

De estilo maraglianESCO: otras esculturas de Génova en Andalucía

About maraglieschi style: other sculptures from Genoa in Andalusia

JUAN ALEJANDRO LORENZO LIMA

Dirección General de Patrimonio Cultural, Gobierno de Canarias. España

ORCID: 0000-0001-9016-2529

jlorenzolima@gmail.com

SANTIAGO RODRÍGUEZ LÓPEZ

Conservador-restaurador de bienes culturales. España

ORCID: 0000-0003-0758-9607

sanrodlop@outlook.es

Resumen:

Este artículo reivindica el protagonismo que la escultura genovesa tuvo en Andalucía durante la época Moderna, concretamente varias obras de madera que fueron realizadas durante el siglo XVIII. Sabemos poco de ellas a nivel documental, pero esa circunstancia no impide que puedan ponerse en relación con Anton Maria Maragliano y sus discípulos o continuadores. Los comentarios ofrecidos sobre cada imagen permiten hacer valoraciones acerca de su uso, las cualidades estilísticas que revelan y los modelos reproducidos. Además, el texto aspira a llamar la atención sobre el poco interés que las manifestaciones de arte liguR han tenido en Sevilla, uno de los focos creativos y mercantiles más importantes en la España del Antiguo Régimen.

Palabras clave:

Escultura; Anton Maria Maragliano; Sevilla; Génova; Andalucía.

Abstract:

This paper insists on the prominence that Genoese sculpture reached in Andalusia during the Early Modern Times, specifically various wood works that were required during the 18th century. We don't know documentation about them, but that circumstance doesn't prevent them from being in contact with Anton Maria Maragliano and his disciples or followers. The comments offered on each sculpture allow us to make evaluations about their use, the stylistic qualities they show and the models reproduced. In addition, it aspires to highlight the little interest that the Ligurian art manifestations have in Seville, one of the most important creative and commercial centers in the Spain of the Ancien Régime.

Keywords:

Sculpture; Anton Maria Maragliano; Seville; Genoa; Andalusia.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2021.

Fecha de aceptación: 14 de marzo de 2022.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Lorenzo Lima, Juan Alejandro/Rodríguez López, Santiago (2022): "De estilo maraglianESCO: otras esculturas de Génova en Andalucía". En: *Laboratorio de Arte*, 34, pp. 151-174.

© 2022 Juan Alejandro Lorenzo Lima y Santiago Rodríguez López. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Uno de los fenómenos que explica mejor el vínculo histórico entre España e Italia es la importación de obras de arte, hasta el punto de que ese hecho, no investigado a menudo con una perspectiva amplia, forma parte de un contexto que trasciende a aspectos cotidianos y a otros de índole piadoso o representativo. A nadie escapa que tras esculturas adquiridas en Europa durante el Antiguo Régimen se esconde una realidad difusa, cuyo conocimiento posibilitan todo tipo de noticias y aportes documentales¹. Sin embargo, esa coyuntura genera en ocasiones un trasfondo engañoso. El interés que sentimos en nuestro tiempo por lo documental, a veces desmedido entre historiadores y coleccionistas, impide vislumbrar dinámicas más complejas para su estudio e interpretación, porque en la mayoría de los casos, no siempre, la información disponible a partir de trámites y otras acciones que motivaron dichos encargos es muy pobre². Habitualmente carecemos de noticias o datos de archivo con los que estudiar un conjunto de bienes tan variable y numeroso, cuyo análisis, además, queda limitado por ello. Tal dinámica explica que muchas piezas, algunas de interés por las cualidades plásticas que ofrecen, permanezcan en el olvido o a la espera de que pueda replantearse su catalogación e inventario³.

Si nos atenemos a una realidad como la descrita, cada vez más frecuente en nuestro país, el estudio comparado y la observación estética se convierten en garantes a la hora de investigar sobre tantos bienes que cuentan con un origen foráneo. En ese sentido, las relaciones de índole formal y los juicios estilísticos son una alternativa útil para avanzar en el conocimiento de tantas esculturas de Génova, sobre todo si fueron trabajadas con madera y subsisten lejos de Italia. Así lo revelan ensayos que han ido publicándose durante los últimos años en Liguria y en Andalucía, aunque sus autores no defienden siempre las mismas conclusiones e hipótesis⁴. Ahora, tras valorar los aportes de esa propuesta de estudio en territorios distantes como Canarias y ambos virreinos de América⁵, conviene fijar la atención en ciudades o comarcas que han quedado al margen de los análisis compiladores de nuestro tiempo. Gracias a ello conoceremos ejemplos nuevos y ajustes mercantiles que permiten interpretaciones mejor razonadas de dicho fenómeno, por lo que no extraña que su alcance resulte comparable a los mecanismos que posibilitaron intercambios artísticos en un marco global como la Europa del Antiguo Régimen.

1. Gaeta, 2007. Casciaro/Cassiano, 2007. Di Liddo (2008). Leone de Castris, 2015.

2. AA VV, 2005. Magnani/Sanguineti, 2017.

3. Estella Marcos, 2007: II, 93-122. Alonso Moral, 2017: 619-637. Sánchez Peña, 2019: 454-511.

4. Sánchez Peña, 2006. Martínez Montiel/Pérez Mulet, 2007. Sanguineti, 2013a, con bibliografía precedente.

5. Hernández Perera, 1961: 377-483. Lorenzo Lima, 2013: 157-223. Aponte Pareja, 2010; Franchini Guelfi, 2014: 165-176. Contreras-Guerrero/De Nicolo, 2017: 54-70. Casciaro, 2019: 33-45.

Publicaciones de distinto tipo señalan que el volumen de escultura genovesa conservada en España es notable por razones cualitativas y cuantitativas, quizá en mayor grado de lo que sospechamos. Ensombrecidas siempre por la fama que ganó al mismo tiempo lo napolitano, las manufacturas ligures no han tenido el predicamento que merecen y requieren una atención mayor, sobre todo en un entorno creativo y mercantil de primer orden como el sevillano. Al margen de él, el envío constante de mármoles y piezas en madera ha suscitado ya las primeras valoraciones de conjunto para el contexto andaluz⁶. Sin embargo, sorprende que esculturas notables pasen desapercibidas y todavía no se haya sistematizado su análisis, estableciendo relaciones y vínculos con lo ocurrido en localidades próximas del medio regional o nacional⁷.

El arte genovés resulta de vital importancia en una ciudad abierta al comercio ultramarino como Cádiz, porque, como resaltaban ya algunos mercaderes del siglo XVIII, allí vivieron maestros italianos de modo permanente y arribaron creaciones de los autores más afamados de Liguria para ornamentar sus templos, domicilios y espacios públicos⁸. No obstante, si eludimos cuanto sucedió en torno a la bahía gaditana y Jerez de la Frontera, el tema adolece de una visión panorámica por excluir la dinámica seguida en poblaciones notables de Sevilla, Córdoba, Málaga y Granada. Entretanto, aportes documentales y análisis estilísticos sirven para teorizar sobre unas circunstancias que, incluso, pueden extrapolarse a importaciones llegadas a varios puertos del Levante⁹ o a ciudades notorias del medio castellano como Valladolid¹⁰; y aunque es un tema poco conocido, lo ya publicado al respecto sugiere que en los virreinos del Nuevo Mundo ocurrió algo semejante de forma paralela.

