.

En 1771, con motivo de la negativa por parte del convento franciscano de Icod de los Vinos de ceder la imagen de Nuestra Señora de los Dolores del cenobio, al capitán don Francisco José Hurtado de Mendoza y a su madre, doña Bernarda Isabel Pérez Domínguez, éstos encargaron a Sevilla una nueva imagen mariana de igual advocación para presidir la capilla que a su costo estaban erigiendo aneja al convento. Junto con la Virgen llegó otra talla del Señor de los Azotes, en cuyo encargo actuó como intermediario don José Retortillo, quien remitió las obras a Icod el sábado de Ramos del año 1772, depositándolas en la iglesia del monasterio de las monjas de San Bernardo, de donde las trasladaron a su capilla el 16 de mayo por la tarde¹¹. La falta de documentación sobre la autoría de ambas piezas llevó al investigador Juan Gómez Luis-Ravelo a su exhaustivo estudio, deduciendo su realización por parte de Hita y Castillo¹². Las semejanzas con otras obras de Hita son indudables; el Señor de los Azotes es comparable con la obra homónima de la iglesia de Santa María de Utrera, mientras que Nuestra Señora de los Dolores ha de relacionarse con la Virgen Dolorosa de la iglesia de la Asunción de Aroche en Huelva¹³. A esto último ya añadimos en una publicación anterior nuestro parecer en cuanto a la relación entre la efígie mariana icodense y la sevillana de Nuestra Señora de la Amargura¹⁴ que, según algunos autores, se atribuye a la producción de Hita.

Siguiendo la cronología, las siguientes piezas del maestro en llegar a Canarias son las tallas de San Miguel y San Antonio de Padua de la parroquia de San Juan Bautista en Puntallana. Sobre su autoría varios fueron los estudiosos que con anterioridad al hallazgo de las firmas y fechas en las peanas¹⁵ las relacionaron formalmente con Hita y Castillo. Ambas se deben a la donación efectuada por don

¹⁰ SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J.: *op. cit.*, pp. 119-120.

¹¹ ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, E.: «La devoción de los Hurtados de Mendoza», *Semana Santa de Icod*, 1983, Icod de los Vinos, Tenerife, 1983.

¹² GÓMEZ LUIS-RAVELO, J.: «Las formas artísticas del escultor Benito Hita y Castillo y su profunda huella en esculturas devocionales de Ycod», *Semana Santa. Revista del Patrimonio Histórico religioso de Ycod*, Icod de los Vinos, 1997.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ AMADOR MARRERO, P.: «Mater Dolorosa. El Dolor de María a través de la obra de Benito Hita y Castillo y Gabriel de Astorga. Recuperación del legado andaluz en Canarias v», *Escuela de Imaginería*, núm. 27, Córdoba, 2000, p. 5.

¹⁵ HERRERA GARCÍA, F.J.: «Tres esculturas firmada y fechadas por el escultor Benito de Hita y Castillo en la Isla de San Miguel de La Palma», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, Sevilla, núm. 2, pp. 126-132.

Felipe Manuel Massieu y Vandala, coronel y gobernador de Armas de la isla, quien era en 1757 «el principal hacendado del pueblo de Puntallana»¹⁶. Este hecho queda documentado en los inventarios parroquiales donde se recoge: «Ytem dos ymagenes una de San Miguel y otra de Sn. Antonio de Papua que dio a esta Iglesia el Governador de las Armas de esta Isla don Felipe Massieu y Vandala»¹⁷.

La autoría de las obras quedaría confirmada con la localización de un texto en la parte inferior de las peanas donde se puede leer: *Dn. Benito de Hita / Y Castillo me fecit / en Sevilla / año de 1773*, solución idéntica utilizada tiempo antes tallada en la espalda del Nazareno de la Caída y ese mismo año en la Virgen del Carmen de Barlovento.

