Universidad de Huelva

Departamento de Historia I



Propuesta de actuación ante la problemática de conservación de la escultura lígnea barroca napolitana

Memoria para optar al grado de doctora
presentada por:

Ángeles Lozano Domínguez

Fecha de lectura: 8 de febrero de 2016

Bajo la dirección del doctor:

José María Morillas Alcázar

Huelva, 2016

CC BY NC ND

Universidad de Huelva

Departamento Historia I

Programa Doctorado Patrimonio Histórico y Natural

Tesis Doctoral

Propuesta de actuación ante la problemática de conservación de la escultura lígnea barroca napolitana

Proposta d'attuazione di fronte alla problematica di conservazione della scultura lignea barocca napoletana

Ángeles Lozano Domínguez

Director

Dr. José María Morillas Alcázar

2015-2016

Título de Tesis:
Propuesta de actuación ante la problemática de conservación de la escultura lígnea barroca napolitana

Autor:
Ángeles Lozano Domínguez
http://uhu.es/otri/index.php/lineas-de-investigacion-de-la-uhu/lineas/artes-visuales

Director:
Dr. José María Morillas Alcázar
http://uhu.es/otri/index.php/lineas-de-investigacion-de-la-uhu/lineas/artes-visuales

Huelva, noviembre 2015

A mi madrina Carmen Alvera,
por su dedicación y amor a la enseñanza.
Estás en mis recuerdos.

ÍNDICE

1. RESUMEN/ Abstract..... 9

2. AGRADECIMIENTOS..... 15

3. INTRODUZIONE: GIUSTIFICAZIONE E STATO DELL'ARTE/

Introducción: Justificación y Estado de la Cuestión 17

4. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS 33

5. LA ESCULTURA LÍGNEA EN NÁPOLES DURANTE EL BARROCO 41

5.1. Contexto socio-cultural de la escultura lígnea en Nápoles 45

5.2. El taller escultórico.....57

5.3. Principales representantes de la escuela napolitana desde finales del s. XVI hasta principios del s. XVIII. 75

5.3.1. *Los hermanos Perrone: Aniello Perrone (c. 1633 - c. 1696) y Michele Perrone (c. 1633 - c. 1693)*.....79

5.3.2. *Los hermanos Patalano: Gaetano Patalano (Lacco, Ischia c. 1654 - 1699) y Pietro Patalano (c. 1664 - c. 1737)* 81

5.3.3. Nicola Fumo (Baronisi, c. 1645 -1647, 1699) 87

5.3.4. Nicola Salzillo (Stª Mª Capua Vetere, Caserta, 1672- Murcia, 1727).....93

5.3.5. Giacomo Colombo (Este, Padua, 1663- Nápoles, 1730) y últimos maestros 101

5.4. Influencias de la escultura napolitana.....109

5.4.1. Nápoles y periferia 111

5.4.2. La herencia española.....123

5.4.3. La presencia de la escultura napolitana en España 141

6. LA TÉCNICA ESCULTÓRICA EN NÁPOLES 159

6.1. Evolución de la técnica y los materiales empleados en la escultura lígnea policromada durante el Barroco 163

6.2. La construcción del soporte de la escultura napolitana 185

6.2.1. *Especies de madera más utilizadas en las esculturas del territorio campano* 199

6.3. Análisis técnico y estilístico de las policromías 207

6.3.1. El estofado en la escultura napolitana 215

7. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA ESCULTURA LÍGNEA NAPOLITANA 219

7.1. Condiciones que afectan a la conservación de las esculturas: los factores de deterioro 223

7.1.1. La problemática de la escultura en madera: el caso particular de la Región Campania y el sur de la península italiana 229

7.1.2. La funcionalidad de la escultura: un riesgo para la conservación de la producción escultórica 233

7.2. Intervenciones de conservación en las esculturas lígneas 239

7.3. Exposiciones que han contribuido a la conservación de la escultura lígnea napolitana 247

7.3.1. Sculture lignee nella Campania (1950) 249

7.3.2. Il vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano (1989) 251

7.3.3. Il Cilento. La produzione artística nell'antica Diocesi di Capaccio (1990) 253

7.3.4. *Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo* (1996) (edic. española *Pasión y Éxtasis* [1996]) 255

7.3.5. Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola (2001-2002) 259

7.3.6. Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna (2008) 263

8. PROPUESTA CONSERVATIVA 267

8.1. La preservación de la escultura lígnea napolitana como bien integrante del Patrimonio Cultural: criterios, documentos y normativas.....273

8.2. La documentación, investigación y catalogación sobre la escultura lignea ..287

8.3. Principios básicos y recomendaciones para la conservación de la escultura lígnea napolitana. 295

8.3.1. Consideraciones previas 295

8.3.2. Principios para la intervención 297

8.3.3. Toma de decisión 301

8.3.4. Proceso de actuación 303

8.3.5. Recomendaciones de mantenimiento y conservación.....307

9. CONCLUSIONI / Conclusiones..... 311

10. BIBLIOGRAFÍA 353

ANEXO 409

ÍNDICE DE ARTISTAS .....CDLVII

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....CDLXI

ÍNDICE DE GRÁFICOS .....CDLXXVII

1. RESUMEN/ Abstract

Los vínculos territoriales que se hicieron patentes durante los siglos correspondientes al Virreinato napolitano (siglos XVI-XVIII), influyeron no sólo desde un punto de vista económico o comercial, sino que afectaron a la cultura de Nápoles y España en un sentido amplio. Y por ende, al desarrollo de las manifestaciones religiosas, y consecuentemente, a la expresión de esta religiosidad a través del Arte.

Para proteger y conservar el patrimonio cultural son necesarios el estudio y la profundización en todos los campos que lo conforman. Aunque en la península italiana el material fundamental es el mármol, la herencia hispana en Nápoles hace que la madera sea un soporte utilizado. Esta escultura lígnea del sur de Italia, de gran interés en su época, ha tenido un papel secundario hasta que se produce su revalorización a mediados del s. XX, generalizándose su

investigación y estudio en las últimas décadas. En la práctica de la conservación es imprescindible, no sólo el conocimiento desde un punto vista histórico, sino también la indagación en sus características técnicas y conservativas. Es sabido que la escultura lígnea en Nápoles, y en toda la región de la Campania, aunque presenta similitudes con la escultura lígnea española, también puede sufrir problemas de conservación independientes; que se dan a causa de las particularidades que la rodean y que influyen positiva o negativamente en su conservación.

Durante el siglo pasado –s. XX–, la escultura lígnea barroca en Nápoles ha experimentado un ligero declive reflejado en su lamentable estado de conservación. Una de estas circunstancias se debe a la escasa importancia otorgada a este tipo de obras, bien porque la escultura ha sido considerada una disciplina artística de segunda categoría, o bien porque el material empleado como soporte, la madera, se ha minusvalorado respecto a la valorización y conservación de esculturas cuya materia estructural fuese el mármol o el bronce. Otro de los motivos por el que la escultura lígnea ha llegado hasta nuestros días en un lamentable estado de conservación es la funcionalidad lautreútica de aquellas que la conservan. En la mayoría de los casos la escultura ha sido un reclamo para el fiel, de modo que se ha visto expuesta a una manipulación incontrolada, dentro y fuera de los espacios religiosos. A causa de las “modas” se han llevado a cabo numerosas modificaciones de carácter morfológico y estético en las imágenes. El deterioro también se incrementa durante los continuos actos litúrgicos en los que han participado las “imágenes”, y como consecuencia de ello, someterlas a numerosas intervenciones poco acertadas que, muy lejos de “repararlas”, han ocasionado daños mayores.

A las circunstancias anteriormente expuestas, que tienen una naturaleza antrópica, habría que añadir una circunstancia directamente relacionada con

fenómenos naturales; el elevado riesgo sísmico. Están expuestos a éste, no sólo las esculturas en madera, sino todo el patrimonio material de esta zona de Italia. El Terremoto de 1980, localizado en el centro-sur de la Campania, causó un grave daño para el patrimonio cultural de esta región, y fue el punto de partida para la restauración de muchas imágenes que habían sufrido las consecuencias del sismo.

Con esta Tesis Doctoral se pretende aportar a la investigación patrimonial una propuesta metodológica de conservación de la escultura lígnea barroca de finales del s, XVI a principios del s. XVIII. De esta manera se da respuesta a los problemas de conservación, que vienen a ser solventados manteniendo un control sobre los factores de deterioro, y mediante la actuación directa sobre las esculturas con finalidad conservativa y curativa.

ABSTRACT

AN ACTION PROPOSAL DEALING WITH THE ISSUES OF CONSERVATION OF THE BAROQUE WOODEN NEAPOLITAN SCULPTURE.

The territorial bonds, which became apparent in the centuries corresponding to the Neapolitan Viceroyalty under the Spanish rule (16th – 18th centuries), not only had an economic and commercial influence, but also affected the Culture of Naples and Spain in a much broader sense. Thus, they influenced the development of religious demonstrations, and consequently the expression of this religiosity through Art.

In order to protect and preserve the cultural heritage, a profound study of all the fields that encompass it is indispensable. Even though marble is the basic

material used in the Italian peninsula, the Spanish heritage in Naples led to the use of wood supports. This Southern Italian wooden sculpture, which had a great importance in its time, since then has had a secondary role, up until its reevaluation in mid-20th century, when its research and study became widespread in the last decades of the century. In the conservation practice the knowledge from a historical point of view is just as essential as the enquiry in its technical and preservative characteristics. Even though the wooden sculpture in Naples and in the entire region of Campania has similarities with the Spanish wooden sculpture, it can also suffer from a unique set of problems of conservation caused by the particularities that surround it and influence its process of preservation either positively or negatively.

During the 20th century, the Baroque wooden sculpture in Naples has experienced a slight decline reflected in its lamentable state of conservation. One of the reasons for this is the lack of importance placed on such type of work, perhaps because sculpture in general has been considered to be a second-rate artistic discipline or, perhaps, because wood – as the material used for the support of the sculpture, has been valued significantly less than marble or bronze used for other statues, especially with regards to their preservation. Another reason why the wooden sculpture has been left to such a deplorable state of conservation is its religious functionality by those who have been preserving it. In most cases the statue has been claimed by the faithful, therefore it has been exposed to unsupervised handling, inside and outside religious spaces. Due to what was “fashionable” at the time, numerous modifications of morphological and esthetic nature have been carried out on the images. The deterioration has also increased during continuous liturgies, which saw a constant use of the images, and as a consequence, instead of repairing them, these unwise interferences only worsened their condition.

To add to the previously discussed circumstances of anthropic nature, it is necessary to discuss another cause, directly related to natural phenomena, the high seismic risk. Not only the wooden sculpture but the entire tangible heritage in this area of Italy is exposed to such seismic risk. The earthquake of 1980, that took place in the southern central part of Campania, caused some serious damage to the cultural heritage of this area and it became the starting point for the restoration of a lot of images that have suffered the consequences of the earthquake.

This doctoral thesis attempts to provide a methodological proposal of conservation of the Baroque wooden sculpture of the late 16th and early 18th centuries and thus contribute to the patrimonial investigation. Therefore it provides answers to the problems of preservation, which can be solved by keeping the deterioration factors under control and, through direct interference with the sculpture with conservative and curative end result in mind.

2. AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos se dirigen en primer lugar al Profesor y Director de mi Tesis, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Huelva, José Mª Morillas Alcázar, por su especial y ejemplar implicación, apoyo, ánimos y por la pasión que me ha transmitido hacia el tema tratado. Seguidamente, con el mismo sentido de agradecimiento, a la Dott.ssa Vega de Martini, tutora durante mi primer período de estancia en la Soprintendenza di Caserta, y de reconocimiento, pues a raíz de sus comentarios sobre la escultura lígnea napolitana sentí inquietud hacia el estudio de la misma.

En el transcurso de estos cinco años de trabajo, he tenido la suerte de tratar con profesionales de indudable valía, de los que me he nutrido profundamente a través de sus conocimientos e intereses, y que han tenido un papel muy importante en el desarrollo de esta investigación. La primera

relación mantenida fue con la Dott.ssa Lucia Portoghesi, especialista en restauración de tejidos, que me inició en la investigación sobre la conservación y retauración en Italia. Durante mi período de estancia en la Seconda Università degli Studi di Napoli tuve la suerte de tratar con la Dtt.ssa Rosanna Cioffi, por entonces Decana de la Facoltà di Filosofia e Lettere, con el Dtt. Raffaele Spiezia, de quien obtuve ayuda en el conocimiento de la lengua italiana y la Dott.ssa Cristina Giannini, que me recibió en sus tutorías. Mi más sincero agradecimiento a los conservadores-restauradores del Taller de restauración de la Soprintendenza di Caserta, Antonello Tagliafierro, Franco Amoroso, Decio Carelli, y especialmente al Dr. Luigi Iodice, por sus enseñanzas en materia de restauración de bienes muebles. Gradezco el apoyo durante mi última permanencia en Italia, en el Politecnico di Torino, a la Dott.ssa Maria Adriana Giusti, tutora de la estancia, al Dott. Dario Matteoni, -Director del Museo Nazionale di San Matteo y del Museo Nazionale di Palazzo Reale di Pisa- y a las especialistas en escultura lígnea que conforman su equipo de trabajo, por los datos facilitados durante las entrevistas concertadas en Pisa.

A las tutoras Lourdes Fernández González y Maite Real Palma, y mis compañeros durante la estancia en el Taller de Escultura del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. Igualmente, a mis compañeros del Grupo de Investigación HUM 068 Patrimonio y Artes Visuales en Europa y América. Y a las docentes Alicia Villadoniga Capilla y Erika Goubyte.

A las personas más importantes en mi vida; mis padres, Fernando y Ángeles, y mis dos hermanos, Fernando y Félix. A Jesús, Elena, Yaiza, Ana y a todas las personas con las que me une una relación sentimental y familiar –abuelos, tíos, primos y amigos– con especial mención a mi tío Agustín, por los ánimos y el cariño recibido.

En último lugar, al Departamento de Historia I de la Universidad de Huelva por haberme dado la oportunidad de cursar estudios de Doctorado.

3. INTRODUZIONE: GIUSTIFICAZIONE E STATO DELL'ARTE/ Introducción: Justificación y Estado de la Cuestión

Questa indagine intitolata "*Proposta d'attuazione di fronte alla problematica di conservazione della scultura lignea barocca napoletana"* si presenta come Tesi per il "Programa Oficial de Doctorado en Patrimonio Histórico y Natural" dell'Università di Huelva, ed è guidata dall'esperienza teorica e pratica del Prof. Dott. José Mª Morillas Alcázar - Cattedratico di Università accreditato per la "Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación" –ANECA–, e Professore Titolare di Storia dell'Arte dell'Università di Huelva– da aprile 2011 fino a novembre 2015.

Si pretende, con questa Tesi di Dottorato di Ricerca, contribuire all'indagine patrimoniale attraverso una proposta metodologica per la conservazione della scultura lignea barocca dei secoli XVI-XVIII. In questa maniera si da risposta ai problemi di conservazione; i cui si risolvono col controllo dei fattori di degrado, ed l'attuazione diretta nelle sculture con finalità conservativa e curativa.

In conseguenza dello stage “Prácticas de Movilidad de la Universidad de Huelva en convocatoria pública competitiva” di due mesi nel Laboratorio di Restauro della *Soprintendenza per i Beni Achitettonici, Paesaggistici, Storico Artistici ed Etnoantropologici delle Provincie di Caserta e* Benevento e con posteriorità, la realizzazione di uno stage Erasmus per dottorandi e ricercatori di nove mesi, da ottobre 2011 fino a giugno 2012, alla *Seconda Università degli Studi di Napoli,* ha condotto alla conoscenza dell’ambito artistico del patrimonio napoletano, e, a sua volta, ha portato a concentrare l’impegno sulla scultura lignea; opere di scultori napoletani presenti nell’Italia meridionale e quelle sculture napoletane trovate in territorio spagnolo. A tal fine, sono state analizzate le variabili che possono interagire specificamente con la produzione scultorica: l’analisi del suo contesto storico, le caratteristiche tecniche della scultura e i fattori che incidono sulla conservazione della stessa. Il contatto con la problematica della scultura lignea è stato raggiunto dal tirocinio formativo “Prácticas en conservación y restauración en escultura en madera tallada y policromada –convocada en concurso público–” nel Laboratorio di Escultura del “Centro de Intervención del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH)” per nove mesi, da aprile a gennaio 2014, nei quali si realizzarono lavori di conservazione e restauro ascritti al Progetto di Conservazione del gruppo scultorico (s. XVII) appartenente alla *Iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga* –iniziata la dichiarazione *BIC (Bien de Interés Cultural)* il quattro gennaio 1985[1]. Oltre ai precedenti stage citati, la ricerca è completata con la “Ayuda para la Mención Internacional en el Título de Doctor”, concessa dal “Campus de Excelencia Internacional en Patrimonio”, che è stata effettuata mediante il tirocinio di tre mesi, da settembre fino a dicembre 2014, nel *Dipartamento di Architettura e Design* del *Politecnico di Torino,* e che è servito per ampiare il campo di studio della conservazione della scultura lignea nella penisola italiana.

[1] Sito web del *Proyecto de Conservación del Santo Cristo de la Salud del IAPH*: http://www.iaph.es/web/canales/proyectosantocristo/

Per protegere e conservare il Patrimonio Culturale sono necessari lo studio e l'approfondimento in tutti gli ambiti che li compongono. Sebbene nella penisola italiana il materiale fondamentale sia il marmo, l'eredità ispana a Napoli contribuisce all'utilizzo del legno come supporto. Questa scultura lignea a Napoli, che per secoli è stata svalutata dagli studiosi, recentemente sta godendo di un ruolo maggiore. Nella pratica della conservazione di detta scultura è essenziale, non soltanto la conoscenza dal punto di vista storico, ma anche l'indagine sulle sue caratteristiche tecniche e conservative. È noto che la scultura lignea a Napoli, e in tutta la regione Campania, anche se ha somiglianze con la scultura lignea spagnola a causa dei legami storici, può soffrire problemi di conservazione indipendenti. Certi problemi si verificano a causa delle particolarità che la circondano e che influiscono in maniera positiva o negativa sulla sua conservazione.

Nel corso del secolo scorso, la scultura lignea a Napoli, e ampiamente in tutta l'Italia, ha subito una leggera pendenza che è stata manifestata in un lamentevole stato di conservazione. Ci sono state alcune circonstanze che hanno influenzato il deterioramento e abbandono di queste sculture. Una di quelle è la scarsa importanza di questa tipologia artistica, sia perché la scultura è stata considerata una disciplina artistica di seconda categoria[2] –dietro la pittura o l'architettura– o perché il materiale utilizzato come supporto, il legno, è stato anche valutato come materiale di scarso valore; mettendosi in primo luogo la conservazione di sculture, la cui materia strutturale fosse il marmo o il bronzo. Altro dei motivi sarebbe la funzionalità religiosa o latreutica. Nella maggior parte dei casi, queste opere sono state un richiamo per il fedele, affinché siano state trattate in maniera incontrollata, dentro e fuori dagli spazi religiosi. Si sono eseguite numerose modifiche di carattere morfologico e estetico nelle statue per iniziativa dei credenti. I danni sono stati accaduti anche

[2] MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993, p. 96.

durante i continui atti liturgici nei quali hanno partecipato le sculture, e come risultato di interventi malaccorti che, più che "ripararle", hanno causato danni maggiori[3].

Alle circostanze sopra esposte, che hanno una natura antropica, si dovrebbe aggiungere un'altra condizione direttamente correlata con i fenomeni naturali; l'elevato rischio sismico. Sono esposti a questo, non soltanto sculture in legno, ma tutto il patrimonio culturale materiale in questa zona d'Italia. Il Terremoto del 1980, localizzato nel centro-sud della Campania, aveva provocato gravi danni al Patrimonio Culturale di questa regione. Questo fatto è stato il punto di partenza per il restauro di molte sculture che avevano subito le conseguenze del sismo. Nella "Carta del Rischio del Patrimonio Culturale" si danno i dati sulla vulnerabilità dei beni mobili e immobili a seconda il rischio sismico della sua localizzazione, con l'obbiettivo di ottenere i dati necessari che consentano decidere in anticipo le attuazioni più urgenti[4].

Si è prodotto un'evoluzione per quanto riguarda lo studio della scultura lignea come parte integrante del patrimonio storico-artistico di Napoli. Ai fini del Barocco, nel 1742, **Bernardo de Dominici**, storico dell'arte e pittore, pubblicò tre volumi con la bibliografia degli artisti napoletani, inclusi alcuni scultori: *Vitte dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani.* Un secolo dopo, il filosofo, storico e politico italiano, **Benedetto Croce,** contribuì alla svalutazione della scultura in confronto con la pittura, attraverso la rivista *Napoli Nobilissima.* A causa dell'esiguo interesse che ha suscitato durante quasi tutto il XX secolo detta scultura, ci sono scarsi studi indirizzati da una prospettiva storica, tecnica e

[3] LOZANO DOMÍNGUEZ, Ángeles: "Algunos aspectos conservativos de la escultura barroca napolitana y andaluza" en *Nuevas Perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición Ornato y Símbolo* (Actas Simposio Barroco Andaluz celebrado en Córdoba en 2014) Asociación Hurtado Izquierdo, Córdoba 2015. Este trabajo se presenta como publicación realizada durante el Doctorado.

[4] BALDI, Pio: "La Carta de Riesgo del Patrimonio Cultural", en *Carta de Riesgo*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. IAPH, Cádiz 1992.

conservativa. Ha preso maggiore importanza l'analisi storico-artistico di questa particolare produzione a metà di quello secolo. Infatti, il catalogo sulla mostra *Sculture lignee nella Campania,* organizzata da **Ferdinando Bologna e Raffaello Causa** negli anni '50 a Napoli, comprende una selezione di sculture localizzate in questa regione, con schede descrittive in cui si osserva anche lo stato di conservazione di dette opere. Dagli anni '60, **Francesco Abbate**, iniziò la sua conosciuta attività di ricerca sulla storia dell'arte dell'Italia meridionale, pubblicando più di settantacinque saggi in libri, cataloghi e riviste. Una gran parte di questi mostrano l'interesse per la scultura lignea; come nel caso dell'*Introduzione alla Scultura del Seicento a Napoli,* publicato nel 1997. Tra il 1989 e il 2009, **Vega de Martini** si occupò della direzione del gruppo incaricato della riabilitazione della Certosa di Padula –conosciuta anche come Certosa di San Lorenzo- e dell'allestimento delle mostre in detta Certosa. Queste mostre sono state una spinta per il recupero delle sculture in legno, come ad esempio Il *Vallo Ritrovato (1989), Il Cilento (1990)* e più tardi *Barocco e Mediterraneo (1998)*. **Letizia Gaeta**, attuale prof.ssa all'Università del Salento (Lecce), dedica le sue pubblicazioni allo studio dell'attribuzione di opere ai principali scultori del Barocco; Giovanni Da Nola e Giacomo Colombo sono alcuni. Tra le sue principali contributi, si distingue il convegno organizzato per essa a Lecce (2004), intitolato *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* come raccolta di articoli sulla scultura del sud d'Italia dal XVI secolo nel Mediterraneo. Sulla stessa linea di studio, è degna di nota **Isabella Di Liddo,** che con il suo libro pubblicato nel 2008, *La circolazione della scultura lignea barrocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* dedica particolare attenzione alla circolazione della scultura in legno nel Mediterraneo ed al funzionamento delle botteghe in quel tempo. Per ciò che concerne la conservazione e restauro del supporto ligneo a Napoli e dintorni, è noto il professore dell'Università Suor Orsola Benincasa, **Giancarlo Fatigati**, che con la sua pubblicazione *Le arti del legno: natura, propietà e problemi della materia*

nella conservazione delle opere (2010) tratta in profondità la problematica del legno come supporto per la scultura –presente nel sud d'Italia–, partendo dalle caratteristiche fisiche di detto materiale e includendo casi specifici intervenuti da lui. Tra le ultime ricerche sulle sculture napolitane, sono importanti due saggi di **Giovanni Giannotti**; "La corporazione degli scultori e marmorari napoletani" (2011) e "Giacomo Colombo. Lo stato dell'arte degli studi" di 2014. Entrambi pubblicazioni sono state sviluppate durante gli studi di *Dottorato in Metodologie Conoscitive per la conservazione e la valorizzazione dei Beni Culturali* de la *Seconda Università degli Studi di Napoli.*

Per quanto riguarda la presenza di scultura napolitana in Spagna, si sono consultate diverse pubblicazioni di studiosi interessati da questo tema. **Antonio Ponz**, con *Viaje de España* (1776) lascia testimonianza della presenza e lo stato di multitudine di beni mobili e immobili –incluse sculture d'origine napolitano a Madrid durante il XVIII secolo–. Il testo di **Elena Santiago Páez,** intitolado "Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España" (1967), è stato uno slancio per lo studio dell'influsso napolitano nella scultura spagnola. **Julián Gállego** e le sue pubblicazioni in rapporto con l'evoluzione degli artisti, come ad esempio: *El pintor, de artesano a artista* (1976). Influenzato dal precedente, **Juan José Martín González** segue la stessa linea di ricerca, con tre libri d'interesse per l'investigazione, *Escultura barroca en España 1600-1700* (1983), *El artista en la sociedad española del siglo XVII* (1993) e *El retablo barroco en España* (1993). Il libro di **Victor Tapié** intitolato *Barroco y clasicismo (1991),* nel quale si dedica una parte al Barocco in Spagna e nei paesi ispanici. **Eugenio D'ors**, con *Lo Barroco* (1993) che applica il fenómeno di "centro-periferia". Gli aspetti tecnici della scultura policromata presente in Spagna possono essere analizzate con la pubblicazione di **Constantino Gañán Medina**, intitolata *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla* (1999). Il volume di **José Vicente Quirante Rives,** *Viaje napolitano por España* (2013), come diario di viaggio e visita dei posti dove si trovano i testimoni migliori della presenza artistica e culturale di Napoli in Spagna, ha fornito molte

notizie sull'ubicazione di alcune opere napolitane in territorio spagnolo. Per quanto attiene agli aspetti conservativi della scultura lignea in Spagna, è stato molto utile il saggio pubblicato da **María José González López** y **Raniero Baglioni**; "La conservación de la escultura policromada" (2003).

Nel capitolo **4. Metodología y objetivos,** si spiegheranno il metodo impiegato e i mezzi disposti in questa ricerca. Attraverso l'opportunità di realizzare diversi stage nei centri di investigazione citati prima (nove mesi –dal 29 settembre 2011 fino al 29 giugno 2012– alla *Facoltà di Lettere e Filosofia* della *Seconda Università degli Studi di Napoli*, nove mesi –dal 9 aprile al 9 dicembre 2013– nell'*Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, e tre mesi –dal 15 settembre al 15 dicembre 2014– nel *Politecnico di Torino*) e conseguentemente, l'esame di numerosa documentazione bibliografica attraverso la frequentazione d'archivi e biblioteche, è stato possibile un vero e proprio avvicinamento all'ipotesi di partenza, e l'utilizzo dei mezzi necessari per raggiungere l'obiettivo della ricerca. **Los Objetivos,** generali e specifici, partiranno delle questioni sollevate inicialmente e risposte alla fine della Tesis. Saranno ordinate a seconda del grado di rivelanza per l'investigazione. Per la realizzazione dei capitoli dal cinque al sette, è stato utilizzato numeroso materiale bibliográfico, incluse le pubblicazioni citate nel paragrafo precedente. Ne capitolo **5. La escultura lígnea en Nápoles durante el Barroco,** si realizzerà un'analisi del contesto storico-artistico della scultura lignea napoletana, dal XVI secolo fino al XVIII secolo. Sarà preso in considerazione il funzionamento della bottega e gli scultori più rappresentativi con apprendimento e produzione artistica a Napoli –i fratelli Perrone, Gaetano Patalano, Nicola Fumo, Nicola Salzillo e Giacomo Colombo–, oltre all'influsso ricevuto e esercitato sull'estero. Nel capitolo **6. La técnica escultórica en Nápoles**, si analizzerà la scultura policroma dal punto di vista della tecnica e dei materiali impiegati tradizionalmente nel contesto della scultura napoletana. Si presterà speciale attenzione all'uso delle specie lignee usate a Napoli, perché, come si spiegherà più avanti, quest'aspetto influisce direttamente sulla conservazione

delle sculture. Un altro dei caratteri tecnici che saranno trattati in profondità in questa Tesi, è il procedimento artistico conosciuto col termino spagnolo "*estofado"*; che, come pare, potrebbe essere una tecnica originaria di Napoli. Rispetto il capitolo **7. Estado de conservación de la escultura lígnea napolitana,** dedicato alla conservazione e restauro, si tratteranno i principali problemi delle sculture di legno policrome, e i fattori che intervengono nelle loro degradazione; con speciale attenzione, nel caso della scultura napoletana, alle sue caratteristiche proprie ed a quelle del suo ambiente. In questo stesso paragrafo si analizzeranno diversi interventi in sculture napoletane; enfatizzando nei criteri di intervento applicati. Il penultimo parágrafo si dedicherà alla **Propuesta conservativa**, cioè, allo sviluppo dell'obiettivo principale della ricerca: elaborare una proposta di carattere conservativo della scultura lignea napoletana. Questa proposta si basa nelle caratteristiche stilistiche, fisiche e conservative delle opere, e nei criteri delle raccomandazioni internazionali e norme di rango legale in materia di protezione dei beni culturali. Fra i criteri per la conservazione ed il restauro difesi in questa investigazione, è noto il criterio di salvaguardia (definito nella *Carta di restauro de 1972)* Perché, in generale, è l'unico che garantisce con sicurezza la preservazione delle sculture in legno come patrimonio culturale, affinché nel futuro continuino a funzionare come testimonianze del nostro proprio passato. Per concludere, nelle **Conclusiones,** emerse come conseguenza dello sviluppo dell'ipotesi finale, si includeranno tutte le obiezioni personali.

Introducción: Justificación y Estado de la Cuestión

La presente investigación titulada "Propuesta de actuación ante la problemática de conservación de la escultura lígnea barroca napolitana" se presenta como Tesis para el Programa Oficial de Doctorado en Patrimonio Histórico y Natural de la Universidad de Huelva, y se apoya en la experiencia teórica y práctica dirigida por el Profesor Dr. José Mª Morillas Alcázar –Catedrático de Universidad acreditado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación –ANECA–, y Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Huelva– desde abril de 2011 hasta noviembre de 2015.

Con esta Tesis Doctoral se pretende aportar a la investigación patrimonial una propuesta metodológica de conservación de la escultura lígnea barroca de los siglos XVI-XVIII. De esta manera se da respuesta a los problemas de conservación, que son solventados manteniendo un control sobre los factores de deterioro, y mediante la actuación directa sobre las esculturas con finalidad conservativa y curativa.

A raíz de las Prácticas de Movilidad de la Universidad de Huelva –en convocatoria pública competitiva– de dos meses en la *Soprintendenza per i Beni Achitettonici, Paesaggistici, Storico Artistici ed Etnoantropologici delle Provincie di Caserta e* Benevento (Italia) y con posterioridad, la realización de una estancia Erasmus de posgrado de nueve meses, desde octubre de 2011 a junio de 2012, en la *Seconda Università degli Studi di Napoli,* se ha producido un acercamiento al patrimonio artístico presente en el entorno napolitano y a su vez ha llevado a centrar el interés en la escultura lígnea allí localizada; ya sean obras de artistas napolitanos, que hayan recibido su formación en Nápoles, obras que por alguna otra razón se encuentren en este entorno. Con este fin, han sido analizadas las variables que pueden interactuar como medio con la producción escultórica en concreto: análisis de su contexto histórico, las

características técnicas de esta escultura y los factores que repercuten en la conservación de la misma. El contacto con la problemática de la escultura lígnea se ha logrado mediante la estancia de formación "Prácticas en conservación y restauración en escultura en madera tallada y policromada" –convocada en concurso público– en el Taller de Escultura del Centro de Intervención del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) durante nueve meses, desde abril a enero de 2014, en la que se realizaron tareas de conservación y restauración adscritas al Proyecto de Conservación del conjunto escultórico (s. XVII) perteneciente a la Iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga –incoado BIC el cuatro de enero de 1985–[5]. Además de las anteriores estancias mencionadas, la investigación se complementa con una Ayuda para la Mención Internacional en el Título de Doctor, otorgada por el Campus de Excelencia Internacional en Patrimonio, que se llevó a cabo mediante la estancia de tres meses, desde septiembre a diciembre de 2014, en el *Dipartamento di Architettura e Design* del *Politecnico di Torino* y que sirvió para ampliar el ámbito de estudio de la conservación de la escultura lígnea en la península italiana.

Para proteger y conservar el patrimonio cultural se hacen necesarios el estudio y la profundización en todos los campos que lo conforman. Aunque en la península italiana el material fundamental es el mármol, la herencia hispana en Nápoles hace que la madera sea un suporte utilizado. Esta escultura lígnea en Nápoles, que durante siglos ha carecido de interés general por parte de los estudiosos, recientemente está gozando de un mayor protagonismo. En la práctica de la conservación de dicha escultura es imprescindible, no sólo el conocimiento desde un punto vista histórico, sino también la indagación en sus características técnicas y conservativas. Es sabido que la escultura lígnea en Nápoles, y en toda la región de la Campania, aunque presenta similitudes con

[5] Enlace web del Proyecto de Conservación del Santo Cristo de la Salud del IAPH: http://www.iaph.es/web/canales/proyectosantocristo/

la escultura lígnea española debido a una vinculación histórica, también puede sufrir problemas de conservación independientes. Ciertos problemas se dan a causa de las particularidades que la rodean y que influyen positiva o negativamente en su conservación.

Durante el siglo pasado, la escultura lígnea en Nápoles, y de manera generalizada en toda Italia, ha experimentado un ligero declive que se ha manifestado en un lamentable estado de conservación. Se han dado algunas circunstancias que han influido en el deterioro y abandono de estas esculturas. Una de estas circunstancias se debe a la escasa importancia que ha tenido esta tipología artística, bien porque la escultura ha sido considerada una disciplina artística de segunda categoría[6] –por detrás de la pintura o la arquitectura– o bien porque el material empleado como soporte, la madera, se ha tenido igualmente como material de escaso valor, anteponiéndose la valorización y conservación de esculturas cuya materia estructural fuese el mármol o el bronce. Otro de los motivos por el que la escultura lígnea ha llegado hasta nuestros días en un lamentable estado de conservación es su funcionalidad lautreútica. En la mayoría de los casos la escultura ha sido un reclamo para el fiel, de modo que se ha visto expuesta a una manipulación incontrolada, dentro y fuera de los espacios religiosos. A causa de las "modas" que se han dado por iniciativa del creyente se han llevado a cabo numerosas modificaciones de carácter morfológico y estético en las imágenes. El deterioro también ha sido ocasionado durante los continuos actos litúrgicos en los que han sido partícipes las "imágenes", y como consecuencia de numerosas intervenciones poco acertadas que, muy lejos de "repararlas", han ocasionado daños mayores[7].

[6] MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993, p. 96.

[7] LOZANO DOMÍNGUEZ, Ángeles: "Algunos aspectos conservativos de la escultura barroca napolitana y andaluza" en *Nuevas Perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición*

A las circunstancias anteriormente expuestas, que tienen una naturaleza antrópica, habría que añadir una circunstancia directamente relacionada con fenómenos naturales; el elevado riesgo sísmico. Están expuestos a este, no solo las esculturas en madera, sino todo el patrimonio material de esta zona de Italia. El Terremoto de 1980, localizado en el centro-sur de la Campania, causó un grave daño para el patrimonio cultural de esta región, y fue el punto de partida para la restauración de muchas imágenes que habían sufrido las consecuencias del sismo. Con la *Carta del Rischio* del patrimonio cultural se dan datos sobre la vulnerabilidad de los bienes muebles e inmuebles según el riesgo de sísmico de su localización con la idea de obtener los datos necesarios que permitan decidir de manera anticipada las actuaciones que deben realizarse con urgencia[8].

Se ha producido una evolución en cuanto al estudio de la escultura lígnea como parte del patrimonio histórico-artístico de Nápoles. A finales del Barroco, en 1742, **Bernardo de Dominici,** historiador del arte y pintor, publicó tres volúmenes con la biografía de artistas napolitanos, incluidos algunos escultores *Vitte dei Pittori, Scultori ed Architetti Napoletani.* Un siglo después, el filósofo, historiador y político italiano, **Benedetto Croce,** contribuyó a la desvalorización de la escultura en confrontación con la pintura a través de la revista *Napoli Nobilissima* Debido al exiguo interés que ha suscitado durante gran parte del siglo XX dicha escultura, existen escasos estudios enfocados desde una perspectiva histórica, técnica y conservativa. Ha sido a partir de mediados de ese mismo siglo cuando se ha dado una mayor inclinación hacia el análisis histórico-artístico de esta particular producción artística. De hecho, en el catálogo sobre la exposición *Sculture lignee nella Campania*, organizada por

Ornato y Símbolo (Actas Simposio Barroco Andaluz celebrado en Córdoba en 2014) Asociación Hurtado Izquierdo, Córdoba 2015. Este trabajo se presenta como publicación realizada durante el Doctorado.

[8] BALDI, Pio: "La Carta de Riesgo del Patrimonio Cultural", en *Carta de Riesgo*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. IAPH, Cádiz 1992.

Ferdinando Bologna y Raffaello Causa en la década de 1950 en Nápoles, se recoge una selección de esculturas localizadas en ésta región, con fichas descriptivas donde se observa además el estado de conservación de las mismas, algunas son de atribuible origen español. A partir de la década de 1960, **Francesco Abbate**, inicia su reconocida actividad de investigación en la historia del arte del sur de Italia, publicando más de setenta y cinco artículos en libros, catálogos y revistas. En una gran parte de estos demuestra interés por la escultura lígnea, es el caso de *Introduzione alla Scultura del Seicento a Napoli,* publicado en 1997. Entre 1989 y 2009, **Vega de Martini** dirigió el equipo encargado de la rehabilitación de la Certosa di Padula –también conocida como Certosa di S. Lorenzo– y en el comisariado de exposiciones de la misma. Estas exposiciones fueron un impulso para la recuperación de esculturas de madera, como es el caso de Il *Vallo Ritrovato (1989),* de *Il Cilento (1990)* y posteriormente *Barocco e Mediterraneo (1998)*. **Letizia Gaeta**, actual profesora en la Università del Salento (Lecce), dedica sus publicaciones al estudio de atribución de obras a los principales escultores del Barroco; Giovanni Da Nola y Giacomo Colombo son algunos. Entre sus principales aportaciones, destaca el congreso organizado por ella misma en Lecce (2004), titulado *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* que recoge diversos artículos dedicados a la escultura del sur de Italia desde el siglo XVI en el Mediterráneo. Siguiendo esta misma línea de estudio, es merecedora de mención **Isabella Di Liddo**, que con su libro publicado en 2008, *La circolazione della scultura lignea barrocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* dedica atención a la circulación de la escultura de madera en el Mediterráneo y al funcionamiento de los talleres de la época. En lo que se refiere a la conservación y restauración del soporte lígneo en Nápoles y su entorno, destaca el profesor de la Università Suor Orsola Benincasa, **Giancarlo Fatigati**, que con su publicación *Le arti del legno: natura, propietà e problemi della materia nella conservazione delle opere*

(2010) trata en profundidad la problemática de la madera como soporte para la escultura –presente en el sur de Italia–, partiendo de las características físicas de dicho material e incluyendo casos específicos en los que ha intervenido él mismo. Entre las últimas investigaciones sobre las escultura napolitanas, son de destacar dos artículos de **Giovanni Giannotti**; "La corporazione degli scultori e marmorari napoletani" (2011) y "Giacomo Colombo. Lo stato dell'arte degli studi" de 2014. Ambas publicaciones han sido desarrolladas durante los estudios de *Dottorato in Metodologie Conoscitive per la conservazione e la valorizzazione dei Beni Culturali* de la *Seconda Università degli Studi di Napoli.*

Por lo que respecta a la presencia de escultura napolitana en España, se han consultado diferentes publicaciones de estudiosos interesados por esta temática. **Antonio Ponz**, con *Viaje de España* (1776) deja testimonio de la presencia y el estado de multitud de bienes muebles e inmuebles –incluidas esculturas de origen napolitano en Madrid durante el siglo XVIII–. El artículo de **Elena Santiago Páez,** titulado "Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España" (1967), que marca un antes y un después en el estudio de la influencia napolitana en la escultura española. **Julián Gállego** y sus publicaciones relacionadas con la evolución del artista, como por ejemplo *El pintor, de artesano a artista* (1976). Influenciado por el anterior, **Juan José Martín González** sigue la misma línea de investigación, publicando tres obras de interés para la investigación, *Escultura barroca en España 1600-1700* (1983), *El artista en la sociedad española del siglo XVII* (1993) y *El retablo barroco en España* (1993). El libro de **Victor Tapié** titulado *Barroco y clasicismo (1991),* donde se dedica una parte al Barroco en España y los países ibéricos*.* **Eugenio D'ors**, con *Lo Barroco* (1993) que aplica el fenómeno de "centro- periferia". Los aspectos técnicos de la escultura policromada presente en España pueden ser analizados con la publicación de **Constantino Gañán Medina**, titulada *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla* (1999). La publicación de **José Vicente Quirante Rives,** *Viaje napolitano por España* (2013), a modo de diario de visita de lugares donde se

encuentran los mejores testimonios de la presencia artística y cultural de Nápoles en España, ha aportado muchos datos sobre la ubicación de algunas obras napolitanas en territorio español. En cuanto a los aspectos conservativos de la escultura lígnea en España, ha sido de gran utilidad el artículo publicado por **María José González López** y **Raniero Baglioni**, titulado "La conservación de la escultura policromada" (2003).

En el capítulo **4. Metodología y objetivos,** se explicará el método empleado y los recursos con los que se ha contado en dicha investigación. Gracias a la oportunidad de realizar diferentes estancias en centros de investigación ya comentadas (nueve meses –desde 29 de septiembre de 2011 al 29 de junio de 2012– en la *Facoltà di Lettere e Filosofia* de la *Seconda Università degli Studi di Napoli*, nueve meses –desde el 9 de abril al 9 de diciembre de 2013– en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, y tres meses –desde el 15 de septiembre al 15 de diciembre de 2014– en el *Politecnico di Torino*) y consecuentemente la consulta de numerosa documentación bibliográfica a través de la visita a archivos y bibliotecas, ha sido posible un acercamiento real a la hipótesis de partida, y el uso de los medios necesarios para la consecución de la finalidad de la investigación. **Los Objetivos,** generales y específicos, partirán de las cuestiones planteadas inicialmente y respondidas al final de la Tesis. Se ordenarán según del grado de relevancia que han supuesto en la investigación. Para la realización de los capítulos del cinco al siete**,** se ha empleado numeroso material bibliográfico, incluidas las publicaciones mencionadas en el párrafo anterior. En el capítulo **5. La escultura lígnea en Nápoles durante el Barroco,** se realizará un análisis del contexto histórico-artístico de la escultura lígnea napolitana, desde el siglo XVI hasta el XVIII. Se tomará en consideración el funcionamiento del taller y los escultores más representativos que han tenido aprendizaje y producción artística en Nápoles –los hermanos Perrone, Gaetano Patalano, Nicola Fumo, Nicola Salzillo y Giacomo Colombo–, además de la influencia recibida y ejercida con el exterior. En el capítulo **6. La técnica escultórica en Nápoles**, se analizará la escultura polícroma desde el punto

de vista de la técnica y de los materiales empleados tradicionalmente en el entorno de la escultura napolitana. Se pondrá una especial atención al uso de las especies lígneas empleadas en Nápoles, pues como se explicará más adelante, este aspecto influye directamente en la conservación de las esculturas. Otro de los caracteres técnicos que se tratarán con profundidad en esta Tesis es el estofado que, según parece, podría ser una técnica originaria de Nápoles. Respecto al **7. Estado de conservación de la escultura lígnea napolitana,** dedicado a la conservación y restauración, se tratarán los principales problemas de las esculturas de madera polícromas y los factores que intervienen en su deterioro, poniendo especial atención en el caso de la escultura napolitana a sus características propias y las de su entorno. En este mismo apartado se analizarán diversas intervenciones de esculturas napolitanas; haciendo hincapié en los criterios de intervención aplicados. El penúltimo capítulo se dedicará a la **Propuesta conservativa**, es decir, al desarrollo del principal objetivo de la investigación: elaborar una propuesta de carácter conservativo de la escultura lígnea napolitana. Esta propuesta está basada tanto en las características estilísticas, como las físicas y conservativas del tipo de obras del que se trata, y se apoya en criterios respaldados por las recomendaciones internacionales y normativas de carácter legal en materia de protección de bienes culturales. Entre los criterios para la conservación y restauración defendidos en esta investigación, merece ser destacado el criterio de salvaguardia (definido en la *Carta di restauro de 1972)* Pues es, en líneas generales, el único que garantiza con seguridad la preservación de las esculturas de madera como patrimonio cultural, de modo que en el futuro sigan funcionando como testimonio de nuestro propio pasado. Por último, en las **Conclusiones,** surgidas como consecuencia del desarrollo de una hipótesis final, se recogerán todas las objeciones personales.

4. METODOLOGÍA Y OBJETIVOS

Esta Tesis Doctoral ha sido efectuada desde abril de 2011 hasta noviembre de 2015, y con ella se han analizado los aspectos historiográficos, estilísticos, técnicos y conservativos de la escultura lígnea, con el fin de elaborar una propuesta de actuación. Todo ello ha sido posible gracias al análisis de determinadas variables o aspectos interesantes para el análisis a diferentes niveles de esta escultura, llevado a cabo a través del uso mayoritario de datos cualitativos, prescindiendo casi en la totalidad de los cuantitativos.

Con el objeto de hacer posible la realización de esta Tesis, se ha empleado una **técnica de investigación práctica o empírica**, ya que se nutre de la investigación básica que se realiza a través de una recopilación documental, pero además pone especial interés en conocer las consecuencias prácticas de los conocimientos aportados. Asimismo, se ha hecho uso de una metodología

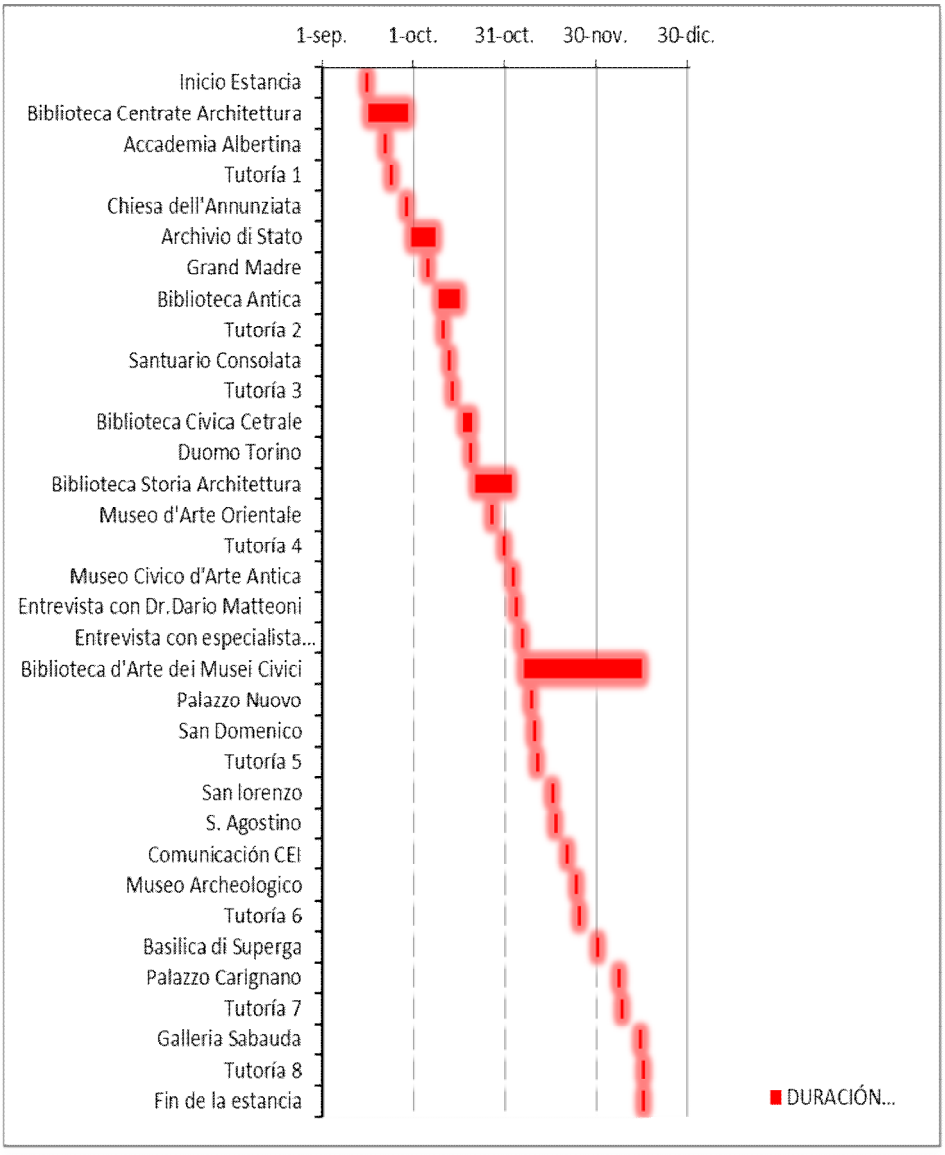
de investigación basada en el estudio del problema desde la generalidad y progresivamente, la profundización en todas las particularidades que afectan a la conservación de la escultura lígnea. De modo que ha sido un intenso análisis de la hipótesis de partida y de las diferentes variables o características a través de las cuales ha sido posible el estudio de toda una problemática. Entre las variables estudiadas para resolver la hipótesis de partida, son fundamentales: las fuentes historiográficas, las características de la escultura lígnea napolitana, el contexto en el que se encuentra, la problemática conservativa que presenta y los factores que intervienen en dicha problemática. Conjuntamente al desarrollo de esta metodología de trabajo basada en el estudio de variables, ha sido necesaria la división de la Tesis en cuatro fases de trabajo: diseño del proyecto, investigación documental y bibliográfica, análisis y desarrollo de la información, y elaboración de las conclusiones y de la propuesta de actuación.

