

I **A** rte
taliano en **Andalucía.**
Renacimiento y Barroco

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA

(SECCIÓN ARTE)

Directores: Ignacio Henares Cuéllar y Fernando Molina González.

Consejo asesor: Javier Arnaldo Alcubilla (Universidad Complutense de Madrid), Antonio Calvo Castellón (Universidad de Granada), Catalina Cantarellas Camps (Universitat de les Illes Balear), Stéphane Castelluccio (Institut National d' Histoire de l' Art. París), Esperanza Guillén Marcos (Universidad de Granada), Lucía Lahoz Gutiérrez (Universidad de Salamanca), Rafael López Guzmán (Universidad de Granada), Juan Manuel Monterroso Montero (Universidad de Santiago de Compostela), Carmen Morte García (Universidad de Zaragoza), Marinella Pigozzi (Università di Bologna), Carlos Reyero Hermosilla (Universidad Autónoma de Madrid), Franca Varallo (Università di Torino)

El presente catálogo es fruto del Proyecto Campus de Excelencia Internacional en Patrimonio, PatrimoniUN10 "Coleccionismo y recepción de obras artísticas italianas en la Andalucía de época moderna. Relaciones y focos de producción".

Colabora: Grupo de Investigación "Arquitecto Vandelvira" HUM-573 y Estructura de Investigación EI_HUM09 2017 de la Universidad de Jaén.

Comité Científico: Antonio E. Denunzio (Palazzo Zevallos Stigliano-Intesa Sanpaolo, Nápoles), Pierluigi Leone de Castris (Università Suor Orsola Benincasa), Maria Concetta Di Natale (Università degli Studi di Palermo), Margarita M. Estella Marcos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Letizia Gaeta (Università del Salento), María José Redondo Cantera (Universidad de Valladolid) y Leticia Ruiz Gómez (Museo Nacional del Prado).

Autores ©

Felipe Serrano Estrella, Rosario Anguita Herrador, Francesco Caglioti, Pedro A. Galera Andreu, David Garcia Cueto, Carmen González Román, Sarai Herrera Pérez, Rafael Japón Franco, Ángel Justo Estebananz, Consuelo Lollobrigida, Grégoire Extermann, María del Mar Nicolás Martínez, Almudena Pérez de Tudela y Gabaldón, Néstor Prieto Jiménez, Alicia Rodríguez Merelo, Mercedes Simal López.

© Felipe Serrano Estrella (edición y coordinación).

© Sarai Herrera Pérez (documentación y apoyo técnico).

© Universidad de Granada.

© Universidad de Jaén.

Fotografías

Las fotografías de las obras estudiadas en este proyecto han sido realizadas por Néstor Prieto Jiménez y han sido utilizadas en la presente publicación, a excepción de:

© Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico: *Virgen con el Niño, San Sebastián y San Roque* (p. 111)

© Universidad de Sevilla: *Inmaculada* (p. 103)

© Museo de Bellas Artes de Sevilla: *Bodegón*, (fig. 15 p. 35), *Decapitación del Bautista* (p. 135) y *Cristo resucitado en el Cenáculo* (p. 141)

© Casa Ducal de Medinaceli: *Magdalena penitente* (fig. 7, p. 19), *San Juanito* (pp. 71 - 73) y *Arqueta-relicario* (p. 149)

© Fundación Focus-Abengoa: *Triunfo de San José* (fig. 25 p. 47) y *Carro triunfal* (p. 171)

© Roberto Alonso Moral: *Carro triunfal de Santa Rosalía* (p. 173) y *Virgen con el Niño* (fig. 17 p. 38)

© Mariano Zamora: *Virgen con el Niño* y *San Juanito* (p. 113)

Editan

Editorial Universidad de Granada [www.editorial.ugr.es]

Editorial Universidad de Jaén [www.editorial.uja.es]

Diseño y maquetación

Virginia Alcántara [www.virginiaalcantara.es]

Rocío Moreno [www.yoriell.com]

Imprime

Imprenta Comercial. Motril. Granada.

ISBN

978-84-338-5881-8 [Editorial Universidad de Granada]

978-84-9159-098-9 [Editorial Universidad de Jaén]

Depósito legal

Gr/1448-2017

Impreso en España / Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

ÍNDICE

Presentación Rectores Universidad de Granada y Jaén	[Pág. 5
Obras italianas en la Andalucía de la Edad Moderna Felipe Serrano Estrella	[Pág. 7
Catálogo:	
<i>Escultura</i>	[Pág. 69
<i>Pintura</i>	[Pág. 107
<i>Artes suntuarias</i>	[Pág. 147
Bibliografía general	[Pág. 184

PRESENTACIÓN

Pilar Aranda Ramírez

Rectora de la Universidad de Granada

Juan Gómez Ortega

Rector de la Universidad de Jaén

Las relaciones artísticas entre España e Italia han suscitado un notable interés en la historiografía española, que ha subrayado, entre otros aspectos, la intensidad de las mismas y el complejo panorama de influencias mutuas que conllevaron. En este sentido, se ha profundizado en argumentos como el importante intercambio de pintura que existió entre las dos penínsulas y el papel que en la introducción del Renacimiento en España tuvieron los artistas de aquella procedencia y los trabajos en mármoles genoveses que se destinaron a los palacios andaluces de la Calahorra, los Vélez, San Esteban o al de Cobos en Úbeda.

Las piezas procedentes de Italia, ya fueran pintura, escultura o artes suntuarias, gozaron generalmente de una alta consideración, pues se les asociaba un marchamo de calidad, expresión de una cultura exquisita y magnificente. Su entrada en la Península Ibérica se produjo no solo a través de las fórmulas tradicionales del mercado artístico, sino que, y de manera especial, estuvo vinculada a importantes personajes, ya fuera como regalos diplomáticos o por adquisición en los principales focos de producción italianos.

Miembros de la Corona, la nobleza y el clero estuvieron detrás de estos intercambios, especialmente cuando por diversos motivos tenían contacto directo con los territorios itálicos, bien en el desarrollo de labores diplomáticas o de otros oficios, estancias de formación, etc. Muchas de estas piezas estuvieron en sus casas en Italia y más tarde fueron trasladadas a las españolas y también a los templos a los que servían, en el caso de los clérigos, o con los que tenían alguna relación de patronato.

De Italia se trajeron esculturas realizadas en mármol que en el Barroco hicieron de Cádiz un punto de referencia para toda España; pero también se importaron en madera policromada, procedentes sobre todo de Génova y Nápoles, pese a la fama de los talleres hispánicos, particularmente andaluces, con cuya producción se mimetizaron en algunos casos.

La llegada de pintura italiana fue muy considerada en el mercado español. Sevilla fue uno de los principales

puntos del circuito comercial y allí los artistas españoles encontraron un excelente lugar de formación. Desde la colección de Isabel la Católica, la presencia de pintura italiana en nuestras colecciones fue en constante crecimiento constándose la recepción en Andalucía de obra de grandes maestros como Rafael, Leonardo, Veronés, etc. En el Barroco se recibieron pinturas de los principales focos artísticos: Génova, Bolonia, Roma o Nápoles, y fruto del citado mapa de influencias, muchas de ellas fueron consideradas como españolas.

Otro capítulo de gran riqueza es el de las artes suntuarias, que comprende piezas realizadas con materiales nobles como piedras duras, ébano, coral, marfil, plata y bronce; en las que destacaron los talleres florentinos, romanos y del sur de Italia. La mayor facilidad en su transporte y la calidad de las mismas las hizo muy abundantes y codiciadas en España.

Todos estos aspectos se analizan en este libro que nace como fruto de la colaboración entre las Universidades de Granada y Jaén. En él han intervenido investigadores de las diferentes universidades andaluzas así como de otras instituciones como Patrimonio Nacional o el Museo del Prado y de universidades italianas como la Federico II de Nápoles y la Sapienza de Roma, coordinados desde la Universidad de Jaén. En ella se gestó y desarrolló el Proyecto "Coleccionismo y recepción de obras artísticas italianas en la Andalucía de época moderna. Relaciones y focos de producción" del Campus de Excelencia Internacional en Patrimonio, PatrimonioUN 10. Con sus estudios contribuyen a un mejor conocimiento de las obras italianas que llegaron a Andalucía durante la Edad Moderna, aclarando atribuciones, contextualizando correctamente la ejecución de determinadas piezas y relacionándolas con la producción de sus creadores o de los talleres más próximos. El resultado es un corpus que comprende pintura, escultura y artes suntuarias nacidas de maestros tan destacados como Sandro Botticelli, Bernardino Luini, Miguel Ángel, Guglielmo della Porta, Artemisia Gentileschi, Nicola Fumo, Gaetano Zumbo o Fantino Taglietti.

OBRAS ITALIANAS EN LA ANDALUCÍA DE LA EDAD MODERNA

Felipe Serrano Estrella
Universidad de Jaén

En el horizonte cultural hispánico de la Edad Moderna, las piezas de procedencia italiana tuvieron un notable protagonismo, convirtiéndose, con frecuencia, en expresión de un gusto refinado y de calidad que solía constatar las relaciones y el conocimiento que sus poseedores tenían del principal referente artístico y devocional del momento. De hecho, en determinadas ocasiones, se erigieron en adalides de la introducción de los nuevos gustos; baste recordar su significación desde finales del siglo XV en la consolidación del Renacimiento en los territorios de la Península Ibérica, reforzada, sin duda, por los muchos artistas italianos que vinieron en busca de prósperas perspectivas profesionales e incluso para montar *in situ* las obras de mayor formato, cuyas piezas se habían ejecutado en Italia¹. La presencia de las obras italianas se fue haciendo cada vez más visible y fue frecuente encontrarlas en los más diversos espacios, ya fueran civiles o religiosos. A las llegadas a través de las tradicionales fórmulas del mercado artístico, con una calidad muy desigual por lo general, se sumaron otras de gran valía asociadas a importantes personajes con estrechos vínculos con los territorios itálicos².

El deleite de poseer piezas procedentes de los mejores talleres de las más diversas disciplinas y la consideración que recibían por su calidad y condición de realizadas en Italia, favorecieron, sin duda, el desarrollo de una intensa política de intercambios. Palomino lo ilustra cuando, al ocuparse de Murillo, emplea una sentencia harto repetida, pero que traemos aquí por su importancia “Y es el caso, que los extranjeros no quieren conceder en este Arte [la pintura] el laurel de la fama a ningún español si no ha pasado por las aduanas de la Italia. Sin advertir que la Italia se ha transferido a España en las estatuas, pinturas eminentes, estampas y libros”³. En el caso andaluz, esta realidad alcanzó particularmente un gran protagonismo, y el gusto por lo italiano fue desplazando incluso el tradicional interés por las manufacturas procedentes de los Países Bajos, al tiempo que satisfizo todo tipo de demandas⁴. Las fuentes de la Edad Moderna dieron buena prueba de la convivencia de las obras españolas con las foráneas, especialmente en el caso de ciudades con una notable actividad mercantil y artística

1 Entre los italianos presentes en la Andalucía del Quinientos, y por la posterior proyección que tuvieron, citaremos a Domenico Fancelli, Jacopo Torni, Antonio María Aprile, Bernadino de Bissone, Pietro Torrigiano o Mateo Pérez de Alessio, entre otros.

2 Dentro de las vías más habituales del comercio artístico, Pérez Sánchez incidió en la labor de Bartolomé Carducho como marchante de pintura italiana e introductor de las nuevas corrientes, especialmente, a través de obras de procedencia toscana y ligure. Asimismo constató el envío de una serie de los *Doce Meses* y varias obras más para el caballero veinticuatro hispalense Melchor de Maldonado: Alfonso E. Pérez Sánchez, *Borgianni, Cavarozzi y Nardi, en España*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1964, p. 9 e ídem,

Pintura italiana del siglo XVII en España, Madrid, Universidad de Madrid-Fundación Valdecilla, 1965, p. 38. Sobre la actividad de Carducho como marchante: Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno (1681-1728)*, ed. 1812, IX, pp. 410 y 431-432. Para una visión general de esta realidad: José Miguel Morán y Fernando Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.