Esta pieza, que le atribuyó el profesor Gerardo Fuentes¹⁸, se corresponde con la que el capitán don Francisco de Lugo y Molina traería «de España» con la intención de colocarla en la ermita de San Estanislao, erigida por su padre, don Francisco de Lugo y Viña, entre los años 1761-1763, situada «en el pago de Oropesa, en una hacienda de viña malvasía que poseía su fundador»¹⁹. Hasta 1832 la imagen se conservó en su destino original, pasando ese año a la actual iglesia de la localidad, donde presidía un retablo lateral, hasta que una desafortunada intervención histórica provocó la desaparición del retablo, pasando la imagen a una sencilla peana. Nuevamente en esta obra hemos de aludir a la figura de don Felipe Massieu y Monteverde, que posiblemente realizara las labores de intermediario, no sólo por coincidir el año del encargo con respecto a las de Puntallana, sino a que éste, como apunta el profesor Pérez Morera, mantenía parentesco con el donante, del que era suegro²⁰.

En la iglesia parroquial de Gáldar nos detenemos en otra efigie mariana cuyo análisis levantó cierta controversia en relación con su posible filiación a la escuela ligur²¹, pero que ahora se da por válida como Virgen de la Candelaria de Hita del Castillo²². Para concluir con esta nómina de obras que de Hita y Castillo

¹⁶ VV.AA.: *Natura y Cultura de las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1977.

¹⁷ PÉREZ MORERA, J.: «Sevilla y La Palma a través del mecenazgo de la familia Massieu y Monteverde». *La cultura del azúcar. Los ingenios de Argual y Tazacorte*, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, La Palma, 1994, p. 99.

¹⁸ FUENTES PÉREZ, G.: «Aspectos artísticos de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario, Barlovento (La Palma)», *IV Coloquio de Historia Canario-Americana (1980)*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1982, p. 318.

¹⁹ PÉREZ MORERA, J.: *op. cit.*, p. 99.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ CAZORLA LEÓN, S.: «Gáldar en su Archivo», Excmo. Ayuntamiento de Gáldar, 1999, p. 84. RIQUELME GARCÍA, M.: «La Virgen de la Candelaria y Las Islas Canarias», *Aula de la Cultura de Tenerife*, 1990, p. 81.

²² MENDOZA RAMOS: «La Purificación en la comarca histórica de Gáldar», *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 42, Las Palmas de Gran Canaria, 1996, pp. 367 y 378. LÓPEZ GARCÍA, J.S.: «La Virgen de Candelaria de Gáldar posible obra de Hita y Castilla», (artículo no publicado). GONZÁLEZ ISIDORO, J.: *op. cit.*, pp. 146-176.

encontramos en Canarias, hemos de incluir tres piezas conservadas en La Orotava: la Virgen de la Encarnación, en colección particular, y San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, en la iglesia de la Concepción. La primera de ellas es una espléndida talla que mantiene todas las características formales que apunta el doctor Isidoro González como señas de identidad del escultor sevillano²³. La pieza debe datarse en torno a 1768, año en el que ya figura en unas indulgencias concedidas por el obispo don Francisco Xavier Delgado y Venegas a petición de quien posiblemente fue su primer propietario, Juan Bautista Franchi Grimaldi²⁴. La peana sobre la que se asienta la obra nos remite a la del San Juanito tallado por Hita para la Capilla Sacramental de la iglesia de Santa Catalina, Sevilla.

Con respecto a las representaciones de los santos jesuitas, San Ignacio y San Francisco, recientemente el investigador Juan Alejandro Lorenzo ha señalado que fue en 1763 cuando se bendijo la primera de las tallas, coincidiendo con un momento de renovación y auge de la Compañía en la Villa²⁵; esto obliga a descartar la filiación a Duque Cornejo, que hasta entonces se daba por válida. Aunque se señala que posiblemente fueron los propios jesuitas los que realizaran el encargo a Sevilla, en éste seguramente intervino don Estanislao de Lugo y Viña, quien fue el donante de la talla de San Francisco Javier que llegará algo más tarde y que sin duda fue ejecutada por el mismo artífice que el San Ignacio²⁶. Esto señala con toda probabilidad al taller de Hita como receptor de ambos encargos, cuyo obrador fue centro de los requerimientos artísticos de don Estanislao, tanto para su familia en La Palma como para las piezas con destino a la basílica de Teror.