Se ha recordado por último que el inventario de un convento de Buenos Aires mencionaba en 1717 la existencia de “dos imágenes [...] de mano de Marrayano”, algo que no debe extrañar tanto porque Anton Maria Maragliano (1664-1739), el escultor más famoso de su tiempo en Génova, contrató obras que fueron llevadas a Canarias durante la década de 1720¹¹. De todo ello deducimos que los mecanismos que hicieron posible estos encargos eran comunes a las importaciones napolitanas y exigían, como mínimo, una relación adecuada entre demandantes, intermediarios y ejecutores, al margen de inquietudes comunes y la mediación de agentes o religiosos bien comunicados a ambos lados del Atlántico¹².

6. Franchini Guelfi, 2007: 96-109.

7. Franchini Guelfi, 2004: 205-221. Serrano Estrella (coord.), 2017.

8. Ravina Martín, 1982: I, 595-615. Alonso de la Sierra Fernández, 1995: 57-66. Sánchez Peña, 2006.

9. Ortiz Martínez, 2019: 29-40. Sanguineti, 2012: 341/nº I.97.

10. Baladrón Alonso, 2018: 275-297. Baladrón Alonso, 2019: 80-81.

11. Hernández García, 2001: 191-208. Sanguineti, 2012: 304/nº I.63.

12. Alcalá, 2017: 163-184.

Hallazgos recientes en templos de Colombia y México ponen de relieve la singularidad de tallas que revelan un origen ligur y su alcance o influjo posterior, no siempre valorado. En ese sentido, conviene especular hasta qué punto la imaginería de ciertas regiones novohispanas, y de forma especial la de Puebla de los Ángeles que maestros de la familia Cora revalorizaron a lo largo del siglo XVIII, guarda relación con modelos difundidos desde Génova o Cádiz¹³. Tal es así que, incluso, investigadores italianos confunden sus realizaciones con manufacturas ligures o de influencia local¹⁴.

En el contexto andaluz, ¿Sevilla como excepción?

La boyante ciudad de Sevilla, que padece sin esperarlo los efectos de la peste de 1649 y vivirá luego una época de efervescencia artística, no quedó al margen de la adquisición de obras italianas desde el mismo tiempo de su reconquista medieval. El alcance de ese fenómeno importador fue minoritario en ella por razones muy diversas, que atañen esencialmente a su vocación americana o atlántica y a la autosuficiencia que mostró en materia escultórica desde fechas tempranas. No conviene olvidar que en los albores del Renacimiento se definieron la dinámica de trabajo y los rasgos de su floreciente escuela de escultura, cuyo desarrollo tampoco sería ajeno al influjo local e internacional que pudo darse en cada momento.

Sin embargo, a diferencia de cuanto ocurrió en Cádiz durante el siglo XVIII, lo ligur no se hizo notar entre sus creadores de forma considerable. Hasta donde sabemos ahora, el arte de los grandes maestros que condicionaron sus derroteros artísticos e importaron obras a Indias y Canarias quedó al margen de artífices secundarios asentados en localidades gaditanas, especialmente Francesco Galleano (c. 1713-1753), Francesco Maria Maggio (c. 1725-1780), Antonio Molinari (c. 1717-1756), Jacome Vaccaro (1734-1801) y Domenico Giscardi (1725-1805). Solo a finales del siglo XVIII cobraba protagonismo el autor genovés Juan Bautista Patrone (c. 1749-c. 1832), a quien varios estudios destacan como un imaginero de cierta notoriedad en Sevilla coincidiendo con una etapa de crisis y cambios profundos en lo estilístico y lo conceptual¹⁵. Durante las primeras décadas de esa centuria constan allí el avecindamiento y varios trabajos de los artífices italianos Domenico Lemico y

13. Esta línea de interpretación, una de las más innovadoras para el tema que nos ocupa, la refieren Amador Marrero, 2012: 387 y Neff, 2013.

14. Un ejemplo muy elocuente en ese sentido, tal vez único, lo estudia Amador Marrero, 2017: 74-93.

15. Moreno Arana/Sánchez Peña, 2019: 209-228. Moreno Arana/Porres Benavides, 2021: 299-319, con bibliografía precedente.

Domenico Grasselli, pero, como han revelado últimas investigaciones, sus orígenes se encuentran en Nápoles y Venecia respectivamente, no en Liguria¹⁶.

No es el momento de enumerar la totalidad de los encargos llegados a Sevilla desde Génova, pero, si obviamos un episodio común que afecta a la escultura del Quinientos y su fin ornamental bajo los rigores del “gusto moderno” o “a lo romano”¹⁷, los testimonios preservados no son tan numerosos ni influyentes. Todo parece indicar que el tránsito de los siglos XVII y XVIII fue una época favorable para ese tipo de adquisiciones, tal y como revelan conjuntos marmóreos ya conocidos y otros que permanecen a la espera de un estudio compilador. Sirven de ejemplo al respecto dos alegorías de la Fe y la Caridad que decoran las pilas o fuentes de los patios del Hospital de la Santa Caridad, cuya procedencia mencionan los asientos contables de su hermandad en 1682¹⁸. Han quedado al margen de publicaciones más recientes y no cuentan con una atribución o propuesta de filiación estética, lo mismo que dos esculturas más a las que suponemos origen genovés y representan en clave alegórica a la Esperanza y a la Caridad. Rematan las puertas de ingreso al presbiterio de la iglesia de la Magdalena, antigua conventual de San Pablo, y es probable que fueran colocadas allí antes de que mediara el siglo XVIII, aunque lo que se conoce de ellas es poco y requieren de una investigación que ayude a esclarecer su origen, filiación y encargo (figs. 1a y 1b). El lenguaje plástico que manifiestan todas ellas se aleja de fórmulas codificadas por Maragliano y quienes trabajaban en su entorno, ya que muchas obras de madera no reprodujeron ni muestran avances respecto a modelos divulgados con éxito en mármol o piedra¹⁹.

Lo que sí ha podido documentarse, en cambio, es el púlpito que conserva dicho templo de la Magdalena, labrado en mármol blanco y adornado con piezas de mármol verde de Polcevera y rojo de Francia, además de jaspes en algunos paños y motivos ornamentales que reproducen diseños comunes entre los artistas del *Settecento* ligur (fig. 2a). Sabemos que fue costeado por el provincial fray Pedro de Rueda e inaugurado en julio de 1724²⁰, por lo que esa cronología invita a ponerlo en relación con otras manufacturas del mismo tipo conservadas en nuestro país. La existencia de marcas en la estructura no visible del cuerpo superior, similares a las contempladas en el púlpito de la parroquia de Santa Cruz de Tenerife (c. 1735), deja entrever que su montaje se produjo *in situ* y con indicaciones llegadas desde Italia a través de cartas o documentos análogos, como era costumbre (fig. 2b).