La primera fase –desde abril hasta septiembre de 2011– se empleó en el **diseño del proyecto** de investigación y en el estudio general de la problemática planteada en la tesis: la conservación de la escultura de madera en el Barroco, en concreto la localizada en Nápoles y su entorno. Para ello, se recurrió a la lectura de publicaciones que resultaban básicas en el contexto de la escultura lígnea, y que trataban la temática, tanto desde el punto de vista de la historia como desde el conservativo. También se definió una metodología de trabajo concreta –ya explicada– y los objetivos a llevar a cabo, con la idea de dar respuesta a la hipótesis de partida.

La segunda fase, –desde septiembre de 2011 hasta diciembre de 2014– se ha dedicado a la **investigación documental y bibliográfica,** con la idea de crear un marco teórico acorde con la problemática planteada, y que sobre todo, sirviese como vehículo para dar respuesta a la hipótesis inicial. Se ha llevado a cabo un rastreo bibliográfico y hemerográfico tanto de textos históricos como de las últimas publicaciones sobre el tema. A esta bibliografía ha de añadirse también una amplia colección de documentación fotográfica (noventa y dos

figuras y veinte y tres láminas) y gráfica (veinte y tres gráficos) que verifican de manera visual los datos aportados. Para profundizar en la investigación, fue necesaria en esta fase, como se ha mencionado anteriormente, la realización de una estancia internacional durante nueve meses en la *Facoltà di Lettere e Filosofia* de la *Seconda Università degli Studi di Napoli.* En este tiempo, se recopiló gran parte del material bibliográfico empleado en esta tesis mediante frecuentes visitas a la *Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III*, localizada en el Palazzo Reale di Napoli y la *Biblioteca di Lettere e Filosofia de la Seconda Università degli Studi di Napoli* en St. Mª Capua Vetere. Además, esta estancia contribuyó al análisis y toma de contacto con el contexto en el que se encuentra la producción escultórica. Como actividades complementarias a la Tesis, pero que también han permitido la adquisición de competencias favorables para esta investigación, se colaboró en la impartición de las clases sobre la escultura española en la asignatura *Storia del Restauro* en la titulación "Laurea in Conservazione dei Beni Culturali" y en la "Magistrale Interclasse di Storia dell'Arte" de la Facoltà di Lettere de la Seconda Università degli Studi di Napoli. En julio de 2012 se realizó un curso de especialización en titulado *Restauro di sculture e opere dorate e policromate* en el *Istituto per l'Arte ed il Restauro* (Palazzo Spinelli) de Florencia, y también durante la permanencia en este centro, la consulta de material bibliográfico en la *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze* y la *Biblioteca di Storia dell'Arte de la Università degli Studi di Firenze*. Posteriormente, en el período de estancia formativa en el Taller de Restauración de Escultura del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (2013), se consultó numerosa bibliografía sobre escultura policromada en la Biblioteca de la Sede Central del IAPH. Durante la estancia de tres meses en el Politécnico di Torino con la citada "Ayuda para la mención del Doctorado Internacional" otorgada por el Campus de Excelencia Internacional en Patrimonio (2014) se completó la búsqueda de fuentes con la visita a las bibliotecas del *Politecnico di Torino* (*Biblioteca Centrale di Architettura* y *Biblioteca di Storia ed Analisi dell'Architettura e degli Insediamenti*), los fondos

del *Archivio di Stato* y de la *Biblioteca Antica* de Turín, la *Biblioteca Civica Centrale di Torino*, la *Biblioteca d'Arte dei Musei Civici di Torino,* localizada en la GAM (Galleria d'Arte Moderna di Torino) (Grf. 1).



Grf.1- Cronograma de actividades Estancia Mención Internacional CEI.
Turín, 15 de septiembre-15 de diciembre 2014
(Diagrama de Gantt)

La tercera fase –desde diciembre de 2014 hasta septiembre de 2015– se ha destinado al **análisis y desarrollo de la información.** Teniendo como referencia el proyecto diseñado en la primera fase, pero con algunas variaciones en función del avance en la investigación. Esta fase se ha dedicado a la redacción de la mayor parte de la tesis a través del empleo de los datos obtenidos durante la etapa investigadora precedente, dedicada a la investigación documental, y la reflexión continua sobre la temática tratada. La redacción de la Tesis ha seguido el siguiente orden cronológico: en primer lugar la elaboración de la Introducción y la definición de la metodología de trabajo y los objetivos de la Investigación. Posteriormente, con el apoyo de los datos obtenidos a través de las fuentes consultadas se ha ido "tejiendo" por capítulos todo el contenido de la investigación dividido, como se ha visto anteriormente, en tres grandes bloques: historia, técnica y conservación.

Durante la cuarta y última fase de la investigación, –entre septiembre de 2015 y noviembre de 2015– se ha trabajado en la **redacción definitiva de las conclusiones y propuesta de actuación** frente a la problemática de la conservación de la escultura lígnea en el barroco.

Se ha pretendido que la investigación estuviese encuadrada dentro de los calificativos de objetividad, rigurosidad, descripción, originalidad e innovación. Adjetivos que deben de estar presentes en toda investigación, y de los que se ha intentado hacer uso como si de "principios de actuación" se tratase.

Esta Tesis se ha llevado a cabo gracias al planteamiento de los objetivos iniciales, equiparables a las metas de conocimiento que se pretendían alcanzar e impulsores de la propia investigación. Se clasifican, según su relevancia para la consecución de la investigación; un objetivo general y varios objetivos específicos.

El **objetivo general**, definido de forma clara y concisa, se basa en **elaborar una propuesta de actuación frente a la problemática de**

conservación de la escultura lígnea. Su finalidad es dar respuesta a esta hipótesis de partida y funcionar como propósito general de la investigación. De manera que encuadra la tesis según una problemática inicial basada en la originalidad y singularidad. Este objetivo tiene además una semejanza con el título de la propia Tesis: *Propuesta de actuación ante la problemática de la conservación de la escultura lígnea barroca napolitana.*

Los **objetivos específicos** cumplen el propósito de vincular el nivel de abstracción presente en el objetivo general con la realidad inmediata a estudiar[9]. Responden a las preguntas formuladas como consecuencia de las dudas a las que ha conducido la hipótesis inicial, como por ejemplo; "¿qué problemas conservativos presenta la escultura lígnea?, ¿en qué estado se encuentran las localizas en Nápoles?, ¿qué medidas podrían establecerse para evitar el deterioro?..." El planteamiento de estas cuestiones ha sido un modo de desagregar, a través del conocimiento, los elementos o dimensiones del problema. Así se ha llegado a una mayor precisión en el estudio de la problemática. Son cuatro objetivos específicos y se ordenan a continuación, de mayor a menor nivel de trascendencia para la investigación:

1º. Analizar el caso particular de la escultura lígnea en Nápoles. Tanto el estudio de su contexto histórico-artístico, sus características morfológicas y la técnica escultórica empleada en su realización, como el conocimiento de la problemática conservativa de estas esculturas en general.

2º. Determinar cuáles son los problemas de conservación de la escultura lígnea del Barroco en modo general, y a qué se deben dichos problemas. Y con posterioridad, especificar los de dicha escultura localizada en el entorno napolitano.

[9] ECO, Umberto: *Come si fa una tesi di Laurea*. Bompiani, Milano 1977. Se ha tenido en cuenta este manual a la hora de definir los objetivos de la Tesis Doctoral.

3º. Indicar las medidas que pueden ser tomadas para evitar el deterioro de las esculturas lígneas. A partir del conocimiento de los factores de deterioro y del modo en el qué estos interfieren en su conservación.

4º. Establecer una metodología de actuación. Con el empleo de criterios de intervención, que tengan como prioridad la conservación de las esculturas, recogidos en diversas recomendaciones de carácter internacional.

5. LA ESCULTURA LÍGNEA EN NÁPOLES DURANTE EL BARROCO

En el análisis histórico-artístico de la escultura localizada en el entorno napolitano durante el Barroco, –desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII– [10] es de ineludible importancia el estudio de todas las circunstancias que han influido en su desarrollo, y que son principales responsables de la producción artística de estos siglos, especialmente en lo que se refiere al arte sacro. Por una parte, se produce un fervor religioso potenciado por el clima de la Contrarreforma, en el que se introduce el barroco como término, no solo en

[10] MARTINI, Vega de: "La Storia", en *Barocco e Mediterraneo*, Edit. Electa. Napoli 1998, p.35. Según Vega de Martini, el Naturalismo entre finales de 1500 e inicios del 1600 es ya barroco, pues se recurre a la realidad para trabajar según los dictámenes del espíritu ignaciano y su visión del arte. Se da tanto en pintura como en escultura.

sentido artístico, sino también como modo de pensar fruto de los acontecimientos de la época[11]. Por otra parte, la coyuntura social y política en la que se encontraba el Reino de Nápoles –reino que ocupó el sur de Italia durante varios períodos–, influida por su unidad territorial con España –que desde el siglo XV se venía dando–, ha servido como base para el desarrollo de todas las manifestaciones artísticas, incluida la producción escultórica[12]. De hecho, la ciudad de Nápoles se convierte desde la mitad del siglo XVI en la tercera ciudad más grande, después de Sevilla y París, y permanece así hasta los inicios del siglo XVIII (Fig. 1 y 2). Tuvo un gran ritmo de crecimiento; cuanto más crecía la población de las provincias, más lo hacía el éxodo hacia la capital[13]. Durante estos años de desarrollo político y exaltación religiosa, la ciudad experimentó una evolución considerable, que viene a ser descrita por Silvano Saccone de la siguiente manera: <<La capital real de la Contrarreforma. Lugar de confluencia y verificación de todas las emociones, pensamientos e instituciones de la Contrarreforma Universal>>. A causa de esta reforma, se produjeron varios acontecimientos que influyeron positivamente en este ambiente espiritual; la renovación de las estructuras eclesiásticas, la expansión y la refundación de los monasterios, y el fervor edilicio que afectaba a la ciudad y la provincia. De igual manera aumentaron considerablemente el número de encargos de esculturas religiosas[14].

[11] La Contrarreforma o Reforma Católica (1560-1648) en su reacción contra la reforma protestante de Lutero, también influyó directamente en el incremento de la producción escultórica napolitana, mediante sus encargos.

[12] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "La escultura del sur de Italia y la escultura del sur de España durante el Barroco", en *Pasión y Éxtasis.* Edit. Electa, Madrid, 1995, p.31.

[13] GALASSO, Giuseppe: "Napoli città e capitale moderna", en *Civilta del Seicento a Napoli*. Edit. Electa Napoli, Napoli, 1984, vol.II, p.23. Nápoles. Según Capaccio: <<per frequenza di abitatori divenne così grande in Europa>>.

[14] SACCONE, Silvano: "España y el Virreino: aspectos de la cultura figurativa de lo sagrado", en *Pasión y Éxtasis*.Op. cit., p. 29. En conclusión, Nápoles se transforma en una nueva "Oxirrinco". En la época helenística era una próspera capital regional, la tercera ciudad más



Fig. 1- *Mapa de Nápoles,* 1572. Georg Braun, Frans Hogenberg.

grande de Egipto. Después de que Egipto fuese cristianizado, llegó a ser famosa por sus numerosas iglesias y monasterios.

5.1. Contexto socio-cultural de la escultura lígnea en Nápoles

Desde finales del siglo XVI, el reflejo de la religiosidad de la época se hizo evidente mediante la creación de una mayor cantidad de obras de carácter religioso, dándose también una mayor producción de las esculturas en madera. Señala Lucia Siddi en su artículo "Il mondo statua di Dio": <<Questi legni devoti esprimono l'afflato religioso dell'umanità verso il suo Creatore e ne segnano il camino verso la meta finale, la vita eterna>>[15]. Mediante la expresión del barroco en el arte, no solamente se manifiesta el incremento de la religiosidad, sino también un cambio en el sentido de las cosas cotidianas, en resumidas cuentas de la realidad percibida. Vega de Martini define el barroco de la siguiente manera: <<Il Barocco è un atteggiamento dell'individuo di fronte alla realtà connotato da un forte senso vitalistico e dinamico, per forza di cose metamorfiche, che esclude ogni forma di impietramento e di stasi>>[16]. Según la anterior definición, el artista hace uso de esta corriente estilística como medio para expresar una emoción que va más allá del profundo sentimiento religioso que se procesaba, hecho que se evidencia aún hoy en las características de las esculturas de esta época.

[15] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Ministero per i beni e le attività culturali, Cagliari 2001. Traducción cita: <<Las "esculturas de madera" sagradas expresan la religiosidad de la humanidad hacia su creador e indican el camino hacia la meta final, la vida eterna>>.

[16] MARTINI, Vega de: "Il Regno dell'Amore ovvero La Volontà del Barocco", en *Barocco e Mediterraneo*. Op. cit., p. 19. Se basa en el texto "la voluntad del Barocco" de Ortega y Gasset. También hace referencia al texto "Cultura Mediterránea" de la misma obra. Añade: <<la emoción es la única cosa que es capaz de hacer mover la realidad, de hacerla mutar poniéndola en metamorfosis>>. Traducción cita: <<El Barroco es una actitud del individuo frente a la realidad caracterizada por un fuerte sentido vitalista y dinámico, inevitablemente metafórico, que excluye todas las formas de inmovilidad y éxtasis>>.

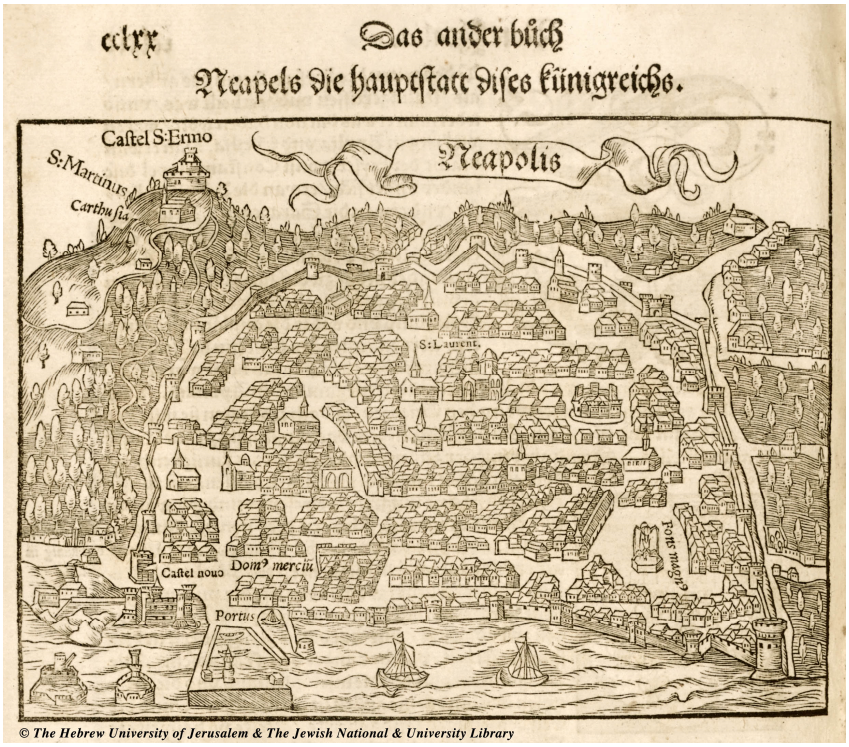


Fig. 2- *Grabado de la ciudad de Nápoles*, 1550. Sebastian Munster.

El sentido que ha tenido y tiene el Barroco en el territorio napolitano, y su reflejo en el arte, también tienen un carácter singular. La riqueza cultural que adquirió el Reino de Nápoles como influencia del exterior durante estos siglos, se ve reflejada indudablemente en su producción artística como característica distintiva. La investigación dentro de la temática del barroco napolitano también ha tenido en cuenta estos aspectos, y puede ser consultada en diversas publicaciones, como las basadas en exposiciones celebradas en la Cartuja de Padula *Pathos ed Estasi (1996), Barocco e Mediterraneo (1998)* y *Resurrezioni (1997).* En la primera se exponían obras de arte de la Campania y Andalucía durante los siglos XVII y XVIII. Se trataba de una selección de lienzos y piezas escultóricas, procedentes de las colecciones públicas y privadas de España e Italia: <<Obras que nos presentan un amplio panorama de la producción artística desarrollada fundamentalmente a lo largo del Seiscientos en Andalucía y la Campania. Para conjugar un discurso de interpretación coherente y atractivo, capaz de hacernos comprender ambas realidades artísticas, hemos seleccionado un tema de transcendental importancia en la iconografía y la expresividad común a ambos países: la pasión y el éxtasis>>[17]. En *Barocco e Mediterraneo,* se afrontan dos temas fundamentales dentro del concepto que tradicionalmente se tiene del Barroco –el movimiento y el espacio–. Por otra parte, se trata la problemática del primer naturalismo, con la intención de comprender las relaciones entre el sur de Italia y España, y el procedimiento evolutivo del arte de la contrarreforma y plenamente barroco[18]. La finalidad principal de estos estudios se basa en analizar las influencias históricas y

[17] MORENO MENDOZA, Arsenio: "Introducción", en *Pasión y Éxtasis.* Op. cit., p. 14 Añade: <<En pocos territorios europeos, el espíritu de la Contrarreforma adquiriría las dimensiones sociales y culturales alcanzadas en ciudades como Sevilla o Nápoles. La Contrarreforma, como movimiento doctrinal y espiritual, sabido es, repercutía de modo absoluto y contundente en las artes figurativas, con mayor o menor prontitud que en las facetas de la organización pedagógica o pastoral>>

[18] MARTINI, Vega de: "Il Regno dell'Amore ovvero La Volontà del Barocco", en *Barocco e Mediterraneo.* Op. cit., p. 20

culturales entre Italia y nuestra nación, cuánto estas relaciones han influido sobre la constitución de una identidad común en el Mediterráneo.[19] Con respecto a *Resurrezioni,* se trata la resurrección como uno de los temas más fascinantes de la religión cristiana, de su estudio se deducen otros aspectos que influyen directamente en la cultura y el arte. Se puede llegar a entender el arte napolitano de corte barroco con el análisis de la actitud de los ciudadanos, que a día de hoy expresan su religiosidad y su modo de entender el resto de cosas cotidianas (Fig. 3).



Fig.3 - *Resurrecciones,* Electa Napoli 1997.
Vega de Martini

[19] IOVINO, Andrea: "La cultura per lo sviluppo del Mediterraneo", en *Barocco e Mediterraneo.* Op. cit., p. 17.

Podríamos apoyarnos en el siguiente párrafo extraído de uno de los artículos publicados en *Resurrezioni:* <<El sentimiento religioso de los napolitanos raramente ha sido fanático o ascético. Encontramos más bien el éxtasis, la espera de Dios y la aparición milagrosa, la pregunta sobre la realidad de la existencia, que se manifiesta además en el abuso de la condicional y en la teatralidad cotidiana>>. Cabría también añadir que, uno de los caracteres más auténticos y humanos de Nápoles es la negación de la historicidad de la muerte, en el sentido –implícito en el título de la publicación– que se basa en la creencia de la vida después de la muerte[20].

Inmersa en este ambiente religioso, la escultura lígnea en Nápoles durante estos siglos, adquiere las características propias del barroco; es de temática profundamente religiosa y naturalista, donde la tridimensionalidad se complementa con la riqueza ornamental y la preciosidad cromática de las policromías. El proceso de policromado en parte se basa en la aplicación de láminas doradas, que contrastan con el bajo coste del resto de materiales. El significado del uso del oro en el arte es un tema muy cuestionado, pero parece bastante claro que en la escultura religiosa, tiene su fundamento en que el esplendor del mismo es un homenaje a la luz divina, aspecto que se explica con el fervor contrarreformista[21].

Atendiendo a la ya citada relación territorial con España, la tradición escultórica napolitana se enlaza de alguna manera con la española, de modo que en una mayoría de casos presenta idénticas soluciones, parámetros e iconografías. Aún así, esta escultura adquirió una personalidad propia, que

[20] SACCONE, Silvano: "El teatro de la escultura", en *Resurrecciones*. Electa Napoli, 1997, p. 38 Como fuente de segunda mano (F. Ramondino-A.F. Müller, Dadapolis, Napoli 1992) Existe una gran cantidad de imágenes de la Virgen, crucifijos y los santos de los retablos callejeros presentes en cualquier punto de la ciudad, con pequeños niños inferiores, preparados para satisfacer el culto a las pequeñas almas en el Purgatorio.

[21] MESSINA, M.G. y PASOLINI, A.: "Modelli veri per tessuti finti: Tipologie decorative nelle stoffe dipinte" en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., p. 85.

tendrá que ser analizada –según el profesor José Mª Morillas– en función a una relación centro-periferia. Existían centros mayores –como es el caso de la ciudad de Nápoles– y centros menores –Solfora, Avellino, Cartuja de Padula, etc– que en su mayoría están asociadas a una clientela nobiliaria[22]. Por este motivo –como asegura Vega de Martini– a la hora de estudiar la producción escultórica presente en la "provincia" de Nápoles, habría que diferenciar la capital de las zonas internas de reino. En la primera, existía una mayor apertura a nuevas tendencias culturales y artísticas, favorecida por las relaciones establecidas con el exterior, mientras que en las segundas, se conservaba la tradición, que había sido fortalecida a través del arraigo a la Contrarreforma de origen hispánico[23].

A finales del siglo XVI, con la conclusión del Concilio de Trento, se siguió difundiendo la cultura devocional promulgada por la Reforma Católica, con la intención de crear una armonía en las formas del arte religioso. La escultura tenía un valor fundamental dentro de esta difusión, ya que debido a sus características técnicas y morfológicas, podía llegar a crear una representación artística muy constante y atractiva para los adeptos. Una vez policromada, adquiría una apariencia "viva" a los ojos del espectador, y en el caso de los relicarios, la imagen se convertía en la perfecta custodia del Cuerpo Santo. Se producía una conexión total entre el fiel y la imagen, de modo que se ampliaron los márgenes de la clientela interesada en adquirir estas obras, más allá de la Iglesia y la aristocracia[24].

A partir del siglo XVII, con la concentración del poder monárquico español, aumentó el influjo de la nobleza feudal –que dejó sus provincias y castillos–

[22] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "La escultura del sur de Italia y la escultura del sur de España durante el Barroco", en *Pasión y Éxtasis*. Op. cit., p. 31.

[23] MARTINI, Vega de: "Pasiones", en *Pasión y Éxtasis.* Op. cit., p. 21.

[24] GIANFRANCESCHI, Michela: *Il Barocco: scultura e devozione tra Terra d'Otranto, napoli e Spagna,* en Radici Cristiane, nº37, Agost/set 2008.

hacia la ciudad de Nápoles como sede del poder de aquel momento, y con una función político-administrativa muy notable. A la vez surgieron nuevas exigencias y costumbres sociales, como la necesidad de residencias prestigiosas. Igualmente, recibieron un gran impulso las principales producciones de la ciudad, siendo estas: la seda, la orfebrería y la platería. Todos estos acontecimientos, junto con el desarrollo del comercio, produjeron un reclamo de inmigración hacia la ciudad –comercio que también se dio en Anversa, Amsterdam, Lisboa, Sevilla y París–. La ciudad aumentó durante este tiempo de manera considerable su demografía y, según los escritores del siglo XVII (Fig. 4), los barrios se habían convertido en grandes ciudades, que impulsaban hacia arriba las construcciones ante la ausencia de espacio. Nápoles ofrecía trabajo incluso para los niveles más bajos de la sociedad, con lo que se originó un estrato de población situada en los límites de la pobreza, muy por debajo del proletariado[25].

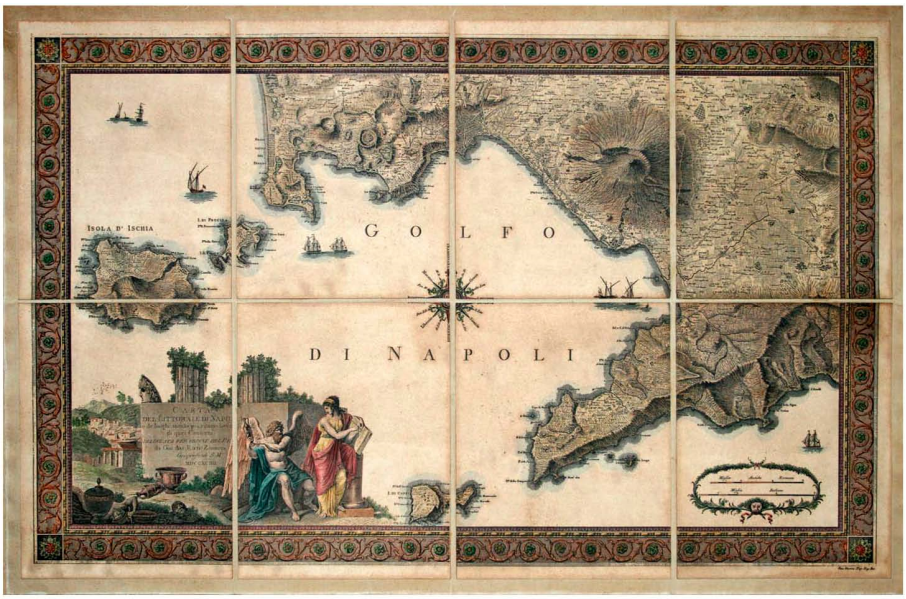


Fig. 4 - *Mapa del Litoral de Nápoles,* s. XVIII-XIX. Rizzi- Zannoni.

[25] GALASSO, Giuseppe: "Napoli città e capitale moderna", *en Civiltà del Seicento a Napoli*. Op. cit., p. 23-24.

A lo largo de este siglo, el desarrollo de la ciudad de Nápoles se hizo evidente debido a su particular intensidad y fisonomía, con respecto a otras ciudades europeas. Pero este crecimiento fue sobrepasado en cantidad respecto al efectivo flujo de sus reales recursos de energía[26]. Por otra parte, Nápoles –además de funcionar como núcleo emisor del sur de Italia– asumió el papel de conector entre los otros centros principales españoles y –durante el s. XVII– siendo los que más influyeron en la escultura del Virreinato: Sevilla y Granada, en Andalucía, y Valladolid, en Castilla[27]. A pesar de la tradición comercial de la ciudad, a lo largo de este siglo no fue posible evolucionar mucho más en el comercio –con respecto al período angiovino y aragonés– pues era un centro de consumo más que un centro productivo. Consumo que permaneció subordinado a la tradición, y a las grandes potencias mercantiles y financieras del Mediterráneo –sobre todo Génova–. Hasta el momento, el Reino de Nápoles era en realidad una suma de espacios diversos, pero sólo parcialmente unificados, de hecho las diferencias entre la ciudad y el resto del territorio eran de tipo demográfico[28].

En cuanto a la presencia de grandes coleccionistas y mecenas en Nápoles, fueron en gran parte los virreyes españoles los que tuvieron un papel importante en la compra de obras napolitanas. Según explica Moreno Mendoza, realizaron importantes compras don Fernando Enríquez de Ribera[29] –duque de Alcalá–, don Manuel de Guzmán y Zuñiga –conde de Monterrey– Medina de las Torres, Enrique de Cabrera, Rodrigo Ponce de León, o el conde

[26] Ibídem, pp. 24-26

[27] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "La escultura del sur de Italia y la escultura del sur de España durante el Barroco", en *Pasión y Éxtasis.* Op. cit., p. 31.

[28] GALASSO, Giuseppe: "Napoli città e capitale moderna", *e*n *Civiltà del Seicento a Napoli*. Op. cit., p. 23-24.

[29] LLEÓ CAÑAL, Vicente: *La Casa de Pilatos*, Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, Sevilla, 1996, pp. 14-20.

de Castrillo. Todos aportaron a las colecciones españolas una gran cantidad de obras pertenecientes a pintores importantes napolitanos, como Battistello Caracciolo, Máximo Stanzione, Artemisa Gentileschi, Lamfranco, Aniello Falcone, Codazzi, Novelli, y por supuesto, Ribera. También fue notable la presencia en España de la obra de Giordano y Maria Preti –ambos viajaron a nuestro país, estableciéndose el primero en él a partir de 1692.[30] En cuanto a la presencia de esculturas, la imaginería española recibió una importante influencia de la obra realizada por Giacomo Colombo, o también Nicola Salzillo, que incluso se instaló en España y aportó a la región de Murcia, no solo una producción artística, sino una relevante tradición escultórica. Sería interesante también añadir en relación al tema, una idea aportada por Renato Ruotolo en su artículo "Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento": "la ausencia de una corte estable – en la que los virreyes se alternaban cada tres años– apta para influenciar el ambiente con sus elecciones artísticas, hizo que algunos personajes, notables por sus competencias y socialmente relevantes, se convirtiesen en un punto de referencia para los compradores más habituales"[31].

Las realidades de la pintura y de la escultura en Nápoles son muy dispares, pues han sido fruto de motivaciones e intereses bien distintos. En el debate de comparación entre las artes, se ha hablado siempre de la intelectualidad de la pintura y del dibujo, con respecto a la tecnicidad de la escultura, considerada esta última inapropiada para expresar historias y conceptos. La presencia abrumadora de la pintura napolitana en España, nos explica las continuas conexiones, influencias y semejanzas a nivel artístico en los dos territorios. Pero al margen de los aspectos más vinculantes entre ambas, también cabría estudiar detalladamente sus puntos de divergencia interpretativa, pues se trata de dos realidades bien diferenciadas, con un contexto geográfico y cultural muy

[30] MORENO MENDOZA, Arsenio: "Introducción", en *Pasión y Éxtasis,* Electa. Op. cit., p. 13.

[31] RUOTOLO, Renato: **"**Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento", *en Civiltà del Seicento a Napoli*. Op. cit., p. 43.

distinto. Son dos pueblos que comparten una misma cultura, a través de las relaciones establecidas a lo largo de gran parte de la historia. Pero a la vez son dos sensibilidades emparentadas, dos modos de percibir la realidad[32]. En el caso de la escultura en Nápoles, ésta también se introduce en la segunda mitad del siglo XVII en un contexto cultural amplio y variado –contrario a local– que ha gozado de poco interés por parte de los investigadores tiempo atrás, y que hoy parece haber adquirido un mayor protagonismo[33].

El panorama del coleccionismo napolitano tiene su importancia dentro del análisis de la producción artística de aquel momento, ya que ésta última dependía de las posibilidades económicas y de los intereses de dicho coleccionismo. La clientela de obras artísticas –especialmente en lo que se refiere a la pintura– durante los últimos años del siglo XVII, no tenía la posibilidad de establecer un criterio de calidad a la hora de adquirir una pieza. El motivo de la limitación de esta clientela en la elección de obras de gran valor, se debía a que debían adornar espacios muy amplios –por lo que necesitaban mayor cantidad de las mismas- y los altos precios que acostumbraban tener las piezas de artistas de reconocido prestigio. Por tanto, no se debía a un escaso interés o motivación hacia lo artístico –aunque a veces sí lo fuese– sino a que la clientela napolitana poseía habitualmente bajas economías, y por consiguiente, no tenían la posibilidad de adquirir obras de cierto valor. La vida artística estaba articulada de manera desigual entre la ciudad y los alrededores. Era habitual que la mayor parte de las obras de gran valor se encontrase en la capital, caso muy distinto para el resto del Reino, donde se acumulaban en feudos y castillos familiares las piezas de escaso

[32] MORENO MENDOZA, Arsenio: "Introducción", en *Pasión y Éxtasis,* Electa. Op. cit., p. 14.

[33] FERRARI, Oreste: "I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica", en *Civiltà del Seicento a Napoli*. Op. cit., p. 150.

valor[34]. En el caso particular de la escultura, debido a su funcionalidad –basada en un uso didáctico y como medio de expresión del fervor religioso–, la clientela interesada en su compra estaba más enmarcada dentro del contexto religioso y aristocrático, donde precisamente residía el poder económico, aunque también se daba el caso de coleccionistas privados. Habría que añadir una idea relacionada con el coleccionismo y la venta de obras hacia el exterior, los artistas napolitanos tenían una ventaja al pertenecer a las Españas con respecto a la venta en otros lugares de Europa, pues la comercialización de sus obras se producía dentro de la misma frontera, y por ello, se les daba más facilidades.

Con posterioridad al siglo XVII, la situación cambió notablemente en relación al tráfico del Mediterráneo, y más especialmente en relación con las rutas comerciales del Reino de Nápoles. Se produjo un retroceso del área italo-española –respecto a la anglo-franco-alemana– a causa de la desvinculación política de España con respecto al Reino de Nápoles como resultado de la Guerra de Sucesión Española. Con la entrada en el siglo XVIII se cambia de registro[35]. El Reino de Nápoles pierde el sentido de grandeza, seguridad y futuro, descompensando su desarrollo con respecto a gran parte de naciones importantes de Europa. Coincide con los siglos de la Ilustración, en los que entra en un estado de inferioridad histórica. Como resultado, esta circunstancia da lugar a una nueva estructuración del reino en dos categorías, Nápoles por un lado y las provincias por otro. La ciudad se convierte en un instrumento de la monarquía, que consiguió vencer al feudalismo. Disponía de un papel importante como capital del reino, como estructura social, urbana y cultural. Era

[34] RUOTOLO, Renato: "Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento", *en Civiltà del Seicento a Napoli*. Op. cit., p. 44

[35] Vid. AA.VV.: *Settecento napoletano. Sulle ali dell'Aquila Imperiale (1707-34)* Catalogo della mostra, Mondadori Electa, Napoli, 1994. Más información acerca de los cambios en el arte napolitano a través del intercambio con el norte de Europa durante el Paréntesis Austríaco (1707-1734).

una síntesis de ciudad al completo, pero no ejercía de ciudad dominante como en el caso de Venecia, Génova o Florencia[36].

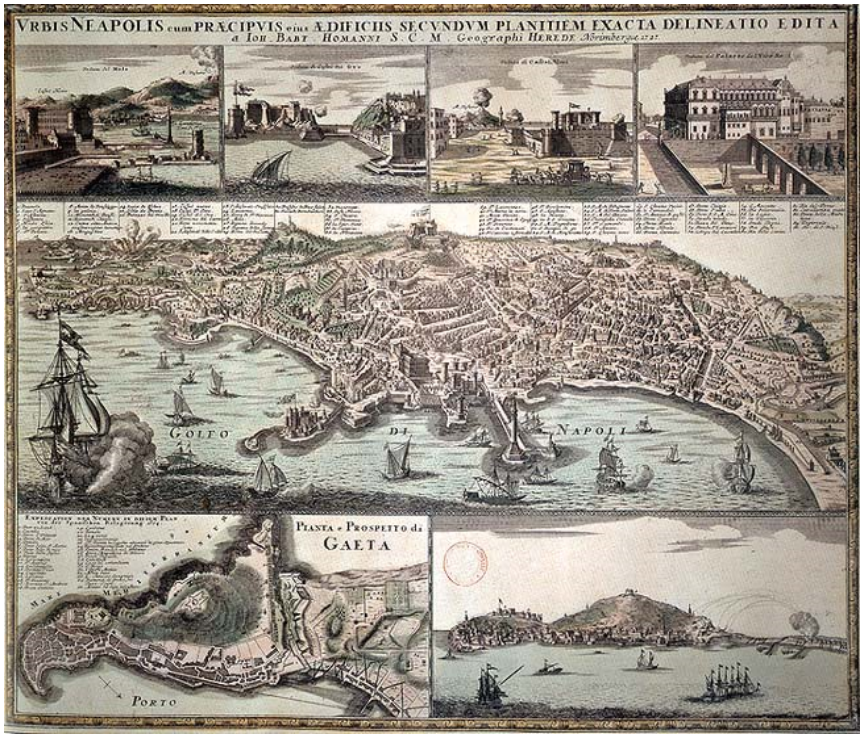


Fig. 5 - *Mapa de Nápoles y Gaeta*, 1727. Johann Baptist. Grabado.

[36] GALASSO, Giuseppe: "Napoli città e capitale moderna", *e*n *Civiltà del Seicento a Napoli*. Op. cit., pp. 26-27

5.2. El taller escultórico

En la investigación y la atribución de esculturas lígneas de un taller, la indagación archivística tiene un importante papel para la reconstrucción de la vida laboral de los artistas dedicados a esta disciplina. El siguiente párrafo extraído de la publicación de Lucia Siddi "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione…" nos puede dar una idea de la importancia de los archivos dentro de esta reconstrucción: <<I numerosi dati d'archivio finora raccolti consentono di ricostruire con una certa verosimiglianza la vita sociale degli artigiani del legno: i rapporti lavorativi, quelli interfamiliari, le diverse especializzazioni dell'attività lavorativa, la loro provinenza>>[37] Las actividades de catalogación, conservación y valorización en estos últimos tiempos, han sacado a relucir algunos testimonios significativos que estaban dispuestos en colecciones públicas y privadas. Aquellos fueron recogidos por iniciativa de un mercado anticuario muy sensible al valor de todas las obras[38].

Vale la pena detenerse en los problemas de la distribución de muchas esculturas que van apareciendo, con la idea de comprender el funcionamiento de los talleres en el Virreinato de Nápoles. En ocasiones, estos talleres actuaban con una especie de división territorial, solicitados a elección de la

[37] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., p. 61. Traducción de cita: <<Los numerosos datos de archivo hasta ahora recopilados, permiten reconstruir con cierta exactitud la vida social de los artesanos de la madera: las relaciones laborales, aquellas interfamiliares, las diversas especializaciones de la actividad laboral y su origen>>.

[38] STAFFIERO, Patrizia: "Modelli di decorazioni a *estofado* nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento", en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco,* Mario Congedo Editore, Salerno 2004, p.160. <<Por ejemplo, el busto de San Marino, que se encuentra en Cuntry Museum de Los Ángeles, muy debatida en cuanto a cronología y al ámbito geográfico. Que debido a su riqueza en la decoración a estofado de origen ibérico, guarda sus semejanzas con la escultura de origen napolitano>>

propia clientela –por lo general eran nobles y simples párrocos de campo– que se hacía la portavoz de las exigencias de una comunidad entera. Hasta tal punto adquiría importancia la *committenza* que, a día de hoy, en el análisis de una escultura lígnea, no se puede prescindir de las exigencias requeridas por el público y de su destinación de uso, identificando las diferencias entre las funciones religiosas –tanto públicas como privadas– y estimando justamente su valor cultural. En cuanto a este último, a parte del valor estético y técnico de las esculturas, se incluye también su historia material, de ahí la necesidad de prestar atención a los numerosos repintes y modificaciones que han sido sobrepuestos a la escultura en el transcurrir de los siglos (Fig. 6)[39].



Fig. 6 - *Santa Clara*, s. XVII. Escultor napolitano.
Iglesia de Santa Clara, Lecce.

[39] GAETA, Letizia: "…colorite e miniate al naturale: vesti incarnate nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento", en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op.cit, p. 199.

A partir de la presencia de los virreyes españoles (1556) en el Virreinato de Nápoles[40], se produjeron numerosos encargos de esculturas que seguían una línea muy próxima a la tradición berruguerescа, como estilo de uno de los principales exponentes de la escuela castellana. Paralelamente a la difusión de este estilo, entre los siglos XVI y XVII, se produjo un florecimiento de vitales y productivos talleres de escultores, en los cuales trabajaban profesionales dedicados al dorado, policromado, estofado; que conjuntamente hacían posible satisfacer los deseos de la clientela que, –como se ha mencionado con anterioridad– era tanto religiosa como laica. Además de su carácter multidisciplinar, la producción de estos talleres era bastante amplia, según los documentos en los que aparece esta información. Existían talleres especializados en esculturas, grupos plásticos, crucifijos, bustos relicarios, ángeles y figuras para el mobiliario litúrgico *tagliati, policromati, dorati e sgrafiati* que, no en pocos casos, fueron importantes talleres de gestión familiar[41].

Atendiendo a las similitudes de esta producción escultórica con respecto a la española, el escultor dedicado a esta tarea podría ser denominado con la misma terminología con la que se reconoce en la tradición española al Imaginero, que según Jorge Bernales Ballesteros y Federico García de la Concha Delgado, viene a ser definido de la siguiente manera: <<El imaginero es un artista que tiene necesariamente que ser escultor, pero además saber los gustos y necesidades tanto devocionales como estéticas de la población y realizar tareas de la forma más realista y bella que le sea posible, en dificilísimo equilibrio que lo aparte de lo estridente, desagradable y tremendista, así como

[40] Vid. CONIGLIO, Giuseppe: *I Vicere spagnoli di Napoli*, Fausto Fiorentino, Napoli, 1967.

[41] STAFFIERO, Patrizia: "Modelli di decorazioni a *estofado* nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento", en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 157 <<notables testimonios con la impronta de la más viva tradición berruguerescа como la *Pietà fra angeli ploranti* en la capilla *Monte Pietà* (1597-1605) y el San Cristoforo de la parrochia de Aritzo en Sardegna, tallado por el napolitano Antonio Gallo en 1606>>.

de lo feo o excesivamente dulzón. Por ello se ha dicho con acierto que todo imaginero tiene que ser escultor, pero no todo escultor consigue ser Imaginero[42]>>. La coincidencia en el tiempo entre el desarrollo de los talleres de escultura y el desarrollo de la propia ciudad de Nápoles es un hecho que se dio también en otras ciudades europeas durante el siglo XVI. En Sevilla, los talleres de escultura, a parte de los específicos dedicados a la construcción de la catedral comenzaron a florecer debido a la demanda de una ciudad en evidente desarrollo (Fig. 7). De hecho, la llegada de estilos y artistas no cesó hasta bien avanzado este siglo[43].



Fig. 7 - *Vista de Sevilla*, s. XVI. Anónimo flamenco. Hospital de los Venerables, Sevilla

[42] BERNALES BALLESTEROS, J. y GARCÍA DE LA CONCHA, F.: *Imagineros andaluces de los siglos de oro,* Biblioteca de la cultura andaluza, Sevilla, 1986. p. 16. Cfr. GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla.* Universidad de Sevilla. Sevilla. 2001. p. 49. Gañan Medina realiza esta aclaración acerca de los imagineros: <<Los Imagineros: se dedicaban a pintar imágenes, ya fuera sobre soporte plano o escultura. No se habla solo de pinturas, sino también se refieren a la talla. Además de conocer y dominar los estucos y engrudos que las piezas recibían, a estos oficiales se les examinaba de dibujo, y de labrar –elaborar– los colores correctamente>>.

[43] Ibídem, p. 33.

En cuanto a la ubicación de los talleres, que según la tradición se ordenaban atendiendo a los diferentes gremios, la ciudad de Nápoles concentraba los principales talleres de escultores en el *Quartiere dei Girolamini*, barrio situado en el corazón de la "antigua" Nápoles (Fig. 8). En períodos anteriores, estos talleres estaban situados en una zona menos céntrica. Aquí tuvieron su taller escultores de gran importancia para la escultura barroca, pero también otros menos conocidos porque hasta nosotros ha llegado una pequeña cantidad de obras, como es el caso de Genaro Franzese[44].



Fig. 8 - *Chiesa dei Girolamini*, s. XVI-XVII. Centro histórico de Nápoles.

[44] GAETA, Letizia: "Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali", en *Sculture di età barocca in Terra d'Otranto Napoli e Spagna*. De Luca Editori d'Arte, Lecce 2008, p. 94

Los talleres en Nápoles también solían tener un carácter familiar. Algunos de los más importantes fueron los Maresca –entre 1588 y 1665- los Stellato –desde 1615 a 1643–, el taller de Antonio Gallo –durante todo el siglo XVII– y los Mollica –desde 1610 a 1650–. Todos estos se relacionaban con escultores independientes, algunos de ellos fueron Giovan Antonio Guerra, Luise della Monica, Iacopo Antonio Parmese, Santillo Manco, Giovan Battista Gallone y Antonio de Simone. En las facturas de pago de los encargos también aparecían los nombres de algunos artesanos dedicados al costoso trabajo del dorado y del estofado, como por ejemplo Andrea Marchese y Orazio Buonocore. Estos fueron colaboradores en algunos de los trabajos de Giovan Paolo de Martino, de los Mollica, de los Maresca y de Aniello Stellato (Fig. 9)[45].



Fig. 9 - *Ángel Custodio, s. XVII.* Aniello Stellato. Chiesa del Gesù Nuovo, Napolés.

[45] STAFFIERO, Patrizia: "Modelli di decorazioni a *estofado* nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento", en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p.157-158.

El funcionamiento de estos talleres no fue posible sin la presencia en los mismos de aprendices. La situación de estos jóvenes, que entraban en el taller con la intención de aprender el oficio del "imaginero" debió de ser bastante dura, ya que a veces tenían salario y alojamiento, y otras tenían además que servir día y noche al maestro. Perrone y Patalano fueron algunos de los maestros que acogieron en sus talleres jóvenes con la doble intención de formar y apoyar en los trabajos[46]. Los talleres perduraban en el tiempo, sobreviviendo a los maestros, de manera que estos últimos confiaban su lugar de trabajo a personas tenidas por ellos de gran valía para la profesión. Es el caso de Giacomo Colombo, quien dejó como herencia su taller a Antonio Grimaldi, escultor con el que tenía una gran amistad[47]. O también, un tema que se tratará en capítulos sucesivos, la relación del maestro Aniello Perrone y su discípulo Nicola Salzillo, pues tras la muerte del primero en 1696, pasó el taller a manos de su discípulo hasta el traslado definitivo de éste a Murcia en 1700.

Las esculturas lígneas procedentes del taller de los siglos XVI y XVII se caracterizaban por un naturalismo intenso, patético y de fuerte gusto suntuario. Apariencia que se conseguía mediante una refinada exuberancia de los ornamentos tallados, y especialmente, a través de las brillantes y preciosas policromías "bordadas" en estofado[48]. En el resultado estético de estas esculturas, adquiría un papel importantísimo el revestimiento cromático de las mismas –se verán más adelante los inconvenientes de la madera vista, especialmente en las imágenes sagradas–. La costumbre habitual de hacer pasar la madera por materiales más nobles, plateándolos, dorándolos o blanqueándolos, a imitación de metales preciosos o mármoles preciados, se

[46] GAETA, Letizia: : "Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali", en *Sculture di età barocca in Terra d'Otranto Napoli e Spagna*. Op. cit., p. 96.

[47] Ibídem, p. 97.

[48] STAFFIERO, Patrizia: "Modelli di decorazioni a *estofado* nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento", en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p.153.

inició en Italia centro-meridional a partir del siglo XVI, a través de la técnica del *sgraffito* –siendo muy similar a la del estofado español– pero ya era usado con anterioridad en ámbito lombardo.[49] Conviene recordar que la policromía de las vestiduras típica napolitana se basaba en una decoración a racimos y de ahí se pasó a la ya nombrada técnica del estofado[50] (Fig. 10).



Fig. 10 - Busto relicario de *Santa Agata,* s. XVI, detalle. Museo Diocesano,Trani (Bari)

[49] Ibídem, p.154.

[50] DI LIDDO, Isabella: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle Botheghe: Nicola Salzillo.* De Luca Editori d'Arte, Roma 2008, p. 8 <<El discurso de los talleres y de la técnica usada, desde la decoración pictórica a racimos, típica napolitana de la segunda mitad del 600 a 700, al estofado (técnica *"a sgraffio"*) es objeto de una profundización en el Capítulo IV "Nicola Salzillo tra Napoli e la Spagna", así como son consideradas las reglas que se aplican en los contratos de aprendiz, que según mi apreciación son similares tanto en Nápoles como en Murcia, en los talleres de los alumnos españoles de Nicola>>.

Todos los aspectos expresivos y técnicos –incluida la policromía– de estas esculturas están en estrecha consonancia con la religiosidad que se vivía en Nápoles a través de las órdenes religiosas, especialmente por los Jesuitas que, según certifican numerosos encargos destinados a la exportación, parecían estar influenciados por el gran arte lignario ibérico del siglo XVI[51].