3 Acisclo Antonio Palomino de Castro, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, t. III, p. 421

4 Para contextualizar estos aspectos véanse los trabajos publicados con motivo de la celebración de los coloquios hispano-italianos: VV. AA., *Presencia italiana en Andalucía. Siglos XIV-XVII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos-Consiglio Nazionale delle Ricerche-CSIC, 1985 y 1989.

como Sevilla⁵. No obstante, en determinadas ocasiones subrayaron, quizás en exceso, la cantidad, la calidad y su vinculación a lo que podríamos denominar “primeras firmas”, tal y como ha evidenciado Morán Turina⁶.

La llegada de piezas italianas a España fue propiciada, particularmente, por la Corona, la nobleza y el clero, y entre los miembros de estos dos últimos estamentos, especialmente por aquellos que desarrollaron algún tipo de actividad en los territorios bajo soberanía hispánica y en Roma. Virreyes, embajadores, gobernadores, agentes, cardenales y los numerosos clérigos que disfrutaron de algún oficio en las diócesis italianas o que residieron en la Urbe, adquirieron durante sus estancias obras de las más diversas tipologías y disciplinas que abarcaban desde pinturas y esculturas hasta objetos suntuarios y devocionales. En referencia a este tipo de coleccionismo, queremos traer a colación la reflexión realizada por la condesa d'Aulnoy en 1679 que, al describir las casas de la aristocracia madrileña, concluía: “los virreyes de Nápoles y los gobernadores de Milán han traído de Italia muy excelentes cuadros; los gobernadores de los Países Bajos han aportado tapices admirables; los virreyes de Sicilia y Cerdeña, bordados y estatuas [...]”⁷.

Aquellas obras de mayor valía, ya fuera por sus materiales, por su simbología o por proceder de destacados

talleres o artistas, se situaban en un estrato diferente al de las realizadas en España y se asociaban a una cultura exquisita y magnificente que las necesitaba y consumía tanto para la decoración de residencias particulares como para fundaciones pías o instituciones religiosas con las que tuvieran algún tipo de relación. Además de por el interés que despertaban en sus poseedores, con ellas se pretendía emular parte de lo allí contemplado ya que, con frecuencia, respondían a un concepto de lujo ceremonial en el que se mezclaba lo profano y lo religioso.

Para facilitar su transporte, las características físicas de estas obras debían ajustarse a unos requisitos. De ahí que, por lo general, se prefirieran los lienzos y las piezas de un formato pequeño o mediano aunque, según el comitente y los intereses que existieran, también se trajeron otras de mayor entidad⁸. Con frecuencia, en un primer momento servían para decorar los espacios habitados por estos personajes en los territorios italianos y para satisfacer no solo sus necesidades de representación sino también devocionales. No obstante, posteriormente, estas obras les acompañaban a su vuelta a España, contribuyendo a dotar de un mayor esplendor tanto a sus colecciones como a sus propias personas.

Tampoco podemos olvidar las obras adquiridas para ser enviadas directamente a España. En el caso de las destinadas a los espacios religiosos, con frecuencia, solían utilizarse para materializar el afecto y agradecimiento que el donante tenía hacia la institución receptora, así como para reforzar las relaciones de patronato, cuando las hubiera, sin olvidar otro aspecto muy importante presente sobre todo en aquellos personajes que desarrollaron estancias en las cortes virreinales, como era el deseo de trasladar parte del boato y rica decoración que habían conocido allí cuando volvían a España. En relación con estos intereses, otra práctica que gozó de muy buena salud fue el regalo diplomático y devocional; entre estos últimos, los de origen italiano contaron con un especial reconocimiento tanto por su calidad material como simbólica aunándose, con relativa frecuencia, las dos cualidades en la misma obra⁹. En ciudades con

5 En el caso sevillano, las pinturas de Rafael, Tiziano, Rubens, Borgianni, Artemisia Gentileschi, Rembrandt, Giovanni Benedetto Castiglione, Luca Cambiaso o el Caballero d'Arpino convivían con las de Vargas, Roelas, los Herrera, Pacheco, Murillo o Alonso Cano y recibían una especial consideración: Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas que celebró la iglesia parroquial de S. María la Blanca capilla de la S^a Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1666, pp. 12v-13. Juan Núñez de Sotomayor, para el ámbito giennense, subrayaba la presencia de obras de Tiziano, Rubens, etc., en las colecciones del clero de la capital: Juan Núñez de Sotomayor, *Descripción panegyrica de las insignes fiestas que la S. Iglesia Catedral de Jaén celebró en la translación del SS. Sacramento a su nuevo y sumptuoso templo por el mes de octubre del año de 1660*, Málaga, Mateo López, 1661, p. 89. Por último, entre otros ejemplos, lienzos de Carlo Maratta y de Corrado Giaquinto, sobre los que daremos detallada noticia más adelante, son descritos con gran entusiasmo por Parra y Cote en San Juan de Dios de Granada.

6 En un valiente estudio, Morán Turina, basándose en las fuentes tradicionales y en vaciados documentales como los realizados por Duncan Kinkead, cuestiona estas grandes cantidades de pinturas italianas y de notable calidad que parecían envolver los templos y casas particulares de la Sevilla barroca: Miguel Morán Turina, “Pinturas italianas y flamencas en la Andalucía Barroca”, en Luis Martínez y Fernando Pérez (coords.), *La imagen reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*, Barcelona, Junta de Andalucía, 2007, pp. 43-57. No obstante, pese a diversos factores como la decadencia de la ciudad y el nada despreciable expolio artístico al que fue sometida, aún hoy se conservan bastantes obras y referencias documentales que reflejan el esplendor pasado. Véase el trabajo de Duncan T. Kinkead, “Artistic inventories in Sevilla 1650-1699”, *Boletín de Bellas Artes*, 17 (1989), pp. 117-178.

7 María Paz Aguiló Alonso, “Mobiliario en el siglo XVII”, en VV. AA., *Mueble español. Estrado y dormitorio*, cat. exp. Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 103-132.

8 En referencia a estos aspectos es de especial interés el estudio de: Margarita Mercedes Estrella Marcos, “Caracteres del envío de esculturas lígneas napolitanas a España” en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto y Wilfredo Rincón García (coords.), *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 555-570. También se aborda la problemática del envío de obras en: Felipe Serrano Estrella, “El regalo devocional entre España y Roma: el Nazareno de Luisa Roldán”, *Goya*, 353 (2015), pp. 288-303.

9 María Paz Aguiló Alonso, “Lujo y religiosidad: El regalo diplomático en el siglo XVII”, en Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto y Wilfredo Rincón García (coords.), *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 49-62; Alvar González-Palacios, *La colección real de mosaicos y piedras duras*, Museo del Prado, Madrid, 2001; Almudena Pérez de Tuldela, “Las relaciones artísticas de la familia della Rovere

una considerable actividad comercial, como fue el caso de Sevilla, la obra de arte como presente tuvo un gran protagonismo, utilizándose como medio de persuasión o agradecimiento en las diferentes transacciones, sobre todo si tenemos en cuenta que existía una importante colonia de italianos¹⁰.

Al llegar a España, las piezas italianas se convirtieron en referente para los artistas peninsulares e influyeron en el gusto de patronos y promotores¹¹.

MÁRMOLES ITALIANOS EN ANDALUCÍA

Como es bien conocido, los mármoles genoveses tuvieron un papel destacado en la introducción del Renacimiento en Andalucía. A lo largo del siglo XVI el mármol de Carrara se cotizó como un precioso material, sinónimo de calidad y, por tanto, expresión de la categoría de sus poseedores¹². No obstante, en un primer mo-

mento, la apuesta por los trabajos ligures y lombardos respondió a otros intereses, y no tanto al deseo de hacerse con piezas "all'antica", pues tal y como ha señalado Vicente Lleó entroncaba con el gusto del Gótico final por la abundante decoración, lo que explicaría que Fadrique Enríquez de Ribera (1476-1539), I marqués de Tarifa, encargara los dos sepulcros de sus padres al taller de Gaggini y Bissone, que fueron instalados por Antonio Maria Aprile y Bernadino de Bissone¹³. Estas obras tuvieron una notable influencia en Sevilla hacia 1520 y generaron una lluvia de nuevos encargos para los maestros, a los que el propio Fadrique Enríquez demandó otras piezas de mármol, como unas columnas para actualizar la imagen de sus antiguas casas. En 1528 solicitaba dos nuevos sepulcros, más columnas, una portada y dos fuentes de taza que, finalmente, ejecutaría Antonio Maria Aprile da Carona. Su impacto sería inmediato y antes de ser desembarcada la portada en el puerto de Sevilla, Hernando Colón, que la había visto en Génova, ya estaba encargando una con unos capiteles similares para su palacio sevillano¹⁴.

Otros testimonios de este gusto los encontramos en los palacios de la Calahorra y los Vélez e incluso en la residencia de Cobos en Úbeda cuya fuente había sido encargada por el embajador imperial en Roma, el barcelonés Miguel Mai, y en 1534 se ordenaba su traslado al palacio ubetense¹⁵. Emulando a tan distinguidos personajes,

con la corte española durante el reinado de Felipe II en la correspondencia del Archivo de Estado de Florencia", en José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (coords.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica*, Madrid, Polifemo, vol. III, 2010, pp. 1543-1714 y el capítulo dedicado por Alvar González-Palacios, "Le fase benedette e i loro contenitori", en *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*, Milán, Electa, 2004, pp. 41-47. Asimismo los trabajos recogidos en: Marieke von Bernstorff, Susanne Kubersky y Tobias Daniels (coords.), *L'arte del dono: scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna (1550-1650)*, Roma, Silvana, 2013.

- 10 En cuanto a los utilizados para favorecer las relaciones comerciales, Salort habla de las "galanterías" que se enviaban desde Florencia por parte de los Médicis para agradecer o para estimular algún tipo de negocio en Sevilla. Salvador Salort Pons, "Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII", en Alfonso E. Pérez Sánchez y Benito Navarrete Prieto (coords.), *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2005, pp. 54 y 66.
- 11 Tal y como había puesto de relieve Palomino en las palabras recogidas anteriormente; de esta manera se complementaba, o incluso se suplía, el papel que en la formación de los artistas tenía el viaje a Italia: Javier Portús, "Pinturas y estampas en el Barroco Andaluz", en *La imagen reflejada*, pp. 25-41. En el citado caso de San Juan de Dios de Granada, Parra y Cote subraya la influencia que las obras de procedencia romana ejercieron sobre maestros locales como Diego Sánchez Sarabia, pues algunas de sus pinturas imitaban "el estilo romano". Alonso Parra y Cote, *Desempeño el mas honroso de la obligación mas fina, y relación histórico-panegyrica de las fiestas de dedicación del magnifico templo de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, del Sagrado Orden de Hospitalidad de N. P. San Juan de Dios de la nobilissima el ilustré, siempre fiel ciudad de Granada*, Madrid, Francisco Xavier García, 1759, p. 267.
- 12 Fernando Marias, "La magnificenza del marmo, la scultura genovese e l'architettura spagnola (secoli XV-XVI)", en Piero Boccardo, José Luis Colomer y Clario di Fabio (coords.), *Genova e la Spagna*, Milano, Silvana Editoriale, 2002, pp. 57-71. Una visión general sobre la presencia de la escultura genovesa en España: Rosa López Torrijos y Juan Nicolau Castro, "Miscelánea sobre escultura genovesa en España", *Archivo Español de Arte*, 295 (2001), pp. 313-319. Del mismo modo, tenemos que hacer referencia a la presencia de la escultura italiana en otros territorios de la Península, como

fue el caso de Portugal, realidad estudiada por Teresa Leonor M. Vale, *Scultura barroca italiana in Portogallo. Opere, artisti, committenti*, Roma, Gangemi Editore, 2010.