16. Gaeta/García Luque, 2019: 381-396.

17. Marías, 2004: 55-68. Falcón Márquez, 2011: 455-476, con bibliografía precedente.

18. Angulo Iníguez, 1976: 453-454.

19. Dinámica genérica a la que se hace alusión en Sanguinetti, 2012; (coord.), 2018; 2018.

20. Roda Peña, 2018: 245-246.



Figuras 1a y 1b. Anónimo genovés, *La Caridad* y *La Esperanza*, siglo XVIII, Parroquia de Santa María Magdalena, Sevilla. Fotos: Juan Alejandro Lorenzo.

Para esas fechas ya pudieron existir en la ciudad otras piezas de Génova, sobre todo esculturas de madera. Las inmaculadas que estudiamos en los epígrafes siguientes son un ejemplo palpable de ello, pero no las únicas a reseñar en este sentido. Algunos crucifijos subsistentes en clausuras conventuales se amoldan a prototipos genoveses, lo mismo que otras figuraciones de tamaño pequeño o mediano que pertenecieron a ámbitos domésticos en un momento dado. Así, entre otros, de un domicilio sevillano procedía el Cristo que ahora forma parte de una colección particular en Murcia y fue adquirido a raíz de una subasta celebrada en octubre de 2020²¹. A pesar del corto tamaño que ofrece de 37 x 23 centímetros, es evidente su vínculo con esquemas recurridos en el taller de Anton Maria Maragliano, cuya prolífica serie de crucificados fijaría tipos difundidos entre la amplia nómina de escultores que dio continuidad a su estilo. Tal relación nos lleva a suponer que se trata de una obra poco convencional en el medio sevillano, cuyo distintivo sería, precisamente, la diferencia

21. Isbilya Subastas (Sevilla). Subasta de octubre de 2020, lote 984.



Figuras 2a y 2b. Anónimo genovés, Pulpito, c. 1725, Parroquia de Santa María Magdalena, Sevilla. Fotos: Juan Alejandro Lorenzo.

del modelo frente a soluciones tardobarrocas que tantos maestros reprodujeron en Andalucía hasta el siglo XIX (figs. 3a y 3b).

Ese matiz es un elemento a tener en cuenta siempre, puesto que la divergencia en formas y lenguajes artísticos otorga singularidad a las creaciones italianas e impide un análisis certero muchas veces. Es habitual que las obras de catalogación dificultosa se asocien con maestros foráneos, por lo que, ante su extrañeza y originalidad, no ha existido el deseo de ver en lo diferente una alternativa segura de estudio. Dicha coyuntura explica que algunas esculturas tratadas en este artículo se vincularan con la producción del portugués Cayetano de Acosta (1709-1778), cuyo estilo, no bien caracterizado hasta fechas recientes, dista de lo que contemplamos en ellas. Un ejemplo conocido por último es muy clarificador al respecto. Nos referimos a una *Inmaculada* de formato medio que fue divulgada en el comercio del arte como obra afín a Acosta²², cuando, en realidad, por su modelo, el tipo fisonómico y la morfología del tallado guarda relación con la imaginería genovesa y andaluza del siglo XVIII (fig. 4a). A pesar de las alteraciones que muestra en su policromía y en la peana de signo rococó, tal vez un añadido de época que resulta

22. Isbilya Subastas (Sevilla). Subasta de octubre de 2021, lote 726.



Figuras 3a y 3b. Anónimo genovés, *Crucifijo*, siglo XVIII, Colección particular, Murcia. Foto: Santiago Rodríguez.

acorde al trabajo de tallistas locales, la efigie no es ajena al influjo que los modos ligures tuvieron entre maestros de aquella centuria, tanto en España como en Italia. Así lo prueban la morfología del rostro, el volumen otorgado a la pieza como un conjunto unitario y, sobre todo, el estudio del manto y de la toca que envuelve a la Virgen con pliegues de largo trazado, cuya ampulosidad se revelará como un indicio clave para su análisis y catalogación en el futuro (fig. 4b).

Dos efigies de la Inmaculada a considerar en Sevilla

No cabe duda de que la nómina de esculturas genovesas conservadas en Andalucía irá ampliándose de un modo paulatino, aunque para no errar en las catalogaciones es conveniente acceder con mayor facilidad a las obras, conocer lo editado sobre el tema en Italia y contrarrestar su información con la localizada eventualmente en fundaciones, archivos, bibliotecas y museos españoles. En este sentido, propuestas



Figuras 4a y 4b. Anónimo (de influjo genovés), *Inmaculada Concepción*, siglo XVIII, colección particular, Sevilla. Foto: Isbilya Subastas.

editoriales que contaron con una amplia repercusión en nuestro país²³, la tesis de Daniele Sanguineti y publicaciones de los últimos años constituyen un referente ineludible a la hora de valorar lo ya investigado en el extranjero y familiarizarnos con modelos difundidos por artífices de Liguria desde la Edad Media²⁴, pero dichas soluciones y el distintivo de lo genovés no pueden advertirse siempre con facilidad. Como ejemplo de esa circunstancia destacamos una escultura de composición vistosa y poco dinamismo, aunque, al igual que sucede con otra de Granada que ya analizamos detenidamente²⁵, no existen noticias concretas sobre ella para reconstruir su trayectoria histórica y devocional (fig. 5).

23. AA VV, 1988.

24. Sanguineti, 2010; 2012; 2013a; 2018. Magnani/Sanguineti (coord.), 2017. Sanguineti (coord.), 2019.

25. Lorenzo Lima, 2021: 109-125.



Figura 5. Anónimo genovés, *Inmaculada Concepción*, c. 1730, Parroquia de San Juan de la Palma, Sevilla. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Se trata de una *Inmaculada* de talla completa y formato medio, que corona el retablo de la Virgen de la Antigua en la parroquia de San Juan de la Palma y sorteó los daños causados a su fábrica durante la Guerra Civil. Hasta donde sabemos ahora, la obra no guarda relación con efigies documentadas en dicho templo a lo largo del siglo XVIII²⁶ ni con el retablo de estípites que la exhibe actualmente, ensamblado antes de que mediara aquella centuria y restaurado después de los destrozos de 1936²⁷. Es probable que fuera colocada allí a raíz de los procesos desamortizados del ochocientos o de la clausura posterior de algunos monasterios de la ciudad, pero es un extremo que no ha podido documentarse. Nuestras pesquisas al respecto han sido infructuosas y confirman las dificultades existentes para seguir la pista a esculturas que comparten igual tamaño, cronología y estilo²⁸.

Al margen de cuál sea su origen y emplazamiento primitivo, la pieza constituye un testigo fehaciente de

la dinámica que se viene aludiendo²⁹. La procedencia genovesa está avalada por su configuración tipológica, el aplomo conferido al conjunto, el movimiento que describe

26. Martínez Alcalde, 1997: 269. González Isidoro, 2008a: I, 89-121. González Isidoro, 2008b: II, 58-117.

27. Valdés Morillo, 1987: 116-117. Halcón/Herrera García/Recio Mir, 2000: 314.

28. Consta, al menos, que antes de la Guerra Civil la efigie ya era exhibida en lo alto del retablo. Agradecemos la información facilitada sobre la pieza y el patrimonio de San Juan de la Palma por los compañeros José Roda Peña, Francisco J. Herrera García y Álvaro Cabezas García, quienes nos han animado a concluir este estudio.