LA IMAGEN DE SAN JUAN NEPOMUCENO DE LA IGLESIA DE LOS REMEDIOS DE LOS LLANOS DE ARIDANE

Durante la intervención a la que ha sido sometida la talla recientemente por parte de la empresa *Pablo Amador Restauraciones S.L.*²⁷, se presentó la duda sobre su autoría y su posible relación con los trabajos de Benito de Hita y Castillo. Las diferentes investigaciones bibliográficas y documentales realizadas en paralelo a la actuación sobre la obra pusieron de manifiesto el desconocimiento que se tenía sobre ella, encontrándose únicamente referencias en un inventario tardío de la pa-

²³ GONZÁLEZ ISIDORO, J.: *op. cit.*, p. 81.

²⁴ AMADOR MARRERO, P.: «Virgen de la Encarnación». *Sacra Memoria. 150 años de arte religiosos en el puerto de la Cruz*, Tenerife, 2001, p. 100.

²⁵ LORENZO LIMA, J.A.: «San Ignacio de Loyola», *La Huella y la Senda*, Gran Canaria, 2004, p. 457.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Intervención sufragada por la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, siendo cura párroco don Marino Sicilia. Los trabajos se realizaron entre los meses de agosto y octubre de 2000 por parte de los licenciados Isidoro Morenos, Mónica Álvarez y Pablo Amador.



roquia²⁸. Ante la carencia de documentación histórica, se optó por un análisis organoléptico detallado no sólo desde el punto de vista de la talla, sino de otros elementos representativos como son su policromía, labores de estofado y restos de decoraciones para acercarnos a su posible filiación.

Frente a otros modos presentes en Europa, más explicativos en lo que refiere a la vida del santo, en España la forma que mayor aceptación alcanzó fue la de mostrarlo con el hábito de canónigo, vestido con sobrepelliz y muceta, tocada su cabeza con birreta y contemplando un crucifijo que porta en su mano. San Juan de Pomuk o de Nepomuk (1340-1393) desempeñó los cargos eclesiásticos primero de canónigo y finalmente de general arzobispo de Praga. Murió en loor de santidad al no ceder ante el rey Wenceslao, quien le solicitó conocer los secretos de confesión de la reina Juana. Por ello, el 20 de mayo de 1393 lo mandó arrojar atado desde un puente al río, donde se ahogó. A partir de este suceso comienza su veneración, siendo canonizado en 1729 y vinculándose su culto con la salvaguarda del secreto de confesión²⁹.

La imagen que ahora estudiamos refleja fielmente las pautas iconográficas comunes en la imaginería española, prescindiendo como sí ocurre en la talla grancanaria del angelito que a los pies del santo mantiene sobre una bandeja una lengua que alude simbólicamente al silencio y que recalca con el gesto de cubrir su boca con un dedo.

Uno de los puntos fundamentales para la atribución de esta pieza a Hita y Castillo es su correspondencia con su homónima de la parroquia matriz del Salvador, obra segura del artífice. La confrontación de ambas denota a primera vista sus semejanzas, de casi idéntica composición, siendo algo mayor la capitalina. Estas analogías se repiten en su sistema de ejecución, donde las labores sobre madera se centran en la cabeza, manos y zapatos: el resto fue ejecutado en telas encoladas, técnica ésta muy difundida en Andalucía gracias a su facilidad y rapidez de ejecución, a lo que se añade un considerable ahorro de costes. En las partes talladas se advierte un paralelismo evidente, tanto entre ambas imágenes, como con respecto a las facciones de otras piezas masculinas del autor³⁰. Un análisis más detallado de las dos representaciones palmeras pone de manifiesto no sólo la similitud de las posturas, sino la mimesis en cuanto al tallado anatómico. Mientras que la obra del Salvador, algo más trabajada, porta una cruz de corte circular y con perillas en sus extremos, la de los Llanos posee una cruz de sección octogonal policromada en verde y con decoraciones doradas en sus vértices a modo de cantoneras. Destaca en el caso que estudiamos el buen tallado de la pequeña imagen del crucificado de clara impronta andaluza, con el detalle del rico paño de pureza y lazada anudado en el lado

²⁸ Queremos agradecer la inestimable ayuda que siempre nos dispensó el profesor Jesús Pérez Morera.