- 13 Don Fadrique peregrinó a Jerusalén y recorrió Italia entre 1518 y 1520. Allí adquirió un buen número de objetos que iban desde alfombras hasta el encargo de los citados sepulcros.
- 14 Vicente Lleó Cañal, *La Casa de Pilatos*, Madrid, Electa, 1988, pp. 23-41. Dejamos para otro estudio el caso de los mármoles del siglo XVI utilizados en tantos monumentos funerarios desde los Portocarrero en Santa Clara de Moguer (Huelva) hasta las obras de Fancelli. Una interesante visión de conjunto sobre el uso de los mármoles en Andalucía Occidental nos la ofrece: Teodoro Falcón Márquez, "Mármoles de talleres genoveses en las casas-palacio de Andalucía Occidental en el siglo XVI", en Rosario Camacho et alii (coords.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pp. 445-478.
- 15 También envió un busto de Apolo: Hayward Keniston, *Francisco de los Cobos Secretario de Carlos V*, Madrid, Castalia, 1980, pp. 144 y 351 y más reciente el trabajo de Marta Gómez Ubierna, "Entre Italia y España, esculturas para Francisco de los Cobos", en María Cristina Improta (coord.), *Il San Giovanni di Úbeda restituito*, Florencia, Edifir, 2014, pp. 171-172. En este estudio, Gómez Ubierna recoge la documentación sobre el envío de una fuente con esculturas que Antonio Doria regaló a Cobos en 1541, de la que se desconoce el lugar de su ubicación, planteándose el que pudiera haber sido destinada a alguna de sus posesiones en el antiguo Reino de Jaén: pp. 170-173; una visión más completa sobre esta obra: Sergio Ramiro Ramírez, "La fuente regalada por Antonio Doria a Francisco de los Cobos en 1541: una posible obra de Giovanni Angelo Montorsoli y un error de Vasari", en Abel Lobato et alii (coords.), *El legado hispánico:*

numerosos nobles y clérigos andaluces trajeron columnas y otras piezas de mármol para sus casas y para los espacios religiosos de su propiedad. Así lo hizo Baltasar del Río, obispo de Scala y arcediano de Niebla, en su capilla de la Consolación de la Catedral de Sevilla¹⁶ y una larga nómina de promotores que se extendería durante toda la Edad Moderna y que contaría con algunos hitos de interés como las alegorías de la *Fe* y de la *Caridad* destinadas al hospital de la Santa Caridad de Sevilla a finales del siglo XVII¹⁷. Los mármoles genoveses solían entrar por Cartagena con destino a los compradores de Andalucía oriental¹⁸ y por Sevilla, Cádiz y Málaga para el resto de la región e Indias. La notoria presencia de comerciantes y banqueros italianos en estas ciudades da buena prueba de la intensidad de las relaciones comerciales¹⁹.

Además llegaron relieves realizados en mármol generalmente por talleres florentinos en los que se representaba a la *Virgen con el Niño*, destacando los conservados en el Tesoro de la Catedral de Sevilla (fig. 1) y en la Abadía del Sacromonte de Granada²⁰. En relación con

este tipo de piezas, aunque realizadas en terracota vidriada, destacarían los relieves vinculados a los talleres de Della Robbia (fig. 2)²¹.

Cádiz fue la gran receptora de los mármoles italianos durante los siglos XVII y XVIII, fruto, en gran parte, de su nueva situación comercial. El deseo por emular las decoraciones marmóreas italianas fue constante, de ahí que se apostara también por los juegos policromos²².



Fig. 1. Anónimo florentino, *Virgen con el Niño* (Catedral de Sevilla).

manifestaciones culturales y sus protagonistas, León, Universidad de León, 2016, pp. 275-294. Sobre la interesante figura de Miguel Mai: Joan Bellolell Martínez, "Miguel Mai y Antonio Sebastiano Minturno en la corte de Carlos V", *Studia Aurea*, 4 (2010), pp. 139-178.

- 16 En relación con esta obra se aconseja el trabajo de Teodoro Falcón Márquez, "Baltasar del Río, obispo de Scala y su capilla en la Catedral de Sevilla", en Rosario Camacho Martínez y Eduardo Asenjo Rubio (coords.), *Patronos y modelos en las relaciones entre Andalucía, Roma y el Sur de España*, Málaga, Universidad de Málaga, 2012, particularmente: pp. 77 y ss. También la ficha del Inventario del Patrimonio Mueble de Andalucía (IAPH): <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=95254> [Consultada el 26 de julio de 2016].
- 17 Diego Angulo Íñiguez, "Dos esculturas genovesas de 1682 en el Hospital de la Caridad de Sevilla. El arquitecto Leonardo de Figueroa", *Archivo Español de Arte*, 196 (1976), pp. 453-455.
- 18 Las relaciones artísticas de Génova con Cartagena fueron muy intensas como también ocurrió con Valencia, Madrid y Canarias.
- 19 Para el caso de estas últimas: Antonio García-Baquero González, *Comercio y burguesía mercantil en el Cádiz de la Carrera de Indias*, Cádiz, Diputación de Cádiz, 1989 y para Sevilla: Manuel González Jiménez, "Genoveses en Sevilla (siglos XIII-XV)" y Pedro Collado Villata, Pedro "La Nación Genovesa en la Sevilla de la Carrera de Indias: declive mercantil y pérdida de la autonomía consular" ambos trabajos publicados en Bibiano Torres y José Hernández (coords.), *Presencia italiana en Andalucía. Siglos XIV-XVII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos-Consiglio Nazionale delle Ricerche-CSIC, 1985, pp. 53-114 y pp. 115-130. También en relación con estos aspectos: Consuelo Varela, "Genovesi a Siviglia", en Gabriella Airaldi *et alii* (coords.), *Genova e Siviglia, l'avventura dell'occidente*, Génova, SAGEP, 1988, pp. 39-68. Tampoco podemos olvidar la significativa presencia de genoveses en Granada con marcados intereses artísticos: David García Cueto, "Aproximación al mecenazgo de la comunidad genovesa en el reino de Granada durante los siglos XVI y XVII", en Manuel Herrero *et alii* (coords.), *Génova y la monarquía hispánica (1528-1713)*, Génova, Società Ligure di Storia Patria, 2011, t. II, pp. 705-730.
- 20 Para el de la Abadía del Sacromonte de Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH): 1808700730112.000; <http://www.iaph.es/patri->

[monio-mueble-andalucia/resumen.do?id=72923](http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=72923) [Consultada el 26 de julio de 2016].

- 21 La *Virgen de la Granada*, que se conserva actualmente en la capilla de Consolación, tuvo, al parecer, su primitiva ubicación en la nave de la Granada del patio de los Naranjos: José Gestoso y Pérez, *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1890, t. II, pp. 588-589. Mientras que la *Virgen del Cojín*, recogida en este catálogo, procedía del convento de la Trinidad: Ídem, *Curiosidades antiguas sevillanas. Estudios arqueológicos*, Sevilla, El Universal, 1885, pp. 247-249.
- 22 Baste recordar las palabras de Fernando de la Torre Farfán en referencia al uso de mármoles policromos en Santa María la Blanca de Sevilla "No es nuestra Andalucía (aunque fecunda de toda hermosura) abundante de jaspes, con que pareció dificultoso el ilustrar tan noble edificio de mármoles pertenecientes a su decoro, empero como todo se favorecía de superiores movimientos, se ofrecieron sacados de los montes de Antequera bien singulares piedras sin que se echasen [de] menos las más elegantes de Italia": Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas que celebró*, f. 2v.



Fig. 2. Taller de Andrea della Robbia, *Virgen de la Granada*
(Capilla de las Scalas, Catedral de Sevilla).

La prosperidad económica alcanzada y la facilidad del transporte de las piezas propiciaron el embellecimiento de la ciudad a través de esculturas monumentales, como las de los santos patronos realizadas por Giovanni Antonio Andreoli en 1704, o las bellas portadas marmóreas encargadas para templos como el de San Agustín (1647) y la Catedral Vieja (1673). Mientras, en el ámbito civil destacaban las de los palacios de Pablo Fernández de Contreras (1647), Juan Martínez (1654) y Diego de Barrios (1692–1706), que además decoraron sus interiores con esculturas y fuentes de aquella procedencia²³.

En las iglesias gaditanas se levantaron retablos que causaron pronta admiración y necesidad de emulación. Así fue el caso del mayor de la Compañía de Jesús (1652) y, particularmente, el de la capilla de la Nación Genovesa en la Catedral Vieja (fig. 3), realizado por los afamados, y ya conocidos en Cádiz, Tomaso y Gio. Tomaso Orsolino (1671). La obra fue descrita por fray Jerónimo de la Concepción como “todo de finissimos jaspes de varios colores, tan vistoso, y de tanto precio, que dificulto tenga segundo, aunque ya la Nación Vizcaína, que tiene su capilla en el otro lado contrario, pretende hazer otro para igualar con hermosa propiedad el cruzero. Afirman aver colocado este retablo sobre más de catorce mil pesos”²⁴. Una “máquina de jaspes” que sirve de trono para la devota imagen de la *Virgen del Rosario* como *Madonna Regina di Genova*, una interesante iconografía que daría posteriores frutos²⁵.



Fig. 3. Tomaso y Gio. Tomaso Orsolino, *Retablo de la Nación Genovesa* (Parroquia de Santa Cruz, Catedral Vieja, Cádiz).

Dos años más tarde, el cabildo le encargaba a los escultores de Carrara, Andrea Andreoli y Stefano Frugoni la citada portada principal de la Catedral Vieja y las seis esculturas que la decoraban y en 1684 otra portada al mismo Andreoli²⁶. A los retablos habría que sumar los del templo de los dominicos, siendo el de *Nuestra Señora del Rosario* (1683) el más antiguo (fig. 4)²⁷. Con estas

23 La de Fernández de Contreras fue ejecutada en Génova en 1647 por Francesco Allio. Los Orsolino, Tomaso y Giovanni, se encargaban de la de Juan Martínez: José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*, Cádiz, Jiménez-Mena, 2006, p. 44 y pp. 46-48. La del palacio de Diego de Barrios con su simbólico relieve eucarístico realizado por Ponsonelli: Fausta Franchini Guelfi, “Documenti per la scultura genovese del Settecento”, *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, XXIX (1989), 1, pp. 429-430.

24 La capilla se había fundado en 1483 en tiempos del obispo Pedro Fernández de Solís y, entre otras piezas, contaba con un vistoso retablo y una Virgen realizada en plata: Jerónimo de la Concepción, *Emporio de el Orbe. Cádiz ilustrada, Investigación de sus antiguas grandezas*, Ámsterdam, Joan Bus, 1690, p. 570. Giovanni Battista Orsolino, padre de Gio. Tomaso, y el propio Tomaso habían realizado en 1654 la portada del palacio de Juan Martínez y tras el retablo siguieron recibiendo encargos desde Cádiz: Fausta Franchini Guelfi, “La scultura del Seicento e del Settecento. Marmi e legni policromi per la decorazione dei palazzi e per le immagini della devozione”, en *Genova e la Spagna*, nota 6, pp. 256-257. El documento de ejecución: Luigi Alfonso, *Tomaso Orsolino e altri artisti di “Nazione Lombarda” a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*, Genova, Biblioteca Franzoniana, 1985, pp. 104-105.

25 Aunque se ha apuntado que se trataba de una obra de principios del siglo XVII, la imagen identificada con la ciudad se codificó en 1637: Clario di Fabio, “Un’ iconografia regia per la Repubblica di Genova. La «Madonna della Città» e il ruolo di Domenico Fiasella”, en Piero Donati (coord.), *Domenico Fiasella*, Génova, Sagep Editrice, 1990, pp. 60-84. Se refiere a ella: Fausta Franchini Guelfi, “La scultura del Seicento e del Settecento”, p. 241.

26 Las imágenes de San Pedro y San Pablo se conservan en la Catedral Nueva. Sobre estos encargos: Manuel Ravina Martín, “Mármoles genoveses en Cádiz”, en *Homenaje al profesor Hernández Díaz*, t. I, Sevilla, 1982, pp. 599-600 y Eduardo Martín e Hipólito Sancho, *Documentos para la historia artística de Cádiz y su región*, Jerez, Ayuntamiento de Jerez, 1939, cuaderno I, p. 8.