29. Ya advertimos ese parecer en Lorenzo Lima, 2021: 121-122.

el personaje mariano con elegante contraposto, una gestualidad habitual con manos cruzadas a la altura del pecho y, muy especialmente, los rasgos fisonómicos de la Virgen y de los tres ángeles que adornan la peana en forma de globo terráqueo con nubes. Su morfología no resulta ajena a la producción del obrador de Anton Maria Maragliano, cuyo artífice principal o *caposcuola* definió un estilo que fue seguido e imitado por las novedades que introdujo en el aspecto técnico y ornamental³⁰. Insisten en esa idea detalles inadvertidos a simple vista como el canon estilizado, lo armonioso de los volúmenes, la delicadeza que parece mostrar el cabello pese a la suciedad acumulada y la elegancia imperante en todo el conjunto, acentuada por el desequilibrio que la propia Virgen describe alzando las manos hacia un lado.

A ello contribuye el estudio de los pliegues que conforman el atuendo mariano, integrado por una túnica y el manto sobrepuesto que deja la cabeza al descubierto. El mismo manto, cruzado diagonalmente al frente y con volúmenes de traza singular, algo rígidos como es común, evoca compositivamente algunas de las representaciones que difundieron el gusto ligure en nuestro país. A pesar de tal relación, se advierten diferencias respecto a modelos propiamente maraglianescos por el dinamismo conferido a los ropajes, que en este caso se tornan algo más pesados y no describen las diagonales tan marcadas que definen los pliegues en obras autógrafas de Maragliano. Aunque sigue en lo demás sus presupuestos formales, las divergencias que señalamos en la efigie nos hacen situarla en la producción de un maestro genovés de la primera mitad del siglo XVIII e incluirla en el catálogo de esculturas que reinterpretan la estética maraglianesca, tan difusa como esclarecedora en algunos casos³¹.

Que se trata de una creación convencional y estereotipada parece indudable, pero es elocuente por la relación con piezas del mismo tipo conservadas en Liguria. El estudio de su volumetría y de la peana en forma de globo, no del lenguaje gestual, resulta paralelo al que describen Inmaculadas subsistentes en el oratorio de San Martín de Pegli y la iglesia de San Antonio de Padua de Novi Ligure (Alessandria)³². A pesar de la altura en que se encuentra situada la talla, a través de las pérdidas de policromía y de lo burdo del acabado es posible advertir que, con toda probabilidad, el estrato policromo original fue cubierto en fecha muy posterior a su ejecución. Muestra sencilla estofa al temple con motivos florales sobre fondos azules y blancos a partir de esgrafiados simples en líneas paralelas, que parecen reproducir un fondo de tisú o lamé sobre el que se distribuyen motivos con escasa conexión entre sí y sin un patrón

30. Para una contextualización del estilo y la praxis de Maragliano, con bibliografía previa, véanse los comentarios de Sanguineti, 2012; 2013a; 2018.

31. No es fácil delimitar ni definir el estilo de autores que siguieron la estela del maestro, tal y como ponen de relieve las contribuciones de varios investigadores que expone Sanguineti, 2013a; Sanguineti (coord.), 2018.

32. Sanguineti, 2013a: lám. CIX; Sanguineti (coord.), 2018: 192.

claro de repetición, guarneciendo el conjunto una orla perimetral de hojarasca y un galón completamente recto. Este revestimiento dista de la calidad que exhibe en su acabado la mayor parte de la producción de escultura policroma con origen genovés conservada. No encontramos en él rastro de los motivos en estuco de bajo relieve o de los dibujos incisos que caracterizaron el trabajo desarrollado por pintores y policromadores ligures durante las primeras décadas del siglo XVIII, copiando a menudo y con cierta fidelidad diseños de gusto francés que Paul Androuet du Cerceau (1623-1710) reprodujo en dibujos sueltos y estampas³³.

A nivel ornamental resulta más atractiva otra escultura de la *Inmaculada* que alcanza los 40 centímetros de alto, inédita también e integrada en la colección particular de Bosco Gallardo (fig. 6a). Su origen se localiza en un domicilio sevillano y fue adquirida por su propietario actual en fecha reciente, aunque existía en la ciudad desde tiempo antes. La restauración posterior que le practicó Fabián Pérez puso de relieve la notoriedad de su acabado, aunque el trabajo de talla no es tan definitorio en la cabeza, las manos y detalles menores como la peana en forma de nube o la serpiente que pisotea la Virgen. En ese aspecto muestra semejanza con piezas que integran lo que ha dado en llamarse *piccole scultura*, cuya valía trasciende a la utilidad que varias efigies tuvieron como *modellini* o bocetos preparatorios. Lejos de constituir un ensayo previo a una obra de mayores dimensiones, estudios recientes han insistido en la autonomía y el valor de estas manifestaciones escultóricas como encargos definitivos, adquiriendo, incluso, categoría y una entidad propia por los usos tan diversos que recibieron durante el Antiguo Régimen. Sin embargo, como sucedió en este caso, muchas fueron abocadas a la devoción privada en ámbitos domésticos o conventuales³⁴.

A pesar del corto tamaño, el interés de esta *Inmaculada* es mayor gracias a los volúmenes que despliega el atuendo, propiciando una composición mucho más movida. La Virgen viste túnica baja y luce en la cabeza un velo agitado y voluminoso, mientras que un manto de amplia dimensión cruza su pecho al frente para incrementar el dinamismo que emana del lenguaje gestual. La sensación de movimiento aumenta gracias a los brazos extendidos y la figura sinuosa del cuerpo, delimitada por el grácil contraposto que describen los pies y la leve inclinación de la cabeza, en este caso con mirada dirigida a lo alto. Los tipos o rasgos maraglianescos no se advierten claramente en la morfología del rostro, pero otros detalles como la configuración de la peana, el tratamiento abultado de las nubes y, en general, el estudio volumétrico y compositivo, delatan la procedencia ligure. En ese sentido, las decoraciones de la vestimenta son el mejor aval para ello. La pequeña dimensión no impide que la pieza aporte un amplio muestrario de motivos y recursos técnicos,

33. Rulli, 2017: 245-261; 2019: 175-187.

34. Sanguineti, 2010. Zanelli, 2018: 95-105.



Figuras 6a y 6b. Anónimo genovés, *Inmaculada Concepción*, c. 1750, colección particular de Bosco Gallardo, Sevilla. Fotos: Fabián Pérez.

entre los que encontramos añadidos a punta de pincel recreando florecillas de seda en la túnica, tramas doradas en el velo y motivos de raigambre vegetal en el manto sobre fondo azul. Los últimos son un distintivo innegable de lo genovés, al reproducir soluciones que tuvieron éxito entre policromadores activos en Liguria durante las décadas centrales del siglo XVIII. Acomodando una técnica esmerada que recurre a estucos de escaso relieve y esgrafiados simples al temple, exhibe los repertorios usuales de flores y hojas de diversa morfología que participan limitadamente del gusto *rocaille*, tan común entonces bajo cadencias que se repiten una y otra vez sobre la superficie de madera a cubrir³⁵. Su detallismo es tal que, incluso, en la parte posterior cuenta con motivos lineales en paralelo y las comunes *grillages* o simulaciones geometrizarantes en retícula (fig. 6b).

