

TRES ESCULTURAS FIRMADAS Y FECHADAS POR BENITO DE HITA Y CASTILLO EN LA ISLA DE SAN MIGUEL DE LA PALMA

FRANCISCO J. HERRERA GARCIA

A propósito de escultura sevillana en la canaria Isla de La Palma resulta de sobra conocido el interesante conjunto escultórico del siglo XVIII existente en aquel alejado territorio español, si bien no se ha profundizado en su estudio, atribuyéndose la mayoría de los ejemplares al taller del último de los insignes escultores del barroco sevillano: Benito de Hita y Castillo. No en vano pertenecen a este maestro las mejores muestras de escultura dieciochescasevillana conservadas en La Palma, circunstancia que ha motivado la atribución al autor del resto de esculturas de esta procedencia allí existentes, pasando inadvertidas algunas obras que llevan el sello de otros importantes talleres de la época, como el de los Roldán y Duque Comejo.

Muestra cimera de la obra de Hita es sin duda el Cristo de la Caída de la Iglesia de San Francisco, firmada y fechada por el artista en 1752 (1). El patronazgo de Dña. María Josefa Massieu y Monteverde hizo posible la llegada al Puerto de Santa Cruz de la Palma de esta imagen de Jesús Caído, para el que funda Ermita, sirviéndose de la domiciliación en Sevilla de su hermano Don Pedro Massieu, fallecido en 1755, quien ostentó el puesto de "Oidor Decano de Su Majestad en la Real Audiencia de Sevilla" (2). Las constantes relaciones de la familia Massieu con sus parientes estableci-

dos en Sevilla, facilitarían la llegada a la Isla de otras obras del taller de Hita, después de fallecido Don Pedro Massieu. Vamos a referirnos a tres esculturas de bulto redondo que podemos incluir entre las más esmeradas de todas cuantas creó el artífice, el San Miguel y San Antonio de Padua de la Parroquia de San Juan Bautista de Puntallana y la Virgen del Carmen de la Parroquia de Barlovento, todas tres ejecutadas en el mismo año, 1773.

José GONZALEZ ISIDORO, quien dedicó extenso y bien documentado estudio a Benito de Hita, pero que desgraciadamente no tuvo ocasión de conocer in situ las obras indicadas, fecha el San Miguel y San Antonio en el Período de madurez del artista, es decir antes de 1760 y a la Virgen del Carmen en la última etapa productiva, después de 1769 (3), insistiendo en el "impacto" que debió causar la llegada de la efigie del Señor de la Caída que animó a la familia Massieu a efectuar nuevos encargos al escultor. No obstante ha pasado desapercibida para los distintos estudiosos que se han ocupado del tema, la firma del escultor y el año de su ejecución que, de igual modo al Señor de la Caída, habría de dejar constancia de su autoría en unas imágenes destinadas a tierras tan distantes, señalando el año que su gubia les dió forma, como ya adelantamos, 1773 (4), firma y fecha que en este caso dispone bajo

las respectivas peanas y utilizando para ello el lápiz. Así pues no cabe duda de que las tres efigies formarían parte de un mismo encargo, llegadas a un tiempo a la Isla.

Los Santos de la Parroquia de Puntallana, San Miguel y San Antonio sabemos que fueron donación del Coronel y Gobernador de Armas de la Isla Don Felipe Massieu y Vandala, quien precisamente era administrador del mayorazgo y bienes que en sucesión habían tocado a Don Pedro Massieu después de cuyo fallecimiento recaen en su única hija Dña. Manuela Massieu y Torres, casada en Sevilla con Don Alonso Tello de Eslava y Céspedes, Maestrante de la Real Maestranza de Caballería de esta Ciudad (5). Ocurrido el óbito de la expresada Dña. Manuela, su esposo es declarado albacea de sus bienes según cláusula testamentaria, por lo que nombra a Don Felipe Massieu administrador de los bienes y posesiones palmeras heredados de su mujer (6). Las incesantes relaciones establecidas entre el Maestrante sevillano y el Regidor de la Isla de La Palma serían vehículo privilegiado a través del cual fue posible la llegada de estas y otras obras de arte a la Isla, procedentes de la Ciudad de La Giralda. No debe extrañarnos la calidad y buena factura observada en las mismas, que obedece a los refinados gustos y poder económico que la casa Massieu demostró a lo largo del siglo XVIII. Don Alonso Tello de Eslava actuaría por tanto como intermediario entre el taller sevillano y los patronos canarios, dando continuidad a las empresas artísticas iniciadas por Don Pedro Massieu.