Las asociaciones corporativas[52] –encargadas de representar los colectivos de artesanos dedicados a la escultura religiosa– guardaban también un significado religioso. De modo que se encomendaban a la Virgen y a los santos protectores, además de organizar sus reuniones en las capillas de iglesias y conventos, con el fin de desarrollar las funciones que estaban recogidas en los escritos; entre ellas, la aceptación de aprendices del oficio. No era tan fácil entrar dentro del círculo de aprendizaje del oficio del escultor, ya que en este régimen corporativo no todos eran admitidos para realizar el examen, y solamente los hijos de los maestros podían presentarse al examen sin haber concluido el período de aprendizaje. Quien no llegaba a superar las pruebas podía llegar a ser un simple trabajador asalariado, bajo el mandato del maestro. Solo después de haber superado delante de la presencia de una comisión de artesanos tenían la posibilidad de abrir su propio taller[53]. Los artesanos pertenecientes a las asociaciones corporativas provenían de varias ciudades y estados diversos; de hecho está documentada la presencia en Cagliari de muchos mallorquines, así como que en Mallorca se evidencia la presencia de numerosos sardos, –sobre todo al final del siglo XVI– franceses y catalanes,

[51] STAFFIERO, Patrizia: : “Modelli di decorazioni a *estofado* nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento”, en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p.157

[52] Vid. GIANNOTTI, Giovanni: “La corporazione degli scultori e marmorari napoletani”, en *Per la conoscenza dei Beni Culturali. IV*, Seconda Università degli Studi Di Napoli, Edizioni Spartaco, Santa Maria Capua Vetere, 2011, pp. 121-130.

[53] SIDDI, Lucia: “Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna”, en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., pp. 61-62.

sicilianos de Palermo y Trapani, napolitanos, genoveses, toscanos, romanos y lombardos, principalmente concentrados en el barrio de la Marina.[54] A los doradores, que en ciudades como Sevilla formaban su propio gremio, también se les examinaba en el arte de dorar, así como que se les excluía la posibilidad de ejercer otros oficios de pintor sin haber sido previamente examinados en sus disciplinas correspondientes. Estos doradores originalmente se dedicaron a la policromía de las imágenes, no solo en lo que al dorado y estofa se refiere, sino también a las encarnaduras; "lo vivo"[55].

Letizia Gaeta, en su artículo *"…colorite e miniate al naturale: vesti incarnate nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento"*, atribuye importancia al pintor en la elaboración de las esculturas, sobre todo a partir de 1696, y antes de que el repertorio decorativo se trasformase en uno estereotipado. En estos talleres probablemente existiese la subdivisión de tareas[56], pues se deduce de los documentos originarios del siglo XVII que la tarea del dorador tenía una precisa fisonomía. En esta transición de paso se establecieron tipologías y modelos destinados a durar durante todo el siglo y otros, como nos demuestra el taller de carácter familiar de los Verzella, que todavía a mitad del s. XIX, orgullosa y tenazmente continuaban produciendo esculturas con el estilo inventado y representado por el trío de escultores del

[54] Ibídem, p. 63.

[55] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 50. <<En la recopilación de las Ordenanzas de 1632 encontramos un apartado en el que se les concede prioridad de ejecución, incluso de dorados, a los maestros pintores imagineros, quedando reducida la labor de los doradores de maderas sin imágenes>>.

[56] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., pp. 61-62. Se hace referencia a las diferentes denominaciones que tenían de los trabajadores dedicados a la madera: <<Los trabajadores de la madera se identificaban frecuentemente con denominaciones diversas, fusters, caxers, escultors, torners, entalladors, Mestres de carros e de axa>>

siglo XVI-XVII: Fumo, Patalano y Colombo.[57] Respecto al último de los escultores nombrados, Carmine Tavarone añade que, –tras hacer un recorrido por las listas cada vez más conspicuas de las obras del escultor estense censadas en territorio campano–, su taller probablemente estuviese dividido en criterios de división de trabajo y fuese, ya a principios del siglo XVIII, el punto de referencia preferido de los ricos compradores de las áreas virreinales[58]. De hecho, actualmente son atribuidas a este artista dos obras localizadas en Madrid, una *Santa Teresa* y un *Cristo atado a la columna*, de las que se tratará más adelante. A pesar de la introducción de cambios de estilo por parte de los escultores campanos, se produjo a su vez una estandarización de los modelos. Este hecho se pudo deber a la realización en los talleres de esculturas sin un contrato previo, por lo que los imagineros podían aprovechar repetidamente los mismos modelos[59]. Si bien se tienen noticias de la existencia de modelos que se sobreponían a la previa aprobación de la clientela, se sabe aún poco sobre la organización de los talleres de los escultores del siglo XVIII en Nápoles, pues hasta ahora no han sido objeto de interés en la investigación (Fig. 11)

[57] GAETA, Letizia: "…colorite e miniate al naturale: vesti incarnate nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento", en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 205.

[58] TAVARONE, Carmine: "Recorrido en torno a los itinerarios artísticos de Giacomo Colombo", en *Pasión y Éxtasis*. Op. cit., p. 35. Y añade: <<el éxito de este escultor no debió gustar demasiado a De Dominici>>

[59] ALONSO MORAL, Roberto: "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del Barocco: presenza e influsso" en *Sculture di età barocca in Terra d'Otranto Napoli e Spagna*. Op. cit., p. 75



Fig. 11 - *Inmaculada,* s. XVIII. Domingo Martínez. Colección Benito Navarrete, Madrid. Dibujo preparatorio semejante a la Inmaculada de Nicola Fumo.

En particular, son recurrentes en colecciones públicas y privadas o en el mercado, modelos que en su mayor parte carecen de atribución. Ante la escasa presencia de éstos, Oreste Ferrari en su artículo *"I grandi momenti della scultura e della decorazione plástica"* en *Civiltà del seicento a Napoli*, se pregunta si la baja presencia de los bocetos o modelos se debe a que haya sido una práctica esporádicamente frecuentada, o a la preferencia de los escultores por tallar de una sola vez[60].

Acerca de la atribución de las obras en relación a sus características individuales, Raffele Casciaro realiza una reflexión en la que da una especial importancia a la contemplación. Considera que dicha contemplación de las obras atribuidas a distintos escultores, sirve para formarnos en los parámetros que a su vez nos ayudarán a valorar las individualidades artísticas, sus horizontes culturales, los modelos de referencia y su estilo. Frente a una escultura y de modo más general, sobre una obra de arte, nosotros podemos llegar a conocer la época, el área donde ha sido realizada, el ámbito, el maestro y el taller. Estos son grados de reconocimiento que en el análisis de las formas pasan a través del concepto de estilo –estilo de la época, como el Barroco, el estilo de una región o de una aldea, como el *barocco napoletano*, y el estilo individual–. En muchas ocasiones se dan casos en los que se conocen las edades y el lugar de origen de todas las esculturas, pero permanece en cambio abierto el problema de la individualización de los maestros, es decir, la atribución[61]. Por atribución –según Raffaele Casciaro– únicamente se entiende el reconocimiento de la intervención de una sola persona, dotada de un estilo característico. Pero en las obras que este estudioso analiza, y como muy frecuentemente ocurre en escultura, definir la línea entre la actividad de un

[60] FERRARI, Oreste: "I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica", en *Civiltà del Seicento a Napoli*. Op. cit., p. 147.

[61] Existen problemas de atribución de obras de Gaetano Patalano y Nicola Fumo que, aun conociendo la procedencia y datación de las obras, se hace distinción entre un escultor y el otro.

maestro o aquella de su taller, y a veces también entre un taller y otro, no es fácil, y los cambios de atribución son la prueba de ello. En situaciones de este tipo, obras que aparentemente son idénticas se descubre después, –gracias a documentos que son incontrovertibles– que han sido realizadas por artistas diversos. Ante este tipo de casos, surgen dudas acerca de la individualidad del estilo[62]. Responder a estas dudas se hace bastante difícil para el estudioso debido a la falta o escaso conocimiento del trabajo realizado por los talleres y de los procesos, a veces casi industriales, que multiplicaban la producción de las obras y que, románticamente se continúan considerando éxitos del genio creador. Sin embargo, permanece en la convicción que el aporte personal de los maestros es un elemento imprescindible en la comprensión de las obras de arte, en la individualización de la obras autógrafas o cuanto menos de las obras más cualificadas de la producción de los talleres. Este aporte personal de los maestros es fundamental para el conocimiento histórico-artístico y el único modo para ascender a los procesos productivos, a la organización de los talleres y a la secuencia modelo-obra-copia-imitación. La novedad en los estudios llevados a cabo en estos últimos años, se basa en el haber puesto fuertemente el acento sobre los aspectos materiales y ejecutivos. En algunos casos, mediante el análisis en profundidad de los materiales y de las técnicas se han realizado contribuciones decisivas en la datación, pero también en la atribución de las obras.[63]

Las oscilaciones que se han dado en la atribución durante los últimos cuarenta años, sobre gran parte de las esculturas que Raffaele Casciaro ha

[62] CASCIARO, Raffaele: "Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo", en *La scultura e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 226. En cuanto a la individualización del estilo, Raffaele Casciaro se pregunta lo siguiente: << ¿El estilo es verdaderamente un don individual e irrepetible? ¿El estilo puede ser producto de un grupo de individuos? ¿El estilo puede ser transmisible? >>

[63] Ibídem, pp. 226-227.

llevado a examen, confirman la dificultad que existe en la diferenciación de la mano del artista o el taller, y hacen pensar también en que la producción en una cierta época gozaba de aspectos de seriedad, y sobre todo, estuvo sujeta a un *"orizzonte d'attesa"* en el cual, la iconografía, las fisonomías, los gestos y los ropajes debían frecuentemente respetar las tradiciones y modelos precisos (Fig. 12)[64]. Pero también, como sugiere Patrizia Staffiero, es posible que cada taller utilizase los mismos dibujos y estampas para la circulación de los modelos decorativos, cosa que podría revelarse de gran utilidad para eventualmente atribuir esculturas que hasta entonces se considerasen de autor anónimo[65].



Fig. 12 - *San Cayetano de Thiene,* c. 1692. Gaetano Patalano. Iglesia de Santa Clara, Lecce.

[64] Ibíd., pp. 221-222. Las obras a las que se refiere (*Assunta, Angelo Custode, San Giovanni Evangelista* de Nicola Fumo y *Immacolata, San Gaetano Thiene, Santa Scolastica, Sant'Antonio da Padova* de Gaetano Patalano, entre otras) fueron todas realizadas en Nápoles al final del siglo XVII.

[65] STAFFIERO, Patrizia: "Modelli di decorazioni a "estofado" nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento", en *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*. Op. cit., p.162.

Los datos acerca de la relación estilo-atribución de las esculturas aportados por estudiosos de la escultura española como Jorge Bernales Ballesteros y Constantito Gañán Medina, pueden resultar de ayuda. Según este último: <<Normalmente el aprendiz adquiría el estilo de su maestro, hecho evidente, ya que este tipo de formación, además de estar basada en la observación directa y participación en el taller, se complementaba con la copia de estampas o dibujos del maestro, así como en la de modelos de esculturas que todo taller poseía. Estas estampas, grabados y vaciados eran el único instrumento formador de la cultura visual y real de los artistas, pudiéndose transmitir muchos modelos importados de cualquier lugar de Europa…[66]>>. Raffaele Casciaro, por su parte, da un paso más en su reflexión ante la repetición de motivos y composiciones, y admite la réplica como tipo de representación frecuente en la escultura. Pero sin renunciar a la posibilidad de distinguir entre originales, réplicas e imitaciones, así como que en el interior del mismo taller sea posible regresar a los modelos del maestro. Para la adecuada atribución, los medios de análisis técnico y estilístico tendrán que estar a la altura de la práctica, ya que los sistemas atributivos, basados simplemente en analogías formales, se han revelado particularmente frágiles en un campo como el de la escultura de madera[67].

Volviendo a la evolución de los artesanos de las artes plásticas y sus correspondientes talleres a lo largo del tiempo, durante los inicios de siglo XVIII –aunque ya en desvinculación con el arte español debido al retroceso de las rutas comerciales entre España y el Reino de Nápoles– las artes de este último

[66] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 37. <<Desde las estampas y grabados de Durero hasta las últimas creaciones italianas, eran conocidas en los talleres, que no dudaban en hacer intercambios formándose de este modo las primeras academias. Además de las estampas y modelos, cada taller iba heredando los bocetos de los maestros que eran considerados como una especialidad de dibujo>>.

[67] CASCIARO, Raffaele: "Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo", en *La scultura e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 227

vivieron un verdadero momento de desarrollo. Una serie de artesanos de disciplinas diversas –leñadores, adoquinadores, marmolistas, escultores y plateros– trabajaron fundamentalmente bajo la dirección de Solimena[68] en la corte. El paso de este artista, constituyó el punto fuerte del cambio en el gusto real; que pasó de preferir el barroco a una pintura que tenía el dibujo como fundamento de la creación artística[69]. En el trascurso de este siglo la configuración del taller de escultura no varió demasiado con respecto al siglo anterior.

[68] Francesco Solimena fue uno de los artistas que mejor encarnaron la cultura tardo-barroca en Italia. Trabajó para la mayor parte de las cortes europeas, pero siempre sin moverse de Nápoles.

[69] TAVARONE, Carmine: "Recorrido en torno a los itinerarios artísticos de Giacomo Colombo", en *Pasión y Éxtasis*. Op. cit., p. 35.

5.3. Principales representantes de la escuela napolitana desde finales del s. XVI hasta principios del s. XVIII.

La escultura policromada ha gozado de una gran importancia durante todo el Barroco en el sur de Italia, y más concretamente en la región campana. En líneas generales se puede afirmar que este tipo de escultura tiene su momento de mayor desarrollo a partir del Concilio de Trento (1545), y desde entonces inicia una evolución ascendente hasta llegar a los siglos correspondientes con el período artístico del Barroco. Años más tarde, las exigencias de la Contrarreforma (1560), que pretendió dar respuesta a la reforma protestante de Martín Lutero, propiciaron el desarrollo de la escultura lígnea con una funcionalidad claramente divulgativa.[70]

Gracias a la idea de prestar servicio de divulgación de las creencias religiosas se incrementó la financiación de encargos –de forma generalizada en todo el Mediterráneo– además de producirse mayor variedad de estas obras en cuanto a las características técnicas y a la tipología iconográfica, y con ello a los diferentes niveles de calidad. Este aspecto varía según el autor de la escultura, que en lo que se refiere a este último, suele ser bastante difícil relacionar una obra a un determinado artista, ya que el aumento de la competencia había propiciado la extensión de los aspectos técnicos y estilísticos.

La desvinculación de la escultura con las artes mayores se ha podido deber precisamente a estos usos –con finalidad divulgativa– convirtiéndose de esa forma en un objeto con excelentes condiciones para ser empleado como elemento de atracción de fieles. Esas variables –alta producción y uso popular–

[70] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., p. 57

pueden haber influido en la superación del aspecto devocional frente al artístico[71].

La gran producción de la escultura lígnea napolitana se inicia en la primera mitad del siglo XVI que –aunque algunos estudiosos hayan querido insinuar que por ese tiempo era ajena a la producción española– mantiene lazos con la escultura procedente de tierras españolas desde el Reino de Aragón y el intercambio cultural establecido por entonces[72].

Entre los principales artistas activos durante el siglo XVI en Nápoles, se encuentra Benvenuto Tortelli o también llamado Benvenuto Tortello (1533-1594), arquitecto y escultor, nacido en Brescia. Hacia 1560 se trasladó a Nápoles donde abrió un taller de tallistas junto a su padre Clemente. Figura como único proyectista y ejecutor de una de sus obras más importantes, el *Coro de la Iglesia benedictina* de los Santos Severino y Sossio, en Nápoles (Fig. 13)[73]. Cualquier duda acerca de los vínculos que pudieron existir entonces entre los artistas napolitanos y españoles durante el siglo XVI se despeja tras el análisis de la actividad de Benvenuto Tortelli en Andalucía, donde su trabajo estuvo más relacionado con la arquitectura. Destaca su intervención en la Casa Pilatos, la Cárcel Real o el Arco Triunfal, gracias al impulso en Sevilla de Felipe II (Fig. 14)[74].

[71] Ibídem

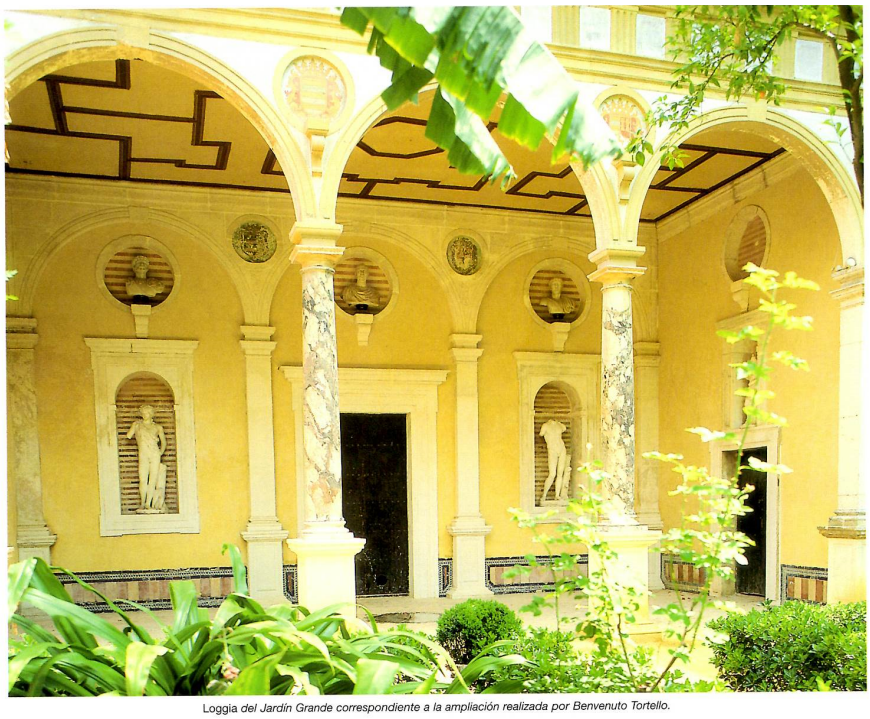
[72] Vid. AA.VV.: *Aragón en el Mundo,* Caja de Ahorros de La Inmaculada, Zaragoza, 1988.

[73] MARTINI, Vega de: *Sannio e Barocco*, Benevento,Museo del Sannio, 7 aprile-15 giugno, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2011, p. 165.

[74] Vid. LLEÓ CAÑAL, Vicente: "La obra sevillana de Benvenuto Tortelo", en Napoli Nobilissima, Napoli, 1984, pp. 198-207.



Fig. 13 - *Coro lígneo*, c. 1560-1570. Benvenuto Tortello. Iglesia benedictina de los Santos Severino y Sossio, Nápoles. MBACT



Loggia *del Jardín Grande correspondiente a la ampliación realizada por Benvenuto Tortello.*

Fig. 14 - *Loggia del Jardín Grande,* c.1568-1570. Benvenuto Tortello. Casa Pilatos, Sevilla. Correspondiente a la ampliación realizada por Benvenuto Tortello.

Durante el siglo XVII se da una clara vinculación entre el despertar de la escultura barroca napolitana y algunos artistas tardo-manieristas españoles, favoreciendo así el nacimiento de las escuelas. En este sentido se puede afirmar por ejemplo, que la obra *San Miguel con el dragón* localizada en Castellón conserva similitudes con el *San Miguel* de Nicola Fumo[75], uno de los mayores representantes de la escultura napolitana del siglo XVII y del que se tratará más adelante.

[75] ALONSO MORAL, Roberto: "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del Barocco: presenza e influsso" en *Sculture di età barocca in Terra d'Otranto Napoli e Spagna*. Op. cit., p. 83

5.3.1. *Los hermanos Perrone: Aniello Perrone (c. 1633 - c. 1696) y Michele Perrone (c. 1633 - c. 1693)*

Entre los artistas napolitanos dedicados a la escultura en madera durante este siglo, merecen ser mencionados los hermanos Perrone –protagonistas aún poco estudiados de la escultura napolitana de la segunda mitad del siglo XVII–, especialmente Aniello Perrone, el cual, no solo fue maestro del mencionado Nicola Fumo, sino también de los reconocidos hermanos Pietro y Gaetano Patalano, y de Nicola Salzillo. La actividad de los gemelos Perrone, sobrevividos a la peste de 1656, tal como afirma Raffaele Casciaro en su artículo "Napoli vista da fuori"[76] es muy importante pues representa la transición entre la producción escultórica lígnea de mediados de siglo y la llevada a cabo a finales del siglo XVII (Fig. 15)



Fig. 15 - *Immacolata*, (doc. 1687) Aniello Perrone. Iglesia de Santa Maria de la Concepción en Montecalvario, Nápoles.

[76] CASCIARO, Raffaele: "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Op. cit., p. 60.

Las fuentes documentales de la época[77] indican que los escultores más relevantes en esta segunda mitad del siglo XVII eran Perrone (Fig. 16), seguidamente, un artista que a diferencia de los dos anteriores se tienen menos datos pero que está recuperando mayor reconocimiento es Vincenzo Ardia. Este último, también se formó en el taller de Aniello Perrone a partir de 1665, adquiriendo, después de 5 años de aprendizaje, la capacidad de ejercer esta profesión[78].



Fig. 16 - *Virgen con el Niño,* Aniello Perrone. Iglesia de Santa María de la Concepción en Montecalvario, Nápoles.

[77] El Abate Pacichelli (1641-1695) menciona al inicio de la carta de 1693 al Sig. Giacomo Saluzzo a los tres escultores Aniello Perrone, Michele Perrone y Vincenzo Ardia. (según Gaeta en "...colorite e miniate al naturale…" p. 202)

[78] GAETA, Letizia: "…colorite e miniate al naturale: vesti incarnate nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento", en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco,* Op. cit., pp. 202-203.

5.3.2. *Los hermanos Patalano: Gaetano Patalano (Lacco, Ischia c. 1654 - 1699) y Pietro Patalano (c. 1664 - c. 1737)*

Entre los escultores que gozan de mayor importancia dentro de la escultura napolitana se encuentra Gaetano Patalano, considerado además, uno de los mayores exponentes de la escultura lígnea en época barroca, que, como se ha mencionado anteriormente, recibió las enseñanzas de los hermanos Perrone según De Dominici. De hecho, se ha documentado una relación estrecha entre Patalano y Perrone, e incluso se tiene noticia de un discípulo de Gaetano y Pietro en el taller de los hermanos Perrone[79].

Si bien se tiene constancia de gran parte de su trayectoria artística, aún se desconocen muchos datos sobre la fase juvenil del mismo. A partir del estudio estilístico de las obras que se conservan se ha deducido que no parece haber estado influido por el tardobarroco de la época, sino más bien por el naturalismo clasicista –que introdujo en Nápoles Massimo Stanzione–. Dicho estilo se caracteriza por crear cierto movimiento, sin llegar a ser excesivo, pero aportando a las obras una fuerte expresividad que, según Raffaele Casciaro, podría estar relacionada con los mejores ejemplos españoles a través de los posibles maestros de Patalano y Perrone[80], pero también con artistas del entorno napolitano como Nicola Fumo y Solimena. En lo que se refiere a la técnica empleada por Patalano, se centra en la representación de una forma detallada de la anatomía de los cuerpos, incluidos detalles, como las venas, arrugas, tensiones y morbideces de las imágenes, que se mueven

[79] CASCIARO, Raffaele: "Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo", en *La scultura e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 223.

[80] Ibídem, pp. 227-228

rítmicamente sin llegar a romper la geometría de la composición. Cabría destacar que las esculturas han sido modeladas directamente sobre la madera, sin haber tenido que recurrir al estuco, por lo que los estratos pictóricos son muy sutiles y no llegan a alterar el volumen de la talla[81].

La producción escultórica de Gaetano Patalano toma gran importancia a finales del siglo XVII en la ciudad de Lecce, donde es objeto de interés para la clientela eclesiástica. Entre sus representaciones destacan la Inmaculada, San Pedro de Alcántara, San Gaetano Thiene, San Francisco Javier, Santa Scolastica y San Benedetto (Fig. 17). Todas estas imágenes enriquecieron las iglesias de la ciudad. Isabella Di Liddo explica en su libro sobre la circulación de la escultura lignea en el Mediterráneo el motivo por el que el descubrimiento de cierto documento firmado el 13 de marzo de 1699 sobre la ejecución de una de las obras de Gaetano es importante <<Il ritrovamento del documento per Gaetano patalano è importante, perché incrementa il corpus delle opere "certe ed esistenti" dello scultore: infatti finora solo tredici opere (quattro sculture, due busti a Lecce, un polittico a Cadice, con una Trinità in altorilievo e quattro sculture, un'Immacolata a Sarno, un San Francesco ad Aversa). Quindi ad oggi le opere certe ed esistenti sono in tutto quattordici, includendo la pocanzi menzionata Madonna del Carro[82]>> (Lam 1-7)

[81] CASCIARO, Raffaele: "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Op. cit., p. 62.

[82] DI LIDDO, Isabella: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle Botheghe: Nicola Salzillo.* Op. cit., p. 5. Traducción de la cita de Isabella Di Liddo: <<El descubrimiento del documento por Gaetano Patalano es importante, porque incrementa el conjunto de las obras "ciertas y existentes" del escultor: de hecho hasta ahora solo trece obras (cuatro esculturas, dos bustos en Lecce, un políptico en Cádiz, con una trinidad en altorrelieve y cuatro esculturas, una Inmaculada en Sarno, un San Francesco en Aversa) Hasta ahora las obras ciertas y existentes son en total catorce, incluyendo la *Madonna del Carro*>>.



Fig. 17 - *Inmaculada,* Gaetano Patalano. Iglesia de Santa Clara, Lecce.

De todas las obras mencionadas, puede resultar de interés para la investigación, como testimonio del intercambio artístico, el *Retablo de la Coronación de la Virgen*, que fue enviado a la ciudad española de Cádiz en 1694 (Fig. 18). Este retablo, según De Dominici, representa <<il più ampio ed elaborato risultato raggiunto in questo genere eseguito a Napoli di cui si ha notizia>>. Como características representativas del escultor, en el retablo las esculturas de bulto redondo se presentan en tamaño natural y la policromía ejecutada con grandes fondos en los que destacan pequeñas pinceladas difuminadas[83]. Además del tipo del tipo de obras ya citadas, cabría relacionar

[83] MARTINI, Vega de: *Sannio e Barocco*. Op. cit., p. 173. Traducción cita de De Dominici: <<el más amplio y elaborado resultado alcanzado en este género llevado a cabo en Nápoles del cual se tiene noticia>>

parte de la producción de Gaetano Patalano con esculturas de pequeño formato realizadas en estuco, que contribuyeron a su reconocimiento como "escultor de estucos". Estas obras fueron realizadas en 1687 para Don Felice Maria Pianelli, y hacen suponer que formasen parte del proceso de creación del artista, es decir, fuesen los bocetos previos de sus esculturas[84].

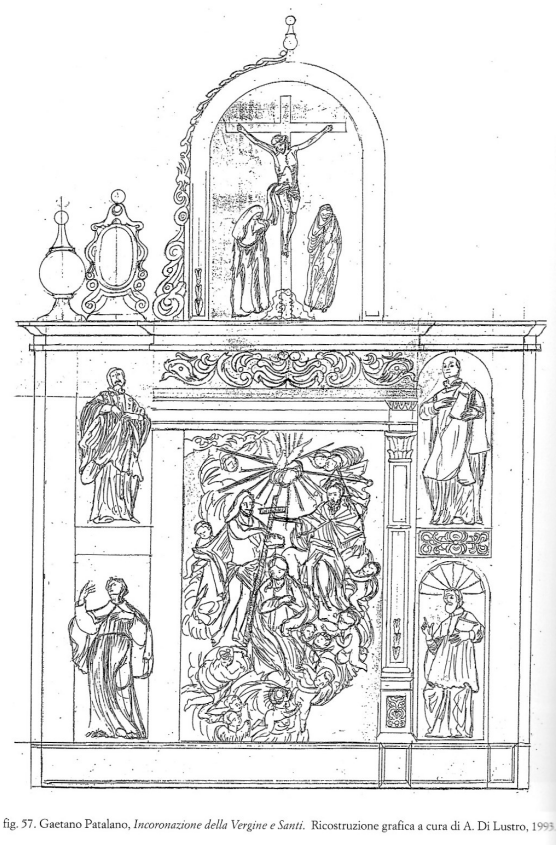


fig. 57. Gaetano Patalano, *Incoronazione della Vergine e Santi.* Ricostruzione grafica a cura di A. Di Lustro, 1993

Fig. 18 - *Incoronazione della Vergine e Santi.* Gaetano Patalano, Reconstrucción gráfica de A. Di Lustro, 1993.

[84] CASCIARO, Raffaele: "Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo", en *La scultura e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 223.

El escultor Pietro Patalano fue uno de los diez hermanos de Gaetano Patalano. Si bien gozó de menor importancia como escultor, se conoce, a través de las investigaciones aportadas por De Dominici, su colaboración en el taller, y posterior continuación con la actividad del mismo tras la muerte precoz de su hermano hacia 1700[85]. Se desconoce la existencia de obras firmadas por Pietro, pero se tiene constancia de seis figuras de Belén realizadas en los primeros años del 1700 para los cartujos de San Martino y que ahora forman parte de los fondos del Museo[86]. Además se le atribuyen varias piezas, como la *Inmaculada* de Montesano Salentino (Lam. 8)

[85] *Ibídem.*

[86] MARTINI, Vega de: *Sannio e Barocco*. Op. cit., p. 173.

5.3.3. Nicola Fumo (Baronisi, c. 1645 -1647, 1699)

Entre los aprendices de Perrone, además del mencionado Gaetano Patalano, se encuentra Nicola Fumo, que fue otro de los protagonistas del barroco napolitano dedicado en este caso a la escultura en mármol, madera, estuco y figuras de pesebre[87]. Según afirma Raffaele Casciaro, Fumo perteneció a una familia de artistas, de ahí que se deduzca su formación previa en el taller familiar. Por otra parte, De Dominici lo considera discípulo de Cosimo Fanzago, pero muy probablemente, según Casciaro, esta afirmación de De Dominici se deba al intento de justificar la calidad de las obras, pero más probablemente Fumo fue colaborador de Lorenzo Vaccaro, demostrada por numerosas afinidades compositivas[88]

Las relaciones que puedan existir desde el punto de vista formativo, influido por el aprendizaje a manos de los Perrone, entre Gaetano Patalano y Nicola Fumo no se dan si se tienen en cuenta simplemente los aspectos más estilísticos y técnicos de sus obras. Tal como afirma Raffaele Casciaro: <<La forte somiglianza tra Fumo e Patalano, che tanta confusione ha generato finora negli studi, non si spiega senza un rapporto di scambio o di emulazione, che dovette avvenire in quei cruciali anni ottanta. Fumo evolverà presto verso forme di spericolato dinamismo, anticipando movenze, ariosità e grazie rococò, Patalano rimarrà più classicamente impostato, ma la sua perfetta combinazione tra accademia e pathos religioso, resa con tecnica impeccabile, gli assicurerà larga fortuna soprattutto in Spagna, dove influenzerà scultori della portata di

[87] Nicola Fumo también trabajó como platero y ceramista en Nápoles y Madrid.

[88] CASCIARO, Raffaele: "Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo", en *La scultura e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., pp. 223-224.

Luis Salvador Carmona>>[89]. La producción escultórica de estos dos artistas se contrarresta bastante, pues las obras de Nicola Fumo suelen mostrar fisionomías más idealizadas, que no llegan a enfatizar sus expresiones. A este estilo idealizado se le suma el movimiento audaz en los gestos, pero aún más en los ropajes de las figuras, llegando a mostrar toda la maestría y virtuosismo de la técnica en la fase central de la actividad de este maestro. Según explica seguidamente Raffaele Casciaro, con esta técnica Fumo: <<Sembra di assistere a una sfida alle leggi di gravità, come figure che tendono verso l'alto, panneggi che sollevano mentre i masselli di legno si smaterializzano sfidando la consistenza fisica della materia>>[90] (Lam. 9)

En lo que se refiere al tratamiento de los pequeños detalles, y más particularmente en la definición de las manos con la gubia, se observa de igual manera diferencias entre Gaetano Patalano y Nicola Fumo. El primero de ellos parece querer incidir mejor en el tratamiento de las venas y en las pequeñas llagas, mientras que el segundo muestra menor preocupación por el detalle y más por la articulación del gesto. Otra de las particularidades técnicas de la obra de Fumo se basa en que la pieza de madera de las manos no ha sido tallada a partir de la muñeca, como ocurre de manera más habitual, sino que

[89] CASCIARO, Raffaele: "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Op. cit., p. 62. Traducción cita: <<La fuerte semejanza entre Fumo y Patalano, que tanta confusión ha generado hasta ahora con los estudios, no se explica sin una relación de intercambio y emulación, que debió darse en aquellos cruciales años ochenta. Fumo evolucionará rápido hacia formas de temerario dinamismo, anticipando movimientos, airosidad y toques rococó. Patalano permanecerá más clásicamente centrado, pero su perfecta combinación entre academia y pathos religioso, con técnica impecable, le asegurará un largo éxito sobre todo en España, donde influenciará a escultores de la talla de Luis Salvador Carmona>>

[90] CASCIARO, Raffaele: "Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo", en *La scultura e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 228. Traducción cita: <<Parece asistir a un desafío a las leyes de gravedad, con figuras que tienden hacia arriba, vestiduras que se elevan mientas que las masas de madera se desmaterializan desafiando la consistencia física de la materia>>.

suele estar tallada a partir del antebrazo, o en el caso de los angelotes o "putti", sobre la proporción superior del antebrazo. Estos detalles se pueden observar en obras como *San Giovanni Evangelista*, en los ángeles de la *Madonna del carro* o de la *Immacolata* de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla (Fig. 19) (Lam. 10-12)[91].



Fig. 19 - *Inmaculada,* Nicola Fumo (attr.) Iglesia de San Lorenzo, Sevilla.

[91] Ibídem

Fumo debería ser considerado, según el punto de vista de Raffaele Casciaro, uno de los principales referentes en la escultura de prestigio de finales del siglo XVII en Lecce y Salento, pues son muy numerosas en calidad y cantidad las obras que allí se localizan[92]. La obra más antigua que se le atribuye a Nicola es el *Cristo de Santa María de la Providenza* en Nápoles. Otra de sus esculturas napolitanas más reconocidas es la *Santa Lucía*, realizada para la homónima iglesia napolitana en los primeros años del siglo XVIII. En esta obra se representa a una mujer de refinado peinado, enriquecida con una policromía que interpreta el estofado napolitano de avanzado gusto rococó. También merece ser destacado el *Cristo de la Iglesia de San Nicola de la Caridad*, igualmente en Nápoles y el *San Miguel Arcángel* (Fig. 20) de Castrignano del Capo (Lecce) que pertenece a la fase culminante del artista, situada a caballo entre el siglo XVII y el XVIII[93]. El éxito de las obras de Fumo llegó a España, con el traslado de algunas de sus composiciones elaboradas en Nápoles. La más representativa sea quizá la ya mencionada *Inmaculada* que se localiza en Sevilla. Pero también llegaron a comercializarse algunos de sus belenes en la península ibérica[94] (Lam. 13-19)

[92] CASCIARO, Raffaele: "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Op. cit., p. 64-65.

[93] Ibídem, p. 66.

[94] DE MARTINNI, Vega: Sannio e Barocco. Op. cit., p. 171.



Fig. 20 - *San Miguel Arcángel,* 1707. Nicola Fumo. Iglesia Matriz, Astrignano del Capo, Lecce.

5.3.4. Nicola Salzillo (Stª Mª Capua Vetere, Caserta, 1672- Murcia, 1727)

Nicola Salzillo nació en Sta. Mª Capua Vetere, una pequeña localidad perteneciente a la provincia de Caserta, en la que permaneció pocos años, sólo el tiempo de formarse y ejercer brevemente la profesión de escultor. Comenzó siendo alumno de Pietro Ceraso (Lam. 20) y a partir de 1689 pasó a ser discípulo de Aniello Perrone, al igual que otros compañeros como Nicola Fumo y los hermanos Pietro y Gaetano Patalano. La peculiaridad de Nicola Salzillo con respecto a estos reside en que fue el único en trasladarse a España, más concretamente a Murcia[95], por ese mismo motivo adquiere un papel esencial en el estudio de la circulación de la escultura barroca entre Nápoles y España, que como se ha visto anteriormente en la introducción al *Contexto socio-cultural de la escultura en Nápoles durante el Barroco*, formaban parte de la misma unidad territorial a través del Reino de Nápoles –siglos XVI al XVIII–.

Se conocen pocos datos acerca de la actividad que Nicola llevó a cabo en su lugar de nacimiento, tan solo se le han llegado a atribuir cinco esculturas, provenientes del antiguo Convento de S. Bonaventura[96]. Al respecto, Isabella Di Liddo cita textualmente lo siguiente: <<...l'indagine sulla eventuale attività dello scultore in Italia non è stata analizzata solo a livello archivistico, ma si è avvalsa di alcuni sopralluoghi a Napoli, a Santa Maria Capua Vetere, città d'origine dello scultore. Infatti proprio a S. Maria Capua Vetere la tradizione orale gli attribuisce cinque sculture ancora presenti nella chiesa-convento di S.

[95] DI LIDDO, Isabella: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle Botheghe: Nicola Salzillo.* Op. cit., p. 257.

[96] El Convento de San Bonaventura fue fundado en 1677 por los Franciscanos Alcantarinos en Sta. Mª Capua Vetere, a pesar de la oposición del obispo de Capua, Giovanni Antonio Melzi, quien veía difícil la integración de esta orden religiosa española en la población.

Maria delle Grazie: *San Pasquale Baylon*, *San Pietro d'Alcantara*, *San Giovan Giuseppe della Croce*, *San Francesco* e *Sant'Antonio da Padova*>>[97] (Fig. 21) Las investigaciones sobre el tema han llevado a considerar obras atribuibles a Nicola Salzillo solamente tres de las anteriormente citadas: *San Pasquale, San Pietro d'Alcantara y San Francesco.* Las otras dos restantes parecen haber sido realizadas con posterioridad al fallecimiento de este escultor.



Fig. 21 - *San Pascual Baylón.* Nicola Salzillo (attr.) Iglesia Santa Maria de las Gracias, Santa Maria Capua Vetere.

[97] DI LIDDO, Isabella: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle Botheghe: Nicola Salzillo.* Op. cit., pp. 267-268. Las palabras de Isabella Di Liddo traducidas al español: << (…) la investigación sobre la posible actividad del escultor en Italia no ha sido analizada solo a nivel archivístico, pero se ha hecho uso de algunas indagaciones en Nápoles, en Sta. Mª Capua Vetere, ciudad de origen del escultor. De hecho, en Sta. Mª Capua Vetere la tradición oral le atribuye cinco esculturas todavía presentes en la iglesia. Convento de S. Maria delle Grazie: *San Pasquale Baylon*, *San Pietro d'Alcantara*, *San Giovan Giuseppe della Croce*, *San Francesco* e *Sant'Antonio da Padova*>>.

Nicola Salzillo, tras la muerte de su maestro en 1696, asumió la dirección del taller, con la intención probablemente de finalizar los trabajos que le habían sido encargados, o como supone Isabella Di Liddo, la falta de una cuenta por pagar a nombre de Nicola Salzillo pudo ser el motivo por el que permaneció hasta 1697 en el taller[98]. Pocos datos se tienen sobre estos años en los Nicola residió y trabajó en Caserta, es probable que este desconocimiento como escultor para la sociedad y los estudiosos del arte napolitano se deba a que De Dominici no lo citase en *Vite de'pittori, scultori ed Architetti Napoletani* dado la escasas huellas de su actividad en Nápoles tras su marcha a Murcia[99].

Tres años después de la finalización del contrato, en 1697, Nicola ya figuró en España, como lo confirman las actas de su matrimonio en 1700 con la murciana Isabel Alcaraz[100]. Se desconocen los motivos exactos por los que Nicola Salzillo viajó con fines de trabajo a España, al igual que el resto de artistas napolitanos que lo hicieron, y no estaría mal que las futuras investigaciones aportaran más datos más concretos acerca de las causas que originaron esta migración de artistas, aunque se presupone que podrían deberse a necesidades económicas. Las observaciones de algunos estudiosos españoles acerca de los motivos del viaje de Nicola Salzillo a Murcia se han limitado a decir que se debió al afán de aventura, sin embargo, Isabella Di Liddo afirma lo siguiente: <<Sono del parere invece che tale trasferimento si inserisca nell'ambito delle relazioni intraprese dalla bottega napoletana di Aniello Perrone con la committenza spagnola e in quest'ottica va considerato il

[98] Ibídem, p. 267.

[99] Ibíd., p. 256.

[100] Ibíd., p. 258.

trasferimento definitivo di Nicola[101]>>. Con respecto al lugar en concreto que elige Nicola Salzillo como destino también cobra sentido la idea de su marcha a inicios del siglo XVIII, pues como explica Di Liddo a continuación, Murcia era por aquel tiempo una realidad económica emergente: <<La Murcia, comme abbiamo già visto, è nei primi anni del '700 una realtà económica fiorente, capace di dare un forte impulso all'ammodernamento delle città e delle chiese e pertanto di atrarre diversi artisti stranieri. Oltre alla presenza del Salzillo, si registra anche quella di altri scultori stranieri, nicola de Bussy (di Strasburgo) e Antonio Dupar (Di Marsiglia)[102]>>. La presencia en Murcia durante esta época de bonanza económica de escultores extranjeros ha sido beneficiosa en cuanto al aumento de la escultura lígnea de calidad, pero a su vez ha originado una dificultad en la atribución de un artista u otro.

Volviendo a las noticias sobre Nicola Sanzillo, se tiene constancia que su matrimonio con Isabel dio como fruto siete hijos, de entre los cuales se encontraba uno de los más importantes escultores españoles, Francisco Salzillo, el primogénito de Nicola Salzillo. Los primeros pasos de Nicola en Murcia los dio en el Arsenal de Cartagena, con un contrato de trabajo para la realización de los mascarones de proas, es decir, las esculturas lígneas que se colocaban en las proas de los importantes barcos[103]. Se entiende que Nicola contaba con dinero suficiente por esas fechas, pues, como explica Di Liddo, pudo comprarse una casa al poco tiempo de llegar a Murcia y casarse: <<Il

[101] Ibíd., p. 256. Traducción de la cita de isabella Di Liddo: <<Creo que tal traslado se deba al ámbito de las relaciones mantenidas entre el taller napolitano de Aniello Perrone y la clientela española, y por ello, el traslado definitivo de Nicola>>.

[102] Ibíd., p. 261. Traducción de la cita de Isabella Di Liddo: <<Murcia, como hemos ya visto, era en los primeros años del siglo XVIII una realidad económica floreciente, capaz de dar un fuerte impulso de modernidad a las ciudades y a las iglesias, y por tanto, atraer a diversos artistas extranjeros. Además de la presencia de Salzillo, se registra también la de otros escultores extranjeros, Nicola de Bussy –de Strasburgo– y Antonio Dupar –de Marsella–>>.

[103] Ibíd., p. 264.

trenta marzo 1700 Nicola è documentato a Murcia in quanto sposa Isabella Alcaraz, compra una casa in via de Las Palmeras vicino al distrutto convento di Santa Isabella a Murcia e nello stesso anno vince il concorso per la realizzazione del Paso della Cena per la Confraternita di Nuestro Padre Jesus Nazareno di Murcia[104]>>. Esta obra fue sustituida con posterioridad por la *Última Cena* del hijo, Francisco Salzillo, con la que establece bastantes paralelismos, y a consecuencia del cambio, se conserva actualmente en el Museo del Paso Morado de Lorca.

Nicola realizó, en colaboración con su hijo y con Juan Ruiz Melgarejo[105] una gran cantidad de esculturas que a día de hoy están dispersas por toda España, entre ellas se encuentran *Santa Catalina*, *San Miguel*, *San Juda Tadeo*, *Santa Isabel de Hungría*, *San Agustín*, *el Cristo de la Pazienza*, *San Pio V*, *San Sebastián, San José con el Niño y San Felipe Apóstol.* Nicola Salzillo realizó también crucifijos y pequeñas esculturas para iglesias, conventos y casas privadas. Además, una tradición oral le atribuye algunas figuras de uno de los Belenes más antiguos de Murcia, procedente de los últimos años del siglo XVII, que en la actualidad está desaparecido (Fig. 22-23) (Lam. 21 - 22)[106].

[104] Ibíd., p. 264. Traducción cita: <<El treinta de marzo de 1700 Nicola se encuentra documentado en Murcia, después de contraer matrimonio con Isabel Alcaraz, compra una casa en la Calle de Las Palmeras, junto al desaparecido Convento de Sta. Isabel en Murcia, y el mismo año gana el concurso para la realización del Paso de la Cena para la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia>>.

[105] Cfr. CANDEL CRESPO, Francisco: "Don Manuel Sánchez Molina, presbítero. El maestro de pintura de Francisco Salzillo" en Imafronte, nº 6-7, 1990-1991, pp. 45-50. Según explica Francisco Candel Crespo; Juan Ruiz Melgarejo, pintor de cierta categoría, fue el maestro de Manuel Sánchez Molina, y de este último fue discípulo Francisco Salzillo.

[106] DI LIDDO, Isabella: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle Botheghe: Nicola Salzillo.* Op. cit., p. 264

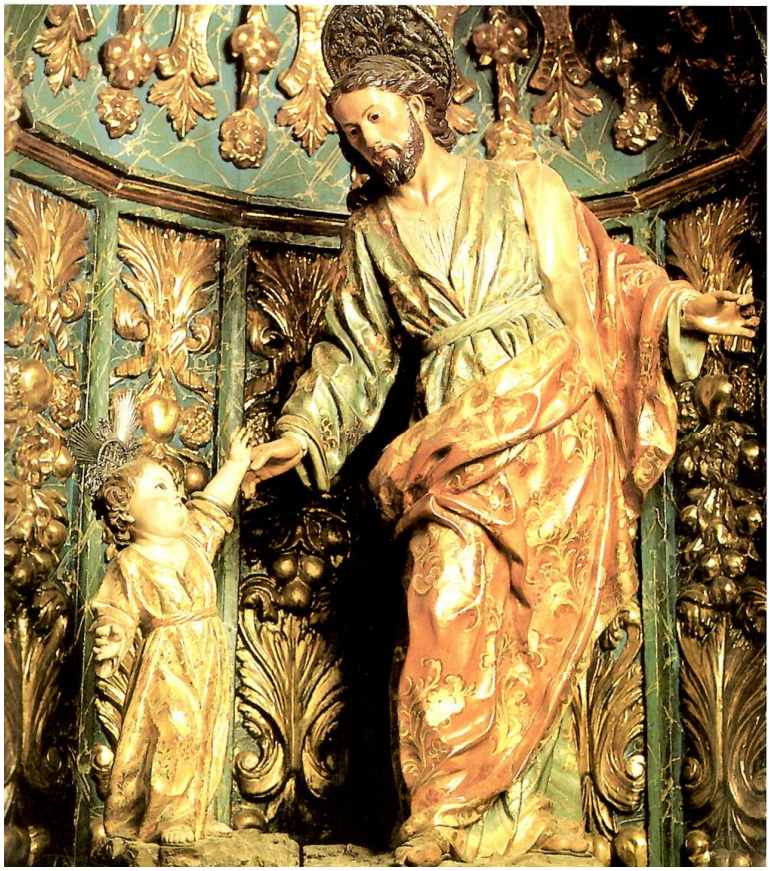


Fig. 22 - *San José con el Niño,* Francisco Salzillo (atr.)
Iglesia de las Claras, Murcia.



Fig. 23 – *Pesebre.* Francisco Salzillo, Museo Salzillo.

Resulta interesante de entre las esculturas ya mencionadas, el *San Miguel* (Lam. 23) de la Iglesia de San Miguel de Murcia, por su indudable calidad artística y por ser una muestra de las capacidades de Nicola como escultor que se nutrió de la escultura napolitana. Nicola Salzillo recibió el encargo de esta escultura el 5 de noviembre de 1708, que fue realizada en madera de ciprés y tiene como modelo el pequeño formato napolitano, que

probablemente pudo ser adquirida y trasportada desde Nápoles[107]. Durante esos años el taller de Nicola adquirió cierto prestigio, propiciando, como se ha mencionado antes, el aumento de los encargos, pero también el número de discípulos admitidos en dicho taller. De modo que, tal como reflejan las actas notariales[108], en 1703 entró en el taller Ginés López Pérez, en 1707 José López Martínez y en 1710 José Caro Utiel, hijos los dos últimos de los escultores Mateo López y Antonio Caro[109], respectivamente.

En el taller dirigido por Nicola Salzillo, se trabajó no solo la madera, sino también el estuco y la piedra, y estuvo activo entre 1700 y 1727, año en el que falleció, y quedó a cargo de su hijo primogénito, Francisco Salzillo[110], quien continuó la labor de su padre con ayuda de sus hermanos[111]. Después de más de doscientos años desde la muerte de padre e hijo, se les recuerda y homenajea en Murcia con el Museo Salzillo. Una de las primeras exposiciones dedicadas a Salzillo fue la Exposición antológica de 1973[112].

[107] DI LIDDO, Isabella: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle Botheghe: Nicola Salzillo.* Op. cit p., 274

[108] Ibídem, p. 275.

[109] Vid. DE LA PEÑA VELASCO, C. y BELDA NAVARRO, C.: "Francisco Salzillo: Artífice de su ventura", en *Francisco Salzillo*, *Vida y obra a través de sus documentos*, Comunidad Autónoma de Murcia, Murcia 2006, pp.18-45.

[110] Vid. BELDA NAVARRO, Cristóbal: *Estudios sobre Francisco Salzillo,* Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, Murcia, 2015.

[111] DI LIDDO, Isabella: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle Botheghe: Nicola Salzillo.* Op. cit., p. 276.