35. Rulli, 2017: 245-261.

Una Inmaculada más en la iglesia de San Buenaventura

Otro ejemplo ilustrativo de la coyuntura descrita es el grupo de la Inmaculada que preside un retablo lateral de la iglesia conventual de San Buenaventura, no estudiado hasta el momento y deudor en mayor medida de la estética maraglianesca (fig. 7a). La documentación investigada tampoco ayuda a descubrir su origen y datación, porque, hasta donde sabemos, el vínculo con dicho templo de frailes franciscanos no puede concretarse hasta principios del siglo XIX. Del Castillo Utrilla la identificó con “una efigie de talla” colocada en su presbiterio después del destrozo que causaron las tropas francesas³⁶, tal vez porque existía ya en el convento o fue donada a los religiosos con ese fin. De ser válida la última hipótesis, correspondería con una obra proveniente del ámbito doméstico o de algún espacio de culto privado, pues así parecen indicarlo su tamaño y las cualidades que manifiesta como obra devocional. Quedó instalada en un retablo que los propios frailes adecentaron con pilastras, pero los cambios experimentados en la capilla mayor después de 1836 forzaron su traslado al altar del sagrario primero y al retablo de nueva factura donde se encuentra ahora recientemente³⁷.

Aunque investigadores previos lo vincularon con el arte de Cayetano de Acosta o de imagineros napolitanos³⁸, estimamos que se trata de un conjunto esculpido en Génova antes de que mediara el siglo XVIII³⁹. El análisis formal de la obra, y más concretamente de la Virgen, revela un débito claro respecto a las creaciones producidas en el obrador de *Strada Giulia* al tiempo o poco después de morir Maragliano. Por ello, si obviamos las generalidades que denota la efigie principal por el lenguaje gestual y un acusado contraposto, su rostro de perfiles nítidos se presta a un paralelismo fácil con piezas realizadas por los discípulos del maestro en aquella época. Sirva de ejemplo al respecto el personaje central del grupo de la Anunciación de Ovada (Oratorio de la Anunciación, Alessandria), cuya ejecución pudo atender Giuseppe Camposano antes de 1739⁴⁰. Además de las facciones proclives a un prototipo común con grandes cuencas oculares, párpados caídos levemente, narices de poco grosor, bocas pequeñas y mentones algo resaltados, en ella aflora un estilo que parece amoldarse a la moderación y el equilibrio de los que participó este artista tan enigmático del taller maraglianesco. A nuestro juicio, ello explicaría también el aplomo dado a los componentes del atuendo, que muestra pliegues de largo trazado para la túnica y un manto superpuesto, ostentando una vistosa estofa con fondo de temple azul. En este

36. Del Castillo Utrilla, 1988: 184, 190.

37. Una aproximación al patrimonio conventual del siglo XIX y la incidencia de las desamortizaciones en Fernández Rojas, 1996.

38. Del Castillo Utrilla, 1988: 197/fig. 7. Martínez Alcalde, 1997: 264.

39. Esa idea ya fue anticipada en Lorenzo Lima, 2021: 121-122.

40. Sanguineti, 2012: 389-390/nº III.12; 2013a: 217-218, 228; Sanguineti (coord.), 2018: 39-41.



Figuras 7a y 7b. Anónimo genovés, *Inmaculada Concepción*, c. 1750. Iglesia de San Buenaventura, Sevilla. Fotos: Juan Alejandro Lorenzo.

caso, a diferencia del anterior, los motivos ornamentales y las variedades tonales de la encarnadura evidencian una intervención decimonónica sobre la imagen.

No existe una torsión tan acusada de los tejidos ni el dinamismo perceptible en esculturas del mismo tema conservadas en San Juan de la Palma o Granada, por lo que sus modos atemperados sirven de realce a la misma figura que calza sandalias y quedó situada sobre una peana en forma de nube. A ambos lados encontramos dos ángeles que describen también los convencionalismos del estilo maraglianesco, aunque se antoja significativo el de mayor formato que cruza los brazos al frente y revela un desnudo muy cuidado (fig. 7b). Lo más probable es que ese en concreto copie un modelo que no conocemos del mismo Maragliano o de otro integrante de su taller, puesto que años más tarde Pasquale Navone (1746-1791) reprodujo un ángel semejante en la base del grupo de la Asunción que conserva la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en Génova Voltri⁴¹. Anterior es otro que forma parte de un conjunto homónimo que preside la parroquia de la Asunción en Génova Nervi, afín al mismo estilo y datado en el primer cuarto del siglo XVIII⁴².

Dicho esquema compositivo, y en esencia el protagonismo concedido a las figuras angélicas en torno a una Virgen con dinamismo en el atuendo y marcada

41. Franchini Guelfi, 1996: 543. Sanguineti, 2013a: 236/lám. CLXVI.

42. Sanguineti, 2013a: lám. CXXXIV.

expresividad, remiten a simulacros marmóreos que fueron labrados una centuria antes. El precedente formal para dichas obras debe localizarse en la producción del marsellés Pierre Puget (1620-1694), encontrando un paralelismo claro con figuras que muestran una disposición similar y se sitúan en el relieve de la Asunción de la Virgen que Carlos II de Gonzaga Nevers comisionó para el Palacio Ducal de Mantua, conservado ahora en el Museo Bode (Berlín), así como en la base del grupo marmóreo de la Inmaculada Concepción que preside la iglesia del Albergo dei Poveri (Génova). Ambas obras, fechadas en torno a 1665, se convirtieron en referente para autores de gran significación en el contexto ligure, siendo un ejemplo de ello la *Inmaculada* que Filippo Parodi (1630-1702) labró para la iglesia de San Luca de Génova entre 1680 y 1685⁴³.

La influencia de estos grupos angélicos quedará patente a lo largo del setecientos en la obra de muchos artífices genoveses, tal y como atestigua la representación tardía de Pasquale Navone, antes citada. En ese contexto debe inscribirse la escultura sevillana que nos ocupa, ya que su refinamiento formal y compositivo tampoco es ajeno a la plástica posterior ni a la configuración de una peana de formas sinuosas que no encuentra una semejanza fácil con otros conjuntos del mismo tipo, estilo y cronología.

La Inmaculada de Jerez

En términos similares podríamos referir una pieza más de iguales características, cuya conservación en la ahora catedral de Jerez de la Frontera no resta valor a las lecturas contextuales planteadas. Se trata de una *Inmaculada* que requiere mayor atención y detenimiento, aunque su precario estado de conservación no impidió que Sánchez Peña la diera a conocer en un periódico gaditano como obra afín a Maragliano⁴⁴ (fig. 8a). En efecto, la valía es tal que puede considerarse como una creación salida de su taller, digna de compararse con otros simulacros marianos que fueron atribuidos a dicho autor en Sanlúcar de Barrameda, Antequera y Granada. Es una efigie en madera con tamaño medio e iconografía convencional, que algunos investigadores identifican con la requerida en 1779 para presidir el tabernáculo de la entonces colegiata o iglesia mayor de la ciudad⁴⁵.