La talla de San Miguel mide 1'23 mts., sin peana, en ella se dan cita todos los recursos expresivos y compositivos acostumbrados por el maestro en sus producciones, contundencia de volúmenes, movimiento diná-



*Benito de Hita y Castillo.
San Miguel, Parroquia de Puntallana (La Palma).*

mico, intenso pero bien equilibrado en su conjunto, pliegues arremolinados entorno a las piernas y tronco, actitud gallarda, sin faltar la dulzura en el rostro, un rostro femenino e infantil, que llega a estereotipar en las representaciones marianas y hagiográficas. La artificiosidad y desenvoltura conjugan aquí sus efectos para producir un resultado de inequívoco sello barroco. El Arcángel, que con un pie presiona la cabeza de la demoníaca forma elevando la rodilla que incurva hacia dentro, se dispone a asestar el golpe definitivo con su espada, que mantiene en la mano derecha, cuyo brazo parece iniciar el descenso. La vestimenta y accesorios como casco y escudo con las iniciales Q. S. D. (Quis sicut Deus), responden a

los dictados iconográficos Post tridentinos, acuñados en Sevilla a lo largo del siglo XVII. De rica factura es la cabeza cuyos cabellos se arremolinan señalando ondulaciones de gran plasticidad y delicado trabajo de gubia, las cejas muy finas y ligeramente incurvadas, ojos intensos y grandes, boca pequeña de firme comisura, mentón elevado, configuran un rostro de idealizada belleza. Tanto las piernas como los brazos advierten formas más potentes que si bien no desentonan con la impresión resuelta del conjunto, si contrastan con las características señaladas para el rostro. Sigue por tanto una orientación realista y artificiosa unida a la idealización, característica propia del artista (7). Es singular el tratamiento de pliegues que transmiten la intensidad del movimiento formando vuelos y delgadas incurvaciones, de tal suerte que recuerdan labores de encolado por su escaso grosor, así lo evidencian algunas partes del manto, entorno a los brazos y la faldilla, incurvada en dibujísticos vuelos.

El estofado advierte similitudes con el de otras realizaciones del artífice. El manto ostenta una gran riqueza, combinando los tonos dorados de los motivos vegetales dispuestos en hileras y finas rayitas que imitan la textura del tafetán, con el color rojo del fondo. En la coraza se descubre el pan de oro mediante punteado, sin faltar tampoco motivos florales similares a los del manto, hojas de cardina con florecillas de cuatro pétalos y fragmentos de rocalla, en la faldilla. Se adapta por tanto a los modelos que imperan en Sevilla cuando media el siglo y la moda del rococó irrumpe sin encontrar obstáculos.

La imagen de San Anonio de Padua nos remite a esa constante en la obra de Hita que es el intimismo, lo inrascendente y

amable. Aunque de actitud resuelta no llega al dinamismo que nos ofrece el Arcángel, no obstante está definida la figura por un pausado y bien estudiado movimiento helicoidal que sin llegar a la intensidad de algunas obras como el San Sebastián de la Capilla Sacramental de Sta. Catalina (Sevilla), es perceptible en el acusado contrapuesto de la pierna izquierda con la rodilla inclinada al lado contrario, igual que ocurre



Benito de Hita y Castillo. San Antonio de Padua, Parroquia de Puntallana (La Palma).

con la otra esfigie de Puntallana mientras el torso y cabeza se orientan a la izquierda, resultando así esa especie de torsión o giro, derivado de la contraposición de las distintas partes del cuerpo. Impera no obstante el sentido de la masa en el Santo de Padua, los

pliegues del hábito registran un tratamiento más somero de perfiles angulosos y apariencia de pesadez, sobre todo en las mangas. Con ambas manos sostiene un libro en su costado izquierdo lo que le obliga a distanciar el brazo de ese lado del cuerpo, y sobre el libro descansa el Niño, compenetrado en sacra conversación con el Santo. Los gestos de la tierna figura infantil elevando sus brazos al rostro de San Antonio y la concentrada atención que este le concede, componen una bella muestra del intimismo y poesía imperante en aquellas obras de Hita, donde el elemento infantil hacía acto de presencia. El rostro del franciscano sigue un esquema semejante al de la obra anterior, cejas finas con menuda graffa, ojos ovalados e intensos, boca pequeña, predomina en la expresión facial la ternura.