[112] AA.VV.: *Salzillo (1707-1783). Exposición antológica Iglesia de San Andrés*. Museo Salzillo. Murcia, mayo-junio 1973, Dirección General de BBAA, Comisaría General de Exposiciones, Madrid, 1973.

5.3.5. Giacomo Colombo (Este, Padua, 1663- Nápoles, 1730) y últimos maestros

Giacomo Colombo fue un escultor de mármol, madera y estuco, diseñador de platería sagrada y grabador, que, con quince años se trasladó desde su ciudad natal, Este, a Nápoles, donde residió el resto de su vida y trabajó al frente de un organizado taller. En sus obras, que generalmente son de temática religiosa y figuras de Belén, destaca un profundo sentido realista, junto con una sutil tendencia rococó[113]. Se sabe que Colombo también se interesó por la pintura, pues en 1689, a la edad de veintisiete años, entró en la "*Corporazione Napoletana dei Pittori"*, realizando estudios sobre naturalezas muertas, y sólo años después apareció en aquella de escultores. No quedan restos de actividad en el campo de la pintura, pero en el testamento encontrado por Gian Giotto Borrelli figura una libreta con figuras ornamentales, estampas y trozos de papel[114].

Giacomo Colombo fue objeto de indiferencia por parte del primer crítico de arte que aportó algunos datos sobre su vida y obra, el historiador Bernardo De Dominici[115], que, además de señalarlo discípulo de Domenico Di Nardo, añadió opiniones desfavorables, no considerando adecuadas sus esculturas para

[113] *El Arte en la época de Calderón,* Catálogo exposición celebrada en el Palacio Velázquez del Parque del Retiro, Madrid, diciembre 1981- enero 1982. p. 111.

[114] GAETA, Letizia: "…colorite e miniate al naturale: vesti incarnate nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento", en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., pp. 206-208.

[115] Vid. GIANNOTTI, Giovanni: "Giacomo Colombo. Lo stato dell'arte degli studi", en *Per la conoscenza dei Beni Culturali. V*, Seconda Università degli Studi Di Napoli, Edizioni Spartaco, Santa Maria Capua Vetere, 2014, pp. 155-170.

expresar la nobleza de gestos e ideas[116]. Según Carmine Tavarone, hasta que no se produjo la breve inclusión del artista por parte del citado crítico en sus investigaciones, el personaje de Giacomo Colombo fue un completo desconocido dentro de la escultura napolitana. De Dominici probablemente no llegó a interesarse por razones puramente sentimentales y pasionales, y no por la imposibilidad de llevar una investigación completa sobre los escultores napolitanos, pues en ese caso se hubiesen visto afectados muchos otros[117]. Colombo realizó obras para congregaciones y conventos de los Abruzos, Puglia, Basilicata, Campania, Sicilia, incluida España. Pero De Dominici, señaló, en cambio, la relación de otros artistas con España (Lam. 24-25)[118].

Letizia Gaeta afirma en su artículo titulado "Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali" que gran parte de las obras de 1600 y 1700 emergidas en las campañas de catalogación e investigación del territorio napolitano, a consecuencia de los inventarios realizados tras el Terremoto de 1980, han sido atribuidas a Giacomo Colombo, este hecho pudo darse a consecuencia de un interés acrecentado por atribuir las esculturas de madera a determinadas personalidades importantes dentro del arte, dándose el caso con las esculturas de determinado artista[119].

[116] GAETA, Letizia: "Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali", en *Sculture di età barocca in Terra d'Otranto Napoli e Spagna*. Op. cit., pp. 87- 88.

[117] TAVARONE, Carmine: "Recorrido en torno a los itinerarios artísticos de Giacomo Colombo", en *Pasión y Éxtasis.* Op. cit., p. 34. <<En los márgenes de las Notizie di Pietro Ceraso, escultor, Bernardo De Dominici dedica pocas líneas, sin articuladas ni exhaustivas informaciones, parcas en lisonjeras adjetivaciones, sobre la actividad artística de Giacomo Colombo>>.

[118] Ibídem

[119] GAETA, Letizia: "Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali", en *Sculture di età barocca in Terra d'Otranto Napoli e Spagna*. Op. cit., p. 87

En 1687 Giacomo Colombo demostró una actividad artística en pleno desarrollo, pues con tan solo veinticinco años, recibió el encargo de un Cristo de grandes dimensiones, que actualmente no se conserva, para el Monasterio de Santa Mª Magdalena del Santísimo Sacramento. De haberse conservado dicha imagen, hoy día se tendría una idea patente sobre los inicios de este artista, aunque se podría afirmar la inexistencia de grandes problemas para introducirse en el gremio de escultores napolitanos, que en aquella fecha debió estar compuesto por artistas más maduros, como Domenico Di Nardo, Vincenzo Ardia y Giacomo Bonavita, artistas que componen el panorama de la escultura de madera a finales del siglo XVII en Nápoles[120].

Durante los años juveniles, Giacomo Colombo creó numerosas vírgenes de candelero, entre las que destacan dolorosas, inmaculadas, del rosario y del Carmen. Tal como asegura De Dominici, su amistad con Francisco Solimena pudo haber sido una motivación para renovar constantemente su repertorio. Su relación con Nicola de Mari, ha provocado que muchas de las esculturas realizadas por este último hayan sido atribuidas a Giacomo Colombo, pues según parece imitaba al maestro, destacando especialmente el *Cristo yacente con los ángeles de la pasión,* realizado por de Mari en 1699. Además de los anteriores artistas, Colombo mantuvo una relación estrecha con Francesco Di Nardo, hermano pequeño de Domenico Di Nardo. Es muy probable que se conociesen durante el periodo de aprendizaje en el taller del maestro (Lam. 26-30)[121].

La producción escultórica de Colombo durante la primera década del siglo XVIII, caracterizada por el empleo de la fantasía decorativa y la habilidad técnica, fue llamada por Gennaro Borrelli con el término “precorrimenti” rococó.

[120] Ibídem, p. 91

[121] Ibíd., pp. 93-97

Letizia Gaeta la describe así: <<La struttura delle statue diventa vitale e sciolta in un modellato naturalistico di tangibile morbideza; accompagnato dall'uso di stoffe sottili che aderiscono ai corpi pieni, torniti, con fitte pieghe che nei motivi ritmici di luci e ombre creano effetti di straordinario impatto emotivo>>[122]. Con este estilo y calidad artística, la obra de Giacomo Colombo se comercializó, como se ha mencionado anteriormente, en un amplio territorio del sur (Fig. 24).



Fig. 24 - *San José con el Niño.* Giacomo Colombo.
Iglesia de San Domingo. Lucera.

[122] GAETA, Letizia: "…colorite e miniate al naturale: vesti incarnate nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento", en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 206.Traducción de la cita: <<La estructura de las esculturas se convierte vital y suelta en un modelado natural de tangible suavidad; acompañado por el uso de estofas sutiles que adhieren a los cuerpos llenos, convertidos, con densas llagas que en los motivos rítmicos de luz y sombras crean efectos de extraordinario impacto emotivo>>.

Durante el siglo XVIII la escultura napolitana adquirió un importante interés en España. De hecho, De Dominici indicó que en esa época pocas obras quedaban en Nápoles pues muchas viajaban hacia aquí. En este sentido resulta relevante, por ser indicativa en concreto de la comercialización de las esculturas de Giacomo Colombo en España, una Santa Teresa de pequeñas dimensiones -120 cm.- y notable calidad artística, perteneciente en sus orígenes a la iglesia del Convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid, que está firmada por Giacomo Colombo en 1726. De Giacomo Colombo solo se conocía en Madrid hasta el momento el *Cristo de la Parroquia de San Ginés* (Fig. 25) donado al Convento de las Trinitarias por el Marqués de Mejorada, Pedro Cayetano Fernández del Campo, hacia 1700.



Fig. 25 - *Cristo atado a la columna,* 1698. Giacomo Colombo.
San Ginés, Madrid.

En el Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio de Velázquez del Parque del Retiro de Madrid entre diciembre de 1981 y enero de 1982 se dedican unas palabras a la importancia de la incorporación de esta escultura al repertorio de obras atribuidas a Giacomo Colombo y localizadas en territorio español: <<La Santa Teresa que aquí publicamos tiene, pues, el interés de corresponder a los últimos tiempos del artista, y manifiesta la persistencia de la entrada de obras de Nápoles en España, muy explicable, por otra parte, si pensamos que, en los primeros años del siglo XVIII, no había en Madrid ningún taller de mediana importancia, teniendo que recurrirse a los talleres andaluces en algunos casos y, en otros, a los napolitanos, entonces famosos>>. La publicación de la *Santa Teresa* de Giacomo Colombo en este catálogo contribuyó al aumento de interés por el estudio de la escultura en el entorno madrileño, aún más, teniendo en cuenta las características de esta obra, que se aleja de las típicas representaciones de Santa Teresa en España con la paloma, el libro y la pluma, y recuerda a la gran creación de Bernini, escogiendo en el momento de la Transverberación y presentando al angelito que atraviesa el corazón de la Santa con un dardo, y queda unido a ella mediante un paño (Fig. 26). El tratamiento de estos paños encaja perfectamente con la solución tomada en toda la escultura, en la que adquieren importancia las telas gruesas y amplias, que forman rígidos pliegues. La obra es una muestra más de la fuerte corriente de importación italiana de obras que contribuyeron a la formación de la escultura hispana. Asimismo, su composición es propia del Barroco italiano, y se contrapone perfectamente con la escultura española, mucho más contenida[123]. Otro ejemplo de producción escultórica de Giacomo Colombo en la Península Ibérica es el ya mencionado *Cristo atado a la columna* de la Iglesia de San Ginés (Madrid), el cual conserva cierto paralelismo con el del escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767) que realizó para la iglesia de El Real de San Vicente de Toledo, en cuanto a la

[123] *El Arte en la época de Calderón.* Op. cit., pp. 179-181.

posición de las piernas y la elegante caída del cuerpo. Carmona se sintió muy atraído por la sensibilidad y el virtuosismo de la escultura napolitana y en sus obras se reflejan también la influencia de Nicola Fumo y Gaetano Patalano. Destaca la relación entre la *Asunción* de Cáceres de Carmona con la del Museo del Duomo de Lecce de Nicola Fumo (Lam. 31-33)[124].



Fig. 26 - *Santa Teresa de Ávila,* 1726. Giacomo Colombo.
Convento de la Trinidad, Madrid.

[124] ALONSO MORAL, Roberto: "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso", en *Sculture di età barocca tra terra d'otranto, Napoli e Spagna.* Op. cit., p. 83

Durante todo el siglo XVIII destacan dos artistas dentro de la escultura napolitana en madera, Giovanni Bonavita y Gennaro Ceraso. El primero, que estuvo activo durante la primera mitad del siglo, provenía de una familia de tallistas irpinos de la primera mitad del siglo XVII, y era familiar de Giacomo Bonavita, uno de los escultores mencionados por De Dominici. Entre las obras de Giovanni Bonavita, destaca un medio busto que representa a *Santa Teresa de Ávila* para la Iglesia de la Inmaculada Concepción de Capua. Bonavita realizó también grupos de Belenes, como *La Natividad*, que en la actualidad se encuentra desmembrado[125]. Por otra parte, Gennaro Ceraso debió realizar toda su producción escultórica a finales del siglo XVIII, aunque no existen documentos de archivo sobre la actividad de este escultor. Su única obra conocida es un *San Giovenale* de la Iglesia del Salvador de Benevento[126].

[125] MARTINI, Vega de: *Sannio e Barocco*. Op. cit, p. 167.

[126] Ibídem, pp. 156-157.

5.4. Influencias de la escultura napolitana

Los vínculos territoriales que se hicieron patentes durante los siglos del Barroco –XVI y XVIII–, siglos correspondientes con el Virreinato napolitano, influyeron –como se ha visto en los apartados anteriores a este– no solo desde un punto de vista económico o comercial, sino afectando a la cultura en un sentido amplio, tanto para el virreinato de Nápoles, como para España. Y por ende, al desarrollo de las manifestaciones religiosas, que habían sido potenciadas a consecuencia del Concilio de Trento, y consecuentemente, a la expresión de esta religiosidad a través del arte.

En el siglo XVII, se dio la proliferación de obras de arte, principalmente escultura y pintura, pese a la crisis económica presente. Estas obras fueron patrocinadas además de por los monarcas, por la clientela movida por intereses religiosos: formada principalmente por altos rangos eclesiásticos, órdenes religiosas, cofradías y hermandades. En este contexto se desarrolló la escultura napolitana, en amplia vinculación con la española, pero con una personalidad propia que poco a poco fue alejándose de su influencia, aunque sin llegar a perder la conexión. Dentro del propio Virreinato se dio el desarrollo de esta escultura como producto de una relación denominada por José María Morillas Alcázar: <<centro-periferia en la que se constituirán centros mayores –Nápoles– y centros menores –Solofra, Avellino, Vallo di Diano, etc–, en su mayoría asociados a una clientela nobiliaria de grandes familias, algunas de origen español, como Los Avalos, Caracciolo, Orsini, etc.; a los que se unirían los comitentes religiosos>>. Esta interrelación entre centro mayor y centros menores dio lugar al intercambio de tendencias estilísticas a diferentes escalas, pues de los centros menores dependían otros más locales. De esta forma, la difusión de la escultura napolitana a través de su núcleo emisor –Nápoles– se

dio en todo el Reinado de Nápoles, llegando incluso a conectar con otros centros españoles, que fueron variando durante los siglos XVII y XVIII (Fig. 27)[127].



Fig. 27 - *Reino de Nápoles,* s. XVIII. Giacomo Cantelli.

[127] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "Intercambios artísticos España- Nápoles. Estado de la cuestión y modelos escultóricos barrocos", en *Actas del III Congreso internacional de Hispanistas* (Celebradas del 31 octubre al 4 de noviembre de 1996), Editorial Algazara, 1996 pp. 317-318.

5.4.1. Nápoles y periferia

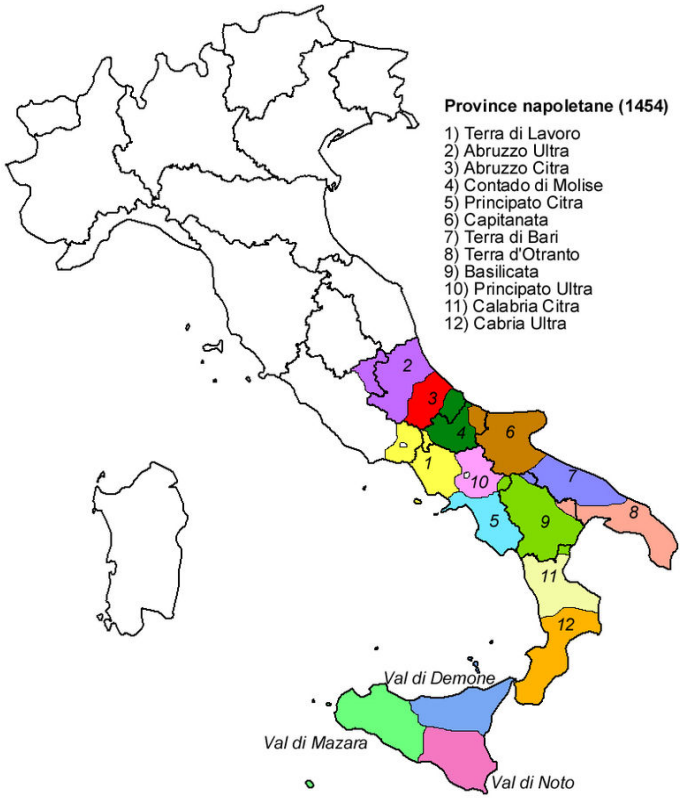
Tener a Nápoles como centro o núcleo a partir del cual se produjo la interrelación o el intercambio de escultura lígnea, adquiere más sentido considerando que esta relación no simplemente debe estudiarse desde un punto de vista geográfico, como lugar de procedencia de estas imágenes, sino que son muchas las características técnicas y estilísticas que se ponían en relación. Esta idea puede estar recogida en la siguiente frase redactada por Lucia Siddi: <<Parafraseando la frase Tutte le strade portano a Roma, nel nostro caso potremmo dire Tutte le strade portano a Napoli sia per quanto atiene i confronti più pertinenti per l'intaglio e le sue caratteristiche, sia per quanto riguarda la tipología e le tecniche decorative>>[128] Así, todas estas variables deben ser tomadas en cuenta cuando se estudia la posible influencia del entorno napolitano sobre una obra.

Las esculturas lígneas en Nápoles, centro en el que se dieron multitud de manifestaciones artísticas, no cobraron demasiada importancia en comparación con otro tipo de obras, consideradas más notables. Como consecuencia, en Nápoles ciertas esculturas de madera eran consideradas de segunda opción, a veces permanecían escondidas en conventos. Sin embargo, en la periferia (Grf. 2), es decir, lugares más pequeños y lejanos, estas esculturas eran objeto de máxima atención[129]. De ahí que, en muchos casos la conservación de las

[128] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., p. 63. Traducción frase de Lucia Siddi: <<Parafraseando la expresión "Todos los caminos conducen a Roma", en nuestro caso podríamos decir "Todos los caminos conducen a Nápoles" ya sea en cuanto a las comparaciones más relacionadas con la talla y sus características, o sea en cuanto a la tipología y las técnicas decorativas>>.

[129] CASCIARO, Raffaele: "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna.* Op. cit., p. 49.

mismas sea más favorable en estos lugares y a consecuencia de ello, su estudio, según las palabras de Raffaele Casciaro: <<Il paradosso dunque è che la storia della scultura in legno napoletana si segue meglio nelle province del Regno che nella stessa Napoli, o quantomeno che non si può prescindere da questa "periferia" per ricostruirla[130]>>. El estudio de estas esculturas en su mayoría ha modificado de manera sustancial los conocimientos que hasta el momento se tenían.



Grf. 2 - Distribución de las provincias napolitanas en 1454.

[130] Ibídem. Traducción de la cita de Raffaele Casciaro: << La paradoja es que la historia de la escultura en madera napolitana se sigue mejor en las provincias del Reino que en la misma Nápoles, o cuanto menos, no se puede prescindir de este entorno para reconstruirla>>.

Durante los siglos XVII y XVIII multitud de esculturas lígneas llegaban a Terra d'Otranto desde Nápoles, en comparación con otro tipo de esculturas realizadas en piedra o bronce, pues tenían un coste más bajo y el transporte era menos costoso. En Salento, por ejemplo, la gran parte de los bustos lígneos conservados, que deben de ser una pequeña parte de los que en origen existían, son obras napolitanas[131]. A partir de 1689 se produjo la segunda oleada de estas esculturas napolitanas en el Salento, con la *Assunta* de Nicola Fumo (Fig. 28), que fue la encargada de vincular de forma definitiva la presencia de estas obras como parte importante del patrimonio sagrado del lugar[132]. Más concretamente en Lecce, donde se encuentran importantes esculturas de Gaetano Patalano y Nicola Fumo –obras de importantes dimensiones y gran impacto expresivo– se creó, como afirma Raffaele Casciaro en su publicación titulada "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto", un escenario difícilmente eludible por cualquier escultor que quisiera dedicarse a la escultura sagrada y que provoca una crisis en la producción local[133]. Esta producción local también se vio influida por la impronta que dejaba la invasión de esculturas napolitanas, de tal manera que en la Chiesa del Gesù de Lecce están presentes una serie de bustos lapídeos policromados –las esculturas en piedra que se localizan en esta región son propiamente salentinas– con idea de imitar la técnica que caracteriza a las obras lígneas. O también en la Chiesa di San Matteo, donde el apostolado realizado en piedra local por Placido Buffelli en 1692 acompaña al santo titular, una escultura realizada en madera por Gaetano Patalano que fue colocada en el altar mayor.

[131] Ibíd.

[132] Ibíd., p. 60.

[133] Ibíd., p. 60.



Fig. 28 - *Virgen de la Asunción,* 1689. Nicola Fumo. Duomo di Lecce.

La producción escultórica en principio tuvo que respetar la iconografía, los gestos y características expresivas establecidos en un modelo muy definido, sin embargo gradualmente fue objeto de innovaciones –en una mínima medida con respecto al transcurso de la tradición– que carecían de importancia en lo que se refiere al sentido iconográfico, pero con pequeñas variaciones en elementos secundarios como el movimiento en el espacio, modificando de alguna manera su esencia expresiva. Estas innovaciones evidentemente residen en obras de gran calidad, como por ejemplo, el grupo de las grandes esculturas de Lecce –como la ya mencionada *Assunta* de Nicola Fumo, *San Matteo*, santo titular realizado por Gaetano Patalano (Fig. 29), y la escultura de *San Giovanni en Patmos* realizada por Nicola Fumo– diferentes de aquellas

que a finales del siglo XVII permanecieron en Nápoles en segundo lugar –con respecto a esculturas realizadas en piedra–, en cuanto a que estas cobraban todo el protagonismo, restando además importancia a las obras de artistas locales. La existencia de tales esculturas le da mayor sentido a la idea introducida por Raffele Casciaro basada en recurrir no sólo al estudio de las esculturas localizadas en la ciudad de Nápoles, sino también a las napolitanas ubicadas en las provincias del Virreinato napolitano –al igual que las presentes en España– cuando se están analizando la actividad de los grandes maestros (Lam. 34-37)[134].



Fig. 29 - *San Mateo con el ángel,* 1691. Gaetano Patalano.
Iglesia de San Mateo, Lecce.

[134] CASCIARO, Raffaele: "Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo", en *La scultura e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 222.

Además del Salento, otro de los centros donde dejó una gran huella la escultura napolitana fue en la isla de Cerdeña, siendo testimonio de un intercambio y comercialización de obras sagradas relevante. Las obras que llegaron a Cerdeña eran muy apreciadas –probablemente, como se ha mencionado anteriormente, por el mismo motivo que lo eran en el resto de núcleos secundarios a Nápoles– tanto que a los artistas de origen partenopeo residentes en la isla se les encargaban todas las gestiones para hacer llegar las esculturas directamente de la capital napolitana[135]. En los siglos XVI y XVII, época en la que las poblaciones del interior solían encontrarse aisladas por diferentes acontecimientos (guerra, peste, hambruna e invasiones bárbaras) que dificultaban el modo de vida a la comunidad. Estas poblaciones realizaban grandes esfuerzos en el encargo y adquisición de imágenes sagradas[136], movidos por la devoción a las mismas. Tanto Lucia Siddi como Patricia Olivo, coinciden con respecto al tipo de encargos que se llevaban a cabo en la Isla, pues la adquisición de estas imágenes, traídas de Nápoles a Cerdeña, no corría a cargo de las parroquias, sino a partir de donaciones (realizadas en vida o como legado testamentario) de devotos, como podían ser cónyuges, familias nobles, obispos adinerados y otros. Sin embargo, los gastos a cargo de las parroquias sí eran registrados y documentados cuando se trataba de restauraciones o renovaciones de imágenes ya existentes, indicando el nombre, la profesión y la procedencia de los artistas a quienes se les encargaban dichos trabajos[137]. En el transcurso del siglo XVII se dio el incremento de la producción de la escultura en la Isla, pues los centros religiosos se llenan de estas esculturas, probablemente debido a los impulsos

[135] SIDDI, Lucia"Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., p. 63.

[136] OLIVO, Patricia: "Riflessioni in merito ad una recente mostra sulla statuaria lignea nella Sardegna spagnola", en *Bolletino d'arte,* (nº120) Libreria dello Stato, Napoli, 2002, p. 63.

[137] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., p. 61.

dados por la Iglesia en la potenciación de la religiosidad. Un dato importante, además del aumento de las esculturas, es la notable calidad de las mismas, que se explica con la mejoría de las condiciones económicas favorecedoras de la importación de estas esculturas napolitanas[138].

Además de las esculturas de nivel culto –de importación napolitana o también romana– prevalece en la Isla de Cerdeña una gran difusión de tallas de gusto popular, que imitan la misma técnica de dorado y policromado de las esculturas provenientes de la península napolitana. Se ponen como ejemplo las esculturas de *Sant'Andrea* de Giave en Sassari, la *Santa Marta* de Talana en Nuoro y el *San Giovanni Evangelista* de la iglesia homónima de Galtelli en Nuoro. Ambas esculturas tienen en común sus pequeñas dimensiones, el tratamiento de los gruesos pliegues y la rigidez arcaizante de las figuras[139].

En este análisis de la escultura presente en Cerdeña y los influjos patentes a través del comercio con Nápoles, destaca la *Pietà* localizada en Benetutti (Fig. 30) (pueblo de la provincia de Sassari) que se atribuye a un taller napolitano de los primeros decenios del siglo XVII y se relaciona con la escultura española (en la segunda mitad del siglo XVI presente en Nápoles) por su incisivo tallado y la preciosidad de su decoración polícroma mediante el estofado. Patricia Olivo confirma la relación que mantiene esta imagen con la *Piedad* lígnea de la Capilla de Monte Piedad de Nápoles y de la *Madonna Adolorata* del grupo ligneo *Crocifisso e dolenti* de la Iglesia de Santi Filippo e Giacomo en Nápoles[140]. También resulta interesante en cuanto a influencia las esculturas de Birori*, Santo Stefano e quattro angeli reggicandela* (Fig. 31), pues revelan fuertes analogías estilísticas con los dos pequeños ángeles

[138] OLIVO, Patricia: "Riflessioni in merito ad una recente mostra sulla statuaria lignea nella Sardegna spagnola", en *Bolletino d'arte.* Op. cit., pp. 69-70

[139] Ibídem

[140] Ibíd.

conservados en la Capilla de Monte Piedad de Nápoles. En los ejemplares de Nápoles se acentúa el tono patético y expresivo típico del tardo-manierismo español y del centro-sur de Italia[141].



Fig. 30 - *Piedad,* s. XVII. Anónimo napolitano. Iglesia Parroquial de Santa Elena Emperatriz, Sassari. Imagen de la obra previa a su restauración; la policromía está cubierta por un grueso repinte que no permite apreciar la riqueza de los estofados.

[141] OLIVO, Patricia: "Riflessioni in merito ad una recente mostra sulla statuaria lignea nella Sardegna spagnola", en *Bolletino d'arte.* Op. cit., p. 71.



Fig. 31 - *San Esteban y cuatro ángeles reggicandela,* primera mitad s. XVII. Anónimo napolitano. Iglesia de San Esteban, Birori (Nuoro)

Maria Gerolama Messina y Alessandra Passolini en su artículo titulado "Modelli veri per tessuti finti: Tipologie decorative nelle stoffe dipinte" resumen de esta forma las características técnicas y estilísticas de las esculturas sardas: <<Nelle statue sarde, come in molte del patrimonio napoletano, è frequentemente attestato il fiore di cardo, símbolo, con le su espine e le sue lunghe foglie arricciate, dei tormenti della Passione di Cristo. Anche i colori utilizzati nella policromia delle statue rivestono un particolare significato simbolico. Il rosso esprime l'amore di Dio che attraverso il sangue di Cristo ha redento l'uomo dal peccato: associato al giallo significa Desiderio di Dio. Il blu è il colore dello Spiritu Santo e della Verità, colore dell'aria quindi del cielo; l'oro è il colore della luce rivelatrice della sapienza divina, che esprime attraverso i suoi caratteri materici di splendore e incorruttibilità[142]>> Según Patricia Olivo, estos

[142] MESSINA, M. G. y PASOLINI, A.: "Modelli veri per tessuti finti: Tipologie decorative nelle stoffe dipinte" en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., p. 92.

motivos decorativos, típicos de la producción napolitana de los siglos XVI, XVII y XVIII, se acogiron muy bien en Cerdeña, donde pasaron a formar parte de los caracteres propios de la escultura lígnea en la Isla (Fig. 32). Estas apreciaciones se confirman tras los datos obtenidos que citan los encargos de esculturas a Nápoles y sitúan a numerosos trabajadores campanos en el territorio sardo, entre ellos la mayor parte de doradores que trabajaron en Cerdeña[143].



Fig. 32 - *San Leonardo*, 1704. Giacomo Colombo.
Cofradía de San Leonardo, Manduria.

Traducción de la cita: <<En las esculturas sardas, como en muchas del patrimonio napolitano, frecuentemente está presente la flor de cardo, símbolo, que sus espinas y sus largas hojas rizadas hacen referencia al sufrimiento de la Pasión de cristo. También los colores utilizados en la policromía de las esculturas revisten un particular significado simbólico. El rojo expresa el amor de Dios que a través de la sangre de Cristo ha redimido al hombre del pecado: está asociado al amarillo el Deseo de Dios. El azul es el color del Espíritu Santo y de la Verdad, color del aire y por tanto del cielo; el oro es el color de la luz reveladora de la sabiduría, que expresa a través de sus caracteres matéricos de esplendor e incorruptibilidad>>.

[143] OLIVO, Patricia: "Riflessioni in merito ad una recente mostra sulla statuaria lignea nella Sardegna spagnola", en *Bolletino d'arte.* Op. cit., pp. 64-65.

El culto a las imágenes de vestir , de mucho arraigo en la Isla, fue fruto de una tradición bastante remota, como afirma Lucia Siddi: <<Questa tradizione locale è connessa ai particolari riti e processioni in cui la Madonna viene trasportata e esposta alla venerazione dei fedeli, ma anche ad un fenomeno devozionale ed affettivo che porta i devoti dal più umile al più aristocratico a donare alla Chiesa le stoffe più preziose per rivestire i santi o realizzare paramenti sacri. D'altro canto le vesti dismesse dei santi non venivano buttate ma conservate come reliquie e inserite in frammenti nei pendenti dei rosari in filigrana d'argento o d'oro>>[144].

En los siglos sucesivos al XVII la isla de Cerdeña siguió conservando estas esculturas, pues mientras que en el sur de la península italiana las condiciones económicas favorables propiciaron la sustitución de manera progresiva de las esculturas de madera por obras monumentales realizadas en materiales más perdurables como el mármol y el bronce, la pobreza de los habitantes en la Isla ocasionó que se siguiesen conservando estas esculturas, en mayor medida hasta nuestros días[145]. A diferencia de otros lugares de dominación española, donde de los retablos pasaron a los ornamentos en las iglesias con estructuras marmóreas, en Cerdeña la presencia única de retablos realizados en madera

[144] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., Traducción cita: <<Esta tradición local está conectada con los particulares rituales y procesiones en los que la Virgen es trasportada y expuesta a la veneración de los fieles, pero también a un fenómeno devocional y afectivo que lleva a los devotos, desde el más humilde al más aristocrático, a donar a la Iglesia las telas de mayor riqueza para vestir a los santos o realizar ornamentos sagrados. Por otro lado, las vestiduras retiradas a los santos no se tiraban, eran conservadas como reliquias y se inserían en fragmentos en los colgantes de los rosarios, realizados filigrana de oro y plata>>, p. 61.

[145] OLIVO, Patricia: "Riflessioni in merito ad una recente mostra sulla statuaria lignea nella Sardegna spagnola", en *Bolletino d'arte.* Op. cit., p. 66.

dorada hacía que las esculturas lígneas –doradas y estofadas– se integrasen perfectamente con la estructura soportante[146].

Resulta relevante la comparación entre el gran número de esculturas que fueron documentadas a partir del siglo XVI y el inferior número de estas obras que todavía se conservan en las iglesias sardas. Este hecho puede deberse, por una parte a las sustituciones de los altares lígneos por los marmóreos en el siglo XVIII, y por otra parte, –una idea que se tratará más adelante en esta Tesis– la escasa importancia que se le dio a la escultura realizada en madera con respecto a otros materiales, y que derivó en un mal estado de conservación y a consecuencia de ello, en su desaparición[147].

[146] Ibídem

[147] Ibíd., p. 67.

5.4.2. La herencia española

El dominio español durante los siglos XVII y XVIII favoreció la relación entre la escultura Napolitana y la española que, –como se ha visto anteriormente– fue propiciada por el intenso intercambio comercial que tenía como clientela las clases nobles, virreyes[148] y eclesiásticos. Es importante destacar una idea aportada por el profesor José María Morillas Alcázar basada en el papel que desempeñaron en estos intercambios artísticos España-Italia, tanto el Virreino napolitano, como el antiguo Milanesado. Circunstancia hasta el momento olvidada por la historiografía tradicional que se fundamenta en los estudios del siglo XIX[149].

Las afirmaciones de Benedetto Croce en sus estudios acerca de la presencia de España en Nápoles durante el Virreinato han influido de manera sustancial en las investigaciones posteriores (Fig. 33). En la siguiente cita se recoge de manera breve, pero directa sus aportaciones <<Molti anzi quasi tutti i principali artisti spagnoli vennero in Italia (…) Molti artisti italiani furono in Spagna (...) Ma artisti italiani in Spagna e artisti spagnoli in Italia non rappresentano uno scambio a condizioni uguali. I primi andavano in Spagna come maestri, i secondi venivano in Italia come scolari (…) E la doppia migrazione concorre semplicemente ad attestare la nota superiorità artística dell'Italia…[150]>>. Croce se refiere con esta afirmación en particular a Nápoles

[148] ALONSO MORAL, Roberto: : "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso", en *Sculture di età barocca tra terra d'otranto, Napoli e Spagna.* Op. cit., p. 76. <<El fenómeno del mercado artístico entre las dos naciones hubiese sido anecdótico si no fuese por el patrocinio de los virreyes españoles>>.

[149] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "La Storia", en *Barocco e Mediterraneo.* Op. cit., p. 41.

[150] Vid. CROCE, Benedetto: "Memorie degli spagnoli nella città di Napoli", in *Napoli Nobilissima,* IV, 1895, p. 11. Traducción cita: <<Muchos o más bien, casi todos los principales artistas

durante el siglo XVI, afirmación que considera inaceptable la historiadora del arte Vega de Martini, pero que ha influido fuertemente sobre la sucesiva historiografía artística[151]. Isabella di Liddo, cita la idea del recíproco intercambio artístico entre la escultura napolitana con la española en contraposición a la idea de considerarlo únicamente un fenómeno de importación y de mayor aporte de los talleres napolitanos a la escultura de madera en España durante los siglos XVI y XVII[152]. Aunque esté asumida la idea de un intercambio artístico, algunos estudiosos siguen incidiendo en la escasa aportación de la escultura española en Nápoles, es el caso de Juan José Martín González en su libro "El artista en la sociedad española del siglo XVII", donde sostiene lo siguiente: <<La escultura extranjera, singularmente la italiana, penetró a través del coleccionismo, pero asimismo con motivo de regalos de personas que habían permanecido en Italia. Es un aspecto muy poco estudiado hasta el presente. Así, menudea la expresión de esculturas de estilo "de Nápoles", piezas a no dudar de importación, pero de pequeño tamaño, hoy conservadas habitualmente en las clausulas monacales. En respuesta, es mínima la aportación española a la demanda extranjera[153]>>.

españoles vinieron a Italia (…) Muchos artistas italianos fueron a España…Pero artistas Italianos en España y artistas españoles en Italia no representan un intercambio a condiciones iguales. Los primeros fueron a España como maestros, los segundos vinieron a Italia como escolares (…) Y la doble migración contribuye simplemente a dar fe de la notable superioridad artística de Italia>>.

[151] MARTINI, Vega de: "La storia", en *Barocco e Mediterraneo.* Op. cit., p. 40.

[152] DI LIDDO, Isabella: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia, e la Spagna, una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*. Op. cit., pp. 3-9

[153] MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Op. cit., pp. 93-94. Martín González pone como único ejemplo de aportación española el *Cristo de la Agonía* realizado por Pedro de Mena para el príncipe Doria, que fue remitido a Génova.



Fig. 33 - *Benedetto Croce*, S. XIX. Retrato fotográfico.

En lo que se refiere a Nápoles durante el siglo XVII –según Vega de Martini– ésta era más España que Italia, pues la segunda es una realidad política y económica que data de poco más de siglo y medio: <<Il presupposto di tutta l'attività artistica a Napoli e nel el sud Italia, presupposto che solo a tratti di solito trapela per essere súbito negato, nella storiografia artística napoletana, da Croce fino ad oggi, è che questi territori erano terra spagnola, parte di una stessa realtà política ed economica e quindi artistica e culturale. Se è vero come è vero che tanti artisti italiani si trasferirono temporaneamente o definitivamente a lavorare come maestri in terra spagnola, non può che essere vero anche al contrario[154]>>. Aun así, introducirse en el estudio del ambiente

[154] MARTINI, Vega de: "La storia", en *Barocco e Mediterraneo.* Op. cit., p. 48. Traducción cita: <<La aceptación de toda la actividad artística en Nápoles y en el sur de Italia, aceptación que a veces resurge para ser en seguida negada, en la historiografía artística napolitana, desde Croce hasta hoy, y de que estos territorios eran tierra española, parte de una misma realidad política y económica, y por tanto artística y cultural. Si es verdad que tantos artistas napolitanos

artístico del siglo XVII napolitano es una tarea muy difícil[155], mucho más si se trata de escultura –la gran desconocida hasta hace tan sólo sesenta años– cuya identidad artística se ha reconstruido a través de dudosas direcciones estilísticas, difíciles de interpretar. La falta de documentación archivística, origina que tratar el asunto de la presencia activa en Italia meridional de artistas españoles y la recíproca red de intercambios y de influencias sea difícil de tratar, y que sólo una investigación larga y cuidadosa llegaría a producir. Se partiría por tanto de los estudios que a mediados del siglo XX Ferdinando Bologna[156] y Raffaello Causa (Fig. 34) llevaron a cabo en relación con la exposición *Sculture lignee nella Campania*.



Fig. 34 - *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa,*
Electa Napoli, 1988.

se trasladaron temporalmente o definitivamente a trabajar como maestros en tierra española, tiene que ser verdad también lo inverso>>.

[155] Ibídem

[156] Ibíd.

A partir de los trabajos de investigación realizados por Ferdinando Bologna, otros estudios se han interesado por el análisis de la presencia de la escultura lígnea en el entorno napolitano, y consecuentemente, de los intercambios artísticos del Reino de Nápoles con España durante la época del Virreinato. Todo ello ha originado la celebración de exposiciones como la organizada en la Certosa de Padula –una vez rehabilitada y abierta al público– titulada *Barocco e Mediterraneo (1998)* (Fig. 35).



Fig. 35 - *Barocco e Mediterraneo,* Electa Napoli, 1998.
Vega de Martini.

Esta muestra tenía entre sus finalidades abrir un debate sobre el papel del Mediterráneo al final del siglo XX, a través de la recuperación de la historia común de este mar: <<Nasce da questi assunti la scelta di comporre un evento proiettato nel Mediterraneo che utilizzi il Barocco unicamente come convenzione sulla quelle linee di contiguità culturali strumentali all'impegno per la costruzione di un incontro organico tra i Paesi in affaccio sull'"antico mare"[157]>> (Fig. 36)

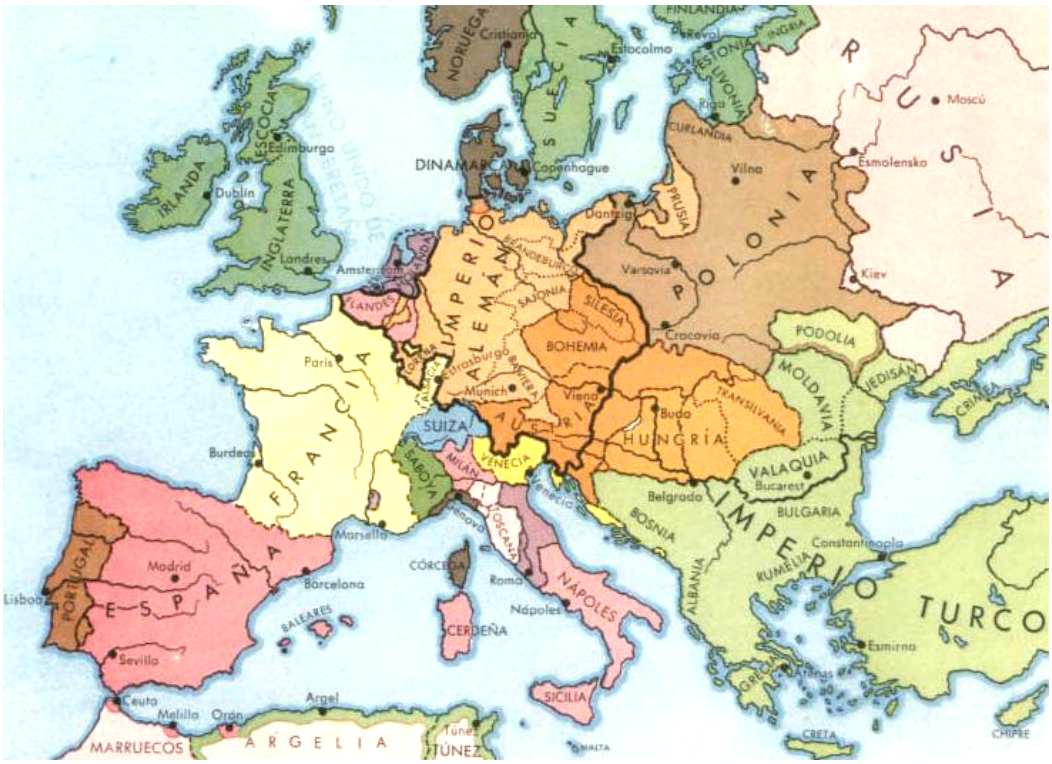


Fig. 36 - Mapa con distribución geográfica de Europa durante el siglo XVII.

[157] IOVINO, Andrea: "La cultura per lo sviluppo del Mediterraneo", en *Barocco e Mediterraneo.* Op. cit., p. 17. Traducción cita: <<Nace de estos asuntos la elección de crear un evento proyectado en el Mediterráneo que utiliza el Barroco únicamente como ejemplo sobre el cual ajustar líneas de contigüidad culturales, para la constitución de un encuentro organizado entre países frente al antiguo mar>>.

Según José María Morillas Alcázar: <<En el campo de las Bellas Artes, el tratamiento otorgado a las obras y a la influencia artística española en Nápoles ha sido diversa[158]>>. La llegada y permanencia de los austriacos en Nápoles entre 1707 y 1734 supuso la introducción de nuevos modelos, que enlazan con los anteriores. En el caso de la escultura fue menos apreciable que en la pintura, pues esta permanencia no contribuyó a grandes cambios debido a la lenta evolución que suele experimentar la escultura[159]. A pesar del escaso influjo que ejerció la presencia durante veintisiete años de los austriacos en Nápoles desde el punto histórico-artístico, algunos hechos como la inauguración en 1994 de una de las exposiciones dedicadas a este período austriaco han dado excesivo protagonismo frente a la importante labor en el ámbito artístico de la cultura hispánica en los siglos anteriores al XVIII[160].

La lectura de las relaciones culturales entre el Reino de Nápoles y España ha sido a menudo falseada –como bien explica Vega de Martini en *Pasión y Éxtasis*– tras la Unidad de Italia en 1861, intentando forzar una unión entre Nápoles y el resto de la Nación, e intentado llevar al olvido el vínculo intelectual y espiritual con los que en un pasado reciente dominaron política y económicamente el sur de Italia. Esta voluntad ha hecho también llevar al olvido los vínculos con España, de un territorio que fue por más de un siglo capital del virreinato español, y más concretamente el interés por el estudio de los artistas españoles que debieron trabajar en Nápoles para la clientela

[158] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "Intercambios artísticos España- Nápoles. Estado de la cuestión y modelos escultóricos barrocos", en *Actas del III Congreso internacional de Hispanistas.* Op. cit., p. 316.

[159] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "La escultura del sur de Italia y la escultura del sur de España durante el Barroco", en *Pasión y Éxtasis.* Op. cit., p. 33.

[160] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "Intercambios artísticos España- Nápoles. Estado de la cuestión y modelos escultóricos barrocos", en *Actas del III Congreso internacional de Hispanistas.* Op. cit., p. 317.

española y que debieron dejar una gran producción –como supo intuir Benedetto Croce–[161].

El análisis estilístico y técnico de las obras de procedencia napolitana también pueden desvelar el influjo español, en lo que se refiere al tratamiento de las policromías –aspecto que se tratará ampliamente en los capítulos sucesivos a este–, especialmente a la técnica del estofado, es decir, a la decoración a imitación de tejidos de la época mediante el dorado, policromado y esgrafiado. Lucia Siddi plantea la hipótesis de que el estofado haya nacido en Nápoles pero bajo el influjo de numerosos artistas flamencos e ibéricos asentados en la ciudad, entre los que podrían estar Pietro e Giovanni Alamanno, Pietro Bilevert, Diego de Siloe y Diego Ordóñez[162].

Otro aspecto a valorar en el estudio del influjo de la cultura artística española en la napolitana podría ser el retablo napolitano, que –según afirma José María Morillas Alcázar– aunque esté realizado por retablistas locales, como indican las firmas existentes, se puede explicar un desarrollo paralelo entre el retablo napolitano y el español[163] y además permite una lectura artística directa de los elementos que lo componen, distinguiéndose

[161] MARTINI, Vega de: "Pasiones", en *Pasión y Éxtasis*. Op. cit., p. 17. El autor hace referencia en cuanto a la voluntad de obviar las posibles influencias en Nápoles a través del dominio Español, las maniobras de dispersión de la importante colección del Principe d'Avalo donada a finales del siglo XIX al Museo Nacional de Nápoles, y que fue en parte recuperada con la exposición *Tesoros Avalos*.

[162] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., pp. 63-64.

[163] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "Il retablo spagnolo nel Viceregno napoletano", en *Sannio e Barocco,* a cura di Vega de Martini, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2011, pp. 75-76

perfectamente el retablo barroco del renacentista en el gran impacto visual que provoca, siempre abierto a nuevas soluciones estéticas (Fig. 37)[164].



Fig. 37 - *Retablo,* segunda mitad siglo XVII. Iglesia de los Santos Pedro y Pablo, Cusano Mutri.

Volviendo a la escultura lígnea napolitana, el análisis iconográfico puede ser otra variable a tener en cuenta en el estudio de las relaciones o influencias con respecto a la escultura española del Barroco. Los modelos iconográficos napolitanos, preferiblemente realizados en madera, aunque también en otros materiales, han seguido pautas hispanas; con soluciones en cuanto al diseño y la composición idénticas, si bien los estudios han llevado a una lectura falseada

[164] Vid. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El retablo barroco en España*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1993.

de las esculturas napolitanas, intentando relacionarlas con el resto del territorio italiano[165]. Según afirma José María Morillas, para la difusión de algunas iconografías fue esencial la obra *Imágenes de la Historia Evangélica* del Padre Jerónimo Nadal (Fig. 38), basada en la recopilación de escenas de la Vida y Pasión de Cristo[166]. La importancia de algunas de las iconografías que aparecen en estas láminas fue esencial, como explica este autor: << para escultores y pintores tanto para España como para Nápoles, aunque sí que es cierto que ciertos modelos comienzan a emplearse primero en España y posteriormente, ya como obras artísticas, se difunden en Nápoles[167]>>.



Fig. 38 - *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in Sacrosancto Missae sacrificio toto anno legutur/ Evangelicae historiae imagines,* s. XVI. Jerónimo Nadal.

[165] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "Intercambios artísticos España- Nápoles. Estado de la cuestión y modelos escultóricos barrocos", en *Actas del III Congreso internacional de Hispanistas.* Op. cit., p. 319.

[166] Ibídem

[167] Ibíd., p. 320.

Las manos de las imágenes sagradas pueden ser consideradas un elemento potenciador de la expresividad de sus rostros –las Magdalenas penitentes de Pedro de Mena y de Gregorio Fernández, los San Juan de Juan Martínez Montañés, las Dolorosas de José Risueño y los Ecce Homos de Luisa Roldán–, y tanto la cultura artística napolitana, como la andaluza han asumido su importancia[168].

Por otra parte, los modelos cristíferos, provenientes de la cultura artística española, que más han influido en Nápoles y su área de influencia son el Cristo atado a la columna, Humildad y Paciencia, Ecce Homo, Crucificado y Cristo muerto[169]. En el primero de ellos, *Cristo atado a la columna*, la imagen de Cristo será representada en el momento posterior a los azotes, con los síntomas de la flagelación visibles. Este modelo de Cristo fue mejor representado en el sur en el entorno napolitano por Giacomo Colombo, una obra ejecutada en 1698 bajo el encargo del Marqués de Mejorada, Pedro Cayetano Fernández del Campo, que sigue la tipología de Gregorio Fernández[170]. La producción escultórica de Giacomo Colombo enlaza perfectamente con la línea seguida por los artistas españoles, es decir, la introducción en la escultura de representaciones que previamente ya se habían empleado en pintura[171]. Además del *Cristo atado a la columna* de Giacomo

[168] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "La huella del Barroco hispano en Nápoles", en *Resurrecciones*. Op. cit., p. 59.

[169] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "Intercambios artísticos España- Nápoles. Estado de la cuestión y modelos escultóricos barrocos", en *Actas del III Congreso internacional de Hispanistas.* Op. cit., pp. 320-322.

[170] *Ídem,* p. 320.

[171] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "La escultura del sur de Italia y la escultura del sur de España durante el Barroco", en *Pasión y Éxtasis.* Op. cit., p. 32.

Colombo (Fig. 39), el *Cristo* del siglo XVIII de Michele Trillocco, conservado en la parroquia de Positano también tiene cierto influjo español[172]



Fig. 39 - *Cristo atado a la columna,* 1698. Giacomo Colombo.
Catedral de la Almudena, Madrid.