Se supone que una figuración de ese tema fue esculpida por Jacome Vaccaro con tal fin, pero, como nos previene Moreno Arana, no hay certeza a la hora de vincular dicha talla con la que tratamos ni con otra de mayor tamaño que continúa al culto en el presbiterio. La última resulta inapropiada para ese uso por su gran tamaño y

43. AA VV, 1988: 135-149. AA VV, 1995: 55-56, 118-119, 246-247/nº 6, 63.

44. Sánchez Peña, 2005: 13.

45. Repetto Betes, 1978: 250.

parece una manufactura próxima al quehacer de imagineros locales que llegaron a sugestionarse por modelos napolitanos, ni siquiera españoles o ligures. Tampoco es seguro que la pieza colocada entonces responda a un trabajo autógrafo de Vaccaro y, menos aún, que fuera concluida durante ese tiempo o en fecha próxima al montaje del expositor donde la integraron sus promotores⁴⁶.

Ese hecho y no una razón de índole formal o estética permitió que la imagen llegara a equipararse con la producción del autor de Jerez, quien, en cambio, sí asumiría la responsabilidad de decorar la sillería alta del coro con varios relieves y de ensamblar el baldaquino en cuestión, desmontado finalmente en 1907. El 24 de mayo de 1778 el cabildo eclesiástico aprobaba un presupuesto de 16.000 reales para la construcción de dicha obra, adquiriendo el propio Vaccaro la obligación de materializar fielmente una traza debida al arquitecto Torcuato Cayón de la Vega (1725-1783)⁴⁷.

Jacome Vaccaro fue el escultor más completo y activo de la comarca jerezana durante la segunda mitad del siglo XVIII⁴⁸, pero la pequeña *Inmaculada* que estudiamos no se atiene a su estilo ni al de maestros que iniciaron su formación en España, lejos de la ciudad de Génova. Además, los repertorios decorativos que luce el atuendo mariano eluden soluciones que doradores y policromadores locales como Francisco Correas reprodujeron en obras contemporáneas y, muy especialmente, en el conjunto lignario de la colegiata donde intervino tras una subcontrata firmada por él y Vaccaro en noviembre de 1778⁴⁹.

Tal coyuntura deja abierta la posibilidad de que, si no fue realizada en 1779, la talla que tratamos pudo reutilizarse y tuvo otro emplazamiento antes de su ingreso en el ahora complejo catedralicio, a buen seguro un domicilio o una iglesia de la ciudad adonde pudo arribar a principios del setecientos desde Génova. Así parecen indicarlo su composición y calidad estética, deudoras en última instancia de modelos que popularizó el tantas veces citado Anton Maria Maragliano⁵⁰. Basta contemplar su rostro de facciones menudas con ojos de vidrio y párpados algo caídos, nariz poco prominente, boca pequeña y mentón resaltado para encontrar paralelismos con piezas adscritas al maestro, entre las que cabe citar el grupo procesional de la *Anunciación* de Savona (1722) o la *Virgen del Rosario* conservada en

46. En este punto disentimos de lo publicado habitualmente, ya que, hasta donde se sabe ahora, la documentación posterior no recoge tales pormenores. Pomar Rodil, 2014: 310-311.

47. Repetto Betes, 1978: 137-138, 250.

48. Para un conocimiento de su trayectoria, con bibliografía previa y nuevas atribuciones, véase el artículo compilador Moreno Arana, 2010-2012: 1-27.

49. Moreno Arana, 2010: 156-157.

50. Antes defendió la misma idea Sánchez Peña, 2015: 13.



Figuras 8a y 8b. Anton Maria Maragliano y taller, *Inmaculada Concepción*, c. 1730, Catedral, Jerez de la Frontera. Fotos: José Manuel Moreno Arana.

el convento de clarisas capuchinas de Génova (1724-1725)⁵¹, con las que guarda un notable parecido fisonómico (fig. 8b).

Por otra parte, el lamentable estado de conservación en el que la obra ha llegado a nuestros días permite visualizar su concepción volumétrica con total nitidez, haciéndose patente la filiación a partir de presupuestos estéticos y compositivos desarrollados en el obrador del maestro. Confirma esa idea el despliegue de los paños que exhibe la efigie, cuyas formas distintivas insisten en un vínculo directo con la producción de Maragliano, no tanto con la de aprendices o seguidores secundarios de su arte. El estudio formal de la vestimenta, a base de grandes planos que se ajustan a la serpenteante figura, resulta, como es habitual, sintético en cuanto a su planteamiento y volumen, pero también queda imbuido del dinamismo que imprimen las líneas diagonales al tiempo de definir la talla. Así, a diferencia de los simulacros sevillanos, esta imagen se adapta mejor a un prototipo usual de Inmaculada o Virgen de la Asunción con éxito en Génova; y por la disposición de los brazos parece ajustarse a la variante que reproduce, entre otras, una escultura afín que conserva la iglesia de

51. Sanguineti, 2012: 302-303, 315, con bibliografía precedente.

la Asunción de Castelbianco (Savona)⁵². A pesar del corto tamaño, la obra de Jerez acomoda también un modelo prototípico por su configuración en torno a la misma peana cóncava donde se extiende una nube, entre cuyas formas redondeadas aparece la figuración del mal a modo de serpiente. La Virgen, calzada con sandalias, pisotea ese atributo que incide en la concepción apocalíptica de la iconografía inmaculista, una variante común en el obrador maraglianesco desde fecha temprana⁵³.

Al encontrarse muy alterada respecto a su estado primigenio, resulta difícil estudiar el cromatismo original de la imagen. La grácil cabeza, que apenas conserva restos de aparejo, se cubre con un velo corto, en el que solo restan evidencias de un revestimiento blanquecino. Similar tonalidad apreciamos en la túnica y en la vuelta del manto, siendo ese elemento la única parte de la pieza donde subsiste parte de la que fue su riquísima ornamentación original. La policromía de dicho elemento se nutre de formas vegetales recurriendo al uso de especies con distinta proporción en el esgrafiado, necesarias siempre para resaltar los motivos florales que la articulan a gran tamaño. Esa distinción en aspecto y relieve la procura el grabado característico sobre el aparejo, que antecede a las mismas labores de dorado que engloban el ornato con ricos galones para guarnecer el perímetro interior y exterior del manto.