27 Fue realizado por encargo del almirante de la flota de Indias, Francisco Navarro, a Andrea Andreoli, pero con un diseño muy próximo a la tradición española. En él trabajaron los escultores Stefano Frugoni y Jacopo Antonio Ponsonelli: Vicente Díaz, “El retablo de Santo Domingo de Cádiz”, *Archivo Dominicano*, 16 (1995), pp. 342-360. De Ponsonelli son los relieves y el Crucificado que se conservan en la iglesia del cementerio de Cádiz y en la de San Antonio. La información sobre estas obras la aporta Ratti “A Cadice mandó quattordici divoti bassi rilievi esprimenti la Storia della Passione di Gesù Cristo, i quali colà son locati insieme con un’Immagine marmórea del Crocifisso lungo la strada che conduce alla chiesa de’ PP. Cappuccini” y añade que envió obra a otros puntos de España, en particular a Madrid por



Fig. 4. Andrea Andreoli, *Retablo de la Virgen del Rosario* (Iglesia del Convento de Ntra. Sra. del Rosario y Sto. Domingo, Cádiz).



Fig. 5. Francesco Schiaffino, *Aparición de Cristo a Santa Catalina de Génova o Fieschi* (Sacristía, Catedral de Cádiz).

piezas se confirma el marcado interés por los mármoles policromos utilizados en composiciones que, a veces, eran demasiado hispánicas²⁸. Los dieciochescos templos de San Felipe Neri y la Catedral Nueva también se adornaron con obras de esta procedencia como lo atestigua la capilla del conde de las Cinco Torres en el Oratorio filipense (1719–1721), con un retablo ejecutado por los hermanos Bernardo (1678–1725) y Francesco Schiaffino (1689–1765), en el que entre los magníficos mármoles, destaca el líneo *Cristo de la Expiración*²⁹. A Francesco,

del que Ratti subraya la fama que alcanzó y las numerosas que mandó “specialmente per la Spagna, dove molto era salito in riputazione”, se le atribuye el relieve que preside la sacristía de la Catedral Nueva con la *Aparición de Cristo a Santa Catalina de Génova o Fieschi* (fig. 5)³⁰ y la dirección de las obras del *retablo de la Asunción* del mismo templo (1755), cuya imagen titular ha sido vinculada por

encargo regio: Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Génova, Stamperia Casamara, 1769, t. II, p. 359 y en relación con el citado *Via Crucis*: Díaz, Vicente, *El Via Crucis de Ponzanelli*, Cádiz, 2001 y Fausta Franchini Guelfi, “La scultura del Seicento e del Settecento”, p. 247.

28 Un completo recorrido por estas obras, sus autores y comitentes en: Fausta Franchini Guelfi, “La scultura del Seicento e del Settecento”, pp. 241-259 e ídem: “Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción”, en *La imagen reflejada*, pp. 99-106.

29 Bernardo, según Ratti, no salió de Génova; sin embargo su hermano Francesco sí se formó en Roma con Rusconi y volvió a Génova en 1724, por lo que su intervención en el citado retablo de San Felipe Neri sería más limitada; además tuvo abundante clientela en Portugal: Carlo Giuseppe Ratti,

Delle vite, p. 280. El encargo de San Felipe Neri fue realizado por Bernardo Recaño hacia 1718 y en 1723 ya estaba colocado; el patronato de esta capilla fue heredado por el conde las Cinco Torres: José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 109-116. Sobre la obra de Francesco Maria Schiaffino: Fausta Franchini Guelfi, “Francesco Maria Schiaffino”, en *VV. AA., La scultura a Genova e in Liguria: Dal Seicento al primo Novecento*, Génova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1988, p. 284 y de la misma autora “Sculture di Francesco Maria Schiaffino e di Annibale Casella a Saint-Malo e a Cadice”, *Bollettino dei Musei Civici Genovesi*, 66 (2000), pp. 9-10. Los retablos de esta iglesia de San Felipe Neri fueron duramente criticados por Ponz “Causa sentimiento la consideración de lo que se habrá malgastado, pues es de mármol, y traído de Génova. Como si no hubieran sido bastantes los chapuceros de estas tierras [Andalucía], fueron a buscarlos también los de Italia para afeár esta y otras iglesias”, Antonio Ponz, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1792, t. XVII, p. 340.

30 Para su sepulcro en Génova realizó cuatro alegorías de la Virtud. Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite*, p. 281 y su fama en España: p. 282.

Franchini Guelfi a Carlo Cacciatori, miembro del citado taller³¹. En la estela de la producción de Schiaffino se sitúa el *retablo de la Virgen de la Misericordia* –hoy de Santo Domingo– (1771) realizado por Alessandro Aprile para esta cofradía erigida por genoveses en la iglesia de los dominicos³².

ESCULTURA POLICROMADA

La escultura policromada de procedencia italiana, especialmente napolitana y genovesa, tuvo una buena acogida en España, siendo la corte y Andalucía dos de las principales receptoras³³. No obstante, el precedente lo hallamos en el primer tercio del siglo XVI de la mano de dos florentinos presentes en Andalucía: Pietro Torrigiano (Florencia, 1472–Sevilla, ca. 1528) y Jacopo Torni (Florencia, 1476–Villena, 1526), ambos con notable proyección posterior en los focos escultóricos de la región. Pese a la presencia de importantes talleres de imagineros, los comitentes no se resistieron a adquirir piezas elaboradas en la otra orilla del Mediterráneo, hecho que facilitaron los fuertes vínculos establecidos. El interés por las obras en madera policromada que manifestaron los españoles residentes en Italia se podría justificar en la proximidad con los modelos escultóricos de su nación de origen y en la frescura que imprimía la influencia ejercida por el ámbito romano en toda la Península Itálica, lo cual contrastaba con cierto agotamiento de los obradores españoles³⁴. Tras prestar sus servicios traían consigo estas

piezas, o incluso las convertían en un excelente regalo devocional. Por estas vías alentaban el comercio de este tipo de esculturas y el interés por adquirir obras que gozaban no solo de gran calidad sino también del marchamo de “hechas en Italia”. Al tiempo, tampoco podemos olvidar el papel desempeñado por los italianos presentes en España, lo que justificaría su mayor presencia en núcleos con fuerte presencia de población de aquella procedencia como fue el caso de la corte o Cádiz³⁵.

Historiadores genoveses como Raffaele Sopranis o Carlo Giuseppe Ratti y napolitanos como Bernardo de Dominici ensalzaron la calidad de los trabajos en madera que se hacían en sus ciudades y destacaron el que fueran enviados a España donde se recibían con una alta consideración, lo cual constituyó un elemento más de crédito. Además, en ámbitos como el citado de Cádiz, con un gremio de escultores locales bastante apagado, la fuerte demanda atrajo a un buen número de artistas genoveses, los cuales gozaron de considerable fama haciendo de esta ciudad portuaria un punto de referencia en el comercio escultórico e irradiando desde allí a otros puntos de Andalucía, especialmente a Huelva y a Sevilla.

Aunque fue en el siglo XVIII cuando este gusto alcanzó sus cotas más elevadas, ya en la centuria anterior encontramos al genovés Giacomo Velardi, afincado en Cádiz y en Sevilla, realizando en 1600 el *Nazareno* (fig. 6) de Arcos de la Frontera (Cádiz) y la *Virgen del Socorro* de Ayamonte (Huelva), obras que, por su temprana datación, permiten poner las bases del complejo circuito de intercambios y de la adaptación de los maestros italianos a las sensibilidades devocionales y gustos hispánicos³⁶.

Sin duda, uno de los maestros más laureados fue Antonio Maria Maraggiano o Maragliano (Génova, 1664–1739)³⁷, ensalzado por la crítica como el más importante de los escultores ligures. Ratti nos dice que “In Spagna

31 Fausta Franchini Guelfi, “Artistas genoveses”, pp. 105-106.

32 Y con una devoción típicamente ligur. Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, “Mármoles italianos en Cádiz durante el siglo XVIII. Un retablo de Alessandro Aprile”, *Atrio*, 7 (1995), pp. 57-66.

33 Llama la atención que en muchas ocasiones las fuentes unifican bajo el título de napolitano a toda la escultura procedente de Italia, aun en la propia Cádiz, ciudad en la que la presencia de obra genovesa fue muy importante. Baste citar el caso recogido por Sánchez Peña sobre el arcángel *San Rafael* de Antón María Maragliano que en los libros de cuentas e inventarios de la hermandad de la Caridad se describe como obra napolitana, lo que condujo a atribuirlo a Fumo: José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, p. 99.

34 Ya Elias Tormo, en referencia a la escultura napolitana, advirtió esta realidad y además subrayó un aspecto que luego no se ha considerado demasiado, y es el referente al interés que en España pudo despertar la policromía de las esculturas napolitanas *tan distinta de una y otra escuela*: Elias Tormo y Monzó, *España y el arte napolitano, siglos XV al XVIII*, Madrid, Universidad de Madrid, 1924, p. 17. En esta línea, la doctora Margarita Estella relaciona este interés por la obra italiana de acuerdo a dos realidades: la primera, la decadencia de los talleres castellanos y, por otro lado, la pérdida de atractivo de los focos de producción andaluces. Margarita Mercedes Estella Marcos, “Tres obras de Nicola Fumo en paradero actual desconocido”, *Archivo Español de Arte*, 193 (1976), pp. 80-81.

35 Un estudio pionero y de interés lo encontramos en José Crisanto López Jiménez, *Escultura mediterránea. Final del siglo XVII y el XVIII. Notas desde el Sureste de la España*, Murcia, Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966, especialmente p. 39 y ss. También, aunque reducido al ámbito canario: Jesús Hernández Perera, “Esculturas genovesas en Tenerife”, *Anuario de Estudios Atlánticos*, 7 (1961), pp. 337-483.

36 La *Dolorosa* supone una gran novedad por su carácter de talla de vestir; su autoría fue documentada durante la restauración de 1945 realizada por José Vázquez, momento en el que apareció un documento con el nombre y domicilio del escultor en Sevilla; con ella se abrió una nómina creciente de piezas genovesas en Huelva que necesita de un mayor estudio. VV. AA., *Guía artística de Huelva y su provincia*, Huelva, Fundación Lara, 2006, p. 540. La ejecución del *Nazareno* de Arcos también está documentada.

37 “Di scultori in legno valenti più de' fioriti in qualunque altra città è stata sempre abbondante la nostra, come quella che si fatti lavori ha genialmente promossi, impiegandovi l'industria de' suoi artefici con incessanti commissioni, e con larghe mercedi. I nostri palazzi, le chiese, e più di tutto gli oratorii son forniti d'eccellenti sculture, e di maestose macchine”: Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite*, p. 165.

mandò moltissime opere, e specialmente in Cadice, ove fra le altre, che colà conservano, assai maestosa e nobile è la statua dell'Angiolo Custolde entro la chiesa di S. Giovanni di Dio. In quelle parti vi si tengono in tanto pregio i suoi lavori che stimasi possedere un tesoro chi alcuno ne possiede³⁸. Efectivamente sus obras llegaron a diversos puntos de la Península y también a Canarias e Hispanoamérica. En cuanto a las destinadas a Cádiz, además del citado *San Rafael*, encargado por el comerciante genovés Angelo Maria Necco para su capilla del hospital de San Juan de Dios en 1726 y que se recoge en este catálogo, con Maragliano se han relacionado el *Cristo de la Salud* del convento de los descalzos de San Fernando, la *Inmaculada* de las carmelitas de Sanlúcar, también presente en este catálogo, y la *Virgen de Portacoeli* del convento de la misma orden en Cádiz³⁹.

Maragliano se convirtió en verdadero referente para un buen número de los escultores que vamos a estudiar a continuación, algunos de los cuales, incluso, se trasladaron a España como recoge Ratti "Il credito che per la Spagna s'acquistò il Maraggiano fu motivo che alcuni suoi allievi colà si trasferissero e col vanto di'essere stati sotto la disciplina di su eccellente maestro, facessero gran fortuna"⁴⁰. Entre los maestros que conformaron esta escuela destacó su discípulo Pietro Galleano (Génova, ca. 1681/87–1761) del que el propio Ratti constata el en-

vío de un buen número de piezas a España; entre ellas destaca el *San José con el Niño* de los carmelitas de San Fernando (Cádiz), que se encuentra firmada⁴¹. Su hermano Francesco (Génova, 1713–Cádiz, 1753), sí se trasladó a Cádiz, seguramente acompañando a alguna obra de Pietro⁴², como también lo hizo Giovanni Battista Maragliano,



Fig. 6. Giacomo Velardi, *Jesús Nazareno* (Iglesia de San Agustín, Arcos de la Frontera, Cádiz).