En cuanto a la iconografía Humildad y Paciencia, que durante el Barroco no tuvo una gran aceptación en Italia y España, algunas de estas esculturas en el entorno napolitano han sido travestidas y convertidas en imágenes de santos, como la encontrada en Piedimonte Matese en el Casertano. Esta obra puede vincularse a la producción de escultores poco conocidos como el español Luis

[172] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "Intercambios artísticos España- Nápoles. Estado de la cuestión y modelos escultóricos barrocos", en *Actas del III Congreso internacional de Hispanistas.* Op. cit., p. 320.

Muños (Luigi Mugnoz), que trabajaba en Montecassino en 1531 o Pietro de la Plata, escultor español ubicado en Nápoles en la primera mitad del siglo XVI[173].

El Ecce Homo tuvo un gran éxito desde finales del siglo XVI en la escuela granadina con los hermanos gemelos García (Jerónimo Francisco y Miguel Jerónimo García) vivieron en el paso entre los siglos XVI y XVII, marcando la transición entre el último manierismo y el primer naturalismo barroco andaluz[174]. Estaban considerados en su tiempo los mejores escultores en cera, y suponen una interesante conexión con la denominada ceroplástica napolitana, especialmente con la Dolorosa y el Ecce Homo de la iglesia de la Cartuja de San Lorenzo en Padula[175]. Este último, guarda cierto parecido con la producción escultórica de Pedro de Mena (1628-1688) (Fig. 40), que fue fuente de inspiración para Domenico Di Nardo[176], autor del relicario de influencia española de la iglesia Gesù Nuovo de Nápoles[177]. Según Vega de Martini, las representaciones de Ecce Homo realizadas en España son: <<insuperados testimonios de Verdad: Cristo es escarnecido, fustigado, mortificado, martirizado, el costado marcado por los golpes, las manos atadas y lívidas por los nudos demasiado apretados a las muñecas, las carnes desgarradas por las

[173] Ibídem, p. 321.

[174] Cfr. CAMÓN AZNAR, J., DE CONTERAS Y LÓPEZ DE ALAYA, J., GÓMEZ MORENO, M. E., HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y OROZCO DÍAZ, E.: "Los hermanos García", en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo,* Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972, pp. 127-136.

[175] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "La huella del Barroco hispano en Nápoles", en *Resurrecciones*. Op. cit., p. 58. Según el autor: <<estas esculturas expusieron por primera vez en 1996, formando parte de la exposición Pathos ed Estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo>>.

[176] DE MARTINI, Vega: "Pasiones", en *Pasión y Éxtasis.* Op. cit., pp. 20-21.

[177] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "La huella del Barroco hispano en Nápoles", en *Resurrecciones*. Op. cit., p. 59. Las investigaciones por este autor sostienen lo siguiente: <<En la Chiesa del Gesù Nuovo se custodian conjuntos relicarios, de fuerte impronta hispana, como el atribuido a Domenico Di Nardo>>.

profundas heridas ensangrentadas. Para alcanzar el objetivo de la verdad imaginativa, como había sugerido San Ignacio, nada conveniente es rechazado[178]>>. El Ecce Homo tuvo una especial difusión en el sur de Italia manteniéndose con idéntica iconografía durante todo el siglo XIX y los mejores ejemplos conservados se encuentran en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y el Museo Nacional de Artes Decorativas[179].



Fig. 40 - *Ecce Homo,* 1673-1679. Pedro de Mena y Medrano. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Fuente: Vega de Martini.

[178] DE MARTINI, Vega: "Pasiones", en *Pasión y Éxtasis.* Op. cit., p. 20.

[179] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "Intercambios artísticos España- Nápoles. Estado de la cuestión y modelos escultóricos barrocos", en *Actas del III Congreso internacional de Hispanistas.* Op. cit., p. 321.

En lo que se refiere a la imagen del Crucificado, otra de las iconografías españolas que conectan de manera particular con la napolitana, el modelo que se exportó al sur de Italia fue –como afirma José María Morillas– el gestado en la escuela andaluza occidental (cuyo centro es Sevilla), en las tres versiones de Juan Martínez Montañés (1568- 1649) agonizante, expirado y muerto[180]. Un ejemplo de crucificado con influencia hispana es el *Cristo crucificado* del convento de San Antonio de Polla, realizado por el siciliano fray Umile da Petralia (Giovan Francesco Pitorno), en la que la sangre realizada con espesa cera roja imita con realismo las heridas, probablemente esté inspirado en los Ecce Homo de José de Mora (1642-1724)[181]

Uno de los mayores logros de la escultura lígnea española se debe a la representación del modelo iconográfico de cristo muerto o cristo yacente, y se debe al escultor castellano Gregorio Fernández. La escultura más famosa de este artista es precisamente la *Piedad*, realizada en 1616, resultó una innovación en con respecto a la composición triangular que puso "de moda" la famosa *Piedad* de Miguel Ángel. En este sentido, la escultura *Santa Maria della Pietà* de Eboli, sigue las directrices de la *Piedad* de Gregorio Fernández (Fig. 41), mediante la adopción de una composición horizontal. La diferencia con esta obra reside en el cristo muerto, pues se ha sustituido por otro cuya composición se asemeja en mayor medida a otro yacente realizado por Gregorio Fernández por encargo de Felipe III para los Capuchinos del Pardo[182].

[180] Ibídem

[181] DE MARTINI, Vega: "Pasiones", en *Pasión y Éxtasis.* Op. cit., pp. 20-21.

[182] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "Intercambios artísticos España- Nápoles. Estado de la cuestión y modelos escultóricos barrocos", en *Actas del III Congreso internacional de Hispanistas.* Op. cit., p. 322.



Fig. 41 - *Piedad,* 1616. Gregorio Fernández.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Resumiendo, la influencia de Gregorio Fernández se produjo en los modelos iconográficos y composiciones de grupos con los temas vinculados a la Pasión de Cristo, especialmente el Cristo atado a la columna, el ya mencionado Cristo yacente y la representación de la Virgen en la Pasión formando el grupo de la Piedad o de la Quinta Angustia[183] (Fig. 42). Siguiendo la línea de Giacomo Colombo, existen dos representaciones de la *Piedad* realizadas por Giuseppe Sanmartino (1720-1793) –conservadas en el convento

[183] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "La escultura del sur de Italia y la escultura del sur de España durante el Barroco", en *Pasión y Éxtasis.* Op. cit., p. 32.

napolitano dei Gerolomini– que, según José María Morillas, abrirían otro debate sobre el modelo que emplea este escultor en los cristos yacentes[184]



Fig. 42 - *Quinta Angustia,* 1625. Gregorio Fernández.
Iglesia de las Descalzas Reales, Valladolid.

A pesar de todas las similitudes y paralelismos encontrados entre la escultura napolitana y la española, también en cuanto a iconografía se pueden apreciar detalles que resultan distintivos, como es el caso de las dolorosas, que habitualmente son de medio busto en España, a diferencia de Italia, donde son

[184] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "Intercambios artísticos España- Nápoles. Estado de la cuestión y modelos escultóricos barrocos", en *Actas del III Congreso internacional de Hispanistas.* Op. cit., p. 322.

siempre a figura completa[185]. Las representaciones de la Virgen Dolorosa, pensativa y en actitud de recogimiento, es una de las numerosas esculturas que se pueden contemplar en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid[186], además de la imagen del Niño Jesús, intuyendo su pasión y muerte, y la imagen ya descrita anteriormente del *Ecce Homo*, que –como se ha visto– tuvo especial difusión en el entorno napolitano[187].

[185] DE MARTINI, Vega: "Resurrecciones", en *Resurrecciones.* Op. cit., p. 13.

[186] GARCÍA SANZ, Ana: Camino del Cielo: arte y experiencia religiosa en las Descalzas Reales de Madrid, en *Resurrecciones*. Op. cit., p. 70: <<El monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, fundación real de Juana de Austria –hija menor del emperador Carlos V– es un espacio en el que la experiencia religiosa se hace arte. Desde mediados del siglo XVI comunidades claristas franciscanas han habitado entre sus muros percibiendo el paso del tiempo a través de los ciclos litúrgicos>>.

[187] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "La escultura del sur de Italia y la escultura del sur de España durante el Barroco", en *Pasión y Éxtasis.* Op. cit., p. 32.

5.4.3. La presencia de la escultura napolitana en España

El comercio entre Nápoles y España favoreció, además del flujo cultural y artístico de España en Nápoles, la adquisición por parte de coleccionistas españoles de obras napolitanas[188], a través de la red de rutas comerciales por el Mediterráneo. Las primeras noticias que se tienen de este flujo de esculturas lígneas, desde Nápoles a España, se debe a las aportaciones del biógrafo Bernardo De Dominici (Fig.43)[189] –mediante la venta de obras de los artistas napolitanos ya tratados en los capítulos anteriores de esta Tesis–. Estudiosos españoles como José Martín González han definido España como importadora de esculturas[190]. Si bien se tienen ciertos datos acerca de la presencia de estas imágenes, conociéndose y atribuyéndose algunas que, a día de hoy, se conservan en España, esta presencia ha tenido en la historiografía artística poca importancia y, no existe un estudio sistemático y una catalogación[191].

[188] Cfr. SANTIAGO PÁEZ, Elena: "Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España", en *Archivo Español del Arte*, nº40, 1967, pp. 115-132.

[189] DI LIDDO, Isabella: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia, e la Spagna, una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo.* Op. cit., p. 4. Según Isabella Di Liddo: <<Bernardo De Dominici por primera vez nos ofrece de hecho puntuales noticias sobre Pietro Ceraso, Aniello y Michele Perrone, los discípulos Patalano, Agostino Ferrano e Antonio Mottola, Nicola Fumo e Giacomo Colombo>>.

[190] MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: Escultura barroca en España 1600-1700, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1983, p. 25.

[191] ALONSO MORAL, Roberto: "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso", en *Sculture di età barocca tra terra d'otranto, Napoli e Spagna.* Op. cit., p. 75.

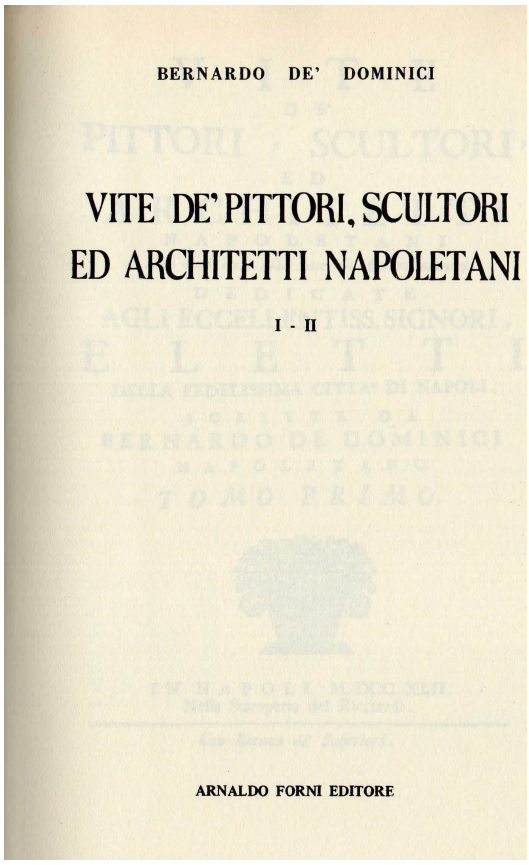


Fig. 43 - *Vite de'pittori, scultori ed architetti napoletani.* Bernardo De Dominici. Arnaldo Forni Editore, 1976.

En el comercio y la presencia de esta escultura en España cobró un papel primordial la clientela, formada por los virreyes[192], que llegaron a España cargados de gran cantidad de obras de arte y muchos eclesiásticos españoles, que, tras sus misiones en Italia, regresaron a España con esculturas su devoción privada y que después dejaron en herencia a las comunidades religiosas, no quedando en muchos casos prueba de ello. Según Roberto Alonso Moral, el gusto de esta clientela por la escultura napolitana se debió a su peculiaridad y a que los artistas supieron adaptarse a las exigencias, es

[192] Algunos de los artistas que tuvieron relación con los virreyes de Nápoles fueron: Pietro Ceraso, Agostino Ferraro y Aniello Perrone, estos dos últimos fueron discípulos del primero.

decir, la elección de materiales preciosos y la tradición iconográfica. En comparación con las pinturas, el transporte y su comercialización en España, aunque en menor medida las realizadas en madera, conllevaba gran dificultad debido al coste y peso (Fig. 44). Por eso, la mayor parte de esculturas que llegaban a España procedentes de Nápoles tenían reducidas sus dimensiones a un tercio del natural. Además, en el desarrollo de estos intereses coleccionistas interferían dos aspectos fundamentales, por un lado los lugares en los que residían los virreyes, y por otro lado, los ambientes que frecuentaban estos[193].


© Material protegido

Fig. 44 - *Inmaculada concepción,* c. 1719. Giacomo Colombo.
Museo Bellas Artes de Bilbao. 78 x 43,8, 25,5 cm.

[193] ALONSO MORAL, Roberto: "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso", en *Sculture di età barocca tra terra d'otranto, Napoli e Spagna*. Op. cit., p. 75-80.

Si bien se transportaban desde el puerto de Nápoles numerosas cajas de esculturas lígneas –además de cajas de mármoles, de telas y de platería– hacia España[194], también desde otros puntos del Virreino se enviaban esculturas napolitanas a la península ibérica. Es el caso de las esculturas de artistas napolitanos inmigrados en la isla de Cerdeña que comercializaban sus obras con ciudades mediterráneas, especialmente aquellas políticamente legadas a la antigua corona de Aragón y posteriormente a España[195]. De esta forma, sale a relucir de nuevo la idea inicial de este apartado, dedicado a las *Influencias de la escultura napolitana,* que se basa en la existencia desde el siglo XI, con el románico catalán, de redes de intercambio comercial con una relación centro-periferia, centros mayores emisores de obras hacia centros menores, y a su vez, desde estos a localidades más pequeñas[196].

Según sostiene Silvano Saccone, el análisis que se debería llevar a cabo para el conocimiento de las relaciones culturales, y sobre todo religiosas, tendría que profundizar en una serie de causas relacionadas con las vicisitudes artísticas napolitanas, con la política de clientela y con el sentido que guiaba las preferencias estilísticas, especialmente las relaciones entre la clase eclesiástica y los artistas[197]. La presencia de esta clientela en Nápoles puede ser valorada desde diversos puntos de vista, positivos y negativos para el entorno partenopeo, pues como han apuntado estudios previos, algunos virreyes llevaron una política de enriquecimiento personal, gobernando de

[194] DI LIDDO, Isabella: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia, e la Spagna, una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo.* Op. cit., p. 13.

[195] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., p. 63.

[196] Cfr. CASTELNUOVO, E., y GINZBURG, C.: "Centro e periferia", en *Storia dell'Arte Italiana. Questioni e metodi,* Einaudi, Torino, 1979, pp. 285-352.

[197] SACCONE, Silvano: "España y el Virreino: aspectos de la cultura figurativa de lo sagrado", en *Pasión y Éxtasis*. Op. cit., p. 27.

manera impopular[198]. Aunque esta afirmación sea cierta, el tratamiento de Nápoles como colonia, fue diferente con respecto a los otros dominios de la Corona Española. El motivo puede deberse a varios factores señalados por José María Morillas Alcázar: <<proximidad geográfica, relaciones de parentesco y política matrimonial entre los monarcas españoles y las grandes familias italianas, vínculos culturales, traslado de artistas entre ambas penínsulas –ibérica e italiana- y especialmente la fascinación que siempre provocó –y provoca- "lo italiano" en España[199]>>.

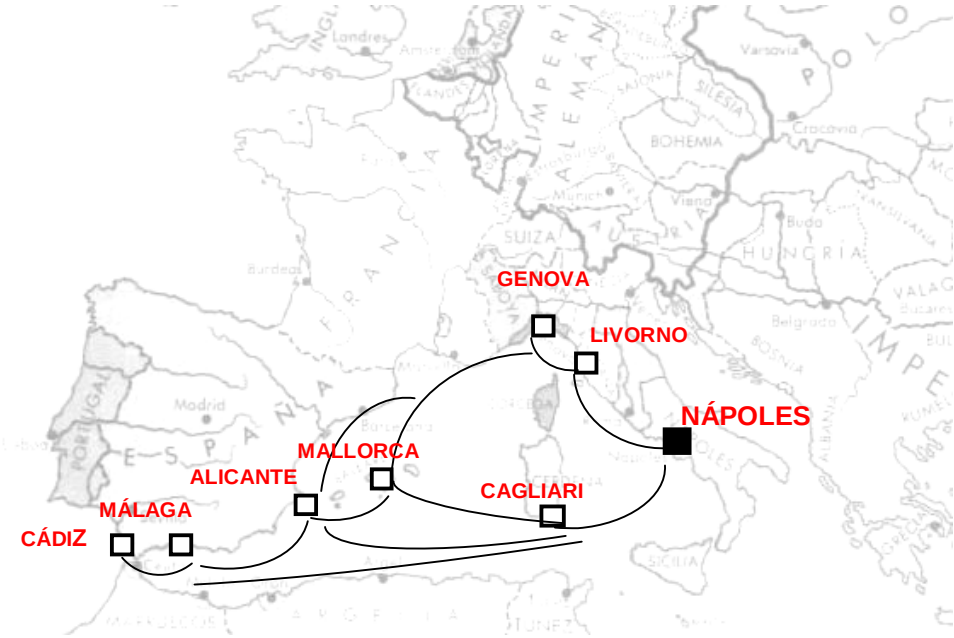
Para la comercialización de las esculturas lígneas adquirieron gran importancia las rutas, al igual que para el comercio del resto de elementos artísticos que eran objeto de interés para la clientela (Grf. 3). Por ello, las ciudades con puertos comerciales fueron las que más relevancia tuvieron en el ingreso de productos artísticos, con el consiguiente incremento del nivel económico, pero también del estatus social y cultural. José María Morillas Alcázar explica de la siguiente manera, y poniendo como ejemplo de ciudad emisora/receptora de obras artísticas, a Valencia y el fenómeno de las relaciones artísticas hispánicas con su área de influencia a través de las rutas comerciales: <<Valencia, durante il XV secolo, manterrà scambi commerciali intensi tanto con i territori peninsulari ispanici, ad esempio l'Aragona, la Castiglia, l'Andalusia –specialmente attraverso i porti di Malaga e di Almeria– tanto, nell'ambito di un consistente traffico mediterraneo, con la Sardegna e la Sicilia e con i territori di Napoli, Genova e Venezia. A tutto ciò bisogna aggiungere l'intenso commercio con il Nord Europa, specialmente con le

[198] Vid. CONIGLIO, Giuseppe. *I vicere spagnoli di Napoli*. Op. cit., Se hace referencia al modo de gobierno impopular del segundo de los dos Duques de Osuna que fueron virreyes en Nápoles, ambos llamados Pedro Téller de Girón, pp. 192-206.

[199] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "Intercambios artísticos España- Nápoles. Estado de la cuestión y modelos escultóricos barrocos", en *Actas del III Congreso internacional de Hispanistas.* Op. cit., p. 316.

Fiandre e ancora con i paesi più “esotici” come Tunisi, Egitto e Siria. Ed è in questo ambiente che sorgeranno le grandi personalità che caratterizzeranno una scuola connotata dalla fusione e dalla creazione di diverse formule artístiche, un’impronta che manterrà fin dentro el secolo XVII[200]>>.

Route commerciali della scultura lignea



Grf. 3 - Rutas comerciales de la escultura lígnea napolitana.
Elaborado por la doctoranda para ilustrar el comercio de estas obras durante el siglo XVII.

[200] MORILLAS ALCÁZAR, José María: “La storia”, en *Barocco e Mediterraneo*. Op. cit., p. 45. Traducción cita: << Valencia durante el siglo XV mantendrá intercambios comerciales intensos, tanto en los territorios peninsulares hispánicos, como por ejemplo Aragón, Castilla, Andalucía – especialmente a través de los puertos de Málaga y Almería– tanto, en el ámbito de un consistente tráfico mediterráneo, con Sardeña y Sicilia, y con los territorios de Nápoles, Génova y Venecia. A todo esto es necesario añadir el intenso comercio con el Norte de Europa, especialmente con Flandes y también con otros países más exóticos como Túnez, Egipto y Siria. Es en este ambiente en el que surgirán las grandes personalidades que caracterizarán una escuela reconocida por la fusión y la creación de diversas fórmulas artísticas, una impronta que mantendrá hasta el siglo XVII>>.

En la segunda mitad del siglo XVI las rutas más transitadas eran aquellas que pasaban por Cagliari, Livorno, Génova, Mallorca, Málaga, Alicante y Cádiz. Cartagena, sin embargo, no se encontraba por entonces en las rutas comerciales más importantes, al igual que Nápoles. Ambos puertos no cobraron relevancia en el comercio por el Mediterráneo a partir de finales del siglo XVII[201].

El continuo fluir de obras napolitanas hacia ciudades de Andalucía hizo que la ciudad de Sevilla con respecto a Nápoles, compartiese no solo una misma soberanía –durante algunos siglos– sino también cierto carácter cultural unificado, dándose una familiaridad del ambiente artístico hispalense con las novedades estilísticas del Virreinato[202]. En cuanto a Cádiz, –ciudad con posición estratégica–, adquirió un papel importante en el ámbito comercial a nivel europeo, como punto de encuentro entre el Mediterráneo y el Atlántico, estando presentes artistas de Génova y Nápoles que dejaron una fuerte impronta en los artistas locales, y llegando obras a la ciudad como el relieve de la *Coronación de la Virgen* de Gaetano Patalano para la catedral vieja y el *Ángel Custodio*[203] de Nicola Fumo (Fig. 45), que se encuentra en la Iglesia Castrense, pero también alcanzaron el puerto gaditano esculturas de menor prestigio, algunas de ellas en paradero desconocido. Desde el puerto de Cádiz, precisamente, una notable cantidad de obras napolitanas viajaron

[201] DI LIDDO, Isabella: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia, e la Spagna, una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo.* Op. cit., p. 15.

[202] MORENO MENDOZA, Arsenio: "Nápoles y los orígenes del naturalismo Sevillano", en *Pasión y Éxtasis*. Op. cit., p. 25.

[203] Vid, QUIRANTE RIVES, José Vicente: *Viaje Napolitano por España*, Editorial Confluencias, Málaga, 2013, pp. 102-103. Se puede leer una detallada descripción del *Ángel* realizado por Nicola Fumo y sobre la visita al relieve de la *Coronación de la Virgen* de Gaetano Patalano.

frecuentemente hacia América, desconociéndose también, el paradero de dichas obras (Lam. 38)[204].



Fig. 45 - *Ángel Custodio,* 1702. Nicola Fumo.
Iglesia Castrense, Cádiz.

.

Cartagena –con su importante puerto comercial de gran fama internacional– igualmente acogió a esculturas napolitanas, sirviendo como lugar de recepción de obras de arte italianas, que después fueron vendidas en diferentes puntos de España. Murcia, por su parte, se considera la ciudad que más se ha beneficiado del arte procedente del sur de Italia debido a la presencia del escultor Nicola Salzillo desde finales del siglo XVII, quien supo

[204] ALONSO MORAL, Roberto: "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso", en *Sculture di età barocca tra terra d'otranto, Napoli e Spagna.* Op. cit., p. 80.

transmitir a su hijo Francisco Salzillo los conocimientos del estilo napolitano[205], permitiendo así el perfeccionamiento de su técnica mediante la fusión de métodos, procesos y estilos de la escultura lígnea napolitana y la española (Fig.46)



Fig. 46 - *Paso del Prendimiento,* 1763. Francisco Salzillo, detalle del *Beso de Judas.* Museo Salzillo, Murcia.

[205] Ibídem, pp. 80-81.

Respecto a intercambios culturales en los siglos XVI y XVII, la producción artística de los territorios pertenecientes a áreas de influencia española era unitaria, aunque con las particularidades propias de cada lugar[206], cuyo estudio se podría afrontar en las diferentes disciplinas artísticas del momento, como la pintura y la escultura. Algunos autores han dedicado sus estudios a determinar las diferencias entre la escultura napolitana y la española. Un aspecto definidor de esta posible diferencia es que en la escultura hispana del siglo XVII se daba el influjo del Manierismo junto con los añadidos sugeridos por las normas de la Contrarreforma. En este sentido, mientras que la presencia de los escultores milaneses Pompeo y Leone Leoni en la Corte de Valladolid determinaron la influencia del Renacimiento y posterior Manierismo en el estilo de las esculturas, los modelos iconográficos se vieron favorecidos por la difusión de las normas del Concilio de Trento mediante la circulación de tratados. De hecho en España, el control de los modelos iconográficos fue más rígido y el culto a los santos y reliquias provocó la renovación de los altares, poblados de esculturas de madera doradas[207].

Con respecto a la presencia de esculturas napolitanas en España, se tienen noticias de la disminución en la importación de obras italianas de mármol durante el siglo XVI, debido a la crisis existente tras los gobiernos de Carlos V y Felipe II, que paralizó la llegada de grandes conjuntos funerarios exportados por talleres de Carrara a través de Génova, así como la venida de obras en mármol de escultores como Niccolò Da Corte, Juan de Lugano y Giovanni Da Nola. Por el contrario, las obras con las que se inició a comercializar estaban realizadas en madera, material de menor coste económico con el que la escultura hispana desarrolló gran parte de su producción durante el Barroco. La

[206] SACCONE, Silvano: "España y el Virreino: aspectos de la cultura figurativa de lo sagrado", en *Pasión y Éxtasis*. Op. cit., p. 26.

[207] DI LIDDO, Isabella: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia, e la Spagna, una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo.* Op. cit., p. 22.

elección de este material –como se verá más adelante– se debió no sólo al bajo coste económico y a la ligereza de trasporte, sino también a la facilidad de ser trabajada mediante la talla[208].

En lo que se refiere al ejercicio inverso, es decir, a la exportación de esculturas por parte de la península italiana, más concretamente de Nápoles –asunto ya expuesto en el apartado anterior de esta Tesis– Lucia Siddi hace referencia a los pocos datos que se tienen sobre el contacto que pudiesen mantener los escultores napolitanos con la escultura española y hasta qué punto podrían estar influenciados. A esta idea añade además, la probabilidad de haber tomado como fuente de inspiración la pintura española[209]. Roberto Alonso Moral, no excluye esta última posibilidad de la imposición de modelos por parte de la clientela española a través de las fuentes de grabados o pinturas[210]. Sin embargo, según José María Morillas Alcázar: <<È sbagliato porsi il problema se un manufatto sia dovuto a maestranze spagnole o a maestranze italiane. Evidentemente durante il XVI e il XVII secolo il Viceregno napoletano è da considerarsi parte integrante del Regno spagnolo che presenta un'estensione che travalica la penisola iberica ed investe gli altri possedimenti, l'Italia meridionale, il Milanesato e l'America latina[211]>>. Por tanto, el contacto y

[208] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso", en *Sculture di età barocca tra terra d'otranto, Napoli e Spagna.* Op. cit, p. 31. Cfr. Marqués de Lozoya: *Escultura de Carrara en España,* Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1957.

[209] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., p. 63.

[210] ALONSO MORAL, Roberto: "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso", en *Sculture di età barocca tra terra d'otranto, Napoli e Spagna.* Op. cit., p. 82.

[211] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "Il retablo spagnolo nel Viceregno napoletano", en *Sannio e Barocco.* Op. cit., p. 75. Traducción cita: <<Es una equivocación cuestionarse si una obra se debe a una manufactura española o italiana. Evidentemente durante el siglo XVI y XVII el Virreino napolitano estaba considerado parte integrante del Reino Español que presenta una extensión que traspasa la península ibérica y llega al sur de Italia, el Milanesado y América latina>>.

las relaciones de los escultores napolitanos con la escultura realizada en España es más que evidente, y quizá sea necesario –tal y como propone este mismo autor– afrontar el tema de los intercambios artísticos entre Italia y España con una mentalidad más abierta[212].

Roberto Alonso Moral sostiene una de las ideas más importantes de entender, la dependencia entre las dos escuelas de escultura –española y napolitana–, facilitada por la presencia de esculturas napolitanas en territorio español. En el caso contrario, son escasos los datos que existen sobre el conocimiento por parte de los escultores napolitanos acerca de la técnica española y la influencia que esta haya podido ejercer en los mismos. Este escultor propone que a finales del siglo XVII es cuando se produce una estimulación de la escultura napolitana en la española, centrándola especialmente en los belenes[213].

Volviendo al asunto de los encargos a través de los canales de exportación, Isabella Di Liddo sostiene lo siguiente: <<Le opere di scultori napoletani in Spagna in età barocca non vanno considerate come commissioni sporadiche e isolate –dati i pochi esempi finora documentati– ma il risultato di precisi canali di esportazione della produzione delle botteghe napoletane e per diverse generazioni di scultori. In questo contesto la bottega dei Perrone costituisce, a mio parere, la testimonianza più eclatante di tale fenomeno...[214]>>. Es así cómo esta estudiosa explica la relevancia de las

[212] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "La storia", en *Barocco e Mediterraneo*. Op. cit., p. 41. José M. Morillas en esta publicación apuesta por aceptar los sucesos históricos, entendiendo en este caso que en esos siglos de colonización en los territorios pertenecientes a la corona española, los ambientes artísticos integraban perfectamente el peso de la Corona española.

[213] ALONSO MORAL, Roberto: "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso", en *Sculture di età barocca tra terra d'otranto, Napoli e Spagna.* Op. cit., p. 82

[214] DI LIDDO, Isabella. *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia, e la Spagna, una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo.* Op. cit., p. 27

conexiones establecidas a nivel comercial para la venta de las esculturas procedentes del área napolitana que, muy lejos de ser un conjunto de hechos puntuales, era una estructura comercial perfectamente definida, en la que participaron los artistas más reconocidos en la disciplina, pero también los coleccionistas más importantes del territorio español, dando lugar a la enriquecedora presencia de la escultura napolitana en España estudiada a día de hoy a través de ejemplos puntuales –de los cuales se tratará en las siguientes líneas–.

Según Raffaele Casciaro, no es posible estudiar la escultura lígnea napolitana sin tener en cuenta los fenómenos de exportación, esta teoría se confirma en el caso del escultor Vincenzo Ardia, ya que ninguna de sus obras han sido encontradas hasta el momento en Nápoles, sino en otros lugares –Salento, Piemonte y España– hacia donde habían sido transportadas mediante las rutas comerciales. Resulta llamativo que no hayan sido localizadas en Nápoles, ciudad en la que tuvo bastante fama, hasta el punto –como explica Casciaro– que fue citado al final del siglo XVII por parte del Abad Giovan Battista Pacichelli como especialista en madera al igual que Perrone[215].

Las esculturas napolitanas que habían sido encargadas por la clientela española respetaban perfectamente los gustos de la misma, pues esta clientela mostraba interés por la riqueza de los materiales y las iconografías tradicionales dentro de la escultura española. Por eso, en las esculturas

Traducción cita: <<Las obras de escultores napolitanos en España en Edad Barroca no son consideradas encargos esporádicos y aislados (dados los pocos ejemplos hasta ahora documentados) sino más bien el resultado de precisos canales exportación de la producción de las obras napolitanas durante varias generaciones de escultores. En este contexto el taller de los Perrone es, según mi punto de vista, el testimonio más llamativo de este fenómeno>>.

[215] CASCIARO, Raffaele: "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Op. cit., p. 60. Raffele Casciaro añade además que el escrito del abad Giovan Battista Pacichelli negaba a la madera la dignidad del mármol o el bronce.

napolitanas presentes en España, o que han sido objeto de la clientela española, se encuentran modelos iconográficos propios de la devoción española, como la Inmaculada Concepción, que a veces hace pareja con San José, o también Santa Teresa y San Pedro de Alcántara. Las esculturas de dimensiones reducidas del Niño Jesús, estaban muy valoradas ya que cumplían una función devocional muy precisa en familias napolitanas, se destinaban a conventos y monasterios, y además, eran muy apreciadas por la clientela española. La capacidad de adaptarse de los escultores napolitanos a los gustos de la clientela española igualmente quedan patentes con el análisis comparativo de la escultura *María Magdalena penitente* realizada por Nicola de Fumo en 1705 para el marqués de Mejorada, Pedro Cayetano Fernández del Campo, con respecto a las esculturas realizadas por Pedro de Mena para la casa de los Jesuitas de Madrid en 1664, pues se evidencian ciertos parecidos que recuerdan a estas últimas (Fig. 47)[216].



Fig. 47 - *Magdalena Penitente,* 1664. Pedro de Mena. Museo de la Trinidad, Madrid.

[216] ALONSO MORAL, Roberto: "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso", en *Sculture di età barocca tra terra d'otranto, Napoli e Spagna.* Op. cit., p. 75.

Un ejemplo excelente para explicar la capacidad de asimilación de la sensibilidad española por parte de estos artistas partenopeos está en el *Cristo atado a la columna* –del que ya se ha tratado en capítulos anteriores–, firmado por Giacomo Colombo en 1698, que se encuentraba ubicado en la iglesia de San Ginés de Madrid y fue realizado por encargo de Don Pedro Cayetano Fernández del Campo, Segundo Marqués de Mejorada. Posteriormente, se colocaron en esta misma iglesia un *Ecce Homo* y un *Cristo con la Cruz*, este último, firmado y datado por Nicola Fumo en 1698. El *Cristo yacente* con los detalles de la Pasión, firmado y fechado en Nápoles por Michele Perrone (Fig. 48), fue regalado al Real Monasterio de la Encarnación de Madrid. Ejemplos excelentes de la adquisición de esculturas napolitanas por parte de los eclesiásticos españoles, contribuyendo de esta manera al coleccionismo de obras de arte durante el Virreinato, son dos esculturas, un *San José* y una *Inmaculada* firmadas y fechadas en 1705 por Nicola Fumo, que fueron donadas por dos religiosas, al regresar de un convento en Nápoles, al convento de las Madres Carmelitas de Antequera en Málaga (Fig. 49 - 50) (Lam. 30-40)[217].

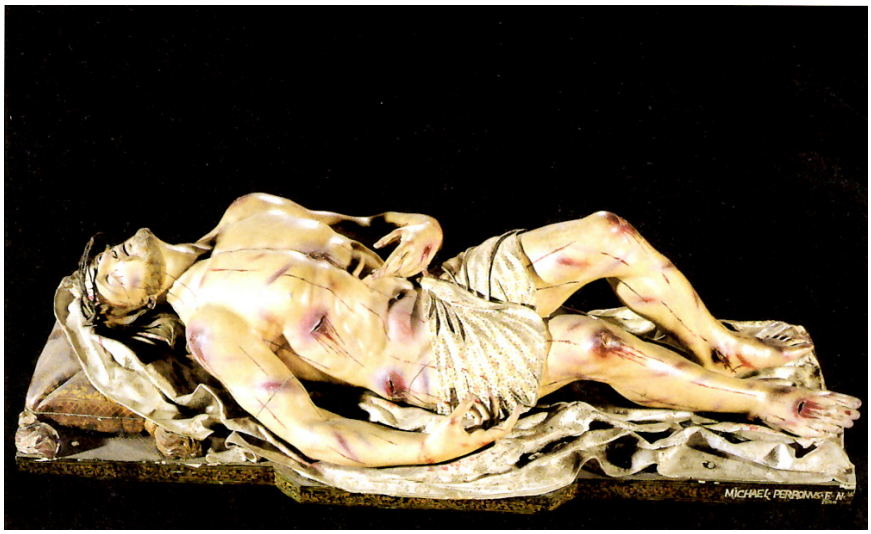


Fig. 48 - *Cristo yacente,* 1690. Michele Perrone. Real Monasterio de la Encarnación, Madrid.

[217] Ibídem, pp. 79-80.



Fig. 49 - *Inmaculada,* 1705. Nicola Fumo. Convento de las Madres Carmelitas de Antequera, Málaga.



Fig. 50 - *San José con el Niño,* 1705. Nicola Fumo. Convento de las Madres Carmelitas de Antequera, Málaga.

Entre los bienes inventariados de Don Francisco de Benavides, conde de Santisteban –virrey napolitano entre 1687 y 1696– realizado un año después de su regreso a España se encontraban cuarenta y tres piezas, la mayor parte de las obras eran devocionales y provenían con certeza de talleres napolitanos y sicilianos. Estaban realizadas en materiales muy diversos como el marfil, el mármol, el alabastro, o bronce, predominando siempre las esculturas de madera de dimensiones reducidas. Se conoce el paradero de una de estas obras, una *Santa Ana mientras enseña a leer a la Virgen*, que fue donada por Santisteban al convento de las Carmelitas Descalzas de Toledo, escultura anónima datada en el último cuarto del siglo XVII. Otras donaciones fueron realizadas al monasterio de Nuestra Señora del Milagro de Concentaina en Alicante, entre ellas no se menciona un *Cristo Crucificado*, que sí aparece en el inventario de 1705 como obra de manifactura napolitana y que posteriormente ha sido atribuido a Nicola Fumo. Sobre este último se sabe que trabajó al servicio del duque durante su Virreino[218].

La propuesta de Vega de Martini, en la década de 1990, basada en la organización de una exposición cuyo tema específico fuese las relaciones entre la escultura napolitana y la española, podría ser el modo que: <<permita conocer todas las obras que los artistas napolitanos han dejado en España, y por otra, retome todas las obras producidas en Nápoles y en la Campania por los españoles en el transcurso del XVII y del inicio del XVIII, que no pueden ser, para la escultura, sólo la *Pietà* de Pio Monte Misericordia de Nápoles y el *San Bartolomé* del Convento de las Clarisas de Castellammare di Stabia, a la vista de la presencia en el siglo anterior del personajes del calibre de Berruguete, de un De Siloe y de un Ordóñez[219]>> De esta forma, se haría

[218] ALONSO MORAL, Roberto: "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso", en *Sculture di età barocca tra terra d'otranto, Napoli e Spagna.* Op. cit., pp. 78-79.

[219] DE MARTINI, Vega: "Pasiones", en *Pasión y Éxtasis.* Op. cit., p. 21.

palpable un tema, el de las relaciones de la escultura napolitana y la española durante el Virreinato, que hasta ahora se ha expuesto como parte integrante de las relaciones de la escultura napolitana durante el Barroco a través del Mediterráneo, pero que todos los estudios concernientes a las relaciones de esta escultura con el exterior llevan siempre ese itinerario –Nápoles-España-Nápoles–.

6. LA TÉCNICA ESCULTÓRICA EN NÁPOLES

Durante diferentes períodos históricos la escultura lígnea ha sido un recurso para la búsqueda de valores expresivos[220] que, especialmente en el Barroco (siglos XVI-XVIII) provocaron la devoción y el fomento de la religiosidad mediante la representación de imágenes de culto con el reflejo de los valores de la religión católica –ideas tratadas con anterioridad en esta Tesis–. El desarrollo de estas esculturas, motivado por la significación de las mismas para la sociedad de aquel momento, provocó que tuvieran un papel muy importante en la evolución del arte plástico, pues los métodos y materiales

[220] GIUBBINI, Guido: "La scultura in legno" en *Le tecniche artistiche,* a cura di Corrado Maltese, Edit. Ugo Mursia, 1991, p. 12.

de trabajo fueron objeto de una evolución y un perfeccionamiento a lo largo de los siglos, gracias a la trasmisión y preservación de los conocimientos mediante la tradición[221].

El nivel de desarrollo de esta escultura en Europa estuvo condicionado por la valencia cultural, social y religiosa de los territorios, por eso, no llegó a tener la misma difusión en todas partes[222], llegando a perder protagonismo de manera generalizada con el fin de la Edad Media y la imposición de los modelos clásicos del Renacimiento, que se reflejaban mejor con materiales como la piedra o el metal. Sin embargo, en los territorios hispánicos, incluido el sur de Italia durante el Virreinato, la escultura lígnea policromada mantuvo hasta el siglo XVIII su protagonismo. En otras zonas, como Francia o Italia septentrional, estuvo subordinada a manifestaciones artísticas como la escultura en piedra o la pintura, y por tanto, considerada un arte menor.

La configuración morfológica, técnica y estilística de la escultura lígnea tiene mucho que ver con el significado que tenía y que para muchos sigue teniendo; para comprenderla, es necesario analizarla dentro de su propio

[221] LOZANO DOMÍNGUEZ, Ángeles: "Algunos aspectos conservativos de la escultura barroca napolitana y andaluza" en *Nuevas Perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición Ornato y Símbolo.* Op. cit., p. 708. <<…son esculturas realizadas siguiendo un proceso metodológico muy depurado, fruto de una tradición que ha ido evolucionando durante siglos>>.

[222] GIUBBINI, Guido: "La scultura in legno", en *Le tecniche artistiche.* Op. cit., p. 15. <<Se in alcuni paesi, come la Francia e l'Italia, l'intaglio ligneo dipende dalla scultura in pietra e dalla pittura, sia pure senza svolgere una semplice funzione di arte "minore" rispetto a queste, altrove, come nei paesi tedeschi, essa diventa in alcuni momenti protagonista della vicenda artistica, e si riallaccia senza soluzione di continuità, superando cioè la cesura rappresentata dall'egemonia culturale del classicismo e del manierismo italiani, alla grande scultura lignea del Barocco e del Rococò>> / Traducción cita: <<Si en algunos países, como en Francia e Italia, la talla en madera depende de la escultura en piedra y de la pintura, sea desarrollando una simple función de arte "menor" respecto a estas, o como en Alemania, llegando a ser en algunos momentos protagonista del evento artístico, y se mantiene sin solución de continuidad, superando la censura representada por la hegemonia cultural del clasicismo y del manierismo italianos, a la gran escultura lígnea del Barroco y del Rococó>>.

contexto de culto y procesión, ya que, como explica Letizia Gaeta en un artículo titulado "…colorite e miniate al naturale": vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento": <<Non facciamo, in definitiva, difficoltà a comprendere il coinvolgimento emotivo nel contesto processionale di una statua che doveva apparire "figura viva" tra "figuranti vivi", richiamando quella religiosità intensamente vissuta delle piccole comunità religiose cui sovente queste statue erano destinate. Riconsiderare il contesto d'uso ci ricorda il valore liturgico dell'opera come motivazione principale per la commissione ad un determinato artista dal quale ci si attendeva un preciso risultato, sovente indicato nell'atto di commissione[223]>>. Tras la ejecución de las imágenes, el resultado definitivo solía ser el que se esperaba, gracias al empleo del procedimiento profundamente estudiado y asimilado por los artistas, pero también por la clientela.

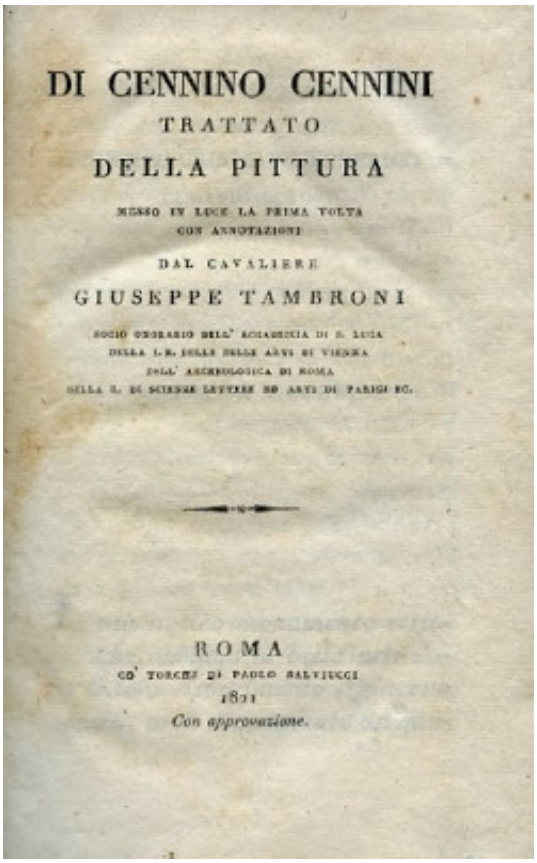
[223] GAETA, Letizia: "…colorite e miniate al naturale: vesti incarnate nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento", en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit.,p. 205. Traducción cita: <<No es difícil para nosotros comprender la implicación emotiva en el contexto procesional de una escultura que debía parecer "figura viva" entre los "figurantes vivos", llamando a aquella religiosidad intensamente vivida por las pequeñas comunidades religiosas, a quienes frecuentemente estas esculturas se destinaban. Teniendo en cuenta el contexto del uso, nos recuerda el valor litúrgico de la obra como motivación principal para la clientela y para el artista, del que se esperaba un determinado resultado, a menudo indicado en el encargo>>.

6.1. Evolución de la técnica y los materiales empleados en la escultura lígnea policromada durante el Barroco

En la difusión de los conocimientos sobre los métodos y operaciones del oficio de la imaginería cobró importancia, además de la intensa relación de enseñanza y aprendizaje por parte de los maestros y discípulos de este oficio –asunto ya tratado en los primeros capítulos– la labor de transmisión desarrollada por algunos eruditos y teóricos a través de la publicación de los tratados de arte, como por ejemplo Cennino Cennini (Colle Val d'Elsa, Siena, c. 1370 – c.1440), Francisco Pacheco del Río (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1564 – Sevilla, 1644) y Antonio Palomino de Castro y Velasco (Bujalance, Córdoba, 1655 – Madrid, 1726). Si bien es cierto que la mayor parte de los tratados de arte están dedicados a la pintura[224], se podrían sustraer de estos mismos algunas explicaciones que son útiles especialmente en el policromado de las esculturas lígneas. Tal es el caso de *El Libro del Arte* de Cennino Cennini, en el que se detallan todas las fases del policromado, desde el estucado hasta la aplicación de color, pasando por el embolado, dorado y bruñido. La originalidad del libro de Cennino reside en que por una parte, se sigue empleando las recetas propias de los talleres medievales, y por otra, se insinúan los principios del naturalismo humanista (Fig. 51)[225].

[224] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 73. <<Quizás fuera una cuestión de letras y la formación del artista, y al afirmar esto no se pretende entrar en la antigua disputa de la mayor nobleza de la pintura sobre la escultura, pero los tratados dedicados a la pintura son más numerosos y completos que los de la escultura. Aquellos en líneas generales son tratados más íntegros donde se incluyen numerosas descripciones de soportes, materiales, maneras de fabricar el utillaje, pinturas y pigmentos, etc., complementados por consejos propiamente estéticos o artísticos e incluso iconográficos que los dotan de un carácter más divulgativo y literario, datos que en los tratados de escultura normalmente no se encuentran>>.

[225] Cfr. CENNINI, Cennino. *El Libro del Arte,* Ediciones Akal, Madrid, 2002.


DI CENNINO CENNINI

TRATTATO

DELLA PITTURA

MESSO IN LUCE LA PRIMA VOLTA
CON ANNOTAZIONI

DAL CAVALIERE

GIUSEPPE TAMBRONI

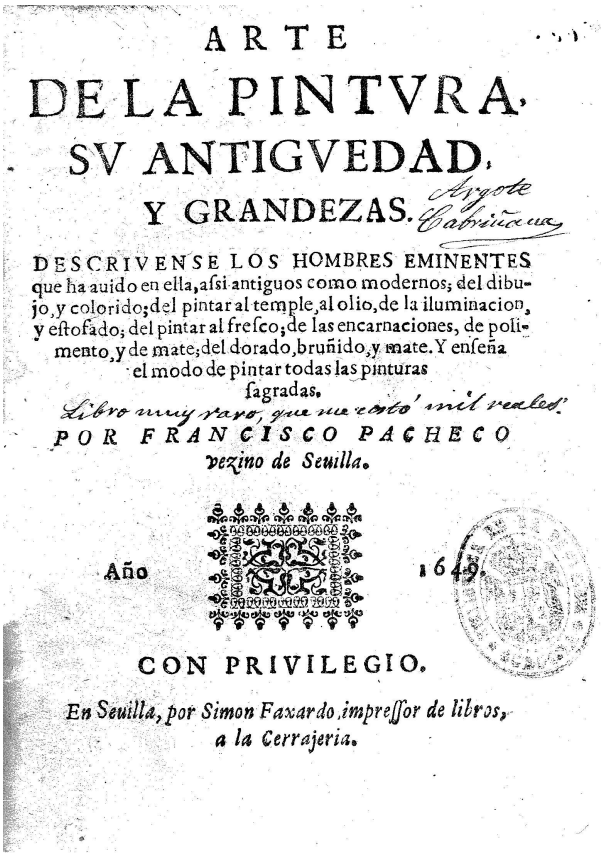
ROMA
CO' TORCHI DI PAOLO SALVIUCCI
1821
Con approvazione.

Fig. 51 - *Trattato della pittura,* 1821. CENNINI, Cennino. Roma.

El manuscrito de Francisco Pacheco titulado *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* de 1649, recoge el modo de pintar al "estilo italiano", y la introducción de nuevos materiales y técnicas propios del Manierismo[226]. Pacheco sostiene una visión justa acerca de la diversidad de materiales y técnicas con los que se puede crear, pues afirma que: <<el material de una obra no empaña su calidad artística[227]>>, haciendo alusión a la devaluación que se realizaba de manera generalizada de la escultura con respecto a la pintura (Fig. 52)

[226] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 75.

[227] PACHECO DEL RÍO, Antonio: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza, descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Simon Faxardo, Sevilla 1649, Vol. I, pp. 25- 26.