Conclusiones

El estudio de las obras reunidas en este artículo evidencia las muchas dificultades que conlleva el análisis de la escultura foránea para un medio donde no es predominante en lo cuantitativo y, por tanto, su estilo resulta extraño e infrecuente. No puede negarse la heterogeneidad de dichas esculturas y el origen dispar que tienen a menudo, porque en algunos casos, sobre todo en lo relativo a piezas vinculadas con ámbitos domésticos, la ausencia de noticias fiables impide seguirles la pista y confirmar la adquisición o el envío hasta Andalucía en fecha temprana. Sin embargo, estimamos que su investigación resulta útil para profundizar en el conocimiento de la imaginería genovesa que conservan muchas regiones de nuestro país, ya que en lo cualitativo permiten replantear lecturas asociadas a la difusión de modelos propios, las soluciones técnicas que manifiestan, los repertorios decorativos y, sobre todo, su estilo con un doble punto de vista: el local y el internacional. De ahí la necesidad de establecer relaciones y advertir en ello un punto de conexión, porque, si nos atenemos a los comentarios ofrecidos, las vinculan en mayor medida su manufactura dieciochesca, la ejecución con madera, el acomodo de modelos que tienen diversa naturaleza y un grado cambiante de dependencia respecto al arte novedoso

52. Sanguineti (coord.), 2018: 285.

53. Sanguineti, 2013b: 14-21.

e influyente de Anton Maria Maragliano, no siempre del mismo modo. Además, con ello se advierte la significación del uso piadoso en diversos espacios: el público en los templos y el privado en los domicilios o ámbitos conventuales.

Con esta propuesta nos sumamos a una línea de trabajo impulsada por Daniele Sanguineti y otros investigadores de Génova, quienes, a raíz de últimas publicaciones como el volumen colectivo *Maraglianeshi* (2018), alientan la divulgación de obras dispersas para establecer vínculos históricos y advertir paralelismos de distinto tipo en lo formal. De no ser así, las obras andaluzas ahora tratadas quedarían fuera de ese estudio o perspectiva de análisis, ya que su adscripción a artistas genoveses no se había sugerido ni planteado de un modo convincente. A la espera de documentación que posibilitara o avalase en mayor medida su conocimiento, permanecían como obras de segundo término para el medio local. En él no habían sido bien comprendidas ni contextualizadas como manufacturas ligures, por lo que, indudablemente, esta modesta contribución ayuda a recuperar parte de un legado inapreciable hasta ahora, que exige mayor atención e interés en una ciudad de amplísimo patrimonio como Sevilla.

Bibliografía

- AA.VV. (1988): *La scultura a Genova e in Liguria. Del Seicento al primo Novecento*. Génova: Cassa do Risparmio di Genova e Imperia.
- AA.VV. (1995): *Pierre Puget (Marsiglia 1620-1694). Un artista francese e la cultura barocca a Genova*. Milán: Electa.
- AA.VV. (2005): *Genua abundat pecuniis. Finanza, commerci e lusso a Genova tra XVII e XVIII secolo* [catálogo de la exposición homónima]. Génova: San Giorgio Editrice.
- Alcalá, Luisa Elena (1995): “Fatiga y cuidados, y gastos y regalos. Aspectos de la circulación de la escultura napolitana a ambos lados del Atlántico”. En: *Libros de la corte*, 5, pp. 163-184.
- Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo (1995): “Mármoles italianos en Cádiz durante el siglo XVIII. Un retablo de Alessandro Aprile”. En: *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 7, pp. 57-66.
- Alonso Moral, Roberto (2017): “Un mapa de la escultura italiana en España durante el Seicento”. En: Magnani, Lauro/Sanguineti, Daniele (ed.) (2017): *Scultura in legno policromo d’età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Génova: Universidad de Génova, pp. 619-637.
- Amador Marrero, Pablo F. (2012): “Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados artísticos”. En: AA VV: *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*. Puebla de los Ángeles: Museo Amparo e Instituto de investigaciones Estéticas-UNAM, pp. 333-411.

- Amador Marrero, Pablo F. (2017): “Fatto in Indie Citta degli Angeli, Puebla, México. Una imagen de San José con el Divino Infante atribuido a los Cora como parte del legado artístico de Santiago Durante a la parroquia de Toirano, Savona”. En: *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 23, pp. 74-93.
- Angulo Iñíguez, Diego (1976): “Dos esculturas genovesas de 1682 en el hospital de la Caridad de Sevilla: el arquitecto Leonardo de Figueroa”. En: *Archivo Español de Arte*, 196, pp. 453-454.
- Aponte Pareja, Jesús Andrés (2010): “La escuela gaditano-genovesa de escultura y el eco de su estética en la escultura neogranadina”. En: <http://www.lahornacina.com/articuloscolombia13.htm> (10/10/2021).
- Baladrón Alonso, Javier (2018): “Un San Antonio de Padua del círculo del escultor genovés Anton Maria Maragliano en Valladolid”. En: *BSAA arte*, 84, pp. 275-297.
- Baladrón Alonso, Javier (2019): “Cristo Crucificado”. En: Rebollo Matías, Alejandro (coord.): *Ecce Homo: El Hijo del Hombre. Arte y símbolos de la pasión* [catálogo de la exposición homónima]. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, pp. 80-81.
- Casciaro, Raffaele (2019): “Le rotte mediterranee delle tecniche artistiche: Intagliatori, doratori e pittori tra Napoli e Spagna”. En: Sanguineti, Daniele (coord.): *Le tecniche di Maragliano*. Génova: Sagep Editori, pp. 33-46.
- Casciaro, Raffaele/Casiano, Antonio (ed.) (2007): *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*. Roma: De Luca Editori d'Arte.
- Contreras-Guerrero, Adrián/De Nicolo, Francesco (2017): “Dal Mediterraneo alla Colombia: casi di circolazione di scultura tra i viceregni spagnoli”. En: *Esperide*, 19-20, pp. 54-70.
- Del Castillo Utrilla, María José (1988): “La iglesia y el colegio de San Buenaventura de Sevilla en el siglo XIX”. En: *Laboratorio de Arte*, 1, pp. 189-198.
- Di Liddo, Isabella (2008): *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Saluzzo*. Roma: De Luca Editori d'Arte.
- Estella Marcos, Margarita M. (2007): “La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión”. En: Gaeta, Letizia (ed.): *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. Lecce: Mario Congedo Editore, t. II, pp. 93-122.
- Falcón Márquez, Teodoro (2011): “Mármoles de talleres genoveses en las casas palacio de Andalucía Occidental en el siglo XVI”. En: Camacho Martínez, Rosario (ed.): *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 445-478.
- Fernández Rojas, Matilde (1996): *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX. Trinitarios, franciscanos, mercedarios*,