38 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite*, p. 171.

39 Todas estas imágenes fueron atribuidas a este maestro genovés por Fausta Franchini Guelfi, "La scultura del Seicento e del Settecento", pp. 252. Recientemente, la *Inmaculada* de Sanlúcar ha sido estudiada por Juan Dobado Fernández, "Inmaculada Concepción", en Juan Dobado (coord.), *Tesoros marianos. María, maestra de la Fe*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2012, pp. 56-57. El *San Rafael* fue destinado a una capilla que se encontraba en el claustro bajo del hospital-convento y se trajo en 1726: José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 98-100 y Eva Villanueva Romero, "Arcángel San Rafael", en *La imagen reflejada*, pp. 336-337. También se relacionan con su producción los santos *Francisco* y *Jerónimo* de la iglesia de San Lorenzo de Cádiz; por su proximidad con la *Inmaculada* de Sanlúcar, se le atribuye la *Virgen de los Ángeles* de San Francisco de Puente Genil (Córdoba). Estas obras son recogidas por: José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 96-107. La *Virgen de Portacoeli* también se atribuyó a Luisa Roldán y al genovés Francesco Galleano: <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=95665> [Consultada el 26 de julio de 2016], hipótesis que desmontó José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, p. 102. En relación con el *Cristo de la Salud*: Juan Aranda y Juan Dobado, *El Carmen de San Fernando*, Córdoba, Cajasur, 1999, pp. 284-288. En el círculo de Maragliano se ha situado la *Virgen de la Piedad* de la Prioral del Puerto de Santa María (Cádiz), imagen muy intervenida posteriormente: <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=204093> [Consultada el 26 de julio de 2016] y el *Cristo de la Vera-Cruz* de la capital gaditana: <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=56237> [Consultada el 26 de julio de 2016], no obstante, Sánchez Peña lo considera obra enviada desde Génova y realizada por un seguidor de Maragliano: José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 185-187.

40 Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite*, p. 171.

41 Tras su formación en Génova pasó a Turín y de vuelta a su ciudad natal "fece molte belle sculture, che mandò otramonti, e specialmente in Spagna", Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite*, p. 173. El *San José con el Niño* del convento del Carmen de San Fernando (Cádiz) fue encargado durante el gobierno de fray Juan de los Reyes, entre 1730-1733: Juan Aranda y Juan Dobado, *El Carmen*, pp. 261-264; Fausta Franchini Guelfi, "La scultura del Seicento e del Settecento", p. 252 y más reciente: Juan Dobado "San José con el Niño", en *Tesoros marianos*, pp. 78-79. José Miguel Sánchez Peña le atribuye a Galleano un *Bautismo de Cristo* en una colección particular del Puerto de Santa María: José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 95-97. El citado convento de San Fernando conserva otras obras de adscripción genovesa como el *San Francisco* (altar del Niño Jesús de Praga) que Dobado ha relacionado con la escuela de Maragliano (Juan Aranda y Juan Dobado, *El Carmen*, pp. 302-303); el *Cristo Yacente* (idem, *El Carmen*, pp. 314-315) y una bella *Inmaculada* en la clausura (idem, *El Carmen*, pp. 334-335).

42 Pese a establecerse en España recogemos en este trabajo a este conjunto de maestros porque encarnan perfectamente la plasmación del gusto italiano en la Baja Andalucía. Obra documentada de Francesco Galleano es el *Cristo Resucitado* del convento de San Francisco de Cádiz (1729), además

hijo de Antonio Maria, lo cual contribuyó a mantener vivo el estilo del maestro⁴³. Estos artistas formados en Génova se establecieron en la ciudad andaluza atraídos por las halagüeñas perspectivas económicas que se presumían en ella. Así lo hicieron también Francesco Maria Maggio (Génova, ca. 1705–Cádiz, 1780), que se documenta en Cádiz en 1740 y es autor del *Cristo de la Piedad* de la iglesia de Santiago⁴⁴, y Antonio Molinari (Génova, ca. 1717–Cádiz, 1756) que en un primer momento se estableció en Ronda y después en Cádiz, donde dejó, entre otras obras, la *Sagrada Familia* de la iglesia de San Agustín⁴⁵. En la segunda mitad del siglo XVIII encontramos a Domenico Giscardì (Génova, 1725–Cádiz, 1805) que llegó a Cádiz con 28 años y allí realizó la renombrada *Inmaculada* de la capilla sacramental de la Catedral Vieja, ahora en su retablo mayor⁴⁶ y cuyo estudio se recoge en este catá-

logo. Entre la amplia nómina de maestros genoveses que recoge el valioso trabajo de José Miguel Sánchez Peña también se encuentra el afamado Pedro Laboria, del que incluso se ha planteado que naciera en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) y que es autor de la *Virgen del Patrocinio* de la iglesia de San Antonio de Cádiz⁴⁷. Fuera de esta ciudad, Antequera (Málaga) también recibió obra genovesa como lo atestiguan la *Inmaculada* de la iglesia de Santo Domingo, vinculada a la producción de Antonio Maria Maragliano y a la de Pietro Galleano⁴⁸; autor este último con el que se relaciona la *Concepción* de la iglesia de San Pedro de la misma localidad⁴⁹. La expansión de los modelos genoveses por tierras gaditanas encontró un fuerte arraigo en Jerez de la mano de Jacome Vacaro (Génova, 1734/35–Jerez, 1801) que desde los 12 años estaba en esta ciudad gaditana y que marcó la producción escultórica de la segunda mitad del siglo XVIII⁵⁰.

La escultura napolitana causó gran admiración no solo en España sino en toda Europa, por lo que se llegó a afirmar que “facevano un vero furore”, siendo el mercado hispánico el principal destinatario⁵¹. Como ya hemos adelantado, con frecuencia, se tendió a denominar como “napolitana” a cualquier obra italiana, o

de las esculturas de un desaparecido retablo del palacio de Villarreal de Purullena en El Puerto de Santa María (Cádiz): José Crisanto, López Jiménez, *Escultura mediterránea*, p. 55 y José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 116-120 y se le atribuyen otras obras como el *Crucificado* de la Prioral del Puerto de Santa María y en Cádiz: el *San Miguel* y la *Soleidad* de la iglesia de San Juan de Dios; la *Dolorosa* de los Servitas de San Lorenzo; el *San Fidel* y el *San José de Leonisa* de la iglesia de Santa Catalina, procedentes del antiguo templo de los capuchinos: José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 120-125; así como varios conjuntos escultóricos, entre ellos el afamado de los *Misterios Dolorosos del Rosario* procedente del antiguo convento de Capuchinos y custodiado hoy en el Museo de Cádiz: José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 239-243 e ídem “Cristo caído con la cruz a cuestas, c. 1750”, en *La imagen reflejada*, pp. 338-339.

- 43 A alcanzó gran fama en Cádiz pero se trasladó a Lisboa alentado por la existencia de un amplio mercado y allí se casó con una rica viuda, muriendo asesinado: Carlo Giuseppe Ratti, *Delle vite*, pp. 172-173. Con él se ha querido relacionar también el *Crucificado* de la iglesia prioral de El Puerto de Santa María: Carmen Aranda, Enrique Hormigo y José Miguel Sánchez, *Scultura lignea genovese a Cadice nel settecento. Opere e documenti*, Génova, Biblioteca Franzoniana, 1993, 2, p. 85. En esta escuela se han situado obras como el *San José con el Niño* de los carmelitas de Cádiz y la *Sagrada Familia* del templo del Hospital de Mujeres de la misma ciudad. Fausta Franchini Guelfi, “La scultura del Seicento e del Settecento”, p. 252-253. José Miguel Sánchez Peña considera que el citado *San José con el Niño* y las tallas de los *Crucificados de la Vera-Cruz* (San Francisco) y del *Buen Viaje* (Divina Pastora) son obras que se enviaron desde Génova: José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 185-189.
- 44 José Miguel Sánchez Peña le atribuye el *Cristo de las Misericordias* de San Juan de Dios; el *San Juan Evangelista* de la parroquia de San Lorenzo; el *Crucificado de la Misericordia* de la parroquia del Rosario y, fuera de la ciudad, el *Cristo de la Oliva* del santuario de la Oliva en Vejer de la Frontera (Cádiz): José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 152-161.
- 45 También los *Ángeles lampareros* de la iglesia de San Lorenzo: Lorenzo Alonso de Sierra, “Antonio Molinari, escultor genovés en Cádiz”, *Boletín del Museo de Cádiz*, 4 (1984), pp. 123-127. José Miguel Sánchez Peña le atribuye la talla de *Nuestro Padre Jesús de los Desamparados* en la parroquia de San Antonio: José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 162-167.
- 46 Fausta Franchini Guelfi, “La scultura del Seicento e del Settecento”, p. 254. José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 127-128 y David Chillón Raposo, “Inmaculada Concepción”, en *La imagen reflejada*, pp. 368-369. Para la sacristía de este templo también realizó un *Crucificado* y dejó

otras obras como: la *Santa Ana* y la *Virgen Niña* de la ermita de Santa Ana de Chiclana de la Frontera (Cádiz); unos ángeles para el monumento del Jueves Santo de la Catedral de Cádiz que complementarían a los ejecutados por Luisa Roldán y la *Virgen del Carmen con San Simón Stock* y *Santa Teresa* del convento de los carmelitas de Cádiz, a las que se sumarían otras atribuciones: José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 128-146.

- 47 José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 147-152.
- 48 Lorenzo Alonso de la Sierra, “Inmaculada Concepción”, en *La imagen reflejada*, pp. 346-347.
- 49 Lorenzo Alonso de la Sierra, “Inmaculada Concepción”, en *La imagen reflejada*, pp. 348-349.
- 50 Sobre este escultor genovés: José Manuel Moreno Arana, “La impronta genovesa en la escultura jerezana de la segunda mitad del siglo XVIII”, *Revista de Historia de Jerez*, 16-17 (2014), pp. 169-195 e ídem, “La escultura en el retablo jerezano del siglo XVIII: autores y obras”, *Laboratorio de Arte*, 26 (2014), pp. 223-246 y José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa*, pp. 168-170.
- 51 Así lo recoge: Agostino di Lusto, “Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano”, *La Rassegna d'Ischia*, 9 (1987), p. 12. En relación con la escultura napolitana en España: Margarita Mercedes Estella Marcos, “La escultura napolitana en España: la importación de esculturas a través del mecenazgo viñero y personajes de su entorno”, en Miguel Cabañas Bravo (coord.), *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 331-345; ídem, “La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión”, en Letizia Gaeta (coord.), *La scultura meridionale in Età Moderna ne suoi rapporti con la circolazione mediterranea. Convegno Internazionale*, Lecce, Mario Congedo Editore, 2007, vol. II, pp. 93-122 y más reciente el trabajo de Roberto Alonso Moral, “La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso”, en Raffaele Casciaro e Antonio Cassiano (coords.), *Scultura di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, Roma, De Luca, 2008, pp. 75-86.

incluso española, de cierta valía, considerándose sinónimo de calidad y, por tanto, de pieza codiciada⁵². En este sentido, debemos valorar los juicios emitidos por fray Alonso Parra y Cote sobre una pareja de esculturas napolitanas custodiadas en los altares del crucero de la basílica de San Juan de Dios de Granada, concretamente el *Niño Jesús de Pasión* “executado en Nápoles por cierto artífice, lo que se manifiesta en la excelencia de su hechura, tierno y hermoso de sus carnes y rostro elevado a el Cielo” y el *San Juan Bautista* “de mano del mismo artífice, cuya ejecución, y igualdad en primor es embellezo de la curiosidad”⁵³. Verdaderamente, fue este tipo de iconografías el que tuvo una acogida más entusiasta conservándose numerosos Niños Jesús de procedencia napolitana en toda España⁵⁴.