ARTE
DE LA PINTVRA.
SV ANTIGVEDAD,
Y GRANDEZAS. Argote Cabriñana

DESCRIVENSE LOS HOMBRES EMINENTES que ha auido en ella, aſsi antiguos como modernos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion, y eſtofado; del pintar al freſco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enſeña el modo de pintar todas las pinturas ſagradas.

Libro muy raro, que ha costado mil reales.

POR FRANCISCO PACHECO
vezino de Seuilla.

Año 1649.

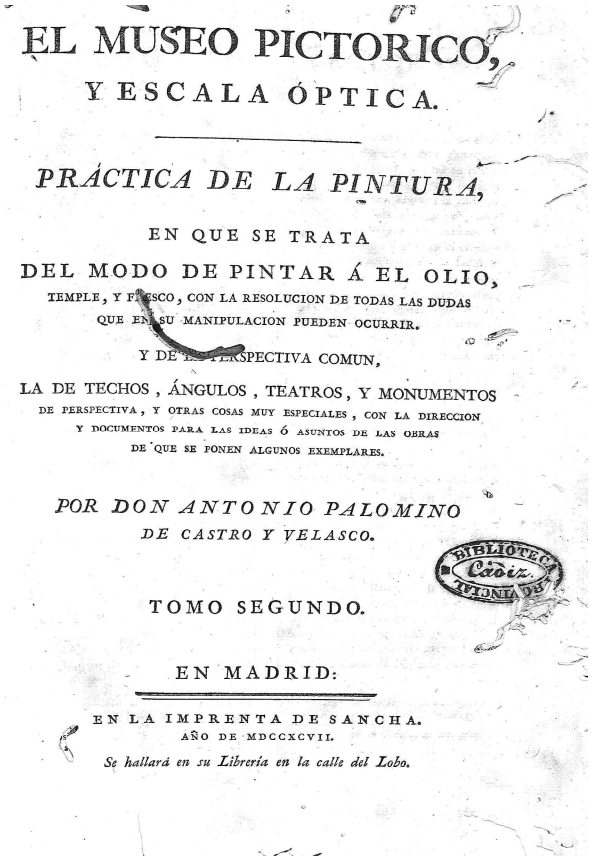
CON PRIVILEGIO.

En Seuilla, por Simon Faxardo, impreſſor de libros, a la Cerrajeria.

Fig. 52 - *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza, descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, 1649. PACHECO DEL RÍO, Francisco. Simon Faxardo, Sevilla.

En cuanto a Antonio Palomino de Castro y Velasco, en el volumen II de su tratado titulado *Museo pictórico y escala óptica* publicado en 1724, se da desde una perspectiva muy didáctica las nociones de las diferentes técnicas en pintura, óleo, fresco y temple[228], este último empleado también en las policromías de las imágenes (Fig. 53)

[228] PALOMINO DE CASTRO VELASCO, Antonio: *El museo pictorico y escala óptica: practica de la pintura, en que se trata del modo de Pintar á el Oleo, Temple, y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación puedan ocurrir,* Imprenta de Sancha, Madrid, 1797, vol. II, pp. 110-120.



EL MUSEO PICTORICO,
Y ESCALA ÓPTICA.

PRÁCTICA DE LA PINTURA,

EN QUE SE TRATA
DEL MODO DE PINTAR Á EL OLIO,
TEMPLE, Y FRESCO, CON LA RESOLUCION DE TODAS LAS DUDAS
QUE EN SU MANIPULACION PUEDEN OCURRIR.
Y DE LA PERSPECTIVA COMUN,
LA DE TECHOS, ÁNGULOS, TEATROS, Y MONUMENTOS
DE PERSPECTIVA, Y OTRAS COSAS MUY ESPECIALES, CON LA DIRECCION
Y DOCUMENTOS PARA LAS IDEAS Ó ASUNTOS DE LAS OBRAS
DE QUE SE PONEN ALGUNOS EXEMPLARES.

POR DON ANTONIO PALOMINO
DE CASTRO Y VELASCO.

BIBLIOTECA Cádiz TUTORIA DE

TOMO SEGUNDO.

EN MADRID:

EN LA IMPRENTA DE SANCHA.
AÑO DE MDCCXCVII.
Se hallará en su Librería en la calle del Lobo.

Fig. 53 - *El museo pictorico y escala óptica: practica de la pintura, en que se trata del modo de Pintar á el Oleo, Temple, y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación puedan ocurrir.* PALOMINO DE CASTRO VELASCO, Antonio. Imprenta de Sancha, Madrid, 1797.

El interés que presentan estos tratados –para esta Tesis– no se debe a grandes innovaciones en cuanto a técnica, sino más bien, como testimonio de la evolución en los métodos y tratamientos artísticos, durante los siglos correspondientes al gran avance y difusión de la escultura lígnea policromada hasta su culminación en el Barroco.

Es posible que exista una relación –como asegura Constantino Gañán Medina– entre la escasez de tratados de escultura y la antigua disputa de la

mayor nobleza de la pintura sobre la escultura[229], asunto afrontado y apoyado por numerosos estudiosos, a destacar principalmente teóricos y artistas originarios de la península italiana, desde el siglo XVI hasta la actualidad. Como ejemplo que evidencia esta circunstancia, en el *Cuaderno de Notas* de Leonardo Da Vinci (c. 1452 – c.1515) se incluye un apartado dedicado a la comparación entre las dos artes, pintura y escultura, donde el autor sostiene que: <<la escultura es menos intelectual que la pintura y carece de muchas de sus cualidades intrínsecas>>, pues la pintura posee infinitas posibilidades de las que la escultura carece: <<La pintura es más hermosa, más imaginativa y rica de recursos, mientras que la escultura, aunque más duradera, no sobresale en ningún otro aspecto>>[230]. En aportaciones de estudiosos más recientes, como el ensayo "La scultura in legno" de Giudo Giubbini, se realiza la siguiente comparación: <<Infatti, mentre la pittura è independente dallo spazio e dalla luce reali, poiché il colore crea rapporti di spazio e di luci illusori, la scultura, come l'architettura, è strettamente collegata a uno spazio e a una luce reali e sempre mutevoli. Perciò nella scultura colorata il colore sovrapposto, oltre ad annullare la materia del supporto, interferisce nei rapporti plastici di ombra e luce, e a sua volta è compromesso da questi. Di qui la difficoltà di raggiungere un equilibrio accettabile tra mezzi espressivi sostanzialmenti diversi, l'aspetto sgradevole di tanta scultura policroma, il suo supperficiale naturalismo[231]>>. A nivel plástico esta viene a ser la principal diferencia de la

[229] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 73.

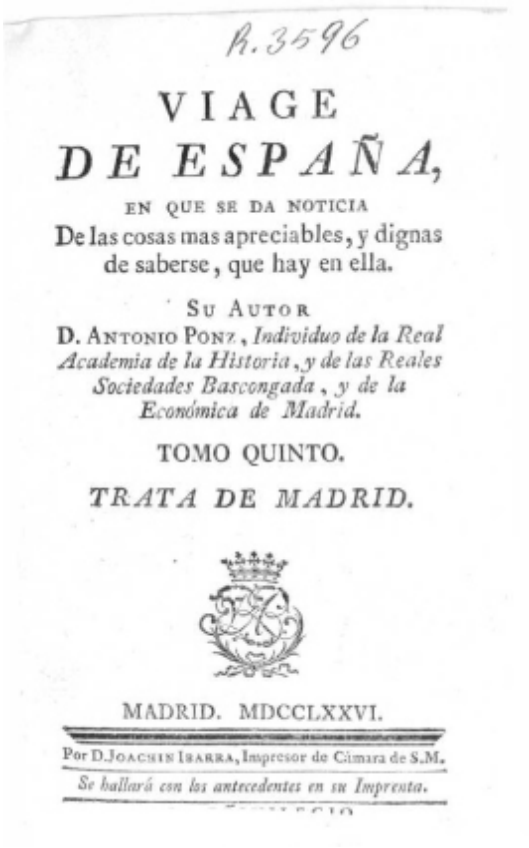
[230] DA VINCI, Leonardo: *Cuaderno de notas*, Edimat Libros, Madrid, 2007, pp.152-156.

[231] GIUBBINI, Guido: : "La scultura in legno", en *Le tecniche artistiche.* Op. cit., p. 12. Traducción cita: <<Mientras la pintura es más independiente del espacio y de las luces reales, debido a que el color crea relaciones entre espacio y luces ilusorias, la escultura, como la arquitectura, está estrechamente relacionada con un espacio y con una luz reales y siempre cambiantes. Por ese motivo, en la escultura policromada, el color superpuesto, además de anular la materia del soporte, interfiere en las relaciones plásticas de luz y sombra, y a la vez depende de estos. De ahí viene la dificultad de añadir un equilibrio entre medios expresivos tan

escultura con respecto a la pintura, su dependencia real a la luz y a los espacios, incluido, al color, en el caso de la escultura lígnea policromada. Algunos estudiosos españoles también manifestaron su percepción devaluada de la escultura –especialmente aquella en madera– con respecto a la pintura o a la arquitectura. Antonio Ponz Piquer (Torás, Castellón, 1725 – Madrid, 1729) en su obra titulada *Viaje de España* de 1776 (Fig. 54), hace alusión a la práctica de llenar las iglesias de esculturas de pino, pintadas o doradas como algo mezquino, al igual que considera un malgasto de dinero pues no tienen ninguna duración y solo pueden agradar a ignorantes, viejos y muchachos. Con su visión enaltece, en contraposición, a la escultura realizada en otros materiales como las piedras y los bronces, que según él, tienen asegurada duración por muchos siglos[232].

diferentes, el aspecto desagradable de algunas esculturas policromadas, su superficial naturalismo>>.

[232] PONZ PIQUER, Antonio: *Viaje de España*, Joachin Ibarra, Madrid, 1776. Vol. V, pp. 158-279.


R. 3596

VIAGE
DE ESPAÑA,
EN QUE SE DA NOTICIA
De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella.

SU AUTOR
D. ANTONIO PONZ, *Individuo de la Real Academia de la Historia, y de las Reales Sociedades Bascongada, y de la Económica de Madrid.*

TOMO QUINTO.

TRATA DE MADRID.

MADRID. MDCCLXXVI.

Por D. JOACHIN IBARRA, Impresor de Cámara de S.M.
Se hallará con los antecedentes en su Imprenta.

Fig. 54 - *Viaje de España*, 1776. PONZ PIQUER, Antonio. Joachin Ibarra, Madrid, vol. V.

Son varios factores los que han podido influir en la percepción de la escultura en madera como un arte menor, que a su vez han interferido en el escaso interés de preservación de la misma, especialmente en Italia –aspecto que se tratará en el Bloque III de esta Tesis–. Como se ha mencionado anteriormente, en algunos territorios europeos, la escultura lígnea a partir del siglo XVI en Francia –en contraposición con el Virreino de Nápoles y España– inició su proceso de devaluación o decadencia, pues fue reemplazada por esculturas realizadas en otros materiales como el bronce o el mármol[233]. El

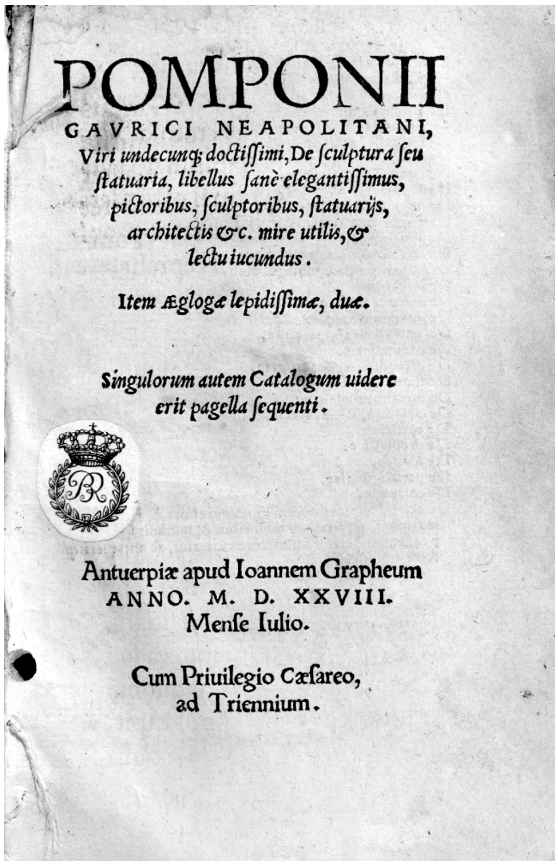
[233] PERUSINI, Giuseppina: *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee.* Del Bianco Editore, Udine, 2004.p. 204.

humanista salernitano Pomponio Gaurico (c. 1482 – c.1528- 1530) (Fig. 55) en su tratado titulado *De scultura*, dice lo siguiente: <<…La scultura en madera o en marfil (tomice) es el género más sencillo de todos, pues consiste únicamente en el tallado, el encolado y la pintura. Su aglutinante es la colapez, o también la mezcla que resulta de triturar cal, almáciga y queso en idéntica proporción[234]>>. Según la reflexión de Guido Giubbini, la escultura lígnea fue relegada únicamente a la función de divulgar los valores adquiridos ya por técnicas más puras, a causa de ser considerada un híbrido entre la pintura y escultura –por la presencia de la policromía– y por tanto, un "arte menor"[235]. En definitiva, a diferencia de la realizada en piedra o en metal, la escultura en madera ha sido objeto de poco interés para los estudiosos, ya sea desde un punto de vista artístico, o técnico, y –como se verá más adelante en esta Tesis– eso ha contribuido a la pésima conservación de las esculturas[236].

[234] GAURICO, Pomponio: *Sobre la escultura*, Ediciones Akal, Torrejón de Ardoz, Madrid, 1989, p. 274.

[235] GIUBBINI, Guido: "La scultura in legno", en *Le tecniche artistiche.* Op. cit., p. 12.

[236] PERUSINI, Giuseppina: *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee*. Op. cit., p. 199.



POMPONII
GAVRICI NEAPOLITANI,
Viri undecunq; doctiſſimi, De ſculptura ſeu ſtatuaria, libellus ſanè elegantiſſimus, pictoribus, ſculptoribus, ſtatuarijs, architectis &c. mire utilis, & lectu iucundus.

Item Æglogæ lepidiſſimæ, duæ.

Singulorum autem Catalogum uidere erit pagella ſequenti.

Antuerpiæ apud Ioannem Grapheum
ANNO. M. D. XXVIII.
Menſe Iulio.

Cum Priuilegio Cæſareo,
ad Triennium.

Fig. 55 - *De Sculptura,* 1504. GAURICO, Pomponio.

La policromía que complementa la apariencia de estas esculturas, merece ser evaluada como recurso movido por los gustos estéticos y estilísticos, pero también por las necesidades y exigencias del material, como es el caso de la madera, que, durante la mayor parte de la Historia del Arte ha sido enmascarada mediante la técnica de policromado. Giuseppina Perusini cita en la publicación titulada *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee* las características que han hecho necesario el revestimiento polícromo: <<Infatti le limitate dimensioni del tronco impongono (nel caso di sculture di grandi proporzioni) la lavorazione in più pezzi separati che vanno poi montati con giunzioni difficilmente occultabili e inoltre la natura stessa del legno con le sue venature, i nodi e le variazioni di colore, interferisce con la “rappresentazione”

qualora la scultura non venga dipinta. Infine, la struttura del legno, a fasci di fibre paralelle, impone un tipo di lavorazione che non può fingere la natura del materiale che rappresenta con un trattamento superficiale[237]>>.

Desde el punto de vista inverso –y tomando como referencia las aportaciones de Constantino Gañán Medina– se puede afirmar que hay dos razones fundamentales por las cuales los soportes no se han policromado, por un lado la nobleza y por otro lado el uso. La primera de ellas, se da en materiales (como el mármol, el bronce, el oro o el marfil) que se consideran de gran riqueza, calidad e interés, y que por tanto, no han necesitado ser policromados. La segunda, se da en obras que debido a su uso no podrían ser policromadas pues serían continuos los desgastes, como es el caso de las sillerías de coro[238]. El *Coro dei padri di Padula* (Fig. 56), realizado a inicios del siglo XVI, es un ejemplo más del uso al que estaban expuestos y que condicionaba la técnica con la que eran ejecutados. En la publicación de Giancarlo Fatigati titulada "Il coro dei padri di Padula, avvio alla conoscenza del manufatto, per la sua analisi tecnica e conservativa" se desvincula claramente este tipo de producción artística de la escultura: <<Un coro intagliato rientra nella tipologia dei manufatti di arredamento e può erroneamente sfuggire alla categoria e alle coordinate che possono orientare la scultura lignea. Questa categoria tuttavia è contraddistinta da alcuni caratteri che potrebbero aiutare a

[237] PERUSINI, Giuseppina: *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee*. Op. cit., p. 200. Traducción cita: <<Con respecto a la piedra y al bronce, la madera presenta algunas características que hacen necesario su revestimiento polícromo: las limitadas dimensiones imponen (en el caso de esculturas de grandes dimensiones) el trabajo en piezas separadas que son después montadas con uniones difícilmente disimuladas, y además, la misma naturaleza de la madera con sus vetas, nudos y las variaciones de color, interfiere con la representación cuando la escultura no ha sido policromada. Finalmente, la estructura de la madera, en haces de fibras paralelas, impone un tipo de trabajo que no puede fingir la naturaleza del material que representa en comparación con un tratamiento superficial tan refinado como aquel de la escultura realizada en mármol o en bronce>>.

[238] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 24.

tracciare una pista possibile di indagine. Chi si occupa di scultura in legno sa quanto il controverso rapporto scultura-policromia, nella storia della scultura in legno si inquadri in una insopprimibile presenza della materia legno, con tutte le sue irregolarità strutturali e superficiali, gli anelli annuali, le fibratura, le venature, che non hanno consentito una espressione autonoma nella rappresentazione illusionistica dei valori di superficie[239]>>. Aspectos que enlazan directamente con las aportaciones de Giuseppina Perusini anteriormente citadas.



Fig. 56 - *Coro de los Padres,* s. XVI. Cartuja de San Lorenzo, Padula. MBACT.

[239] FATIGATI, Giancarlo: "Il coro dei padri di Padula, avvio alla conoscenza del manufatto, per la sua analisi tecnica e conservativa", en *Annali della Facoltà di Lettere*, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Napoli, 2010, p. 384. Traducción cita: <<Un coro tallado entra en la categoría de mobiliario y puede erróneamente colarse en la categoría y las coordenadas de la escultura lígnea. Esta categoría, sin embrago, se caracteriza por algunos caracteres que podrían ayudar a trazar una posible línea a investigar. Quien se ocupa de escultura en madera conoce la controvertida relación escultura–policromía; la historia de la escultura en madera se centra en una irreprimible presencia del material de la madera, con todas sus irregularidades estructurales y superficiales, los anillos de crecimiento, la fibra, las vetas, que no han permitido una expresión autónoma de la representación ilusoria de los valores superficiales>>.

En escultura, la técnica y los materiales empleados han interferido e interfieren directamente en los procedimientos empleados, y consecuentemente, en el resultado y apariencia final de la obra. Este hecho ha estado muy presente también en la crítica y valoración de las obras tridimensionales por los teóricos del arte, entre los que se encuentra Plinio el Viejo, que en su libro *Historia Natural* (Fig. 57) divide en tres las artes de la escultura *"Fusoria"*, *"Plastica"* y *"Scultura"*. La primera hace referencia al fraguado de materiales, como el bronce, la segunda al modelado del barro o cera y la tercera al procedimiento de substracción de material, como en el caso de la talla en piedra, o la talla en madera[240].


HISTORIA
NATVRAL DE CAYO
PLINIO SEGVNDO.
Traduzida por el Licenciado Geronimo de Huerta, Medico de su Mageſtad, y Familiar del ſanto Oficio de la Inquiſicion.
Y ampliada por el miſmo con Eſcolios, y Anotaciones, en que declara lo eſcuro, y dudoſo, y añade lo no ſabido haſta eſtos tiempos.
DEDICADA
Al Catolico Rey de las Eſpañas don FELIPE QVARTO nueſtro Señor.
TOMO SEGVNDO.
MATERIAM ADDITE.
Año 1629
Singula dum luſtrat, fulgentes reddidit orbes:
Percutit, illuminat, his nocet, illa ſouet.
CON PRIVILEGIO.
EN MADRID, Por Iuan Gonçalez.

Fig. 57 - *Historia Natural*. Plinio el Viejo. Edición de Juan González, 1629. Madrid.

[240] Cfr. PLINIO "EL VIEJO": *Historia Natural*, Cátedra, 2007.

En la fabricación de la imaginería o imágenes de culto policromadas se ha empleado como soporte en mayor medida la madera, un menor porcentaje en terracota y el resto, en otro tipo de materiales[241], como por ejemplo las esculturas policromadas cuyo soporte es la cera. Este último caso se da en las dos esculturas ubicadas en la Certosa di Padula; una *Dolorosa* (Fig. 58) y un *Ecce Homo* realizadas con ceroplástica napolitana[242], técnica que –como se ha visto anteriormente– también fue magistralmente llevada a cabo en España por los hermanos gemelos García, pertenecientes a la escuela granadina entre los siglos XVI y XVII (Lam. 41-42)



Fig. 58 - *Dolorosa,* final s. XVII – inicio s. XVIII. Anónimo napolitano, cera. Certosa di Padula.

[241] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 102.

[242] Vid. GONZÁLEZ PALACIOS, Alvar: "Un adornamento vicereale per Napoli", en *Civiltà del Seicento a Napoli (Op. cit),* Volumen II, pp. 543-554.

Otro material merecedor de atención en el estudio de los soportes empleados en la imaginería, es la terracota, que en el sur de Italia, se ha usado fundamentalmente en la realización de pequeñas esculturas, como bocetos o también en la creación de los típicos "*presepi napoletani"*. Sin embargo, la ejecución de esculturas policromadas en terracota ha sido bastante más común en España, que fue preferida por algunos artistas manieristas y adquirió mayor protagonismo con el transcurso de los años hasta el siglo XVIII, donde la terracota fue especialmente habitual debido a su bajo coste. Un ejemplo de maestro en el uso de la terracota en la transición entre el Manierismo y el Naturalismo fue Gaspar Núñez Delgado (Fig.59)[243], que con gran maestría inventó e implantó en 1591 el modelo de cabeza degollada de San Juan Bautista. Vega de Martini en *Pasiones* lo describe así: <<En barro, de formas perfectas, de un realismo perturbador y absolutamente terrible –seccionado, el cuello muestra vértebras, arterias y venas indagadas anatómicamente–, es la quinta esencia del barroquismo español, la consecuencia más directa del arte de la Contrarreforma donde la imitación de la realidad es *condito sine qua non>>.* Posteriormente, el modelo de cabeza fue realizada en madera polícroma por otros escultores andaluces, desde Juan de Mesa a Torcuado Ruiz del Peral[244], demostrándose, una vez más, la preferencia generalizada de los artistas españoles por este tipo de material en la realización de las esculturas polícromas, y cuya relación con la escultura napolitana habría que buscarlas en las vírgenes que contienen reliquias (Lam. 43-44)

[243] Vid. LUNA MORENO, Luis: "Gaspar Núñez Delgado y la escultura de barro cocido en Sevilla", en *Laboratorio de Arte*, Revista del Departamento de Historia del Arte Universidad de Sevilla, nº 21, 2008-2009, pp. 379-394. Artículo dedicado a un grupo de terracotas que representan al Ecce Homo, realizadas por Gaspar Núñez Delgado, escultor en madera, barro y marfil, que estuvo activo en Sevilla entre 1581 y 1606.

[244] DE MARTINI, Vega: "Pasiones", en *Pasión y Éxtasis*. Op. cit., p. 17.



Fig. 59 - *Cabeza San Juan Bautista,* 1591. Gaspar Núñez Delgado, barro cocido. Museo Bellas Artes de Sevilla.

El empleo del material que –como se ha mencionado anteriormente– está especialmente relacionado con el procedimiento y la técnica a seguir –pues no es lo mismo, por ejemplo, trabajar con terracota que con cera–, en el caso de la talla (identificado por Constantino Gañan Medina como el proceso escultórico de mayor antigüedad) la madera es el material que se ha empleado más frecuentemente en las imágenes polícromas; por su escaso peso y favorables condiciones[245]. En Nápoles, aunque las imágenes procesionales y de culto durante el Barroco estuvieron muy presentes, la escultura en mármol también tuvo su protagonismo, especialmente por la inevitable conexión debido a la cercanía con la tradición romana. José María Morillas Alcázar añade lo siguiente, en relación a la gran demanda de la escultura lígnea en Nápoles durante el siglo XVII: <<En Nápoles a lo anterior habría que sumar el uso y el "culto" al mármol empleado en magistrales conjuntos como la Cappella San

[245] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 85.

Severo[246], fundada por Giovan Francesco di Sangro, duque de Torremaggiore, en 1590 y decorada por él y sus sucesores a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Este espacio privilegiado, configurado como un auténtico museo de la escultura barroca, en el que intervienen auténticos maestros como Cosimo Fanzago, Antonio Corradini, Giuseppe Sanmartino y otros, no deja de tener una base española en algunas de las iconografías representadas, desde una óptica "italiana" [247]>>. En el caso de España, a pesar de seguir siendo la madera el material preferido, a partir del siglo XVIII –con el reinado de Felipe V de Borbón– volvieron a emplearse otro tipo de materiales en escultura, como el mármol y el bronce. Esta última circunstancia demuestra que las variaciones en las preferencias de un material u otro como soporte de esculturas, han sido motivadas por los gustos de la época, pero también por las circunstancias políticas y territoriales de los pueblos (Fig. 60)



Fig. 60 – *Capilla Sansevero,* s. XVI, Napoli. MBACT.

[246] Cfr. CIOFFI MARTINELLI, Rosanna: *La Cappella Sansevero: arte barocca e ideologia massonica,* en Arte d'Occidente, Edizioni 10/17, volumen III, Salerno, 1987.

[247] MORILLAS ALCÁZAR, José María"Intercambios artísticos España- Nápoles. Estado de la cuestión y modelos escultóricos barrocos", en *Actas del III Congreso internacional de Hispanistas.* Op. cit., p. 319.

Constantino Gañán Medina explica qué factores intervienen en la elección de un material u otro: <<La predilección por éste en un momento histórico y geográfico es algo muy complejo de analizar. No sólo depende de la abundancia del material que se pretende utilizar, sino que es algo que está influido por el pensamiento de cada época, por la frágil y siempre cambiante historia del gusto, la función que tenga la escultura y la posibilidad de adquisición de dichos materiales mediante las vías de comercio que esta escultura tenga[248]>>. La escultura napolitana, salvo casos excepcionales, se realizaba con maderas procedentes de las inmediaciones, entre las que se encontraba el tilo (*tiglio* en italiano, *Tilia europaea* L. [1753]), una especie lígnea presente en algunas zonas de la Campania: la piana aversana, el casertano e Irpinia[249].

En cuanto al conjunto de procedimientos y materiales que contribuyen a la creación de las esculturas polícromas, habría que añadir que los materiales que constituyen el soporte no suelen ser los únicos que conforman la percepción final de las obras, sino que la tendencia del naturalismo ha llevado al empleo de otro tipo de materiales que complementan la apariencia de las imágenes otorgándoles esa apariencia "viva", postizos de cabellos naturales, ojos de cristal, tejidos. Los belenistas napolitanos[250], considerados escultores menores y artesanos, eran los encargados de realizar estos complementos de las esculturas. A estos habría que añadir los materiales empleados en los

[248] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 22. <<Como ejemplo de ello se aprecia cómo la madera, que no es abundante en las cercanías de Sevilla, es el material más usado, pues permite una versatilidad en el trabajo para crear conjuntos grandiosos (retablos normalmente), que desarrollan programas iconográficos extensos y riales ricos, que eran asequibles por ser Sevilla ciudad portuaria. A pesar de ser el material preferido en Sevilla no le faltarán detractores, que preferirán la piedra e incluso la recomendarán>>.

[249] MINERVA, Brizia: "Stratti pittorici e tecniche esecutive nel restauro di alcune sculture lignee napoletane di etá barocca", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*. Op. cit., p. 340.

[250] Vid. BORRELLI, Gennaro: *Il presepe napoletano,* Banco di Roma, Napoli, 1970.

procedimientos o técnicas mixtas de los que muchos artistas se han apoyado para las resoluciones estructurales y morfológicas de sus obras. Por ejemplo, la talla con telas encoladas y los modelados con telas encoladas que presentan más facilidad de trabajar que las tradicionales tallas, y que además se pueden posteriormente policromar del mismo modo (Fig. 61)[251].



Fig. 61 - *Virgen de la Asunción,* 1689. Nicola Fumo. Duomo di Lecce.

Durante el Barroco las innovaciones técnicas sufrieron un gran avance mientras que los materiales utilizados eran mayoritariamente los tradicionales. Guido Giubbini define esta evolución en la escultura de madera (al igual que la

[251] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 98.

realizada en piedra) como lenta y poco llamativa, pues las innovaciones técnicas han sido modestas y se han producido en el ámbito del taller, entre el artista y su obra[252]. En el caso particular de la escultura de madera, la necesidad de revestirla mediante la policromía ha condicionado decisivamente el proceso de evolución[253].

A partir de la primera mitad del siglo XVI –como se ha visto anteriormente– en Italia y en Francia, la escultura lígnea fue relegada a las artes aplicadas con función decorativa (techos, coros y muebles). En cambio, en otras zonas europeas, España, Austria, Alemania católica, en los valles alpinos y prealpinos del norte de Italia, y como no, en el Virreino de Nápoles, la talla en madera continuó su evolución durante el Barroco. Mientras que en España tuvo su máxima difusión durante el siglo XVI, en Alemania y países eslavos fue en el siglo XVII. Pero con la llegada del neoclasicismo, la escultura lígnea perdió protagonismo en toda Europa[254].

José María Morillas Alcázar afirma que España durante el siglo XVII se decantó por el campo de la escultura en madera, mayoritariamente policromada: <<Como coadyuvantes influirán, la crisis económica del país, responsable, tanto de la paralización de la importaciones de mármol como de la extracción de piedra dura de las pocas canteras nacionales. La maleabilidad de la madera que permite, al ser más blanda que el mármol, la piedra o el bronce la mayor facilidad para su talla. Y por último, la gran demanda de obras de la clientela y los tiempos breves de ejecución (desprendida del estudio de los contratos de la época) obliga a una rapidez en la realización. Este último aspecto explicará la estructura de los talleres escultóricos hispanos y la

[252] GIUBBINI, Guido: “La scultura in legno”, en *Le tecniche artistiche.* Op. cit., p. 11.

[253] Ibídem, p. 12.

[254] Ibíd., pp. 16-17.

intervención conjunta de maestro y aprendices en las obras[255]>>. Son causas que pudieron haber influido en la difusión de la escultura en madera en España, y por consiguiente, en los territorios donde ejerció su influencia política y cultural.

En relación al procedimiento técnico empleado en la ejecución de las esculturas de madera, durante el Renacimiento maduro, el Barroco y el Rococó, se difundió el uso de componer las esculturas con numerosas piezas unidas mediante ensambles, que habían sido trabajadas previamente por separado, habiendo empleado con anterioridad modelos de yeso, cera o arcilla[256]. En relación a los tipos de modelos, Constantino Gañán Medina hace referencia únicamente a dos tipos según los testamentos de los escultores del siglo XVII; los de cera, que por su escasa resistencia debían de ser para consulta o en el mejor de los casos para fundir metal, y los de yeso, que a causa de su estabilidad estaban dedicados a la copia y sacado de puntos, y con los que se trabajaba continuamente[257]. Faltaría, por tanto, hacer referencia a los modelos realizados en arcilla o terracota por los artistas napolitanos del siglo XVII, de los que se tiene constancia por testamentarias y obras conservadas.

Es necesario recordar que fueron los maestros los que hicieron posible la evolución formal y técnica de la escultura, gracias al influjo y permeabilidad[258]

[255] MORILLAS ALCÁZAR, José María: "Intercambios artísticos España- Nápoles. Estado de la cuestión y modelos escultóricos barrocos", en *Actas del III Congreso internacional de Hispanistas.* Op. cit., pp. 318-319.

[256] GIUBBINI, Guido: "La scultura in legno", en *Le tecniche artistiche.* Op. cit., p. 16.

[257] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 101.

[258] Ibídem, p. 42. En relación a la presencia en Sevilla de artistas centroeuropeos –flamencos, franceses, alemanes e italianos– el autor añade lo siguiente: <<Todos estos artistas fueron capaces de realizar una difícil síntesis de estilos distintos, que partiendo del gótico, inician con

de los avances de un lugar a otro, como por ejemplo la influencia que ejerció Nicola Sazillo con su permanencia en la ciudad de Murcia (Fig. 62)

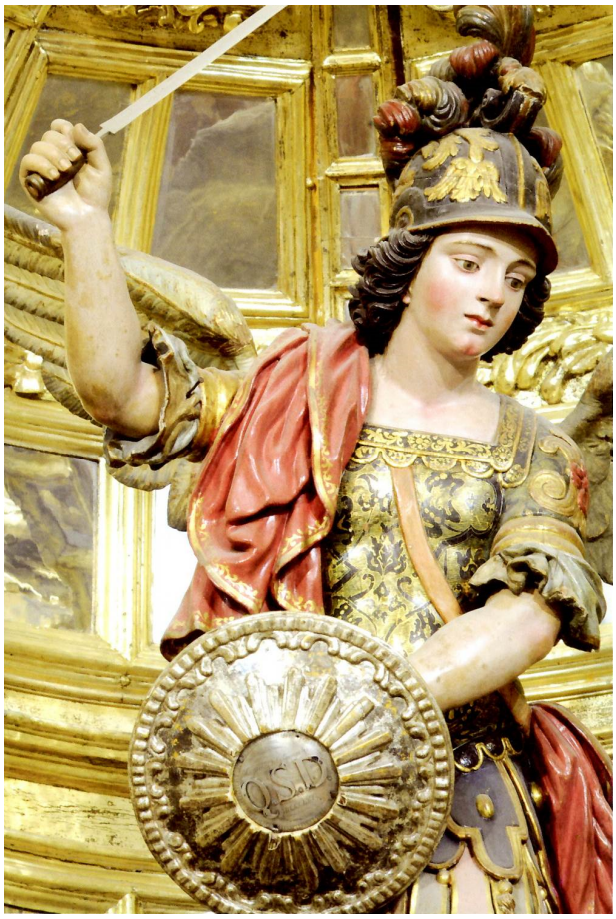


Fig. 62 - *San Miguel,* 1708. Nicola Salzillo. Iglesia de San Miguel, Murcia.

Una de las innovaciones se debió a la percepción de la madera como material de escaso valor, que favoreció la tendencia a imitar el metal, como por ejemplo algunos escultores italianos del Barroco, Filippo Parodi en Génova y

brillantez la transición de un espíritu renacentista inicial, hacia un naturalismo y verismo barroco, que sumado al espíritu trentino fijan y asientan, ya desde los siglos XVII y XVIII, prácticamente la totalidad de tipologías y formas, iconográficamente hablando, y que hoy, debido a la preferencia de los imagineros, y de la sociedad en general por el "neo-barroquismo", se siguen demandando>>.

Andrea Brustolon en Venecia, conseguían con el ébano, el dorado y plateado, la imitación del bronce, oro y plata[259].

[259] GIUBBINI, Guido: "La scultura in legno", en *Le tecniche artistiche.* Op. cit., p. 16.

6.2. La construcción del soporte de la escultura napolitana

La técnica de la talla, es una tradición que continúa en el sur de Europa; especialmente en Italia o en España donde aun se desempeña[260]. En la talla en madera se sigue un proceso perfectamente definido durante el Barroco y por ello los avances se han producido más lentamente. La tala siempre ha sido el primer paso fundamental, pues ha condicionado la posterior calidad de la madera. El conocimiento acerca de la época del año y la especie lígnea para tala es muy amplio, incluso se detallan indicaciones sobre el modo de proceder en algunos escritos artísticos[261], como por ejemplo Vitruvio en su obra titulada *De architetura*[262]. El aprovechamiento de la madera se realizaba de similar manera a la actual, diferenciándose en la manipulación manual y en que no se tenía en cuenta la planificación de la conservación de los recursos[263]. Una vez talada la madera, se pasa a la fase del secado. Lucia Siddi afirma que para acortar el período del secado de la madera y evitar el agrietamiento de la

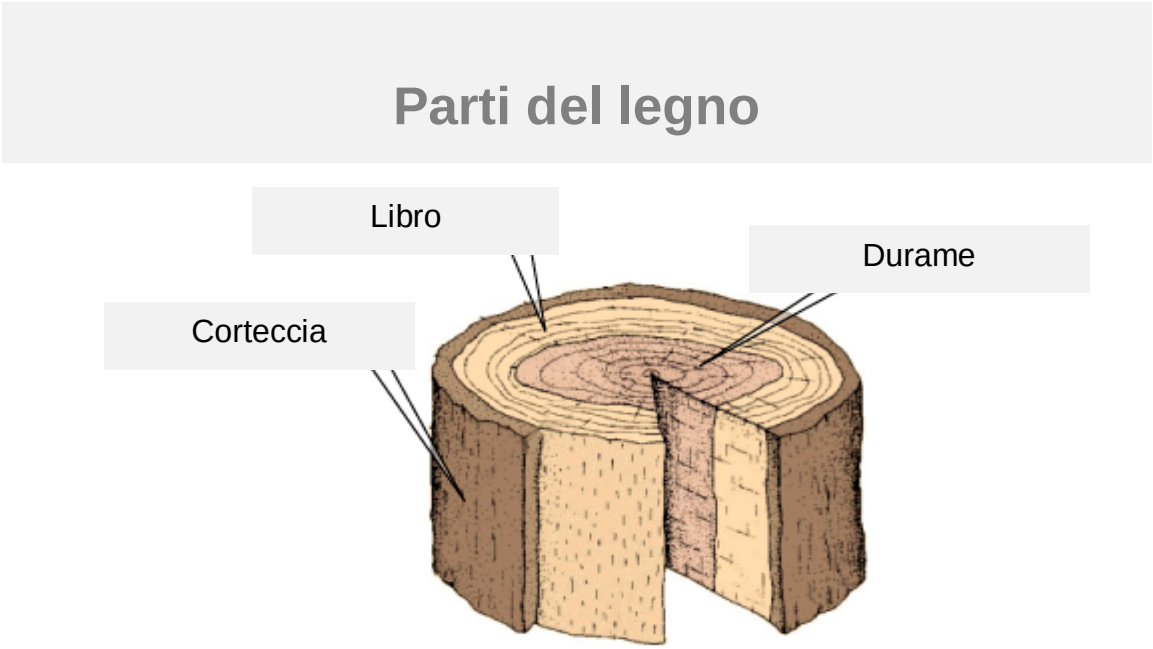
[260] GIUBBINI, Guido: "La scultura in legno", en *Le tecniche artistiche.* Op. cit., p. 14.

[261] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 108.

[262] Vid. VITRUVIO POLIÓN, Marco: Los diez libros de arquitectura, Alianza Forma, Madrid, 2004, pp. 235-266.

[263] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 109. Constantino Gañán Medina explica el método tradicional de corta o apeo y la labra: <<Tras elegir el árbol, se practican en el tronco cerca del suelo dos cortes diametralmente opuestos, profundizando en el corte hacia donde se pretenda que caiga el árbol. Cuando se retiran las cuñas cortadas el árbol cae por su propio peso. Una vez éste en el suelo comienza la labra que consiste en la eliminación del ramaje y las astas. Se utilizan dos tipos de hachas para estas labores, el hacha del hachero de mango largo para su manejo con dos manos, y el hacha del fabriquero, más corta y para labores más menudas, que se utiliza con una sola mano>>.

misma, se procede al vaciado del duramen o médula (“*midolo”* en italiano), es decir el corazón del tronco por donde pasa la linfa (Grf. 4)[264].



Grf. 4 - Partes que conforman el interior del tronco de un árbol.

Una vez preparada la madera para el uso correspondiente de la talla, esta pasa a manos del maestro del taller que realiza el modelo, que según Juan José Martín González, el procedimiento con estos bocetos se inició en el siglo XVI y se fue generalizado, de manera que no solo sirvió como referencia para el artista, sino también como garantía para el cliente. Con el surgimiento de estos dibujos y modelos de pequeño formato –originales que por desgracia se han perdido en su mayoría– se produjo, por tanto, un paralelismo entre el proceso artístico del escultor y del pintor: <<El escultor de esta manera se constituye en “inventor”; hace lo mismo que el pintor, saca de su imaginación.

[264] SIDDI, Lucia: “Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna”, en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit. p. 58.

Por eso el pintor es distinguido en los grabados con el "invenit" y el grabador con el "sculpsit" >>. Con el cambio producido a partir del siglo XVI disminuyó la participación del maestro en el proceso técnico para hacerse más corporativo, aunque su implicación en el proceso creativo se mantuvo al realizar él los dibujos y bocetos (Lam. 45) De esta forma quedaban distribuidas las labores en las diferentes categorías, quedando asignada la tarea del desbastado de las esculturas y extracción de bloques a los oficiales. A los maestros además, se les obligaba en los contratos a la realización por ellos mismos de las cabezas y manos de las obras[265].

El análisis del soporte durante las restauraciones de esculturas napolitanas llevadas a cabo con motivo de la exposición *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* de 2008, permitió individualizar las características constructivas de las esculturas realizadas durante la segunda mitad del siglo XVII, y confirmó la existencia de un *modus operandi* consolidado en los talleres, que también fue susceptible de variaciones. En cuanto a la técnica de ejecución de los soportes, era frecuente la elección de una pieza de sección radial, con la que se construía el tronco, incluida la cabeza de la escultura. Desde el reverso –a media altura– se vaciaba el interior del bloque con la finalidad de aligerar la masa lígnea, disminuir el ataque de los agentes de deterioro y garantizar una mayor estabilidad. El resto de la escultura se contruía, según explica Brizia Minerva, de la siguiente manera: <<Al corpo centrale erano fissate le altre parti lignee o masselli minori (disposti per essere intagliati nel senso della fibra), neccessari per ricavare gli elementi di modellato che componevano la figura, assemblati con poca colla animale, perni e cavicchi di legno in base ai volumi da montare e rivestiti da parziali incamottature. Scarsamente utilizzati i chiodi, per evitare spezzare le fibre del legno in base ai

[265] MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII.* Op. cit pp. 90-91.

volumi da montare e rivestiti da parziali incamottature[266]>>. El empleo de clavos era escaso con la idea de evitar la rotura de las fibras de la madera, lesiones que se hubiesen reflejado en la policromía, y a su vez, permitir pequeños movimientos de los bloques. En lugar de los clavos se usaban pernos de madera, que junto a las colas animales, aumentaban la cohesión de la estructura. En todas estas esculturas las manos son desmontables, en su mayoría a la altura de la muñeca, y están unidas mediante ensamble con un perno ligero de sección circular. El análisis particular de la estructura del *San Giovanni Evangelista* (Fig. 63) revela que para realizar la gran masa de apoyo –constituida por las nubes– han sido ensamblados a un grueso tronco central con sección radial dos troncos menores. El total de la escultura lo conforman veinte piezas de madera.



Fig. 63 - *San Juan Evangelista*, s. XVII. Nicola Fumo. Vista general de la escultura antes de la intervención, con el angelote de papel.

[266] MINERVA, Brizia: "Stratti pittorici e tecniche esecutive nel restauro di alcune sculture lignee napoletane di etá barocca", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*. Op. cit., pp. 339. Traducción de cita: <<Al bloque central se fijaban las otras partes lígneas o bloques menores (dispuestos para ser tallados en el sentido de la fibra) necesarios para componer la figura, ensamblados con poca cola animal, pernos y espigas de madera en base a los volúmenes, y revestidos parcialmente por telas encoladas>>.

En cuanto a los detalles tallados en la escultura de *San Juan Evangelista,* visualizados mediante el estudio con luz transversal de las superficies de las zonas libres de color, estos han sido realizados con numerosos instrumentos utilizados para el trabajo de la madera, como gubias semiplanas o "*sgorbie semipiane"* para aplanar o engrandecer, "*a tassello"* para definir el modelado más fino como mejillas, dedos y otras partes anatómicas, *"a gola stretta"* y "*cavafondi*" para los detalles más sutiles y profundos como cabellos, barba, huecos de las orejas, etc. Y por último, "*lo stracantone"* para esbozar las cavidades de los pliegues de los paños (Fig. 64)[267].

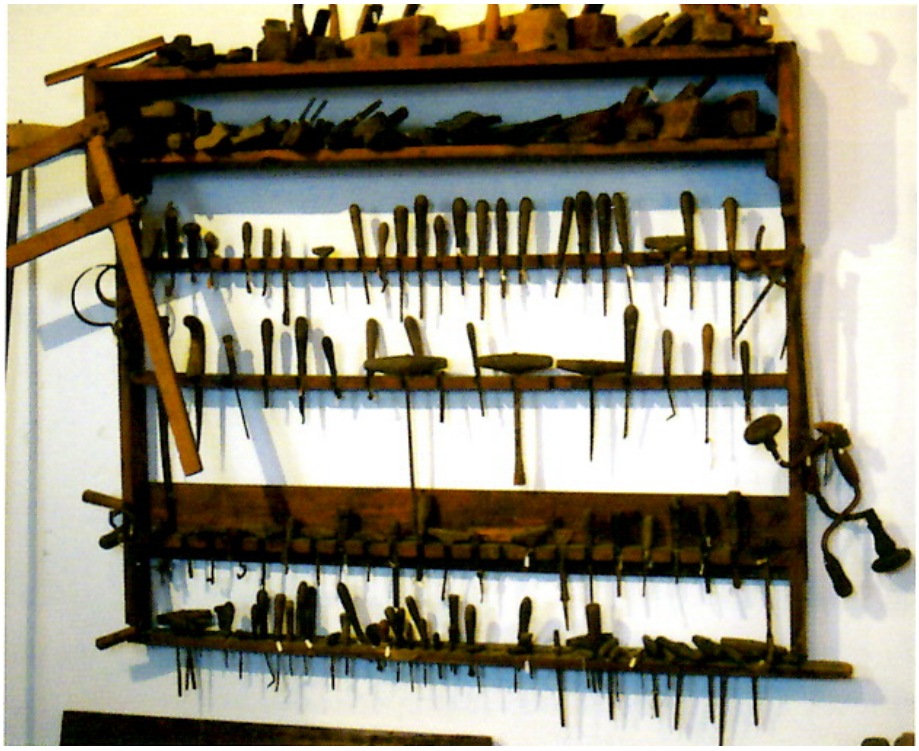


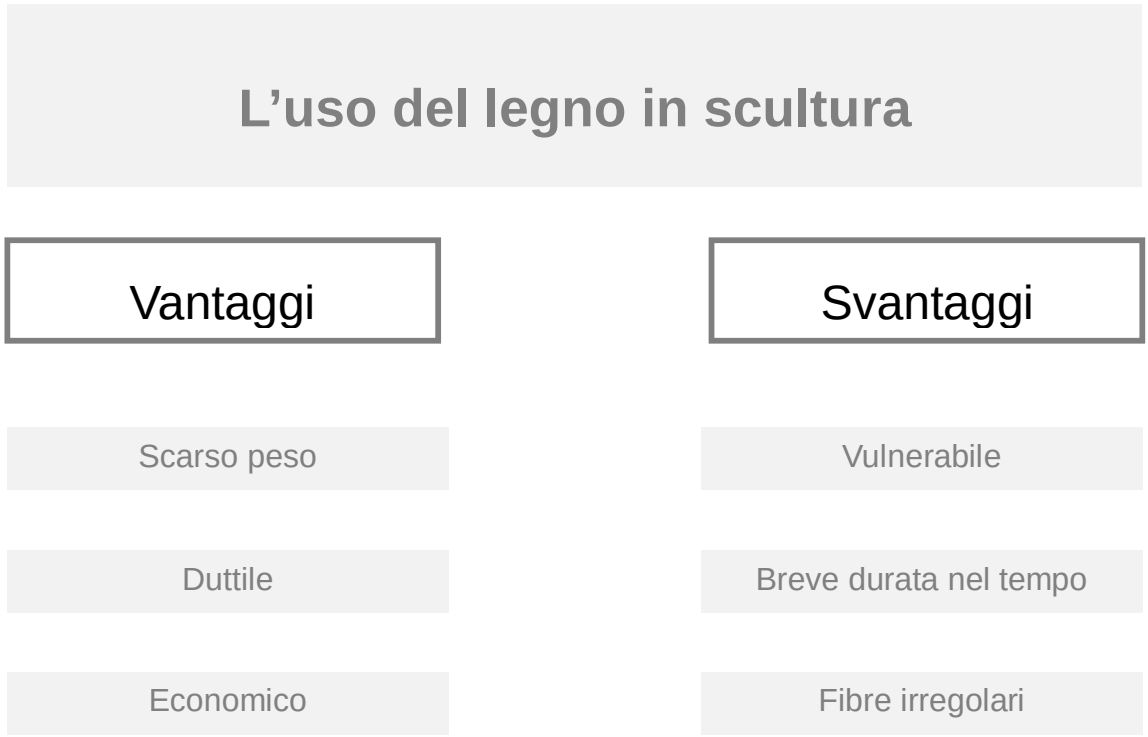
Fig. 64 - *Herramientas de tallista,* s. XIX. Colección privada.

[267] Ibídem, pp. 339-340.