La túnica únicamente ofrece estofados en el cuello, borde de mangas y pie, resumiéndose a un único modelo compuesto por fragmentos de rocalla. La altura es algo inferior a la del San Miguel, 1'17 mts.

La Virgen del Carmen que hoy recibe veneración en la Parroquia del Rosario de Barlovento, procede de una Ermita fundada por Don Francisco Estanislao de Lugo y Viña en el lugar de Oropesa, perteneciente al término y Parroquia de Barlovento, donde tenía hacienda con casas principales, en las que incluyó el pequeño oratorio que todavía existe, en estado de abandono e invalidado para el culto. La licencia para fabricar la Ermita y recibir la bendición fue dada por el Obispado de Canarias el 12 de Junio de 1761, estaba dedicada, siguiendo el modelo de su patronímico, a San Estanislao Obispo (8). Iniciadas las obras aquel mismo año, recibiría la correspondiente dotación económica mediante instrumento notarial el 23 de Noviembre de 1763, siendo bendecida por

fin el 11 de Octubre de 1772 (9). La Virgen del Carmen llegaría a la Ermita con posterioridad a 1773, como se dijo, fecha de su ejecución. El hijo del fundador, el Capitán Don Francisco de Lugo y Molina gestionó la traída de la Imagen de Sevilla, según expresa en su testamento (10). Las relaciones de amistad que debieron unir a los Lugo con los también aristócratas Massieu facilitarían su contratación en el taller de Benito de Hita.



*Benito de Hita y Castillo.
Virgen del Carmen. Parroquia de Barlovento
(La Palma).*

En 1832 Don Francisco Felipe de Lugo y Viñas consiente en el traslado de la escultura a la Parroquial de Barlovento, a instancias del titular del Beneficio, Don Francisco

Morales, quien expresa los deseos de su feligresía de rendir culto a la Señora en la Parroquia del Pueblo, sin que existieran inconvenientes por parte de la autoridad episcopal que autoriza el traslado (11).

Es una representación sedente de la Madre con el Hijo a modo de "Theotocos", modelo iconográfico muy utilizado por la escuela de escultura sevillana desde el siglo XVI y que tiene su antecedente más remoto en las representaciones marianas medievales co-

mo la Virgen de los Reyes y Virgen de las Aguas. No vamos a entrar en pormenores descriptivos pues de ello ya se encargó el Dr. FUENTES PEREZ en los estudios que ha dedicado a las piezas artísticas del templo (12), pero si conviene señalar la delicada y preciosista factura de la imagen, de 75 cms. de altura, en la que están presentes el sentido de intimismo y dulzura en cotas superiores al comentado San Antonio de Puntallana subrayado aquí por la actitud juguetona del Infante que valancea su cuerpecito sobre la pierna de su Madre. Nuevamente la contraposición en la postura de los miembros y riqueza en las abundantes líneas de los pliegues conforman un ejemplo de teatralidad

barroca y singular delicadeza expresiva (13). El estofado acentúa el preciosismo, combinando esgrafiado y punta de pincel, así el manto muestra parecidos motivos florales a los del Arcángel de Puntallana y la cenefa



Firma de Benito de Hita y Castillo (Peana de San Miguel).

del mismo presenta fragmentos de rocalla idénticos a los del Santo franciscano. Acertadamente se la ha comparado con la desaparecida Virgen de las Maravillas de la Parroquia sevillana de San Juan de La Palma. Su rostro es gemelo al de la Virgen de los Remedios de la Capilla de la Universidad Hispalense realizada hacia 1762.

Así pues la proximidad entre las tres obras resulta evidente si atendemos a sus caracteres estilísticos que revelan un mismo momento de ejecución, particularidad que nos viene a confirmar la datación inscrita en las peanas de estas preciosas muestras del buen hacer artístico de Benito de Hita y Castillo.