Como ha puesto de relieve Raffaele Casciaro, los escultores napolitanos trabajaban la madera policromada con gran calidad para el exterior, pues en su ciudad se prefería el mármol y las obras lógicas quedaban relegadas a las clausuras conventuales y a núcleos periféricos o de menor entidad⁵⁵. Los modelos napolitanos, influidos en muchas ocasiones por la tradición berniniana, tuvieron un considerable impacto en los talleres españoles, siendo los de Luisa Roldán, Duque Cornejo, Francisco Salzillo, Luis Salvador Carmona, Ignacio Vergara o Fernando Ortiz algunos de los mejores exponentes⁵⁶.

Bernardo de Dominici, tal y como hicieran Soprani y Ratti con los genoveses, subrayó las relaciones de los escultores napolitanos con España, lo cual se entendía como una señal de distinción y calidad. Entre los que enviaron obras, el citado biógrafo destacó a los Perrone quienes mantuvieron una estrecha relación con los comitentes españoles, en especial Aniello (Nápoles, 1633–1696) que, con una sólida formación y gran maestría, encontró en el conde de Monterrey a uno de sus mejores clientes, siendo invitado por el noble a venir a España, aunque finalmente, por diversas circunstancias, no pudo hacerlo. De Dominici también constató que Michele Perrone había enviado numerosas obras a España, al igual que sus discípulos los también hermanos Gaetano y Pietro Patalano, de los que hablaremos más adelante⁵⁷.

Sin duda, el más conocido y afamado en España era Nicola Fumo (Saragnano, 1647–Nápoles, 1725)⁵⁸, éxito que en gran parte se debió, como ha puesto de relieve recientemente Alonso Moral, a su conocimiento y adaptación a los gustos de la clientela española, tal y como hizo para Pedro Cayetano Fernández del Campo, segundo marqués de Mejorada, para quien realizó una *Magdalena Penitente* siguiendo el modelo de Pedro de Mena de acuerdo con lo exigido por el comitente, y así se puede apreciar en la pieza hoy conservada en la Párrroquia de Arrigorriaga (Vizcaya)⁵⁹. Asimismo, el escultor de Saragnano también mantuvo una estrecha relación con el poder virreinal y, por ejemplo, para el conde de Santisteban tasó dos esculturas que se entregarían como dote a su hija Rosalía, marquesa de Lombay, en 1693, con motivo de su boda⁶⁰. Entre las piezas conservadas en

52 Un caso singular lo constituye una talla de la *Inmaculada* de los carmelitas de San Fernando (Cádiz) de la que la documentación de 1769 dice que se compró en Nápoles, pero que Dobado Fernández, creemos que acertadamente, sitúa como pieza genovesa: Juan Dobado, “Inmaculada Concepción”, en *Tesoros marianos*, pp. 64-65. Sobre la recepción de la escultura napolitana en España, además de los trabajos de la doctora Estella Marcos véase: Elena Santiago Páez, “Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España”, *Archivo Español de Arte*, 40 (1967), pp. 115-132.

53 Alonso Parra y Cote, *Desempeño*, p. 227.

54 Valga como ejemplo el caso de Jaén, donde destacan los ejemplares conservados en el coro alto del convento de los carmelitas descalzos de Úbeda, dos de ellos obras de Ardiá a los que haremos mención más adelante; el llamado *Manolín* del monasterio de Santa Teresa de Jaén o lo dos destinados a la sacristía mayor de la catedral, ahora en la exposición permanente de arte sacro del citado templo. En Granada se ha dado a conocer una talla de una colección particular, pero desconocemos desde cuándo se encuentra en esta localidad: Manuel Valiñas, “Niño Jesús”, en Ceferino Navarro (coord.), *Meditaciones sobre un Infante. El Niño Jesús en el Barroco granadino. Siglos XVII-XVIII*, Granada, Diputación de Granada, 2013, pp. 282-285.

55 Véase el interesante trabajo de Raffaele Casciaro, “Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d’Otranto e oltre”, en *Scultura di Età Barocca*, pp. 49-74, especialmente: p. 49.

56 Giulia Cataldo, “La huella italiana en las manifestaciones inmaculistas de Francisco Salzillo” en Javier Campos (coord.), *La Inmaculada Concepción en España*, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2005, vol. II, pp. 1149-1162, en particular: 1159-1160 y más reciente el citado trabajo de Roberto Alonso Moral, “La scultura lignea napoletana in Spagna”, en *Scultura di età barocca*, pp. 83-84. Tampoco po-

demos dejar de considerar la influencia que la escultura napolitana ejerció Luisa Roldán, lo que ha planteado numerosas atribuciones de piezas de aquella procedencia a la escultora sevillana que mantuvo fuertes vínculos con Italia. Este último aspecto se analiza en el trabajo de Felipe Serrano Estrella, “El regalo devocional”, pp. 288-303.

57 Sobre los Perrone y los Patalano: Bernardo de Dominici, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, Francesco e Cristoforo Ricciardo, 1742, pp. 390-391.

58 Bernardo de Dominici subraya la calidad y cantidad de las obras enviadas a España realizadas tanto en mármol como en madera: Bernardo de Dominici, *Vite*, pp. 188-189.

59 Una completa y valiosa visión sobre su fortuna crítica, su producción y comitentes en España, en especial, sobre este encargo del marqués de Mejorada: Roberto Alonso Moral, “Fama y fortuna crítica de Nicola Fumo en España. Obras y comitentes”, en Pierluigi Leone de Castris (coord.), *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, Nápoles, Artstudiopaparo, 2015, pp. 95-104 y un poco anterior el trabajo de Isabella di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, Roma, De Luca, 2008, pp. 101-229.

60 Cerezo San Gil concluye que en la colección de Santisteban existían alrededor de 26 esculturas en madera y aunque no se indica el autor de ninguna de ellas, por las relaciones que mantuvo con Fumo, este pudo haber

Andalucía destaca el magnífico *Ángel Custodio* de la antigua iglesia castrense de Cádiz⁶¹, así como el *San José* y la *Inmaculada* (1705) de las carmelitas descalzas de Antequera, cuya ficha se recoge en este trabajo, y que fueron entregadas al monasterio por sor Francisca de Santa Teresa en 1774⁶². Recientemente ha sido donada una *Santa Teresa* al monasterio de Santa Ana de carmelitas de la antigua observancia de Sevilla⁶³. Con Fumo se han vinculado otras obras de ámbito napolitano, en gran parte por su fama y por tratarse del principal maestro del que se tenía conocimiento ya que solía firmar sus trabajos. Muchas

de las piezas que se le atribuyen requieren de un estudio más profundo que posibilite concretar si verdaderamente son o no obra del maestro. En la Catedral de Málaga se le atribuyen la *Magdalena penitente* (fig. 7) y la *Santa Teresa* regaladas por el canónigo José Ortega Garcés, aunque solo la primera, según Isabella di Liddo, es obra suya⁶⁴. Entre el resto de atribuciones destacamos el caso de dos *Inmaculadas*, una en la capilla sacramental de San Lorenzo de Sevilla⁶⁵, y la otra en el monasterio de Santa María de Cádiz, llamada "la Preladita". También se ha relacionado con Fumo el *Cristo Caído* de la gaditana iglesia de San Agustín, por recordar al tan celebrado de la parroquia de San Ginés de Madrid⁶⁶.

También llegó a Andalucía obra de los hermanos Pietro y Gaetano Patalano, discípulos de los Perro-ne. De Dominici constata los envíos que realizaron a España, especialmente los de Pietro (Ischia, 1664?—después de 1737), y destaca la maestría de Gaetano (Lacco Ameno, Nápoles, 1654—¿Nápoles? después de 1699)⁶⁷, el cual trabajó en el retablo de los Vizcaínos de la Catedral Vieja de Cádiz en 1694 y allí dejó el elogiado relieve de la *Coronación de la Virgen* y las tallas de los santos vascos

realizado, entre otras, la *Santa Rosalía* que posteriormente se describió como "de escuela napolitana" y a la que se le concedió un notable valor: Gloria Marisol Cerezo San Gil, *Atesoramiento artístico e historia en la España Moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 2006, pp. 445 y 500.

61 Nicolás de la Cruz Bahamonde también relaciona con Fumo la *Inmaculada* que coronaba el retablo de este templo gaditano. Alonso Moral recoge que fue regalada por el teniente general de la marina, Manuel González Guiral: Roberto Alonso Moral, "Fama y fortuna", en *Sculture e intagli lignei*, p. 98. Sobre las obras de Cádiz: José Miguel Sánchez Peña, "Dos obras de Nicola Fumo", *Anales de la Real Academia Provincial de Bellas Artes*, 9 (1991), pp. 97-106.

62 Religiosa que en el siglo había sido María Francisca Chacón de Villacampa, hija de Juan Antonio Chacón de Aguilar, marqués de Zela, y de su primera mujer, Ángela de Villacampa—hija de Pascual de Villacampa que, además de comendador de Montesa, pertenecía al Consejo y Cámara de Castilla y del que recibió numerosos bienes—, que vivieron en Madrid hasta la muerte de esta: Archivo Histórico Municipal de Antequera, legajo 1227, fol. 166 ref. en: <http://www.apellidochacon.es/document3.htm#a135m> [Consultada el 26 de julio de 2016]. Sobre las piezas antequeranas: José Miguel Sánchez Peña, "San José con el Niño" e "Inmaculada Concepción", en *La imagen reflejada*, pp. 342-343 y pp. 344-345. José Luis Romero nos dice que las obras fueron traídas por las religiosas que participaron en una fundación en Nápoles: José Luis Romero Torres, "San José con el Niño", en Rafael Sánchez-Lafuente (coord.), *El esplendor de la memoria. El arte de la Iglesia de Málaga*, Málaga, Junta de Andalucía-Obispado de Málaga, 1998, pp. 212-213. En este mismo monasterio de descalzas se conserva un *San Miguel* que acertadamente se ha vinculado con la producción napolitana: Jesús Romero Benítez, *El museo conventual de las Descalzas de Antequera*, Antequera, Ayuntamiento de Antequera, 2008, p. 49.

63 Descubierta por Juan Dobado Fernández, "Éxtasis de Santa Teresa de Jesús", en José María Martínez Frias y Jesús María Parrado del Ojmo (coords.), *Teresa de Jesús. Maestra de Oración*, Valladolid, Fundación las Edades del Hombre, 2015, pp. 474-475. En las carmelitas descalzas de Santa Teresa de Madrid se custodia una *Transverberación* de Fumo firmada y fechada en 1725; este monasterio fue una fundación de Nicolás Gaspar Felipe de Guzmán y Caraffa, príncipe de Stigliano (1683), que dejó numerosas obras de arte, entre ellas una magnífica colección de colgaduras: Mercedes Gómez, "Real Monasterio de Santa Teresa", *Arte en Madrid*, <https://artedemadrid.wordpress.com/2015/03/09/real-monasterio-de-santa-teresa/> [Consultada el 26 de julio de 2016]. También tenemos constancia de una *Inmaculada* y un *San José* (1695) en las carmelitas de Afuera de Alcalá de Henares: Margarita Mercedes Estella Marcos, "Tres obras de Nicola Fumo", pp. 80-85. Asimismo, se ha relacionado con Fumo la *Virgen del Carmen* que se conserva en el monasterio de San José de carmelitas descalzas de Medina del Campo, procedente del convento de los frailes de la misma localidad: Manuel Arias Martínez y José Ignacio Hernández Redondo, "Virgen del Carmen", en *Teresa de Jesús. Maestra de Oración*, pp. 236-237.

64 Isabella di Liddo, *La circolazione*, pp. 220-221. Para estas dos obras: Lorenzo Pérez y José Luis Romero, *La Catedral de Málaga*, León, Everest, 1985 (ed. 2001), p. 37; José Luis Romero Torres, "Santa María Magdalena y Santa Teresa de Jesús", en *El esplendor de la memoria*, pp. 214-215. En cuanto a la *Magdalena*, García Olloqui la atribuyó a Luisa Roldán: María Victoria García Olloqui, *La iconografía en la obra de Luisa Roldán*, Sevilla, Artes Gráficas Rodrián, 1989, p. 57. *Santa Teresa*, que ha perdido los ángeles que formaban parte del conjunto, ha sido relacionada recientemente con la producción de Giacomo Colombo: José Luis Romero Torres, "Éxtasis de Santa Teresa de Jesús", en *Teresa de Jesús. Maestra de Oración*, pp. 454-455 y Margarita Mercedes Estella Marcos, "La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión", en *La scultura meridionale in Età Moderna*, pp. 93-122.