Tal y como indica Guido Giubbini, la madera puede parecerse a la piedra en el modo de trabajarla, pues es rígida y no puede ser fundida, tan solo puede ser tallada, no obstante, debe ser estudiada de manera individual debido a sus especiales características. En contraposición con la escultura en piedra, la madera presenta algunos inconvenientes que explican su segundo lugar en el arte, llegando a considerarse –asunto tratado anteriormente– un "arte menor" (Grf. 5) Principalmente, las dimensiones limitadas del bloque de madera, es decir, el tronco, obligan a las esculturas de medianas y grandes dimensiones, a su realización mediante la unión de varias piezas montadas con ensambles, que dejan a la vista uniones difícilmente ocultables. Otro de los factores, según Guido Giubbini, por el que se considera a la madera como material de escaso valor con respecto a la piedra, se debe a la cualidad intrínseca del material: <<Ma sono soprattutto le qualità intrinseche della materia a caratterizare negativamente –almeno dal punto di vista delle estetiche tradizionali– il legno como materiale scultoreo. Infatti il legno presenta sempre, in misura maggiore o minore, piccole cavità corrispondenti ai vasi, variazioni di colore, nodi e venature che interferiscono nella "rappresentazione" e suggeriscono naturalmente il rivestimento della superficie con un materiale diverso. Inoltre il legno, a causa della sua struttura non omogenea ma a fasci di fibre rivolte in una sola direzione, deve essere lavorato in modo uguale su tutta la superficie con tagli metti e precisi, che annullino la fondamentale differenza di struttura tra piani nel senso della fibra e piani contro la fibra. Questa uniformità di lavorazione impedisce un trattamento superficiale diversificato, per esempio, tra parti lisce e parti rugose, tra parti lucide e parti opache, e ostacola quindi la resa illusionistica di materie diverse[268]>>. Estos argumentos aportados, que al

[268] GIUBBINI, Guido: "La scultura in legno", en *Le tecniche artistiche.* Op. cit., p. 11. Guido Giubbini explica los aspectos de semejanza en la manera de trabajar la madera y la piedra; como la técnica sustractiva (no puede ser añadida materia, solo puede ser retirada) o la incorporación a la técnica de los modelos de cera o arcilla para facilitar el trasporte de las medidas. Traducción cita: <<Pero son sobre todo las cualidades intrínsecas del material las que valoran negativamente –al menos desde el punto de vista de las estéticas tradicionales– la madera como material escultórico. De hecho la madera presenta siempre, en mayor o menor

parecer siguen manteniéndose, tienen su fundamento en premisas ya sostenidas por teóricos y artistas del siglo XVI, como por ejemplo Giorgio Vasari en su obra titulada *Le Vite de' piv eccellenti pittori, scvltori, e architettori,* donde afirma que la madera no puede tener carnosidad ni suavidad como la piedra o el bronce[269].



Grf. 5 Ventajas e inconvenientes del uso de la madera en escultura.

medida, pequeñas cavidades que corresponden a los vasos, variaciones de color, nudos y vetas que interfieren en la "representación" y sugieren naturalmente el revestimiento de la superficie con un material diverso. Además la madera, a causa de su estructura no homogénea, sino a bandas de fibra dirigidas en una sola dirección, tiene que ser trabajada de igual manera en toda la superficie, con cortes limpios y precisos, que anulen la fundamental diferencia de estructura entre planos en el sentido de la fibra y planos contra la fibra. Este trabajo uniforme impide un tratamiento de la superficie diversificado, por ejemplo, partes lisas y partes rugosas, partes brillantes y partes opacas, que obstaculiza la apreciación ilusoria de diversas materias>>.

[269] Vid. VASARI, Giorgio: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos: desde Cimabue a nuestros tiempos,* Editorial Tecnos, Madrid, 2001, pp. 93-106.

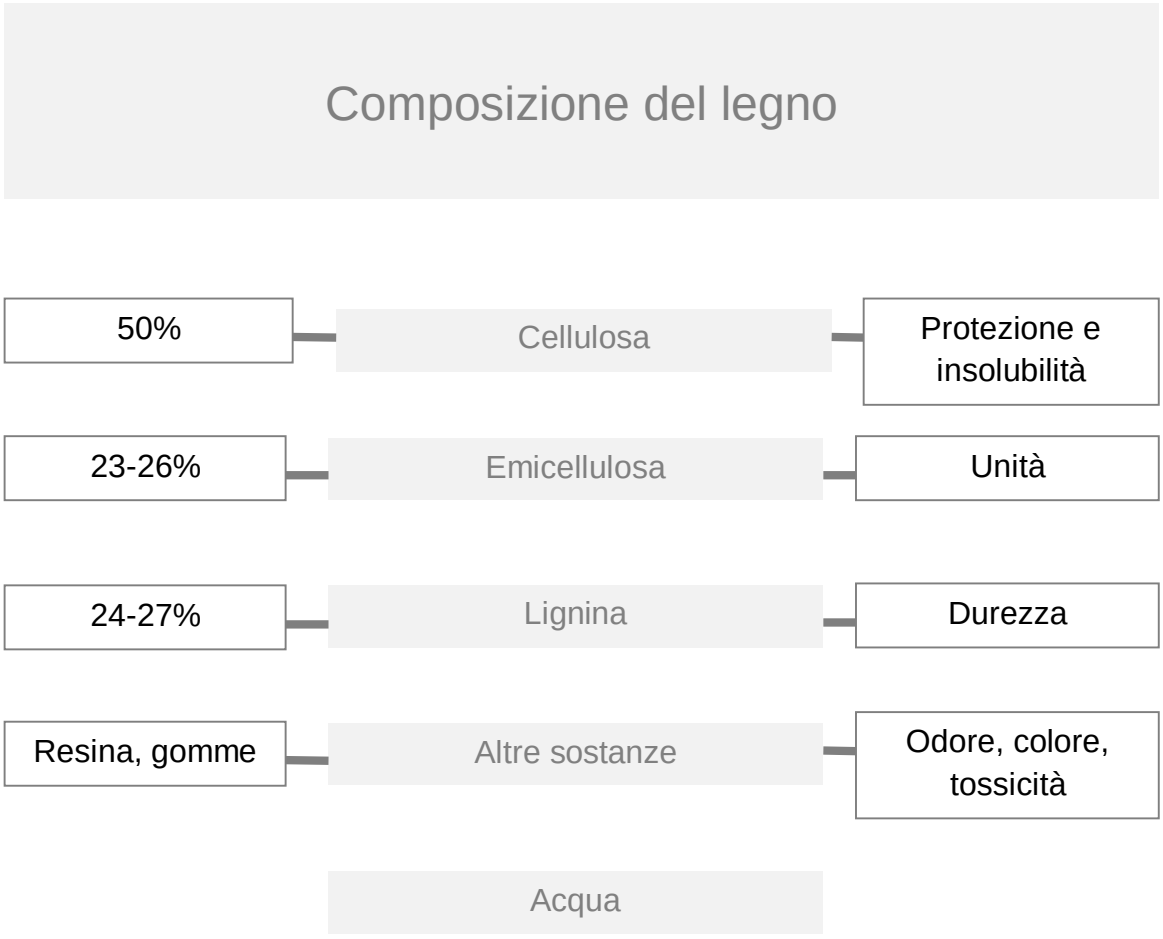
En contraposición a los argumentos ya citados, la madera es analizada por otros estudiosos desde el punto de vista de sus cualidades ventajosas para ser trabajada en escultura. Constantino Gañán Medina argumenta a su favor lo siguiente: <<La madera es un material que tradicionalmente ha sido usado para muy distintos fines y entre ellos también están los artísticos. (…) La madera fue y es un material relativamente cómodo de conseguir ya que es el material de construcción por excelencia. Debido a su escasa dureza y facilidad de combinar y ensamblar se pueden crear imágenes de cualquier tamaño. Todo esto sumado a la evolución paralela de las herramientas de carpintero y tallista, así como un peso relativamente bajo en comparación con el metal o la piedra, explica el porqué de la frecuencia de utilización de este soporte>>. En resumen, las cualidades de la madera más destacables son la accesibilidad que se tiene al material, facilidad de manejo, bajo peso, resistencia, estabilidad y variedad cromática. Con respecto a esta última, se deja descubierta si el material presenta homogeneidad y cromatismo, y se somete a tratamientos que lo realzan visualmente. Por otra parte, la madera también puede ser considerada un material especial debido a su complejidad, que mismamente reconoce Gañán Medina de muy distinta configuración y composición, cuyas características dependen de numerosos factores: <<del tipo de árbol que proceda e incluso la parte del mismo a la que pertenezca o el tipo de suelo dónde ha crecido, pudiendo variar sensiblemente la composición anatómica y el espacio externo, aún tratándose de una misma clase de madera[270]>>. Los maestros escultores habían adquirido los conocimientos necesarios que les permitían la elección de la madera más adecuada para la realización de sus esculturas, y adaptar sus preferencias según incluso el tipo de obra y su uso, así como otro tipo de factores como el coste económico y la clientela a la que iba destinada. Unos conocimientos que fueron resultado de la experiencia de maestros escultores napolitanos durante el Virreino, y que, como se ha visto en

[270] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 102.

el Capítulo titulado *Influencias de la escultura napolitana* de esta Tesis, queda evidenciado en la capacidad que tuvieron para adaptarse a las exigencias de la clientela española, tanto noble como eclesiástica.

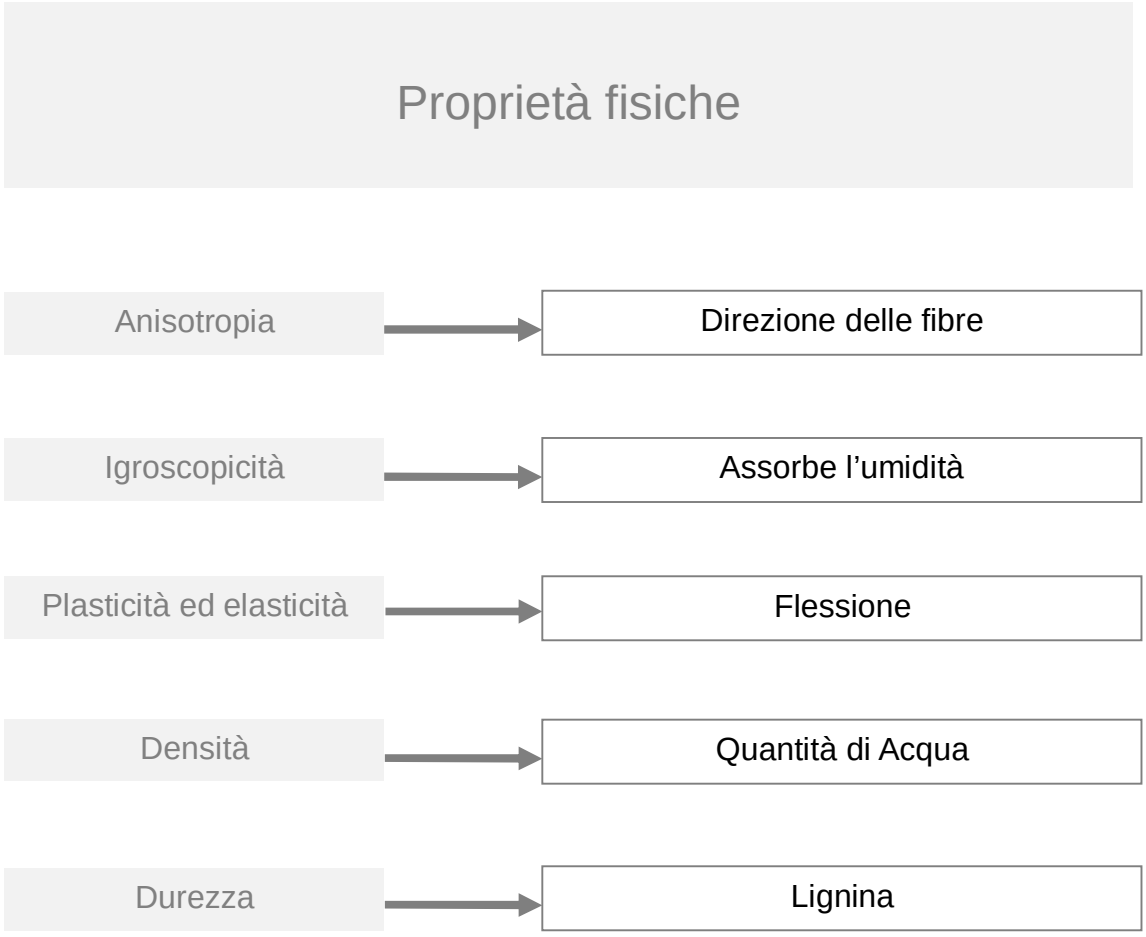
Retomando la particularidad de la madera basada en el uso de una determinada zona del tronco de una misma especie leñosa –a la que pertenezca el fragmento de madera con el cual se ha realizado la escultura– puede variar el aspecto final, la manera de ser trabajada y el comportamiento de la misma al paso del tiempo, y por tanto, su conservación –este aspecto se tratará detalladamente en el Bloque III de esta Tesis–. Conviene mencionar las diferentes partes y componentes que suelen conformar las diversas especies de madera, tomando como referencia el libro titulado *Biologia vegetale per i beni culturali*. Se establecen dos tipos de plantas; las gimnospermas (leñosas) y las angiospermas, en las que no existe una verdadera formación de la madera. La estructura leñosa está formada por células bien diferenciadas, por una parte las que tienen función de conducción, por otra parte las que poseen función de sujeción y por otra, las células de reserva. La madera o también denominada xilema –en las especies arbóreas la mayor parte de su biomasa está formada por este tipo de células–, está compuesta por un complejo sistema de tejidos con función de conducción. La pared celular de la madera está formada por estratos de diverso espesor y se divide en tres según su composición: pared primaria, (formada por sustancias pécticas y hemicelulosa), pared secundaria (exclusivamente celulosa) y pared terciaria (formada por una notable proporción de sustancias pécticas, además de celulosa y hemicelulosas) (Grf. 6) La actividad del cambio de estación en la madera produce células xilemáticas –hacia el interior– y células floemáticas –hacia el exterior–. Durante la primavera las nuevas células son más grandes para hacer frente al despertar vegetal de la madera de esta estación, mientras que en el periodo verano-otoño se produce la madera otoñal o tardía. En el interior del tronco se encuentra una madera más vieja llamada *duramen (*que ofrece mayor resistencia y durabilidad) y en la zona más externa se encuentra la más joven,

llamada *alburne* (más clara y menos resistente*).* No siempre se distinguen estas dos zonas, existen de hecho maderas con *alburne* y *duramen* indiferenciados, como por ejemplo la madera de haya –*faggio* en italiano–, y maderas con alburne y duramen diferenciados como el roble –*rovere* en italiano–.



Grf. 6 - Sustancias que componen la madera.

Con los años en el interior de la madera se depositan los taninos, que le aportan *durabilidad*. En cuanto a esta última, existe una confusión entre dos de las capacidades que tiene la madera: la *durabilidad* y la *dureza*. La *durabilidad* indica la capacidad de una determinada madera para resistir los ataques de los agentes que le provocan la degradación. La *dureza* indica la resistencia opuesta a la penetración de un cuerpo, entrando en el grupo de las propiedades mecánicas (Grf. 7)



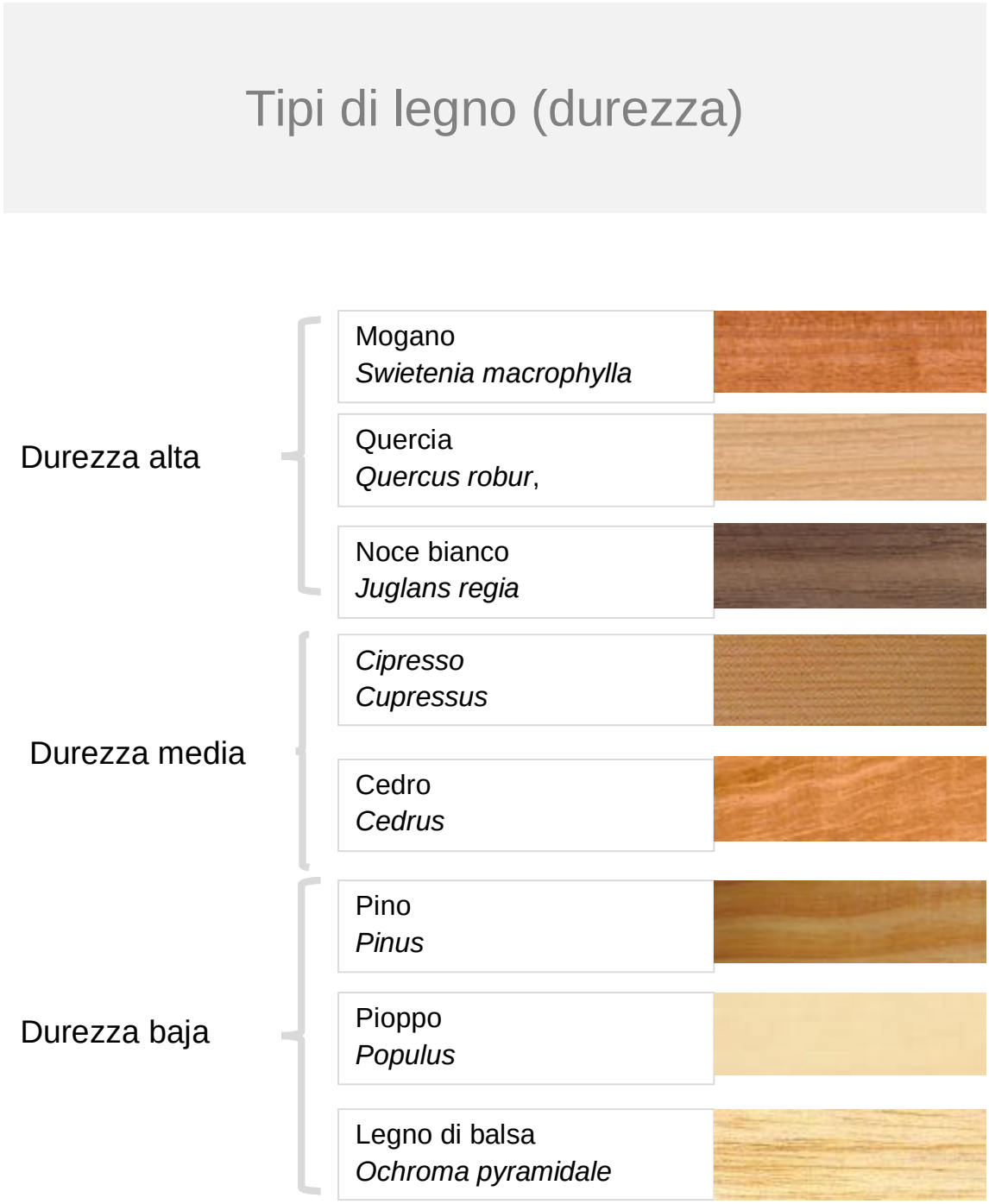
Grf. 7 - Propiedades físicas de la madera.

Las características y capacidades de la madera son variables según la función de las grandes diferencias entre las especies, además de las inevitables influencias que las condiciones ambientales ejercitan sobre el crecimiento de la planta[271]. Por tanto, el uso de un tipo de madera u otra en escultura se suele vincular a la calidad y perdurabilidad la misma; en una escultura de buena calidad, el artista, sabido conocedor de la técnica, seguramente se ha preocupado por emplear un tipo de especie leñosa de buenas propiedades (fácil manejo y buena conservación), como es el caso del cedro o del ciprés.

Asimismo, en la elección de un tipo de madera para la talla ha requerido y requiere especial importancia el nivel de dureza y la densidad de la misma; esta última característica dependerá de lo compacta que sea la veta, pues las maderas blandas tienen vetas separadas, es decir, con más aire en su interior (Grf. 8) Las tallas de menor formato suelen realizarse con maderas más compactas y duras para evitar que el trabajo de los pequeños detalles quede influido por la estructura de la madera[272].

[271] BIANCHI, P. y CORAZZI, C.: *La biologia vegetale per i Beni Culturali,* Edit. Nardini, Firenze 2005, pp. 101-102.

[272] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 116.



Grf. 8 - Tipos de madera según el nivel de dureza: alto, medio o bajo.

Especies de madera más utilizadas en las esculturas del territorio campano

Hasta el siglo XVI en Europa, la elección de la madera a emplear como soporte (también en pintura sobre tabla) estaba relacionada directamente con la vegetación de las regiones, por tanto, las maderas utilizadas eran, el roble –especialmente en pintura sobre tabla por la dureza del material– para la escuela de Flandes, de Holanda y Francia, el álamo ("*pioppo"* en italiano, *Pupulus sp.*) para Italia, el pino silvestre (*Pinus sylvestris* L. [1753]) para España, el tilo ("tiglio", *Tilia europaea* L. [1753]) para el sur y suroeste de Alemania, y según parece, para Austria y Bohemia. La escuela alemana está caracterizada por el uso de maderas resinosas, y en último lugar, el nogal (*Juglans regia* L. [1753]) es usado por las escuelas francesas del sur del Loira y el castaño (*Castanea sativa* L. [1753]) por la escuela portuguesa de Viseu. El uso en escultura de especies lígneas diferentes es un aspecto importante para diferenciar a la escultura realizada en un lugar de la ejecutada en otro –como por ejemplo la diferencia en cuanto a la calidad de las maderas empleadas en Nápoles con respecto a España durante el Barroco–, pues las maderas autóctonas empleadas tienen diferentes propiedades. Excepcionalmente se utilizó un tipo de madera no perteneciente a la región en la que ha sido realizada la obra, como por ejemplo, el empleo del nogal ("*noce"* en italiano, *Juglans regia* L. [1753]) en las escuelas del norte de Europa, el abeto (*Abies sp*.) para las escuelas inglesas y flamencas, el abeto rojo o pícea común (*Picea abies* H. Karst [1817]) para las penínsulas de España e Italia, la tuya de Argelia (*Tetraclinis articulata,* Martin Vahl [1892]) en el sur de España, el pino marítimo (*Pinus pinaster* William Aiton [1789]) en Aragón y en Cataluña (Grf. 9) [273].

[273] BASILE, Elisabetta Ingrid: "I supporti lignei", en *I supporti nelle arti pittoriche*, a cura di Corrado Maltese, vol. I, Mursia, Milano, 1990, p. 329.

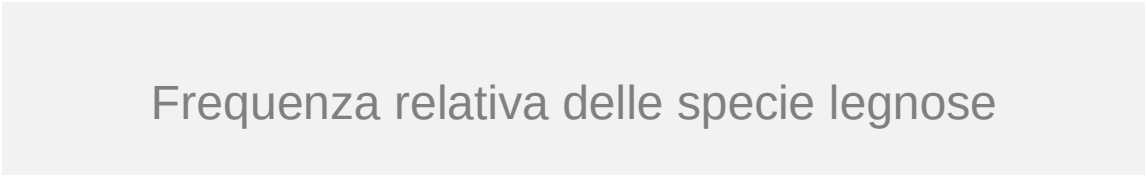
Spezie di legno (Europa e Italia)

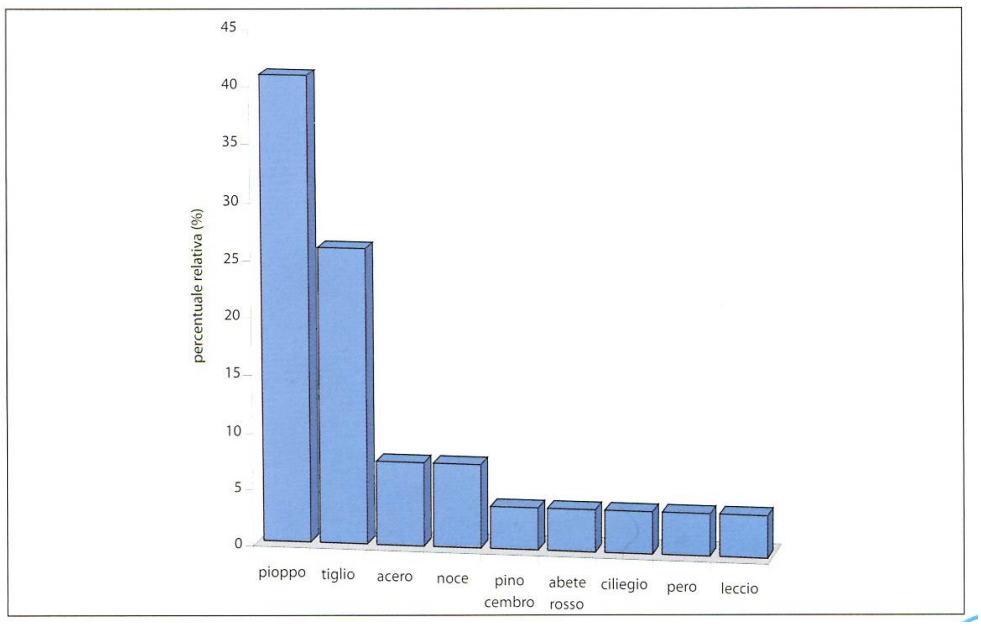
LATIFOGLIE	CONIFERE
• PIOPPO	• ABETE BIANCO
• TIGLIO	• ABETE ROSSO
• SALICE	• LARICE
• NOCE	• PINO
• QUERCIA	• CIPRESSO
• BOSSO	• CEDRO

Grf. 9 – Especies de madera comúnmente empleadas en Europa e Italia, en escultura.

En Italia, además del abeto rojo o pícea común (*Picea abies* H. Karst [1817]), para la realización de las esculturas, se han empleado todo tipo de maderas, de muy diferentes calidades y origen, aunque la mayor parte hayan sido ejecutadas con especies locales de calidad mediocre –dato que sostiene Guido Giubbini– como el sicómoro (*Acer pseudoplatanus* L. [1753]), la acacia (*Acacia sp.*), la espina de Cristo (*Euphorbia milii* C. Des Moulins [1826]), o el tamarisco –también conocido como pino salado– (*Tamarix sp.*) Un porcentaje inferior correspondía a maderas de mejor calidad importadas, sobre todo de

Siria y el Líbano, como el cedro (*Cedrus libani* Achille Richard [1826]), el pino (*Pinus sp.*), o el ciprés[274] (*Cupressus sempervirens* L. [1753]) (Grf. 10)





Grf. 10 - Frecuencia de las especies lígneas identificadas en las esculturas examinadas por el ISCR.

En cuanto a las maderas utilizadas en el territorio napolitano, incluido la Campania y las zonas más próximas, suelen ser especies propias del entorno, que son de naturaleza blanda y fácilmente atacadas por insectos xilófagos y organismos causantes de pudrición, lo que ha podido ocasionar una mala conservación de las esculturas desde el punto de vista estructural, idea que se tratará en el *Bloque III: Estado de conservación de la escultura lígnea*

[274] "La scultura in legno", en *Le tecniche artistiche.* Op. cit., p. 13.

napolitana de esta Tesis. No resulta fácil la obtención de documentos donde se detalle el tipo de madera empleada en las esculturas, como explica Brizia Minerva: <<I documenti relativi ai contratti con la committenza, pur essendo dettagliati nel tipo di decorazione e iconografia richiesta, non sempre specificavano il tipo di legno, e solo un' estesa comparazione delle indagini sulle opere sei-settencesche ha potuto fornire questa certezza>>. Entre las maderas empleadas para la realización de las esculturas napolitanas, era frecuente la elección –como se ha mencionado anteriormente– del tilo ("tiglio", *Tilia europaea* L. [1753]) debido a la tradición, pero también a su disponibilidad en el territorio. Esta especie lígnea era apreciada además por la facilidad para ser tallada y su compacidad; permitía a los escultores realizar virtuosos paños de las inmaculadas y casullas para los santos (Fig. 65)

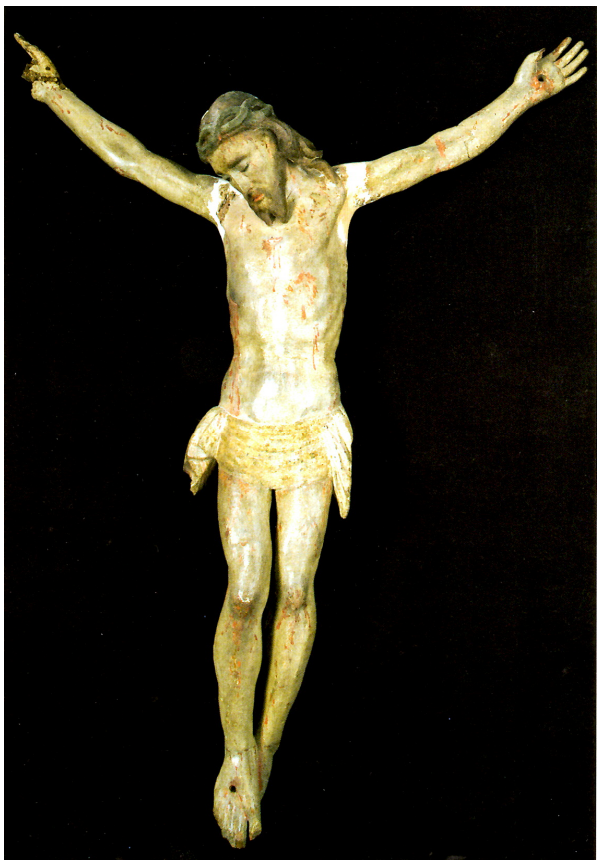
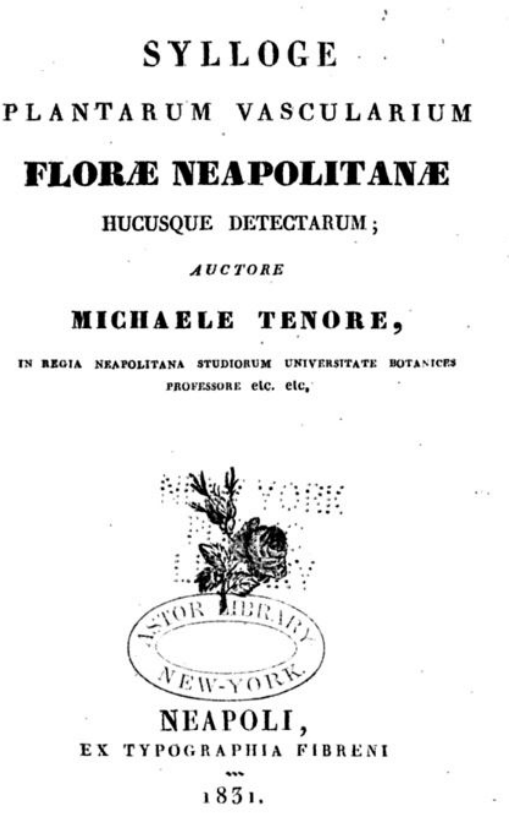


Fig. 65 - *Crucificado*, s. XVII. Anónimo campano Ischia (Nápoles). Colección privada durante la restauración. Realizado en madera de tilo o tiglio, muy común en esta región.

Otra de las maderas empleadas a nivel estructural, en pasos procesionales y peanas sobre las que apoyaban las imágenes, era el *pioppo di Cervinara* (álamo localizado en Cervinara, localidad de la provincia de Avellino, *Populus nigra* L.[1753]), especie caracterizada por ser ligera y a su vez compacta, que quizá también fue empleada en la escultura napolitana (Fig. 66 -67)[275].


SYLLOGE

PLANTARUM VASCULARIUM

FLORÆ NEAPOLITANÆ

HUCUSQUE DETECTARUM;

AUCTORE

MICHAELE TENORE,

IN REGIA NEAPOLITANA STUDIORUM UNIVERSITATE BOTANICES PROFESSORE etc. etc.

ASTOR LIBRARY NEW-YORK

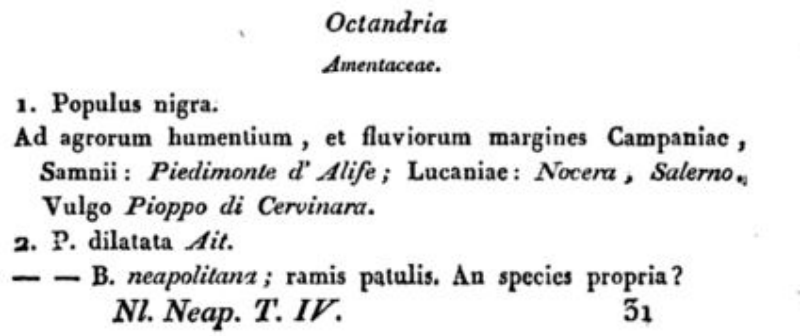
NEAPOLI,

EX TYPOGRAPHIA FIBRENI

1831.

Fig. 66 – *Sylloge plantarum vascularium Florae Neapolitanae*. TENORE, Michele. Nápoles, 1831. Portada tratado de botánica del s. XIX donde se identifica la especie localizada y conocida en el entonorno napolitano como Pioppo di Cervinara

[275] MINERVA, Brizia: "Stratti pittorici e tecniche esecutive nel restauro di alcune sculture lignee napoletane di etá barocca", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*. Op. cit., pp. 339-340. Traducción de cita: <<Aunque en los documentos relativos a los contratos con la clientela aparecen detallados el tipo de decoración e iconografía, no siempre especificaban el tipo de madera, y sólo una investigación de las obras de los siglos XVII-XVIII ha podido proporcionar esta información>>.



Octandria

Amentaceae.

1. Populus nigra.
Ad agrorum humentium, et fluviorum margines Campaniae, Samnii: *Piedimonte d' Alife*; Lucaniae: *Nocera*, *Salerno*, Vulgo *Pioppo di Cervinara*.
2. P. dilatata *Ait.*
— — B. *neapolitana*; ramis patulis. An species propria?

Nl. Neap. T. IV. 31

Fig. 67 - *Sylloge plantarum vascularium Florae Neapolitanae*. TENORE, Michele. Nápoles, 1831, página 481. Se identifica la especie localizada y conocida en el entorno napolitano como Pioppo di Cervinara.

En época pasada los artistas tenían un conocimiento amplio sobre los materiales que debían emplear (aspecto tratado con anterioridad) en las obras escultóricas. Como ejemplo, en la isla de Cerdeña, –según Lucia Siddi– no se elegían las maderas de coníferas en las esculturas, pues era rica en sustancias resinosas, que con el tiempo podrían manchar las policromías y crear un problema de cohesión de los estratos pictóricos. De igual manera, en la escultura de bulto redondo no se empleaba la madera de castaño, pues esta tiene un alto porcentaje de taninos que tiende a manchar la policromía, aunque, –como se verá más adelante en esta Tesis– el contenido de estas sustancias protege frente al ataque de insectos xilófagos. La madera que, por tanto, era una materia prima presente en la Isla[276], inmediatamente disponible y de bajo coste, junto con la presencia activa de los talleres, pudo satisfacer la demanda de la clientela durante los siglos XVI y XVII.

En España, donde se motivó el uso de esta materia prima (la madera) los tipos más empleadas en la imaginería polícroma a partir del siglo XVI fueron los pinos castellanos de Soria y de las montañas andaluzas de Segura (Jaén), el

[276] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit. p. 58. La autora del texto añade además que esta madera con adecuado tratamiento podía imitar los materiales más nobles como el bronce, o la orfebrería.

nogal (*Juglans regia* L. [1753]) de Asturias, el tejo (*Taxus baccata* L. [1753]) de Navarra, el castaño (*Castanea sativa* L. [1753]), el álamo (*Populus sp.*), el ciprés (*Cupressus sempervirens* L. [1753]*)* –ampliamente utilizado en España pues por su toxicidad ahuyenta a los insectos xilófagos–, la madera de boj (*Buxus sempervirens* L. [1753])[277], para la realización de utensilios de trabajo. Con la llegada de maderas de gran calidad a la península ibérica, como el cedro del Líbano (*Cedrus libani* Achille Richard [1826]), el borne, falso ébano o pino de Flandes (*Laburnum anagyroides* Friedrich Kasimir Medikus [1787]), o también maderas nobles, como la cedrela (o cedro americano) (*Cedrela odorata* L. [1753]) y la caoba (*Swietenia mahogani* Jacquin [1760]*)* importadas de La Habana, a partir del descubrimiento de América en el año 1492 hasta 1898. (Grf. 11)



Grf. 11 - Diferencias en la apariencia visual entre la cedrela y el cedro. Especies lígneas procedentes de territorios distintos pero empleadas indistintamente debido a sus semejantes características.

[277] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 116.

El uso de maderas de alta calidad en España (Grf. 12) se pudo deber principalmente a la facilidad de ser trabajadas en el conjunto de operaciones que conforman el tratamiento completo de la madera en el taller: corte, devastado, tallado, escofinado y lijado, pero también por su resistencia a la degradación[278]**"**. En cuanto a la importación de madera, esta no era tan sencilla, por ejemplo en Sevilla, pues se requerían unos permisos por parte del gremio, el cual se encargaba de realizar la compra cuando llegaban los barcos procedentes de ultramar[279].

Principali specie legnose (Spagna)

- **Pini castigliani** di Soria e delle montagne andaluse di Segura
- **Noce** dell'Asturia
- **Tasso** di Navarra
- **Cedro e Mogano americano** (importati da L'Avana)
- **Castagno**
- **Pioppo**
- **Cipresso** (ampiamente usato in Spagna in quanto la sua tossicità tiene
- lontano gli insetti)
- Il **legno di Bosso** per la creazione degli strumenti di lavoro

Grf. 12 - Principales especies de madera empleadas en la escultura española.

[278] LOZANO DOMÍNGUEZ, Ángeles: "Algunos aspectos conservativos de la escultura barroca napolitana y andaluza" en *Nuevas Perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición Ornato y Símbolo.* Op. cit., p. 711.

[279] GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 114. Constantino Gañán añade lo siguiente: <<El borne procedente de Flandes que entraba a través de los puertos cercanos, así como las maderas de pino de Segura, Castaño, Tejo…, de origen peninsular o europeo gozaron de libre comercio. Sevilla tuvo además de ser puerto, la ventaja del río como sistema de transporte para enviar maderas>>.

6.3. Análisis técnico y estilístico de las policromías

En este apartado dedicado a las policromías, cobra especial importancia la hipótesis –mencionada con anterioridad en esta Tesis– que apunta a que el análisis estilístico y técnico de las obras de procedencia napolitana también puede desvelar la influencia española, en lo que se refiere al tratamiento de las policromías, especialmente a la técnica del estofado (Fig. 68) Se podría plantear como reto dar respuesta a la cuestión metodológica realizada por Lucia Siddi: <<ma qual è l'origine della particolare técnica denominata con termine spagnolo *estofado de oro*?>>. Esta misma autora avanza en la hipótesis basada en el nacimiento de la técnica en Nápoles, bajo la influencia de los numerosos artistas flamencos e ibéricos presentes en esta ciudad[280].

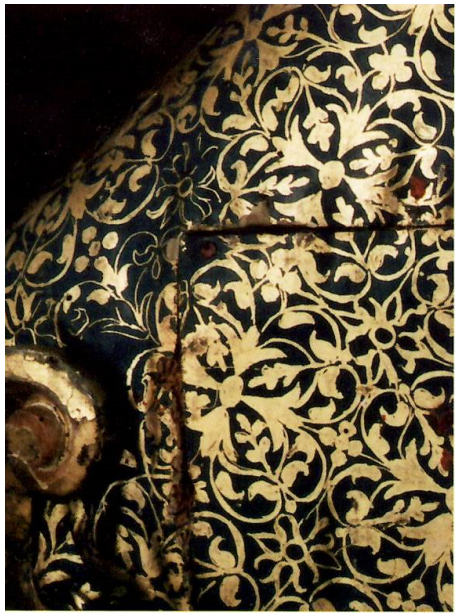


Fig. 68 - Busto relicario de *San Marino*. Los Ángeles, Country Museum.

[280] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit. pp. 63-64. Traducción cita: << ¿Pero cuál es el origen de la particular técnica denominada con el término español *estofado de oro*?>>. Se citan a los artistas más importantes entre los presentes en Nápoles y que pueden haber influido en el nacimiento de la técnica del estofado: Pietro e Giovanni Alamanno, Pietro Bilevert, Diego de Siloe y Diego Ordóñez.

La particularidad de la escultura lígnea con sus estofados, puede considerarse una producción vinculada a una unión cultural y territorial, pues, como explica Lucia Siddi: <<All'interno di questa produzione il filone della statuaria damaschinata asume un posto di tutto rilievo e si evidenzia come una peculiarità regionale, dato che altrove non è altrettanto conservata come in Sicilia, in Campania, in Puglia ed in Spagna, oppure non è ancora adeguatamente valorizzata da studi e restauri. Questa speciale policromia conferisce una particolare preziosità alla scultura, simulando materiali ben più presiozi, ed è solitamente apposta a tutto tondo per consentirne una visione da ogni angolatura, e quindi permetterne il trasporto durante le processioni in occasione delle diverse festività[281]>>. La atención que se le ha puesto a este tipo de imágenes en los lugares ya mencionados (Sicilia, Campania, Puglia y España) y que ha permitido un cierto grado de interés de estudio y conservación con respecto a otros territorios, está recogida en la idea de Lucia Siddi, basada en que la preciosidad de las policromías y el culto dado a estas esculturas se debe a una particularidad regional.

El procedimiento de las policromías, que –como se ha mencionado en los apartados anteriores a este– se realizaba siguiendo una metodología de trabajo muy elaborada, a partir del siglo XVI se incentivó con la cultura barroca que buscaba la creación de esculturas doradas y lacadas persiguiendo la finalidad de persuadir, conmover y asombrar[282]. Lucia Siddi explica que los escultores se

[281] Ibídem, p. 58. Traducción cita: <<En el interior de esta producción la tipología de la escultura lígnea damasquinada asume un puesto de gran importancia y se destaca como una peculiaridad regional, dado que en otra parte no está conservada igual que en la Sicilia, Campania, Puglia y en España, o bien no ha sido hasta ahora adecuadamente valorada mediante estudios y restauraciones. Esta especial policromía le añade una particular preciosidad a la escultura, simulando materiales, y únicamente se coloca a modo de bulto redondo para permitir una visión de cada ángulo, facilitando así, su transporte durante las procesiones en ocasión de las diversas festividades>>.

[282] OLIVO, Patricia: "Riflessioni in merito ad una recente mostra sulla statuaria lignea nella Sardegna spagnola", en *Bolletino d'arte.* Op. cit., pp. 63-64.

proponían reproducir fielmente la realidad, y para ello, policromaban las esculturas simulando los motivos ornamentales de los tejidos de la época, como los adamascados y brocados[283].

Es muy probable, como apunta Guido Giubbini, que esa necesidad de revestir mediante la policromía las imágenes sagradas haya condicionado decisivamente la evolución de la escultura en madera[284]. Esta afirmación genérica, en el caso de la escultura napolitana la explica Letizia Gaeta de la siguiente manera: <<Spetta proprio alla generazione nata negli anni trenta del Seicento "scrollarsi" di dosso la prigionia della doratura ad oltranza: la scultura si libera così della camicia di forza e attingendo dal naturalismo in pittura, propone i suoi nuovi modelli, ispirandose da una parte alla lezione di Bernini (modello indiscusso anche per i "virtuosi" del legno) e dall'altra direttamente alla realtà; stabilendo da subito un legame con la produzione presepiale del periodo>>. A partir de mediados del siglo XVII, las esculturas de madera presentaron un repertorio decorativo que se prolongó durante todo el siglo XVIII, no obstante, en la década de 1720 la policromía de las esculturas se adecuó a la sobriedad impuesta por Francesco Solimena[285], artista que ejerció su influencia, aunque en menor medida para la escultura policromada, en la producción artística napolitana del siglo XVIII (Fig. 69)

[283] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit. p. 64.

[284] GIUBBINI, Guido: "La scultura in legno", en *Le tecniche artistiche.* Op. cit., p. 12.

[285] GAETA, Letizia: "…colorite e miniate al naturale: vesti incarnate nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento", en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 204. Traducción cita: <<Le pertenece a la generación nacida en la década de los años 30 del siglo XVII, romper con la técnica del dorado de la antigüedad: la escultura se libera de esta manera de una "camisa de fuerza", y sirviéndose del naturalismo en pintura, propone sus nuevos modelos; se inspira por una parte en la lección de Bernini –modelo indiscutible también para los virtuosos de la madera– y por otra parte directamente a la realidad; estableciendo rápidamente una relación con la producción de los pesebres del período>>.



Fig. 69 - *Inmaculada*. Giacomo Colombo. Museo Diocesano, Lucera.

Si bien se ha dado una evolución bastante apreciable desde el punto de vista técnico y formal en las esculturas policromadas durante los siglos correspondientes al Barroco (finales XVI-XVII-XVIII), las fases que constituyen el proceso de policromado de las imágenes no han variado demasiado y se han desarrollado siguiendo un patrón ya establecido. Una vez finalizada la talla, sobre la escultura se aplican diversas capas de estuco (de espesor variable) que sirven de preparación para el color. Normalmente suelen ser finas capas que permiten neutralizar las diferencias de elasticidad entre la madera y la preparación, y así evitar grandes agrietamientos, tan frecuentes en el caso de

la escultura[286]. En la escultura napolitana, las uniones de la madera solían ser enmascaradas con telas encoladas, o también era cubierta toda la superficie escultórica[287]. Los análisis científicos realizados en esculturas napolitanas revelan que el policromado de las carnaciones se realizaba con pigmentos aglutinados con huevo y aceite, como por ejemplo: <<Nel San Giovanni Evangelista prevale la componente lipo-proteica come legante per i colori (uovo con una percentuale d'olio) applicati su di uno strato preparatorio di grosso spessore dato in più stesure a base di gesso, olio e caseina per le vesti e i panneggi, stremamente sottile a base di biacca, cinabro e olio per gli incarnati[288]>> (Fig. 70) (Lam. 46)

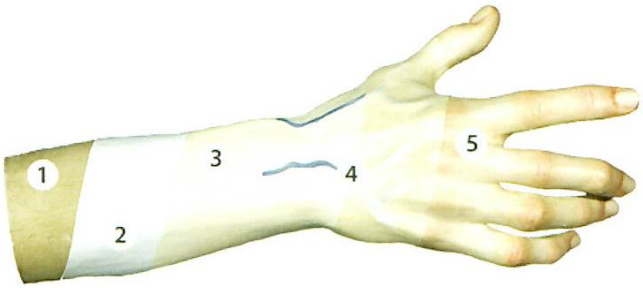


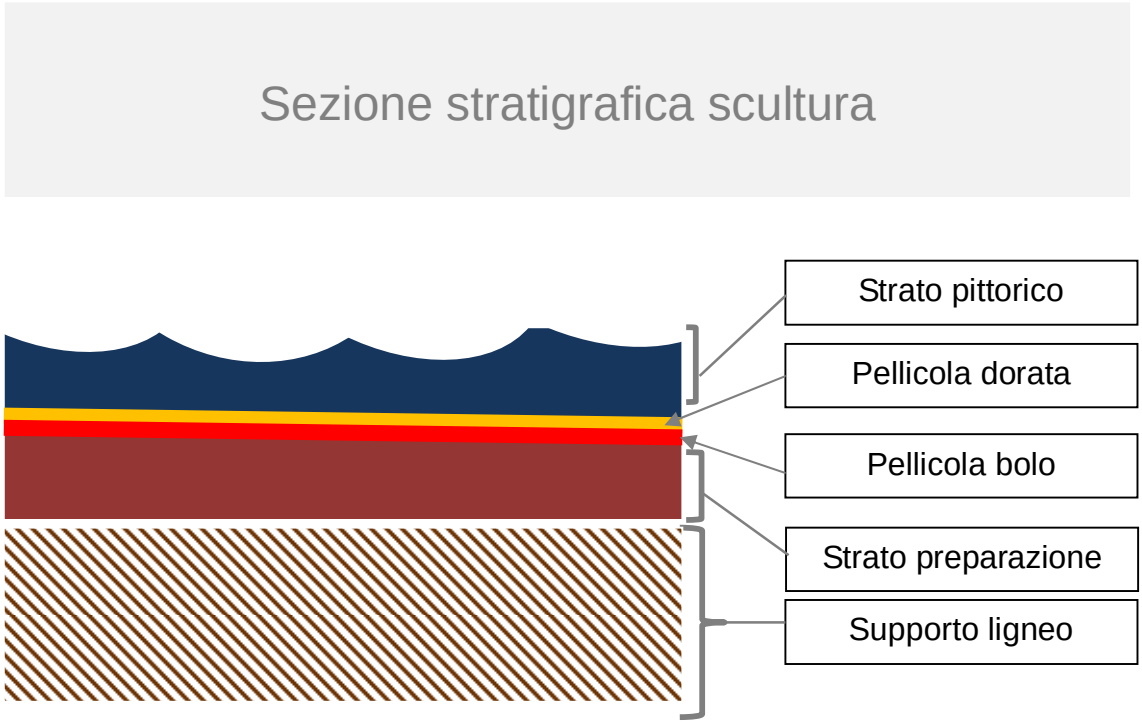
Fig. 70 - Secuencia de los estratos aplicados sobre la madera después de la talla: 1. Aplicación de cola, 2. Estudo. 3-4-5 Policromía.

[286] GIUBBINI, Guido: "La scultura in legno", en *Le tecniche artistiche.* Op. cit., p. 15.

[287] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit. p. 57.