NOTAS

- (1) Jesús HERNANDEZ PERERA, *Un "Cristo" de Hita y Castillo en Santa Cruz de La Palma*, en "Archivo Español de Arte", 1958, p.p. 146-148.
- (2) F. FERNANDEZ DE BETHENCOURT, *Nobiliario de Canarias* (La Laguna, 1954), II, p. 126.
- (3) José GONZALES ISIDORO, *Benito de Hita y Castillo* (Sevilla, 1986), p.p. 140 y 146.
- (4) El Arcángel San Miguel y el San Antonio de Padua de la parroquia de Puntallana muestran idéntica inscripción en la cara inferior de la peana:
- Dn. Benito de Hita /
Y Castillo me fesit /
en Sevilla /
año de 1773.
- En el mismo lugar se indica en el caso de la Virgen del Carmen de Barlovento:
- Benito de /
Hita y Castillo /
me f (esit) /
año 1773.
- (5) F. FERNANDEZ DE BETHENCOURT, ob. cit, p. 126.
- En el folio 64 vto. del Libro de Visitas de la Parroquia de Puntallana consta "Yt. dos Ymagenes una de Sn. Miguel y otra de Sn. Ant^o de Padua qe, dio a esta Yga. el Coronl. y Governor. de las Armas de esta Ysla Dn. Felipe Massieu y Vandala" (Archivo Parroquial de Puntallana, Libro de Visitas Pastorales iniciado en 1678). Esta anotación es incluida al final de la visita apostólica fechada el 29 de Noviembre de 1724, no obstante las características de la grafía e intensidad de la letra indican que fue anotada mucho después de ese año, lógicamente entorno a 1773. Véase también Margarita RODRIGUEZ GONZALEZ, *Nuevos datos artísticos de la Parroquia de Puntallana*, en "TV coloquio de Historia canario-americana", (Las Palmas de Gran Canaria, 1982), II, p.p. 541-551.
- (6) El 27 de Abril de 1767 Don Alonso Tello de Eslava y Céspedes, Maestrante de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, vecino de la collación de Sta. María la Blanca, como albacea de su difunta esposa, Dña. Manuela Massieu y Torres, otorga poder a Don Felipe Massieu y Vandala, Regidor perpetuo de la Isla de La Palma, para que en su nombre y en el de sus hijos menores pueda tomar posesión de cualquier posesión y renta que le pertenezca en virtud de la testamentaria de su esposa, y administre dichos bienes.
- (Existe copia de este poder en el ARCHIVO DE PROTOCOLOS NOTARIALES DE LA PALMA, ante Miguel José de Acosta, legajo 8, 1767)
- (7) José GONZALEZ ISIDORO, ob. cit, p.p. 84-85.
- (8) ARCHIVO PARROQUIAL DE BARLOVENTO, Protocolo de la Iglesia, N^o 81, "Dotacion, Bendicion de la Hermita dedicada al Glorioso Martir Sn. Stanislao de Oropeza". Contiene la autorización para fundar la Ermita, Licencia para su bendición, copia de la escritura de dotación y licencia para efectuar traslado el de la Virgen del Carmen a la Parroquia de Barlovento.

- (9) En el instrumento de dotación el fundador declara "...que se obligava y obligo a tener y conservar la referida Hermita con el Hornato y desencia necesaria paa que en ella se pueda celebrar el Santo Sacrificio de la Misa y desde luego señala treinta reales de rédito anual que impone (...) sobre la viña malvasia que el otorgante planto y fabrico en la expresada hacienda y partido de Oropesa, en donde disen la montaña de la Atalaya..." Véase nota Nº 8.
- (10) Gerardo FUENTES PEREZ, *Aspectos artísticos de la Parroquia de Ntra. Sra. del Rosario. Barlovento (La Palma)*, en "TV coloquio de Historia canario-americana" (Las Palmas de Gran Canaria, 1982), II, p.p. 315-321.
- (11) Don Francisco Felipe de Lugo y Viña establece que el y sus sucesores ostentarán la propiedad y patronato sobre la imagen y sus reliquias. Véase nota 8.
- (12) Gerardo FUENTES PEREZ, ob. cit.
- (13) La corona de la Virgen es una muestra interesante de la platería sevillana del momento, está compuesta por motivos rocallas y "ces", rematados por una cruz, rodeándolo todo una ráfaga. Carece de punzón.