65 Raffaele Casciaro incide en su proximidad al modelo iconográfico de la Asunción y fue él quien la atribuyó a Fumo: Raffaele Casciaro, "Un'aggiunta per Nicola Fumo in Spagna", *Kronos*, 10 (2006), pp. 133-138 e idem, "Seriazione e variazione: sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia e la Spagna", en *La scultura meridionale*, vol. II, pp. 245-263 y más recientemente y del mismo autor: "Napoli vista da fuori" en *Scultura di Età Barocca*, p. 65, publicación en la que se incorpora la ficha particular sobre la obra y el dibujo realizado por Domingo Martínez: Raffaele Casciaro y Roberto Alonso, "Madonna Immacolata con angeli e cherubini", pp. 266-267 y para el dibujo: Alfonso Pleguezuelo, "Madonna Immacolata con angeli e cherubini", pp. 268-269.

66 Alonso Moral considera que se trata una versión posterior: Roberto Alonso Moral, "Fama y fortuna", en *Sculture e intagli lignei*, p. 96; José Miguel Sánchez, *Scultura lignea*, pp. 135-142 y José Roda Peña, "La escultura barroca del siglo XVIII en Andalucía Occidental", en *Actas del I Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico. La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII*, Estepa, Ayuntamiento de Estepa, 2014, pp. 95-100.

67 Bernardo de Dominici, *Vite*, vol. III, p. 391. En relación con algunas obras de Patalano en España: Isabella di Liddo, *La circolazione*, pp. 94-149; obras de Patalano y de otros maestros napolitanos: Rebeca Carretero Calvo, "Algunas esculturas napolitanas en la diócesis de Tarazona (Zaragoza)", *De Arte*, 13 (2014), pp. 119-131.



Fig. 7. Nicola Fumo (atr.), *Magdalena Penitente*
(Catedral de Málaga).

y navarros que se trasladaron a la Catedral Nueva. A él también se debe el *Cristo de las Aguas* de la iglesia de San Antonio, procedente del antiguo convento de los descalzos. De su hermano Pietro es el *San Juanito y el Niño Jesús*, grupo procedente del antiguo convento de capuchinos, firmado y datado en 1723, que se conserva en la iglesia de la Palma en Cádiz⁶⁸. Otro de los artistas napolitanos que trabajó para la clientela española fue Vincenzo Ardia (Piano di Sorrento, 1650–con posterioridad a 1726) que contó entre sus comitentes con el XI conde de Lemos y con los Omodei. De él se conserva una *Inmaculada* en una colección particular de Madrid y dos *Niños Jesús* en el Museo de San Juan de la Cruz de Úbeda, procedentes del Desierto de Nuestra Señora de Belén, Las Ermitas de Córdoba, recogidos en este catálogo⁶⁹. También envió obra a España y encontró clientela en Cádiz, Giacomo Colombo (Este, 1662–Nápoles, 1731) que para los capuchinos de esta ciudad realizó el grupo de *Santa Anta, San Joaquín y la Virgen* en 1712⁷⁰.

En los carmelitas de San Fernando, importante centro receptor de arte italiano gracias a las relaciones de los frailes con sus hermanos de la Península Itálica y a

la presencia de promotores de aquella nación, se ha conservado una *Transverberación de la Santa* (fig. 8), obra de Felice Buonfiglio, encargada durante el gobierno de fray Juan de San Gregorio (1757–1760)⁷¹. Además, este convento conserva varios *Niños* napolitanos destacando los dos adquiridos durante el mandato de fray Juan de los Reyes (1730–1733) con destino al altar mayor (fig. 9) que se han relacionado con Nicola Fumo, aunque quizás fuera más conveniente pensar en Patalano, y que recibieron elogios desde su llegada, como se constata en la documentación conventual: “en la estimación de los inteligentes son de lo mexor del arte de la escultura”⁷². Junto a estos *Niños*, los carmelitas de San Fernando conservan otras tallas napolitanas de interés, por ejemplo un *San*



Fig. 8. Felice Buonfiglio, *Transverberación de Santa Teresa* (Iglesia de San Joaquín y Santa Teresa, Carmelitas Descalzos, San Fernando, Cádiz).

68 José Miguel Sánchez Peña, “Coronación de la Virgen”, en *La imagen reflejada*, pp. 180-181. Ponz criticó vehementemente el Barroco gaditano, sin embargo ponderó la obra de Patalano en la Catedral Vieja y recogió la firma de la misma: Antonio Ponz, *Viage*, t. XVII, p. 346. Para el *San Juanito y el Niño Jesús* descubiertos por José Miguel Sánchez Peña: Agostino di Lusto y Gennaro Borrelli, *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*, Napoli, Arte Tipografica, 1993, pp. 54 y 62 y Agostino di Lusto, “Scoperto a Cadice un Bambino dello scultore Pietro Patalano nativo di Lacco Ameno”, *La rassegna d’Ischia*, pp. 16-17 y “Un San Giovannino di Pietro Patalano scoperto a Cadice”, *La rassegna d’Ischia*, pp. 18-20 <http://www.ischialarassegna.com/Letteratura/libripdf/patalano-gaetano-pietro.pdf> [Consultada el 26 de julio de 2016].

69 Para la figura de Ardia: Isabella di Liddo, *La circolazione*, pp. 173-181. Sobre los *Niños* de Úbeda: Serrano Estrella, Felipe, “Niño Jesús de Pasión”, en *Teresa de Jesús. Maestra de Oración*, pp. 230-231. Recientemente, Margarita Estella ha relacionado con Ardia un *San Juan Bautista* de la iglesia de la Vera-Cruz de Salamanca y un *San José con el Niño* en la Concepción de Ágreda, aunque la cronología de entrada de la obra en el cenobio plantea problemas a esta atribución: Margarita Mercedes Estella Marcos, “Caracteres del envío de esculturas lígneas napolitanas a España”, en *El arte*, pp. 564-570.

70 Trasladaada a los capuchinos de El Pardo según José Crisanto López Jiménez, *Escultura mediterránea*, pp. 40-41. En el citado trabajo su autor plantea la presencia de más obras napolitanas en Cádiz, especialmente en templos como el de San Juan de Dios, realidad que debe ser estudiada con más profundidad pues, aunque a veces se trate de atribuciones ya superadas, en determinados casos no están mal orientadas. En referencia a las obras de San Ginés de Madrid hay que tener en cuenta que junto al afamado *Cristo atado a la columna* de Colombo –López Jiménez indica que había una obra más de este autor-, estaba el *Caído* de Fumo. Sobre la obra de Colombo: Leticia Gaeta, “Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali”, en *Scultura di Età Barocca*, pp. 87-104 y para las enviadas a España: Roberto Alonso Moral, “La Inmaculada de Giacomo Colombo. Una escultura en su contexto italiano”, en *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 2013, pp. 163-193.

71 Juan Aranda y Juan Dobado, *El Carmen*, pp. 264-267 y Juan Dobado, “La Transverberación de Santa Teresa de Jesús”, en *Decor Carmeli. El Carmelo en Andalucía*, Córdoba, CajaSur, 2002, pp. 250-251. Se conservan otras obras de Buonfiglio en España, concretamente una *Santa* en la sacristía de la Magdalena de Valladolid y un busto de la cofradía de la Soledad de Palencia.

72 Juan Aranda y Juan Dobado, *El Carmen*, pp. 278-279 y 326-327.

Antonio, que se encargó durante el trienio de fray Antonio de la Encarnación (1733–1736) y que Dobado Fernández relaciona con el trabajo de los Patalano, y una *Santa Rosalía*, titular de la capilla de la que fue patrono Juan José Navarro de Viana, marqués de la Victoria y capitán general de la Armada⁷³.

Igualmente se enmarcan en el quehacer de los talleres napolitanos las *Inmaculadas* de la Universidad de Sevilla (ca. 1750)⁷⁴ y de la sacristía mayor de la Catedral de Jaén, cuyos estudios se recogen en el catálogo. En este último templo, también hay que citar los dos *Niños Jesús* conservados en su exposición permanente, procedentes de la sacristía mayor; el que en la actualidad se muestra fuera de su urna, podemos relacionarlo con el *Niño Jesús*



Fig. 9. Escuela napolitana, *Niño Jesús* (Iglesia del Convento de San Joaquín y Santa Teresa, San Fernando, Cádiz).

73 Juan Aranda y Juan Dobado, *El Carmen*, pp. 293-298.

74 Isabella di Liddo, "Nicola Salzillo entre Nápoles y España. Un entramado de relaciones entre talleres", *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, 2007, pp. 155-159; Lorenzo Alonso de la Sierra, "Inmaculada Concepción", en *La imagen reflejada*, pp. 350-351.

de *Pasión* del monasterio de la Purísima Concepción de Salamanca que Margarita Estella vincula, a su vez, con un ejemplar de la misma iconografía en las capuchinas de Toledo⁷⁵. En estrecha relación, situamos los de la iglesia de San Pedro de Alcántara de Priego de Córdoba, procedentes del extinto monasterio de Santa Clara de la misma ciudad⁷⁶. Asimismo, se podrían adscribir a esta escuela otras obras de pequeño formato, guardadas en fanales, como la *Santa Margarita de Cortona* de las clarisas de Montilla (Córdoba) o la *Magdalena* del convento dominico de Escalaceli de Córdoba⁷⁷. También se ha relacionado con la producción napolitana la *Santa Teresa* de la parroquia de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz)⁷⁸ y la *Virgen de la Piedad* de los descalzos de Écija (Sevilla) fechada entre 1763 y 1767. Entre los casos documentados, José Luis Romero nos da noticias sobre el regidor antequerano Francisco de Luna y Pimentel que poseía "dos Niños de Nápoles, Nuestro Señor y San Juan" que fueron tasados en la nada despreciable cantidad de 2.200 reales⁷⁹. Por último, y aunque todavía requiere de un estudio mucho más profundo, queremos mencionar a la *Virgen del Saliente* de Albox (Almería). La talla llegó en 1712 a esta localidad perteneciente al marquesado de los Vélez y, según la tradición, había sido adquirida en Guadix. La profesora Nicolás Martínez, partiendo del trabajo de Sánchez-Mesa, planteó su relación con los talleres napolitanos y acertadamente fijó su cronología entre las décadas finales del Seiscientos y la primera de la centuria siguiente. La bella talla de esta *Asunción* se

75 El inventario de 1719 los describe en la sacristía: "Dos urnas grandes de ébano con dos Niños de Nápoles y cantoneras de metal": Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ), *Capitular*, leg. 454, Inventario de 1719, fol. 1. Información que situaría su ejecución en una fecha anterior a la indicada por la doctora Estella. Para las obras de Salamanca y Toledo: Margarita Mercedes Estella Marcos, "El relicario de las agustinas de Salamanca", en *Sculture e intagli lignei*, p. 57.

76 En la *Crónica* de fray Alonso de Torres se indica que en el monasterio de las clarisas de Priego había varias obras napolitanas entre las que destacaba una imagen de la Virgen guardada en el coro alto que había sido enviada por la duquesa de Feria y virreina de Nápoles *por muy singular*. Alonso de Torres, *Crónica de la Santa Provincia de Granada de la Regular Observancia*, Madrid, Juan García Infanzón, 1683, p. 461.

77 En relación con la talla de Escalaceli, Álvaro Hueriga subraya su calidad tal y como había hecho en 1909 el marqués de las Escalonías: Álvaro Hueriga Teruelo, *Escalaceli*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca-Fundación Universitaria Española, 1981, pp. 553-554 y María de los Ángeles Raya y María Teresa Dabrio, "Santo Domingo de Escalaceli", *Arte*, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros, 1993: IAPH: 1402102480032.002 y <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=68793> [Consultada el 26 de julio de 2016].

78 Enrique Soler Gil, "Santa Teresa Doctora", en *Teresa de Jesús. Maestra de Oración*, pp. 456-457.

79 José Luis Romero Torres, "Santa María Magdalena y Santa Teresa de Jesús", en *El esplendor de la memoria*, p. 214.

podría relacionar con el quehacer de Patalano y Fumo⁸⁰.