- cartujos, jerónimos, mínimos, clérigos menores, hermanos obregones, y filipenses*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Franchini Guelfi, Fausta (1996): “Pasquale Navone dal theatrum sacrum tardobarocco all’Academia”. En: *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, XXVI, pp. 537-552.
- Franchini Guelfi, Fausta (2004): “La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción”. En: Boccoardo, Piero/Colomer, José Luis/Di Fabio, Clario (coord.): *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fernando Villaverde ediciones y Fundación Carolina, pp. 205-221.
- Franchini Guelfi, Fausta (2007): “Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromas en las rutas del comercio y de la devoción”. En: Martínez Montiel, Luis Francisco/Pérez Mulet, Fernando (coord.): *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa* [catálogo de la exposición homónima]. Cádiz: Junta de Andalucía, pp. 96-109.
- Franchini Guelfi, Fausta (2014): “Da Genova alle isole Canarie: argenti, tessuti preziosi e scultura dal Seicento all’Ottocento”. En: *Arte Cristiana*, nº CII-882, pp. 165-176.
- Gaeta, Letizia (ed.) (2007): *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. Lecce: Mario Congedo Editore.
- Gaeta, Letizia/García Luque, Manuel (2019): “Escultores italianos en España a comienzos del siglo XVIII: novedades sobre Domenico Lemico y Domenico Grasselli”. En: *Archivo Español de Arte*, 368, pp. 381-396.
- González Isidoro, José (2008a): “El siglo XVIII en San Juan de La Palma, 1723-1808: una etapa crucial”. En: AA VV: *Amargura: la hermandad de San Juan de la Palma*. Sevilla: Hermandad de San Juan de la Palma, t. I, pp. 89-121.
- González Isidoro, José (2008b): “La imaginería”. En: AA VV: *Amargura: la hermandad de San Juan de la Palma*. Sevilla: Hermandad de San Juan de la Palma, t. II, pp. 58-117.
- Halcón, Fátima/Herrera García, Francisco Javier/Recio Mir, Álvaro (2000): *El retablo barroco sevillano*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Fundación El Monte.
- Hernández García, José Javier (2001): “Santa Catalina de Alejandría: datos sobre una escultura desaparecida en Tenerife”. En: *Revista de Historia Canaria*, 183, pp. 191-208.
- Hernández Perera, Jesús (1961): “Esculturas genovesas en Tenerife”. En: *Anuario de Estudios Atlánticos*, 7, pp. 377-483.
- Leone de Castris, Pierluigi (ed.) (2015): *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*. Nápoles: Artstudiopaparo.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2013): “Nuestra Señora del Carmen y el arte genovés

- de su tiempo en Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2021): “Sobre esculturas de Génova. Una Inmaculada de Anton Maria Maragliano y su taller en el Museo de Bellas Artes de Granada”. En: *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 20, pp. 109-125.
- Magnani, Lauro/Sanguineti, Daniele (ed.) (2017): *Scultura in legno policromo d’età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Génova: Universidad de Génova.
- Marías, Fernando (2004): “La magnificencia del mármol. La escultura genovesa y la arquitectura española (siglos XV-XVI)”. En: Boccardo, Piero/Colomer, José Luis/Di Fabio, Clario (coord.): *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones y Fundación Carolina, pp. 55-68.
- Martínez Alcalde, Juan (2017): *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Martínez Montiel, Luis Francisco/Pérez Mulet, Fernando (coord.) (2007): *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa* [catálogo de la exposición homónima]. Cádiz: Junta de Andalucía.
- Moreno Arana, José Manuel (2010): *La policromía en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Moreno Arana, José Manuel (2010-2012): “La impronta genovesa en la escultura jerezana de la segunda mitad del siglo XVIII”. En: *Revista de Historia de Jerez*, 16-17, pp. 1-27.
- Moreno Arana, José Manuel/Sánchez Peña, José Miguel (2019): “El crucificado en la obra del imaginero genovés Juan Bautista Patrone”. En: Roda Peña, José (ed.): *XX Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, pp. 209-228.
- Moreno Arana, José Manuel/Porres Benavides, Jesús (2021): “Juan Bautista Patrone: nuevas atribuciones”. En: *Laboratorio de Arte*, 33, pp. 299-319.
- Neff, Franziska (2013): *La escuela de Cora en Puebla: la transición de la imaginería a la escultura neoclásica* [trabajo de investigación inédito]. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- Ortiz Martínez, Diego (2019): “Influencia napolitana y peculiaridades de los belenes cartageneros de movimiento en los siglos XVIII al XX”. En: *Náyade*, 3, pp. 38-45.
- Pomar Rodil, Pablo J. (2014): “Divino Salvador”. En: AA VV: *Limes Fidei. 750 años del cristianismo en Jerez* [catálogo de la exposición homónima]. Jerez de la Frontera: Diócesis de Asidonia-Jerez, pp. 310-311.
- Ravina Martín, Manuel (1982): “Mármoles genoveses en Cádiz”. En: AA VV: *Homenaje al profesor Hernández Díaz*. Sevilla: Universidad de Sevilla, t. I, pp. 595-615.
- Repetto Betes, José Luis (1978): *La obra del templo de la Colegial de Jerez de la Frontera*. Cádiz: Diputación de Cádiz.

- Roda Peña, José (2018): “Nuevas noticias sobre el retablo de la Venerable Orden Tercera de Santo Domingo de Guzmán, en el real convento de San Pablo de Sevilla”. En: *Archivo Dominicano*, XXXIX, pp. 237-263.
- Rulli, Sara (2017): “La veste policroma di sculture in legno a casse processionali: repertori ornamentali e contesti decrativi a Genova e nel Genovesato”. En Mag-nani, Lauro/Sanguineti, Daniele (coord.): *Scultura in legno policromo d’età ba-rocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*. Génova: Universidad de Génova, pp. 245-261
- Rulli, Sara (2019): “Repertorio ornamentali per i tessuti scolpiti”. En: Sanguineti, Daniele (coord.): *La tecniche di Maragliano*. Génova: Sagep Editori, pp. 175-187.
- Sánchez Peña, José Miguel (2006): *Escultura genovesa. Artífices de Setecientos en Cá-diz*. Cádiz: s. n.
- Sánchez Peña, José Miguel (2015): “Una Inmaculada genovesa en la catedral de Je-rez”. En: *Diario de Cádiz*, 28/12/2015, p. 13.
- Sánchez Peña, José Miguel (2019): “Nuevas atribuciones de escultura genovesa en el sur de España”. En: *Laboratorio de Arte*, 31, pp. 411-454.
- Sangunietti, Daniele (2010): *Anton Maria Maragliano. Bozzetti e piccole sculture*. Gé-nova: Sagep Editori.
- Sangunietti, Daniele (2012): *Anton Maria Maragliano 1664-1739*. Génova: Sagep Editori.
- Sangunietti, Daniele (2013a): *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinque-cento al Settecento*. Turín: Umberto Allemandi.
- Sangunietti, Daniele (2013b): “Un Maragliano domestico. L’Immacolata di Pegli”. En: AA VV: *Il patrimonio artistico dell’Immacolata di Pegli. La Madonna del Ma-ragliano*. Génova: Sagep Editori, pp. 14-21.
- Sangunietti, Daniele (2018): *Maragliano 1664-1739. Lo spettacolo della scultura in legno a Genova* [catálogo de la exposición homónima]. Génova: Sagep Editori.
- Sanguineti, Daniele (coord.) (2018): *Maraglieschi*. Génova: Sagep Editori
- Sanguineti, Daniele (coord.) (2019): *Le tecniche di Maragliano*. Génova: Sagep Edi-tori.
- Serrano Estrella, Felipe (coord.) (2017): *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Granada: Universidades de Granada y Jaén.
- Valdés Morillo, María José (1987): *Noticias histórico-artísticas de la Hermandad de la Amargura* [tesis de licenciatura inédita]. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Zanelli, Gianluca (2018): “Il piccolo formato”. En Sanguineti, Daniele (coord.): *Maraglieschi*. Génova: Sagep Editori, 2018, pp. 95-105.