²⁹ REAU, L.: *Iconografía del Arte Cristiano*, t. 2, vol. 4. Ed. Del Serbal, Barcelona, 1997, pp. 200-202.

³⁰ Véase por ejemplo el Señor de la Caída o el San Juan Nepomuceno de Las Palmas.

izquierdo, irregular disposición en el barroco y cuyo posible significado sea hacerlo visible al espectador.

Retomando nuevamente las similitudes entre ambas piezas, éstas vuelven a coincidir en el tratamiento polícromo, siendo más trabajado en la imagen del Salvador. De destacar son las realización de decoraciones a punta de pincel en blanco localizadas en la zona inferior del alba, obteniendo así el juego del encaje sobre la cenefa de motivos florales ejecutados al temple. Dichos elementos vegetales son una constante en la producción del artífice, quien prefiere el protagonismo de flores individuales dispuestas de forma aleatoria, en contraposición de los ramilletes que proliferaban en imaginaria en los bordados de las telas durante la primera mitad de la centuria. Así vemos cómo en los mantos de algunas de las esculturas que del santo patriarca se conservan de Hita en La Palma, éste juega con decoraciones de gran protagonismo floral para el del Salvador, mientras que en el conservado en el Museo de Los Llanos, flores más sencillas se dispersan sobre una retícula trazada a base de picado de lustre, utilizando diferentes cabezas de punzón. La simplificación de estas decoraciones se da finalmente en el San Juan Nepomuceno de Los Llanos, donde el elemento elegido son rosas individuales que se reparten aleatoriamente sobre el fondo liso de oro brillante de la capa.

Para concluir con estas analogías que establecemos entre las mismas representaciones, debemos indicar que en ambos casos el escultor opta por peanas octogonales de influencia rococó, frecuentes en su producción, y donde se conjugan los brillos del pan de plata con las rocallas afrancesadas. Nuevamente será en la pieza donada por el beneficiado don Francisco Ignacio Fierro y Torres, donde el autor prestó mayor elaboración de las formas volumétricas, mientras que en la de Los Llanos, es la policromía la que suple la simplificación del tallado, mediante la imitación de piedras de colores y cartelas rococó en dorado y picado de lustre con motivos alusivos al santo.

No queremos concluir el presente artículo sin destacar la importancia que tendría una revisión del arte andaluz en nuestro Archipiélago, poseedor de espléndidos ejemplos de los diferentes periodos artísticos de la escultura andaluza, cuyo detenido estudio, desde el punto de vista tanto histórico como formal, vendría a enriquecer nuestro patrimonio y subrayar su importancia dentro de una de las escuelas artísticas más sobresalientes de la escultura hispana.



DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Figura 1. Vista General de esta nueva pieza a incluir en el catálogo de Hita y Castillo en Canarias.



Figura 2. Decoración a punta de pincel sobre el fondo dorado de la capa. Este tipo de elementos florales los encontramos en diversas de las piezas que el escultor remitió a las Islas.



Figura 3. Detalle de la decoración a punta de pincel realizada en el alba sobre el estofado tradicional del autor.

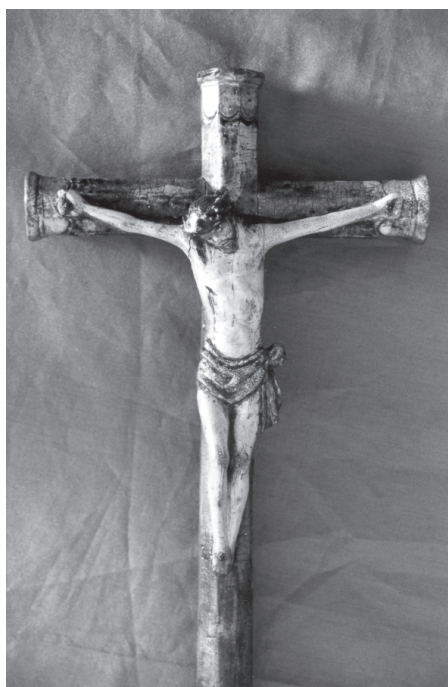


Figura 4. Imagen del Crucificado que porta el mártir como atributo.