Roma fue clave en los circuitos de distribución de obra artística, aunque la alta consideración y el valor simbólico que conllevaba indicar aquella procedencia supuso que se abusara del "traído o hecho en Roma"⁸¹. La presencia de obra romana en España, y concretamente en Andalucía, se explica sobre todo por el papel del clero en la Ciudad Eterna, y por las estancias de nobles en misiones diplomáticas o como agentes de aquellos que se encontraban en los virreinos y como gobernadores de Milán. Del mismo modo, tampoco podemos despreciar la notable cantidad de peregrinos que acudían a la Urbe y que, movidos por diversas motivaciones, en particular devocionales, adquirían pequeños lienzos y esculturas. En este sentido se explica la llegada a Andalucía de la *Virgen de Araceli* de Lucena (Córdoba), traída por Luis Fernández de Córdoba, II marqués de Comares, muy devoto de la custodiada en el santuario romano mientras se encontraba cumpliendo una misión diplomática en 1562⁸². A Arcos de la Frontera (Cádiz) llegó en 1766 la talla del *Niño Jesús del Dulce Nombre* (fig. 10) de la iglesia de San Francisco y lo hizo de la mano de un clérigo, Clemente Antonio de Baena, que había sido enviado a Roma para resolver el enfrentamiento entre las parroquias de Santa María y San Pedro por cuestiones de preeminencia⁸³.

80 Sobre su iconografía como Inmaculada: Domingo Sánchez-Mesa Martín, "La Virgen del Saliente del desierto como versión de la Mujer y el dragón en el Apocalipsis", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4 (1989), t. 2, pp. 117-119 y en relación con la adscripción a la escuela napolitana y su iconografía como Asunción: María del Mar Nicolás Martínez, "Sobre la pintura y escultura barroca en Almería. Propuestas para su estudio y revisión", en Alfonso Ruiz y M.^a Dolores Durán (coords.), *La Almería Barroca*, Almería, Junta de Andalucía-Diputación de Almería, 2008, pp. 166-168.

81 Para el caso de la pintura genovesa: Alfonso E. Pérez Sánchez, "Pittura genovese in Spagna nel Seicento", en *Genova e la Spagna*, pp. 208-209. Y para la enviada a Cádiz: Raffaele Soprani, *Le vite de Pittori, Scultori et Architetti Genovesi e de Forasteri che in Genova operano* (obra póstuma con la intervención de Gio Nicolò Cavana) Génova, Giuseppe Bottaro, 1674, concretamente el *San Sebastián* de Giovanni Andrea Ansaldo: p. 144.

82 Aunque Fernando Ramírez afirma que fue su hijo, Diego de Córdoba el Africano: Fernando Ramírez de Luque, *Anales Aracelitanos o Prontuario de noticias concernientes a la Imagen y Patronato de María Santísima de Araceli en Lucena*, Córdoba, Imprenta Real, 1801, f. 5. En relación con esta devoción: Luis Fernando Palma Robles, "Sobre una secular devoción mariana: María Santísima de Araceli, patrona de Lucena y del Campo Andaluz", en Javier Campos (coord.), *Advocaciones Marianas de Gloria*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 2012, pp. 193-212. Su santuario acoge, además del lienzo de Filocamo, interesantes reliquias italianas, como una copia de la Sábana Santa custodiada en un rico marco de ébano, carey y cantoneras de plata de finales del siglo XVII.

83 En la suela del zapato llevaba grabada la fecha de 1668. La crónica del viaje quedaría recogida por Clemente de Baena, *De Arcos a Roma en 1761*, Arcos de la Frontera, Tipografía de El Arcobricense, 1893. Don Clemente aprovechó su estancia en la Urbe para hacerse con los cuerpos de los mártires que custodian las dos citadas parroquias.

La escultura en cera, que tanta fama tuvo en el sur de Italia y en especial en Sicilia, gozó de una buena acogida en la Andalucía moderna. El duque de Alcalá poseía obras del polifacético Giovanni Bernardino Azzolini (Cefalú, ca. 1572-Nápoles, 1645) que trabajó en Nápoles y que desarrolló una estrecha relación con los promotores españoles. Sus esculturas fueron conocidas por el propio Pacheco y en el inventario de la Casa de Pilatos se describen: "Cinco imágenes de cera g^{das} de ébano de S. Ju^o. Bernardino, las qu[at]r^o ánimas y una agoniando", a las que sumaban un *San Sebastián* y una *Santa* del mismo maestro, y una *Conversión de la Magdalena* en caja de ébano de la que no se indica el autor⁸⁴. Entre los



Fig. 10. Anónimo italiano, *Niño Jesús del Dulce Nombre* (Parroquia de San Francisco, Arcos de la Frontera, Cádiz).

84 Jonathan Brown y Richard L. Kagan, "The Duke of Alcalá: His collection and its evolution", *The Art Bulletin*, 69, 2 (1987), pp. 252 y 254. Sobre la escultura en cera en España: Margarita Mercedes Estella Marcos, "Obras maestras inéditas del arte de la cera en España", *Goya*, 237 (1993), pp. 149-160.

ejemplos más sobresalientes encontramos la *Sagrada Familia* de la Catedral de Jaén, cuyo estudio se recoge en el catálogo, o el pequeño *Niño del Coro* de las trinitarias de Alcalá la Real (Jaén)⁸⁵. En Osuna destacan los conjuntos conservados en el antiguo convento de San Pedro y los del monasterio de Nuestra Señora de la Encarnación de Trápana donde también se custodian imágenes exentas del Niño Jesús en este material⁸⁶. Por último, queremos recordar el pequeño *San Pedro de Alcántara* del retablo de la Virgen de la Antigua de la iglesia mayor de Medina Sidonia (Cádiz) que, aunque catalogado como obra española, por el material y técnica empleados, así como por el contexto en el que se encuentra, se podría plantear su vinculación con Italia.⁸⁷

PINTURA ITALIANA EN LA ANDALUCÍA MODERNA

La pintura italiana tuvo una gran presencia en España y las fuentes plasmaron la consideración y la buena acogida que recibieron estas obras. Esta realidad explicaría, en buena parte, el amplio número de estudios que en la actualidad existen sobre la presencia de obras de diferentes escuelas y maestros italianos y que encuentran un excelente cimiento en la tesis doctoral del profesor Pérez Sánchez (1965)⁸⁸. Buena prueba del interés que despertó la pintura italiana en Andalucía la encontramos en el testimonio que nos ofrece Palomino que afirma có-

mo "traían de Italia a Sevilla algunas pinturas las cuales daban gran aliento a Velázquez a intentar no menores empresas con su ingenio. Eran de aquellos artífices que en aquella edad florecían: un Pomarancio, Caballero Ballioni, el Lanfranco, Ribera, Guido y otros"⁸⁹. Verdaderamente, los principales focos de producción de pintura barroca italiana tuvieron presencia en España y de manera significativa en Andalucía⁹⁰.

Con frecuencia, aquellas pinturas que gozaban de una mayor calidad se solían vincular a grandes maestros como Rafael, Leonardo o Tiziano, aunque en muchas ocasiones se tratara de obras de seguidores o de copias. Entre las más apreciadas se encontraban las relacionadas con maestros venecianos, en lo que influyó el gusto de la corte⁹¹. En la colección de Isabel la Católica las obras italianas comenzaron a tener cierto protagonismo y en la donación póstuma realizada a la Capilla Real de Granada se incluiría la valiosa *Oración en el Huerto* de Botticelli (Florencia, 1445-1510), cuyo estudio se recoge en este catálogo y el *Cristo varón de Dolores* que se ha relacionado con Perugino (Città delle Pieve, ca. 1448-Fontignano, 1523). Las pinturas italianas encontraron buena cabida en las colecciones de los duques de Alcalá, Osuna, Santisteban o entre las atesoradas por Francisco de los Cobos, de las que haremos mención más adelante en el capítulo dedicado a la nobleza.

85 Serrano Estrella, Felipe, "Niño Jesús del Coro", en Felipe Serrano (coord.), *Puer Natus Est Nobis, Nacimiento e infancia de Cristo en el Arte*, Jaén, Fundación Caja Rural, 2010, pp. 40-41.

86 Junto a las obras de procedencia italiana tenemos que tener en cuenta que en Osuna se estableció a finales del siglo XVIII el escultor romano José Soret especialista en trabajos realizados en cera. Este material atrajo la atención de los duques que, en su residencia madrileña, poseyeron obras de José Calleja ejecutadas en cera: José Luis Romero Torres y Pedro Jaime Moreno de Soto, *A imagen y semejanza. Escultura de pequeños formato en el patrimonio artístico de Osuna*, Osuna, Patronato de Arte de Osuna, 2014, p. 49 y 51.

87 <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=59827>

88 Un buen ejemplo del interés que la historiografía ha demostrado por la pintura italiana en España lo encontramos en Antonio Ponz, ávido de hallar estas obras en colecciones privadas y religiosas. En este sentido queremos traer la anécdota que recoge de su estancia en Málaga cuando, después de haber visitado buena parte de los templos de la ciudad, "me dixo uno, que todavía no había visto lo grande y singular que había en ella, y era una pintura de buen tamaño de Rafael de Urbino. Ya puede ver si iría de buena gana, bien que no le di crédito, suponiendo que sería alguna copia de dicho autor; pero ni eso encontré. Llevóme a una Iglesia del Hospital de Santa Ana, y me hallé con un quadro mal copiado del Españolito cuyo asunto era un Christo muerto, con esta firma: *El Sr. Cardenal Rafael de Urbino faciebat año 1437*. Es quanto se puede disparatar en pocas palabras": Antonio Ponz, *Viage*, t. XVIII, 1794, p. 197.

89 Acisclo Antonio Palomino de Castro, *El museo*, p. 323. Realidad que, como ya comentamos, ha sido cuestionada por Miguel Morán Turina, "Pinturas italianas", en *La imagen reflejada*, pp. 43-57. De especial interés: Salvador Salort Pons, "Las relaciones artísticas", pp. 53-68. Sobre el coleccionismo pictórico en Sevilla: Francisco Manuel Martín Morales, "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca 1600-1670", *Archivo Hispalense*, 210 (1986), pp. 137-160; Duncan Kinhead, "Artistic Inventories in Sevilla (1650-1699)", *Boletín de Bellas Artes*, 17 (1989), pp. 117-178; José Miguel Serrera, "Nobleza y coleccionismo pictórico en la Sevilla del Siglo de Oro", en *Nobleza y mecenazgo*, Sevilla, Real Maestranza, 1998 y José Fernández López, "Apuntes y notas sobre el coleccionismo pictórico en Sevilla entre los siglos XVI y XIX", en *La Colección de El Monte*, Sevilla, El Monte, 1999.

90 Roma, Bolonia, Nápoles, Milán, Génova, Florencia, Siena y Venecia. Véase Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Universidad de Madrid-Fundación Valdecilla, 1965.

91 Los grandes nombres aparecían desde Cobos hasta O-Crúley, del que Ponz nos dice que poseía más de 200 obras entre las que además de españoles como Velázquez, Zurbarán o Sebastián Martínez, se encontraban: Carlo Dolci, Sebastiano del Piombo, Tiziano, Veronés, Guido Reni, etc.: Antonio Ponz, *Viage de España*, t. XVIII, p. 26. Otra colección descrita por Ponz y que también atesoró obras de los grandes pintores italianos fue la de Sebastián Martínez, también en Cádiz; en ella destacó una *Diana* de Tiziano, un *Salvador* de Leonardo, fragmentos de una tabla de Giulio Romano con un asunto que "no debía de ser muy devoto, y algún escrupuloso hubo de hacer pedazos esta bellísima obra". Además de obras de Andrea Vaccaro, Luca Giordano, Salvatore Rosa, Trevisani, Ciro Ferri, etc.: Antonio Ponz, *Viage*, Tomo XVIII, pp. 20-23. En cuanto a las tablas, Ruiz Manero plantea que se trate del cuadro de los *Dos amantes*, conservado en el Ermitage: José María Ruiz Manero, "Pintura italiana del siglo XVI en España II", p. 191.