[288] MINERVA, Brizia: "Stratti pittorici e tecniche esecutive nel restauro di alcune sculture lignee napoletane di etá barocca", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*. Op. cit., p. 342. Traducción de cita: <<En la escultura de *San Giovanni Evangelista* prevalece la composición lipo-proteica como aglutinante para los pigmentos (huevo con un porcentaje de aceite) aplicados sobre un grueso estrato preparatorio de varias capas a base de yeso, aceite y caseína para las vestimentas y los paños, y para las carnaciones capas muy sutiles de albayalde, cinabrio y aceite>>.

En la vestimenta de las esculturas, una vez finalizada la fase de estucado, se pasa a la fase de embolado o aplicación del bol, cuya tipología suele variar según las condiciones climatológicas del lugar en el que el dorado se realice o el colorido final que este haya de tener (Grf. 13)[289]. Por la delicadeza de la técnica de bol, resulta difícil encontrar casos para estudiar de todas las épocas, pues, como ocurre en la escultura localizada en Cerdeña, solamente se tienen ejemplos de la técnica en el transcurso del siglo XVI al XVIII, como explica Lucia Siddi de la siguiente manera: <<Solitamente nella statuaria sarda di quest'epoca troviamo attestata la técnica *a bolo*, un particolare tipo di argilla di vario colore (solitamente rosso-aranciato o bruno), che veniva steso sulla preparazione a gesso, addizionato con collanti specifici per servire da base alla stesura della foglia d'oro>>.



Grf. 13 - Corte estratigráfico de los estratos pictóricos de un estofado.

[289] GAÑÁN MEDINA, Constantino. *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 14.

El dorado, fase extremadamente delicada realizada por especialistas, se efectuaba con hojas de oro de diferente espesor que, con posterioridad a su adhesión, eran bruñidas con una piedra dura (agata, diaspro u otra) o con un diente de lobo. La delicadeza del oro dificultaba la duración en el tiempo del mismo –aspecto que se tratará más adelante en esta Tesis– pues las limpiezas, al igual que los diferentes usos, desgastaban poco a poco el oro y hacían cada vez más evidente el bol subyacente[290].

En cuanto al estofado, esta técnica se llevaba a cabo –como explica Patricia Olivo– una vez aplicadas las láminas de pan de oro, cubiertas posteriormente con el temple, y eliminando el diseño previo con punta de hueso o diente de lobo (en España se empleaba la gamonita[291]) para sacar a relucir el dorado siguiendo un dibujo previamente diseñado por el artista, este último, generalmente solía ser un pintor o decorador especialista en policromías[292].

[290] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., pp. 58-60. Traducción cita: <<Solamente en la escultura sarda de esta época encontramos atestiguada la técnica del bol, un especial tipo de arcilla de diferente color (frecuentemente rojo-anaranjado o marrón), que se aplicaba sobre la preparación de estuco, adherido con colas específicas para servir de base a la hoja de oro>>.

[291] Especie vegetal crecida en el clima del mediterráneo, cuyo tallo tradicionalmente se ha empleado en el rayado del temple, pues no araña el dorado.

[292] OLIVO, Patricia: "Riflessioni in merito ad una recente mostra sulla statuaria lignea nella Sardegna spagnola", en *Bolletino d'arte.* Op. cit., p. 64. Patricia Olivo añade que sobre las superficies doradas también se solían emplear lacas.

6.3.1. El estofado en la escultura napolitana

El procedimiento de la técnica del estofado, que tenía como objetivo imitar "*stoffe"* (telas) de la época, queda perfectamente precisado con la aportación de Maria Gerolama Messina y Alessandra Pasolini en el artículo titulado "Modelli veri per tessuti finti. Tipologie decorative nelle stoffe dipinte": <<L'utilizzo di lacche o tempere lucidate, con colori di forte impatto visivo, poste in contrasto quasi plastico con lo splendore dell'oro, è senz'ombra di dubbio la caratteristica più appariscente della statuaria di cui si tratta, tale da riuscire talvolta, negli esemplari più popolareschi, a far dimenticare la modestia dell'intaglio ligneo. La tavolozza dei colori preferiti spazia dall'azzurro intenso e dal blu notte, al verde smeraldo o verde bosco; il rosso appare nelle sue tonalità più splendenti: corallo, arancio, melograno; si conclude infine con i due opposti del bianco e del nero: il primo opaco, quasi velato, lucido ed intenso il secondo. Ma il grande protagonista rimane l'oro, applicato in foglia su tutta la superficie, che traccia il disegno e nel suo riflettere la luce impreziosisce ed affascina[293]>>. Estas palabras reflejan el atractivo de la técnica, que se relaciona perfectamente con las exigencias artísticas de la cultura del Barroco (Fig. 71)

[293] MESSINA, M.G. y PASOLINI, A.: "Modelli veri per tessuti finti: Tipologie decorative nelle stoffe dipinte" en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., p. 85. Traducción cita: <<La utilización de lacas o témperas pulidas, con colores de fuerte impacto visual, dispuestas en contraste casi plástico con el esplendor del oro, es sin la menor duda la característica más llamativa de la escultura de la que se trata, tanto que son capaces a veces, en los ejemplares más populares, de hacer olvidar la modestia de la talla lígnea. La paleta de los colores preferidos va del azul intenso y del azul oscuro, al verde esmeralda o el verde bosque; el rojo aparece en sus tonalidades más brillantes: coral, naranja, granada; se concluye con los dos opuestos banco y negro: el primero opaco, casi velado, pulido e intenso el segundo. Pero el gran protagonista es el oro, aplicado en láminas sobre toda la superficie, que traza el dibujo y con el reflejo de la luz embellece y fascina>>.

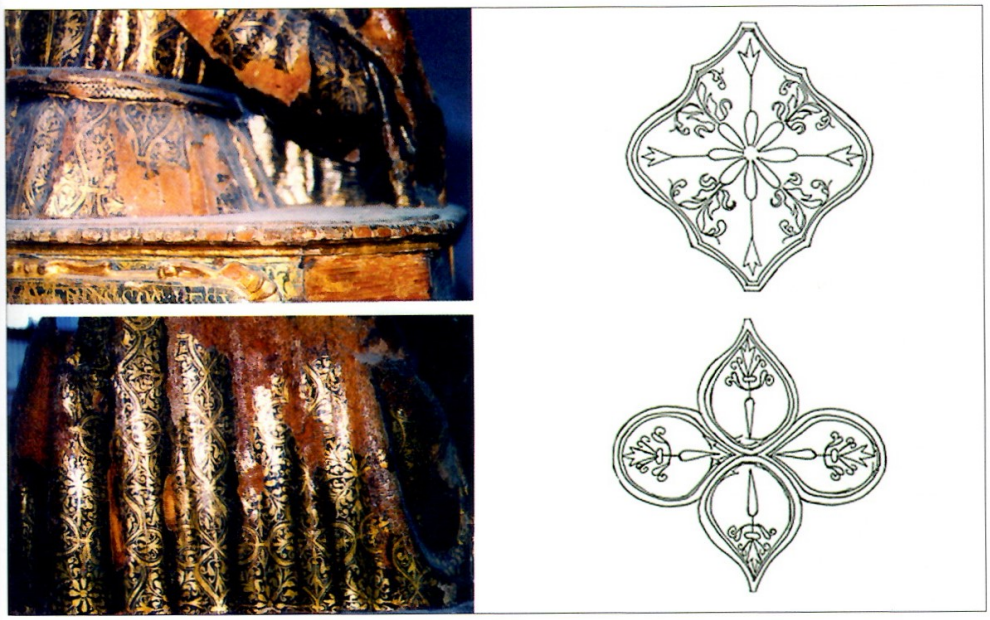


Fig. 71 - Busto relicario di *San Francisco Javier*. Museo Provincial, Lecce.

El término “estofado”, que tiene origen español –por el uso extendido de la técnica en la escultura española– se asume en el vocabulario artístico empleado en la escultura napolitana, a pesar de existir otros términos como “*damaschinato”*[294], debido a la relación existente a nivel técnico y artístico entre la escultura napolitana y la española, pero también, a causa de la amplia trayectoria que tiene la técnica conocida con el término “estofar”. De hecho, la

[294] Ibídem. Admiten la preferencia en el uso del término *estofado* con respecto a *damaschinato,* pues: <<Il termine “*damaschinato”*, utilizzato frequentemente dagli studiosi d’arte per indicare la statuaria di questo tipo, non ha trovato precisi riferimenti storici nelle ampie ricerche documentarie che sono state effettuate in occasione della manifestazione espositiva; si è quindi preferito il termine “*estofado”* che designa la fase successiva alla doratura nel processo di decorazione policroma di una statua>>/ Traducción cita: <<El término “*damasquinado”*, utilizado frecuentemente por los estudiosos del arte para indicar la escultura de este tipo, no ha dado muchos resultados en la amplias búsquedas documentales que se han realizado en ocasión de la exposición; se ha preferido, por tanto, el término *“estofado”* que designa la fase sucesiva al dorado en el proceso de policromado de una escultura>>

definición del término en el *Diccionario de autoridades* (1732) recoge lo siguiente: <<El trabajo del dorador consiste en rascar con la punta de un instrumento, llamado grafio, el color distribuido sobre la madera, precedentemente dorada, formando una variedad de rayas o líneas, con la idea de descubrir el oro que está debajo>>. Otro de los aspectos que le otorgan valor histórico al estofado y lo vinculan, a su vez, con la técnica española, es la inclusión de la receta en el segundo volumen del tratado de Antonio Palomino de Castro y Velasco, titulado *Museo pictórico y escala óptica* publicado en 1724[295].

En las esculturas napolitanas y españolas, el dibujo que se ha realizado con la técnica del estofado suele ser muy variado, pero, en la mayoría de los casos, se puede vincular a un modelo, pues se da la repetición de los diferentes esquemas durante el tiempo. De ahí que no sea posible –como afirman Maria Gerolama Messina y Alessandra Pasolini– individualizar una evolución cronológica de la decoración de estofado al desarrollarse con tipologías presentes a veces individualmente o conjuntamente, y se piense que la elección de unas u otras sea solamente un hecho estético, promovido por el gusto hacia la riqueza y la suntuosidad. Sin embargo, con respecto a su cronología, se podría establecer el origen de las tipologías estudiadas de la escultura napolitana en el siglo XVI[296]. En relación con la presencia de estofados en este siglo, Letizia Gaeta hace referencia a las esculturas, destacando como característica esencial los estofados y tejidos cargados de

[295] PALOMINO DE CASTRO VELASCO, Antonio: PALOMINO DE CASTRO VELASCO, Antonio: *El museo pictorico y escala óptica: practica de la pintura, en que se trata del modo de Pintar á el Oleo, Temple, y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación puedan ocurrir.* Op. cit., pp. 110-120.

[296] MESSINA, M. G. y PASOLINI, A.: "Modelli veri per tessuti finti: Tipologie decorative nelle stoffe dipinte" en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., p. 90. En el artículo se identifican las diferentes tipologías de esquemas de estofados, divididas principalmente en dos categorías: esquema fijo y esquema libre.

oro y de damascos, que envolvían a las esculturas en un retículo de decoraciones geométricas y repetitivas[297] (Fig. 72)



Fig. 72 - *San Damián.* Prato. Colección privada.

[297] GAETA, Letizia: "…colorite e miniate al naturale: vesti incarnate nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento", en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 204.

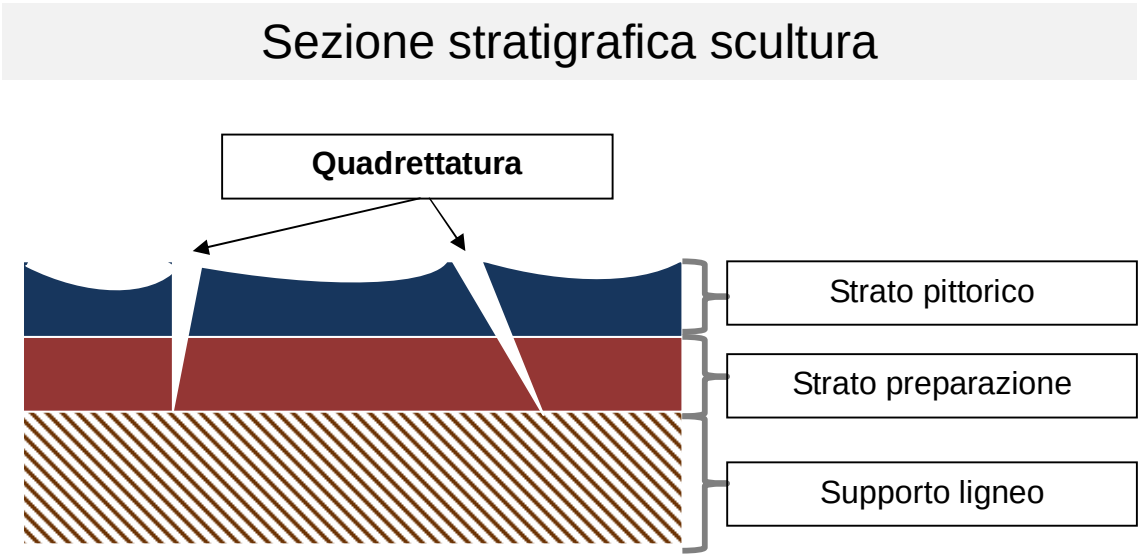
7. ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LA ESCULTURA LÍGNEA NAPOLITANA

Las esculturas policromadas, cuyo soporte estructural es la madera, tienen una problemática de conservación que deriva de la particularidad de esta, desde el punto de vista de su comportamiento con el paso del tiempo. Este hecho repercute directamente en la perdurabilidad de estas piezas, pues, a diferencia de las realizadas en otro tipo de soporte –bronce o mármol– ha desaparecido un gran porcentaje debido al carácter perecedero de la madera, por su naturaleza orgánica y su sensibilidad a la acción de la humedad, y de los organismos vegetales y animales[298]. Esta condición de la madera ha estado siempre en discusión por los diferentes especialistas sobre arte, siendo de

[298] PERUSINI, Giuseppina: *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee.* Op. cit., p. 202.

hecho una de las causas que han influido en su devaluación. Antonio Ponz en *Viaje de España* indica: << ¿Cómo ha de estudiar, y desvelarse un buen escultor, trabajando en un leño tan fácil de podrirse, y quemarse, si no puede eternizar su nombre, a manera de los antiguos, y de los modernos de Italia, y otras partes, que lo ejecutan en mármoles, y en bronces?>>[299].

El comportamiento de las obras siempre depende la relación entre las causas y los procesos de deterioro. Para conocer la problemática de las esculturas en madera es muy importante estudiar sus características y comportamiento, pero también, la constitución de todos los elementos que componen la obra, pues, las esculturas policromadas normalmente están formadas por tres elementos: soporte, preparación y película pictórica (Grf. 14) De la adhesión y cohesión de los mismos dependerá la estabilidad de la madera, y a su vez, la interacción entre estos elementos está relacionada con el comportamiento de la obra ante los diversos factores que intervienen en su deterioro[300].



Grf. 14 - Corte estratigráfico con presencia de cuarteado y cazoletas en la capa pictórica de las pinturas sobre tabla.

[299] PONZ PIQUER, Antonio: *Viaje de España (Op. cit)* p.X.

[300] BASILE, Elisabetta Ingrid: "I supporti lignei", en *I supporti nelle arti pittoriche*. Op. cit., pp. 317-319.

Igualmente, la evolución de los procedimientos empleados en la creación de la escultura lígnea ha sido de vital importancia para la conservación de las obras, pues muchas técnicas y materiales utilizados en el pasado se han revelado con el tiempo nocivos para estos bienes[301]. Por ejemplo, durante el Barroco se dio el empleo del blanco de albayalde, cuyo componente es el plomo para la realización de las carnaciones, y con el tiempo ha provocado el envejecimiento de estas esculturas[302]. Otro caso que explica la relación de los procesos artísticos y los materiales empleados con la conservación de la integridad de las esculturas, se basa en la delicadeza de la hoja de pan de oro. Esta sutileza estaba en detrimento de la duración en el tiempo del dorado, pues las periódicas limpiezas de la superficie poco a poco reducían el espesor de la lámina, sacando a relucir el bol subyacente[303]. Circunstancia que también está relacionada con el mantenimiento y la tutela de las esculturas –y que se tratará detalladamente en el apartado titulado *La funcionalidad de la escultura: un riesgo para la conservación de la producción escultórica* de esta Tesis–.

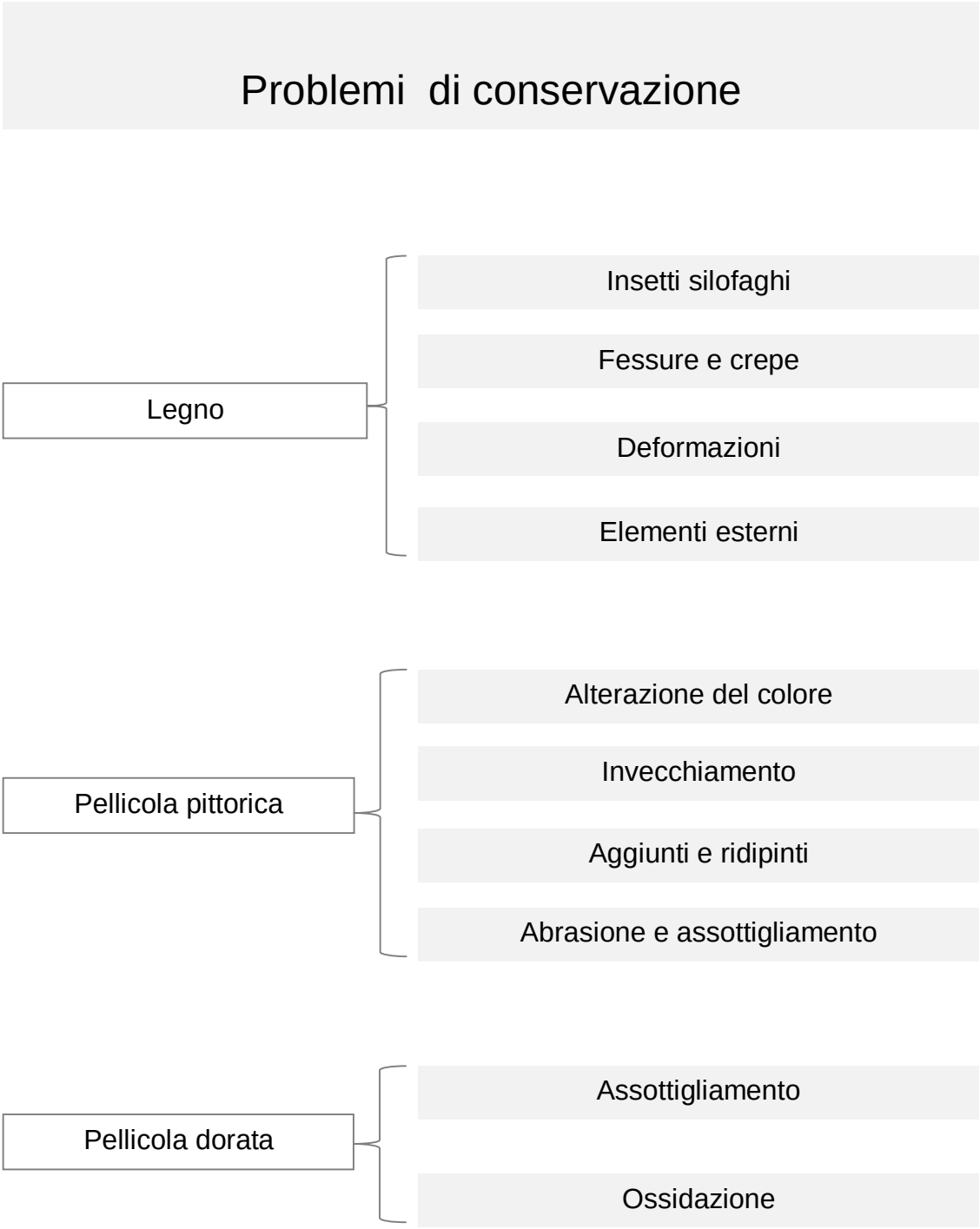
Como explica Elisabetta Ingrid Basile, en el estudio de las especies lígneas y sus propiedades se encuentra la base de los problemas de la conservación de los bienes cuyo material principal es la madera[304] (Grf. 15). Por tanto, en el caso de la conservación de la escultura lígnea napolitana es necesario el estudio de la madera, como soporte, y sus características, pero también el resto de elementos que la componen y las circunstancias que la rodean.

[301] Ibídem, pp. 318.

[302] PONZ PIQUER, Antonio: *Viaje de España.* Op. cit., p. 158. Antonio Ponz critica la apariencia oscura de las carnaciones de las esculturas lígneas policromadas: <<Por la misma causa, y no por otra, tienen el mismo color todas las imágenes antiguas hechas de madera>>.

[303] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., p. 60.

[304] BASILE, Elisabetta Ingrid: "I supporti lignei", en *I supporti nelle arti pittoriche*. Op. cit., p. 319.



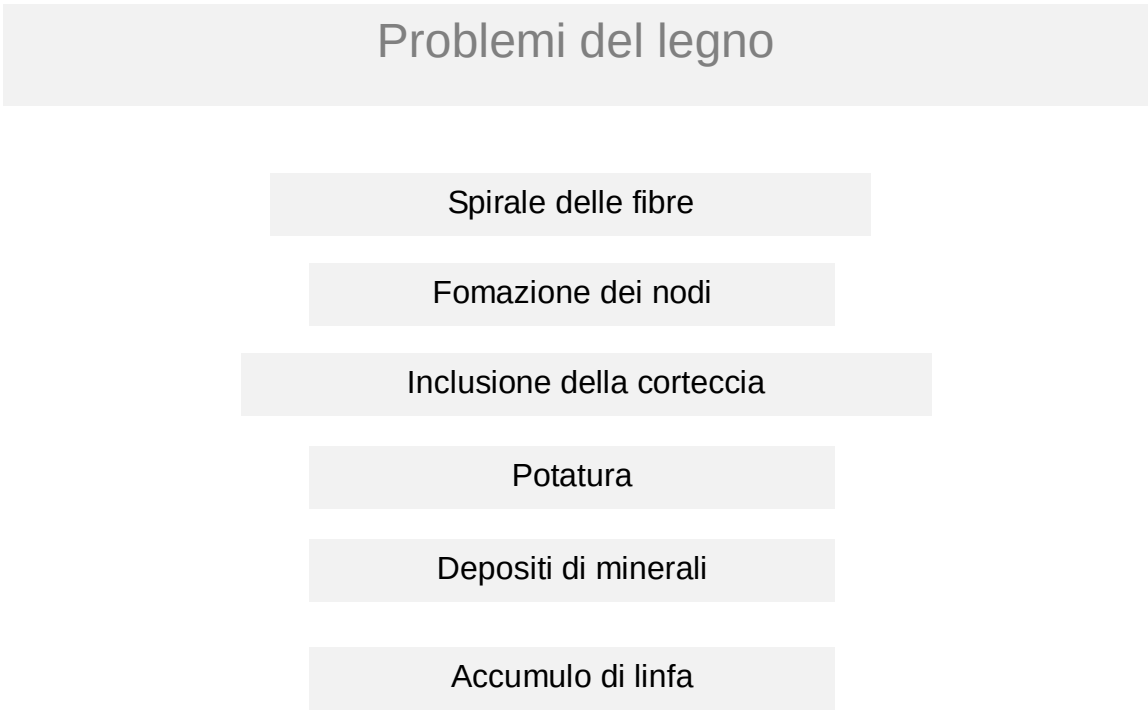
Grf. 15 - Principales problemas de conservación de los elementos que componen las esculturas de madera.

7.1. Condiciones que afectan a la conservación de las esculturas: los factores de deterioro

En el deterioro de las esculturas intervienen una serie de condicionantes o factores de deterioro que pueden ser intrínsecos a la propia obra, o por el contrario, depender de los factores externos, es decir, extrínsecos a la misma. En el artículo de Elisabetta Ingrid Basile titulado "I supporti lignei" se explican detalladamente las características de la propia madera que deben ser tenidas en cuenta en el estudio de la conservación de este material. La tipología de especie lígnea es uno de los aspectos a estudiar, pues –como se trató en el Capítulo 6-, del tipo de madera y sus características dependerá su perdurabilidad. Las maderas más duras, como el roble, poseen mejores condiciones que las maderas blandas, como el álamo. El sistema de corte de la madera está muy relacionado con el modo de comportarse, normalmente la adhesión de las piezas que conforman el embón se realiza intentando contrarrestar los diferentes movimientos de la madera, para evitar de este modo la aparición de desuniones y grietas en el soporte, que originan a su vez roturas de estratos pictóricos y preparación. La relación establecida entre esta última y la preparación es fundamental para la preservación de la apariencia superficial de la escultura, pues con las variaciones dimensionales de la madera a causa de la humedad peligra la integridad de los estratos pictóricos. En los movimientos de retracción y turgencia de la madera interviene una característica propia de las especies lígneas, denominada anisotropía. Según Elisabetta I. Basile: <<L'anisotropia del legno rende questo materiale sensibile alle variazioni termoigrometriche alle quali reagisce con variazioni dimmensionali di diverse entità nelle principali direzioni: trasversale, longitudinale, radiale e longitudinale-tangenziale>>[305]. Además de las

[305] BASILE, Elisabetta Ingrid: "I supporti lignei", en *I supporti nelle arti pittoriche*. Op. cit., p. 321.Traducción cita: <<La anisotropía de la madera incrementa la sensibilidad de este material

características genéricas, habría que tener en cuenta los defectos y anomalías[306] que presentan las maderas, y que afectan tanto a la realización de las esculturas, como a su posterior conservación; estas suelen ser fibras espirales, nudos, nudos muertos, inclusión de la corteza, poda, depósitos pétreos y acumulación de savia[307] (Grf. 16)



Grf. 16 - Principales anomalías y defectos de la madera que afectan tanto a la realización de las esculturas como a su conservación.

a las variaciones termo-higrométricas, ante las que reacciona con variaciones dimensionales de diversa entidad en las principales direcciones: transversal, longitudinal, radial y longitudinal-tangencial>>.

306 Cfr. FATIGATI, Giancarlo: *Le arti del legno: natura, proprietà e problemi della materia nella conservazione delle opere.* Università degli studi Suor Orsola Benincasa, Napoli 2010, pp. 59-79.

307 GAÑAN, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***.** Op. cit., p. 107.

Desde el punto de vista de los factores externos que intervienen en el deterioro de las esculturas lígneas, hay que destacar la sensibilidad del soporte ante los valores de humedad y temperatura, y por tanto, a las condiciones climáticas y los desequilibrios ambientales. En Italia, el límite entre clima templado y el mediterráneo separa las regiones del *mezzogiorno* de aquellas centrales y meridionales. El factor limitante del clima mediterráneo para la correcta conservación del patrimonio, en particular la madera, es el agua. Su anomalía se basa en la diferencia entre el elevado número de pluviometrías durante el invierno, con respecto al verano, estaciones que suelen ser áridas. Las temperaturas medias anuales son superiores a los 14ºC, y las temperaturas más bajas durante los meses más fríos están entre los 3 y 8 grados centígrados. Las condiciones altas de humedad favorecen el ataque biológico en las esculturas, como el que originan las bacterias, pues estas atacan tanto al árbol vivo (parásitos), como a la madera talada (saprofitos), pero no constituyen una causa grave de degradación de la madera. Más dañino es el ataque de hongos, que se producen en condiciones de humedad superior al 20-25% de humedad y a la temperatura entre 24ºC y 32ºC, y provocan grandes lesiones; diferentes tipos de pudrición (blanca, parda y blanda) y alteraciones cromáticas. La madera afectada pierde humedad y se reduce de tamaño, y su aspecto es de madera podrida. El ataque que suele ser más dañino para las esculturas lígneas lo producen los insectos xilófagos (pueden ser coleópteros, isópteros o himenópteros) y las galerías que escavan provocan daños gravísimos tanto desde el punto de vista estructural como estético[308].

Existe, por tanto, una relación muy clara entre el ambiente en el que se encuentra la madera y los ataques de los agentes biológicos. Las condiciones microambientales en los edificios que albergan las esculturas de madera, ya

[308] BASILE, Elisabetta Ingrid: "I supporti lignei", en *I supporti nelle arti pittoriche*. Op. cit., pp. 322-323.

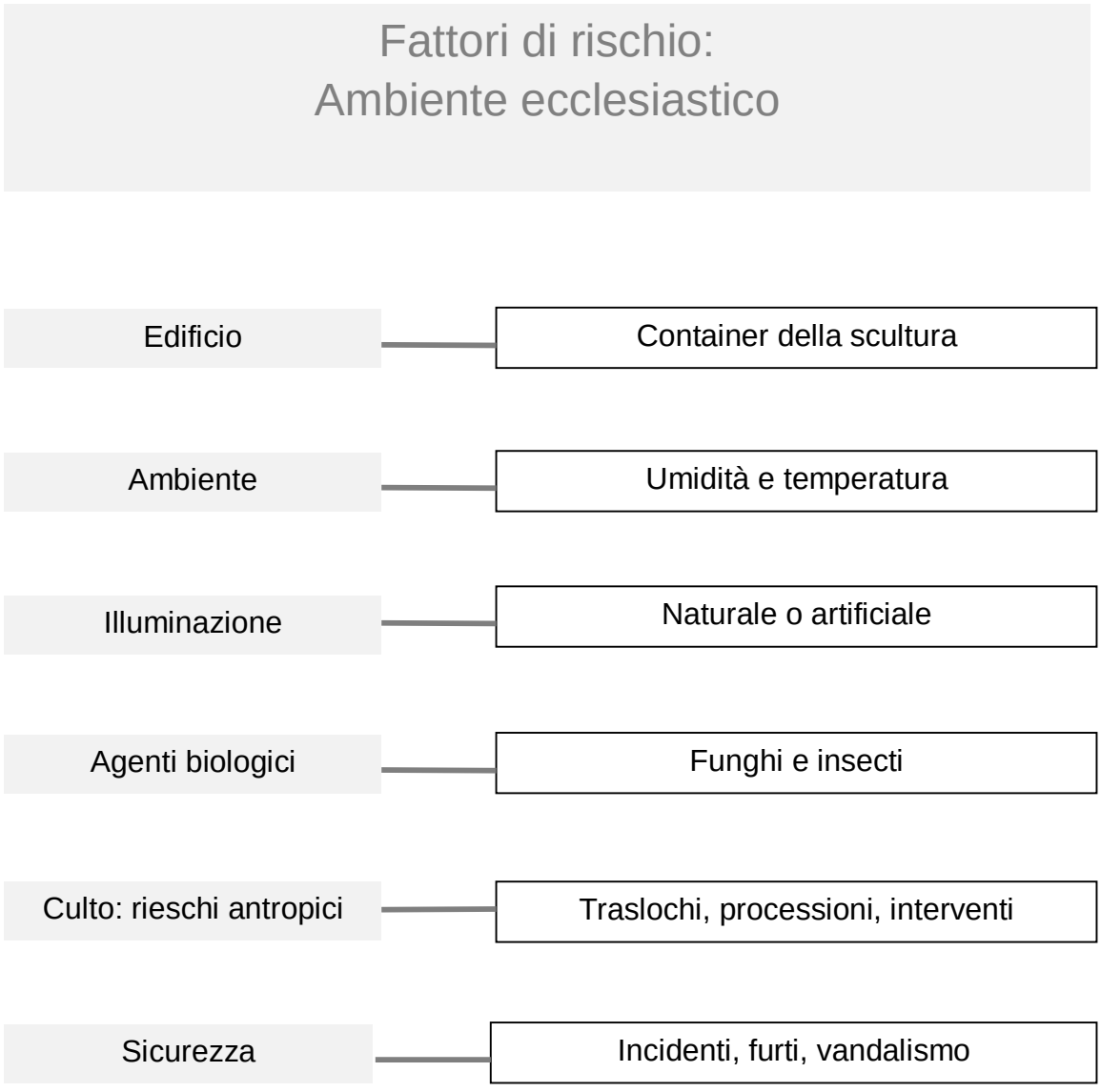
sean museos o iglesias, resultan fuertemente influenciadas por la situación geográfica, la ubicación en el territorio y las características de los mismos. Además, los parámetros microclimáticos y la calidad del aire son variables atendiendo a las particularidades del inmueble. Los museos italianos presentan una doble problemática; por una parte están ubicados en edificios de históricos, cuyas condiciones de conservación suelen ser difíciles de controlar. Y por otra parte, las obras que albergan son de épocas pasadas, cada una de ellas con una historia conservativa que puede modificar su susceptibilidad al biodeterioro y requieren unas condiciones especiales para la correcta conservación[309].

Las iglesias tienen como función principal ser lugar de culto, pero frecuentemente son objeto de interés cultural –por el valor histórico-artístico del edificio o por los bienes muebles que contienen–. Estos edificios presentan complejas situaciones medioambientales, que se incrementan con el elevado número de visitantes, suponiendo una peligrosidad antrópica, pues puede modificar las características microclimáticas internas, además de determinar un aporte de contaminantes biológicos y químicos. Además, los edificios tienen reducidos intercambios de aire en su interior; las ventanas se presentan en número limitado, y tienen una función de luminosidad y decoración. La altura de los techos provoca estratificaciones de aire con diferencias de temperatura que pueden sufrir evoluciones temporales en relación a las circunstancias externas. Las variaciones microclimáticas pueden ser inducidas por la comunicación con otros ambientes internos o externos, provocando que las iglesias sean más frías en verano y más calientes en invierno. Las corrientes de aire son ocasionadas por la presencia de estructuras de comunicación con los ambientes inferiores, como escaleras o aperturas. Según los autores de la publicación *Biologia vegetale per i Beni Culturali:* <<questi flussi di aria costituiscono un fattori di rischio ai fini conservativi poiché, oltre a indurre

[309] BIANCHI, P. y CORAZZI, C.: *La biologia vegetale per i Beni Culturali.* Op. cit., pp. 175-179.

variazioni microclimatiche, possono veicolare contaminanti biologici presenti sulle pavimentazioni>>. El comportamiento microclimático en estos lugares está influido fuertemente por los materiales utilizados en la realización de techos, pavimentos y mobiliario sagrado. Las paredes de piedra, son superficies frías sobre las que se originan fenómenos de condensación, mientras que los techos y el mobiliario lígneo –como por ejemplo las esculturas realizadas en madera– pueden absorber las elevaciones de humedad ambiental. La degradación de bienes, como esculturas de madera, suele ser originado por la presencia de hongos, no obstante se encuentre el ambiente escaso de humedad. La luz tiene un papel muy importante en las condiciones que afectan a la conservación de las obras ubicadas en el interior de las iglesias. El último aspecto a considerar es la iluminación –natural o artificial–, que por lo general es reducida en el interior de las iglesias, también suele generar la proliferación de microflora fotosintética. El uso de velas, actualmente solo con fines devocionales –pero en el pasado también como fuente de iluminación– puede ocasionar elevadas temperaturas y originar problemas conservativos, como los relacionados con la deposición de hollín en las superficies[310] (Grf. 17)

[310] Ibídem, pp. 179-182. Traducción cita: <<Estas corrientes de aire constituyen un factor de riesgo para los fines conservativos, porque además de inducir a las variaciones microclimáticas, pueden conducir a los contaminantes biológicos presentes en los suelos>>.



Graf. 17 - Principales factores de riesgo para las esculturas lígneas en ambiente eclesiástico.

7.1.1. La problemática de la escultura en madera: el caso particular de la Región Campania y el sur de la península italiana

A consecuencia de la menor consideración de la escultura lígnea –aspecto tratado con anterioridad–, la escultura napolitana fue desplazada como producción marginal y artesanal, realizada con fines devocionales[311]. Como consecuencia de la escasa investigación y protección, un porcentaje numeroso de esculturas realizadas desde finales del siglo XVI al XVII, por desgracia, se han perdido a consecuencia del descuido y la dispersión del patrimonio eclesiástico[312]. La mala conservación de estas ha provocado la necesidad de restauración, interviniendo mediante periódicas campañas. Rita Mavelli cita brevemente los daños generales encontrados en las esculturas lígneas que se han intervenido, y que procedían de depósitos y sacristías de Capitanata (Puglia): <<Si tratta di sculture sovente compromesse da tarli, muffe, mutilazioni, o celate da pesanti ridipinture che, nel corso del tempo, hanno adeguato la veste esteriore dei santi ai cambiamenti del gusto ed alle mutate esigenze devozionali, alterando però la leggibilità dei tratti stilistici originari[313]>>. Entre los problemas de conservación citados, la alteración que quizá pone en mayor riesgo la integridad del soporte, es el ataque de insectos

[311] FERRARI, Oreste: "I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica", en *Civiltà del Seicento a Napoli*, 1984, pp. 144-146.

[312] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*. Op. cit., p. 60.

[313] MAVELLI, Rita: "Sculture in legno di primo Seicento in Capitanata", en *Atti 31º Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia 2010*, San Severo 2011, p. 184. Traducción cita: <<Se trata de esculturas a menudo dañadas por carcomas, hongos, mutilaciones, o cubiertas por gruesos repintes, y que, con el transcurso del tiempo, han adecuado el manto de los santos a los cambios de gusto y a las exigencias devocionales, alterando la lectura de los rasgos estilísticos originales>>.

xilófagos, que ocasionan daños en la madera según el tipo de especie atacante, divididas en dos categorías: coleópteros (líctidos, anóbidos y cerambífidos) e isópteros (termitas). El alto número de esculturas napolitanas de finales del siglo XVI al XVII con problemas de estabilidad del soporte a causa de este ataque, lleva al estudio de los posibles factores que pueden haberlo favorecido: el clima mediterráneo y el empleo de maderas autóctonas. Respecto al segundo factor, una de las especies leñosas más empleada es –como se ha tratado en el Bloque II de esta Tesis en relación a la actividad de los escultores campanos– el tilo[314] (*tiglio* en italiano, *Tilia europaea* L. [1753]) que presenta buenas características para ser trabajada y se encuentra con facilidad en el entorno napolitano, pero es especialmente vulnerable al ataque de insectos xilófagos, como el *Anobium punctatum*. El motivo del uso de este tipo de madera, y no de otras de mejor calidad como el ciprés, caoba o cedro, se pudo deber al alto coste que suponía su transporte.

Ante los hallazgos de esculturas lígneas de importante interés –en Nápoles, en el entorno campano y en gran parte del sur de Italia– se ha potenciado en ocasiones el interés por recuperar, mediante campañas de restauración, esculturas con problemas derivados del ataque de insectos xilófagos y hongos, pero también: <<oggetto di pesanti ridipinture sovrapposte in più strati alla policromia originale, sovramissioni che, alterando i carattiri delle figure, rendevano a volte illeggibile il modellato al punto da non consentire una corretta lettura stilistica e qualitativa del manufatto[315]>>. Un ejemplo que se

[314] MINERVA, Brizia: "Stratti pittorici e tecniche esecutive nel restauro di alcune sculture lignee napoletane di etá barocca", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*. Op. cit., pp. 339-340.

[315] STAFFIERO, Patrizia: "Modelli di decorazioni a "estofado" nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento", en *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*. Op. cit., p. 153. Traducción cita: <<[las esculturas eran] objeto de pesados repintes de diversos estratos sobre policromía original: añadidos que, alterando los caracteres de las figuras, hacían ilegible la forma hasta el punto de no permitir una correcta lectura estilística y cualitativa del objeto>>.

relaciona con las campañas de restauración es el proyecto de intervención de gran envergadura de la la *Certosa di Padula* (Fig. 73) –estuvo bajo la dirección de Vega de Martini desde 1980 hasta 1999–, cuyo inicio coincide con el catastrófico *Terremoto d'Irpinia* de 1980 para el patrimonio de la Región Campania, y consistió en la rehabilitación del conjunto arquitectónico y del resto de los bienes muebles que contiene, incluidas las esculturas lígneas.



Fig. 73 - *Cartuja de San Lorenzo.* Padula. MIBACT.

7.1.2. La funcionalidad de la escultura: un riesgo para la conservación de la producción escultórica

La escultura lígnea en entorno eclesiástico presenta una problemática muy específica, que, para su correcta conservación, es necesario individualizar y conocer en profundidad. Por una parte, el patrimonio escultórico no suele presentarse en el mismo estado en el que fue concebido, debido a la historia material y la propia evolución temporal de estas imágenes: a causa de los condicionantes impuestos por la función, la moda, el culto y la devoción, y la "reparación". Estas circunstancias han motivado la realización de intervenciones que no son del todo respetuosas con la integridad de las obras.

María José González y Raniero Baglioni sostienen: <<que su conservación está condicionada por, además de los factores usuales que afectan a un bien cultural, por una serie de circunstancias devocionales y procesionales que de forma intrínseca conllevan, como veremos, a unas actuaciones "consideradas de riesgo">>. Además, las esculturas incluyen complementos que pueden formar parte de su concepción original, con el mismo valor histórico-artístico de la propia escultura y que por tanto, deberían ser protegidos por igual. Estos ornamentos provocan además un comportamiento muy heterogéneo de las esculturas que resulta difícil de controlar. En el contexto en el que se ubican –normalmente las iglesias–, desprovisto de las infraestructuras necesarias para una conservación, las esculturas preservan la funcionalidad latreútica[316], es decir, de adoración o culto a Dios, y eso conlleva que, a diferencia de otros géneros artísticos como la pintura, sufra las consecuencias en relación a las

[316] Definición del término latreútico según el Diccionario de la Real Academia Española: Perteneciente o relativo a la latría (reverencia, culto o adoración que solo se debe a Dios)

prácticas religiosas inherentes: cultos y procesiones[317]. Las situaciones de riesgo, como el acto de vestir-desvestir a la obra, los besamanos-besapiés o la salida procesional, son el origen de gran parte de los problemas conservativos de estas obras; golpes, desajuste del sistema de sujeción, lagunas y desgastes de policromía. A estos daños ocasionados durante el desarrollo de la función religiosa, habría que añadir los ocasionados en intervenciones drásticas, modificando su morfología y fisionomía original, que son derivadas de las modas o de pseudo-restauraciones. Entre las actuaciones radicales más frecuentes se encuentran reposiciones de piezas, repolicromías, repintes, adiciones de elementos adosados (pendientes, collares, etc.) y adecuaciones de imágenes de retablo a imágenes procesionales[318].

Las esculturas del Barroco napolitano pueden estar afectadas por esta función religiosa, pues muchas de ellas han sufrido daños con motivo de intervenciones inadecuadas, que además de haber modificado su aspecto visual, han ocasionado daños, en muchos casos irreversibles. Un ejemplo de actuaciones negativas en el patrimonio napolitano con fines de adaptar la obra a su nueva disposición es la realizada en el *San Giovanni Evangelista in gloria* de Nicola Fumo (Fig. 74), ubicado en la chiesa benedettina di San Giovanni Evangelista. La restauración de esta escultura, llevada a cabo en el Museo Provincial de Lecce, fue difícil, no sólo por las dimensiones de la obra y los problemas de conservación frecuentes en las esculturas de madera de la época –como los repintes en carnaciones y manto–, sino también por la remodelación que sufrió en la segunda mitad del siglo XVIII: <<Nel 1774 l'altare maggiore sul quale era stata posta viene ricostruito ed è in questo momento

[317] LOZANO DOMÍNGUEZ, Ángeles: "Algunos aspectos conservativos de la escultura barroca napolitana y andaluza" en *Nuevas Perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición Ornato y Símbolo.* Op. cit., p. 709.

[318] GONZÁLEZ LÓPEZ, M.J. y BAGLIONI, R.: "La conservación de la escultura policromada" en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*, Vol. 3 La imaginería procesional, Edit. Tartessos, Sevilla 2003, pp. 72-80.

che, per riadattarla alla nuova collocazione, subisce una serie di modifiche. Viene tagliata sul lato destro, in corrispondenza dello svolazzo del manto e ricoperta in cartapesta dipinta in tutta la parte inferiore, fino ad occultare completamente uno dei putti posto sul davanti a sostegno della nuvola in corrispondenza del quale ne viene inspiegabilmente collocato un altro, delle stesse dimensioni e postura sempre realizzato in cartapesta[319]>>.



Fig. 74 - *San Juan Evangelista*, s. XVII. Nicola Fumo. Vista general de la escultura antes de la intervención, con el angelote de papel.

[319] MINERVA, Brizia: "Stratti pittorici e tecniche esecutive nel restauro di alcune sculture lignee napoletane di etá barocca", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*. Op. cit., p. 345. Traducción cita: <<En 1774 el altar mayor sobre el que se encontraba fue reconstruido, y para adaptarla a su nueva colocación, sufrió una serie de modificaciones. Fue cortada por el lado derecho, en la zona de engrandecimiento del manto y cubierta con papel maché pintado en toda la parte inferior, hasta ocultar completamente uno de los *putti* colocado delante como sujeción de la nube, en sustitución del cual, se colocó otro, con las mismas dimensiones y posición, y realizado igualmente con papel maché>>.

Con la retirada del papel policromado se recuperó, además de la forma y la materia pictórica original –integra y de calidad-, el angelote (*putto*) original, con mutilaciones de cabeza, brazos, y pierna izquierda. Según explica Brizia Minerva, la utilización de estos revestimientos de papel para adaptar y renovar las esculturas de madera, parece una práctica difundida en Terra d'Otranto a partir de la segunda mitad del siglo XVIII hasta hace relativamente poco tiempo. En este caso el angelote *(putto)* de papel era un añadido de gusto, que, debido a la alta calidad del modelado y la policromía, se relaciona con Pietro Surgente (1742-1827) un "*maestro cartapestaio"* de importancia (Fig. 75 -76)[320].



Fig. 75 - *San Juan Evangelista*, s. XVII. Nicola Fumo. Detalle de la escultura durante la retirada del añadido de papel.

[320] Ibídem



Fig. 76 - *San Juan Evangelista*, s. XVII. Nicola Fumo. Detalle de la escultura con las partes reconstruidas.

Si bien cada vez está más presente en la sociedad un sentido de respeto hacia los bienes, aún se siguen llevando a cabo actuaciones que ponen en riesgo la integridad de las esculturas policromadas, como la explicada en el párrafo anterior. La mejor manera de proteger, según María José González y Raniero Baglioni en el artículo dedicado a "La conservación de la escultura policromada", es sensibilizando a las personas que están encargadas de su custodia y tutela, además de al público en general. Para ello es necesario dar a conocer las principales situaciones de riesgo y las normas de mantenimiento y prevención del deterioro –ideas que se expondrán más adelante en el epígrafe dedicado a la *Propuesta conservativa*–.

7.2. Intervenciones de conservación en las esculturas lígneas

A partir del siglo XVIII la restauración se considera una actividad independiente; se obtienen, por tanto, las primeras documentaciones que revelan la existencia de intervenciones en relación a los soportes de madera[321]. Anteriormente a esta fecha, eran los artistas los que se encargaban de la restauración de obras más antiguas, empleando recursos propios de las disciplinas artísticas y dejando su huella en la propia obra[322]. El conocimiento de remedios para evitar de alguna forma el deterioro de las maderas ha persistido desde el mundo antiguo, pues se intentaba poner remedio eligiendo las maderas más resistentes, dejándolas secar y exponiéndolas a tratamientos particulares, como el baño en aceites esenciales o la aplicación de betún[323]. Cuando se originaban pérdidas en los estratos pictóricos se procedía con un método –que ataca contra los valores de integridad y originalidad de la propia obra–, que consistía y consiste en repintar directamente sobre la policromía deteriorada, originando la estratificación de policromías de diferente época en muchas esculturas. Con el tiempo el análisis de estos estratos ha dado la posibilidad de relacionar la composición de una determinada policromía con la época en la que fue aplicada sobre la escultura.

Según Patricia Olivo, los materiales que tradicionalmente se han empleado en las reparaciones y manutenciones desarrolladas durante los siglos pasados eran similares a los empleados en la ejecución de la obra; madera seca,

[321] BASILE, Elisabetta Ingrid: I supporti lignei", en *I supporti nelle arti pittoriche*. Op. cit., p. 337.

[322] SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Op. cit., p. 63.

[323] GIUBBINI, Guido: "La scultura in legno", en *Le tecniche artistiche.* Op. cit., p.17.

estuco, pan de oro, colas proteicas y pigmentos naturales. Las modificaciones consistían principalmente en uniones o sustituciones de parte perdidas y tenían un carácter de reversibilidad. A partir y durante todo el siglo XX, se introdujeron en la restauración nuevos materiales, algunos incompatibles y dañinos; madera inmadura y extraña, cera-lacas, resinas sintéticas y colores químicos. Además, se intentó embellecer las esculturas ampliando los dorados o prefiriendo los colores más vivos, de modo que se devaluó la calidad primigenia de las esculturas intervenidas[324].

En la actualidad –salvo casos excepcionales– la restauración de las esculturas napolitanas, como afirma Patricia Olivo, se realiza con extremo rigor conservativo, según criterios y técnicas bien diferentes de aquellas usadas en el pasado[325]. A pesar de los avances, aún se siguen llevando a cabo algunas operaciones que son contrarias al criterio de respeto hacia la integridad de la obra –uno de los criterios que se tratará más adelante en esta Tesis–, como la práctica (muy habitual en los anticuarios) de actuar sobre una escultura con una policromía original deteriorada, retirando esos restos y dejando a la vista la madera[326]. Las esculturas en este caso pierden totalmente su sentido, llegando a confundirse con obras contemporáneas.

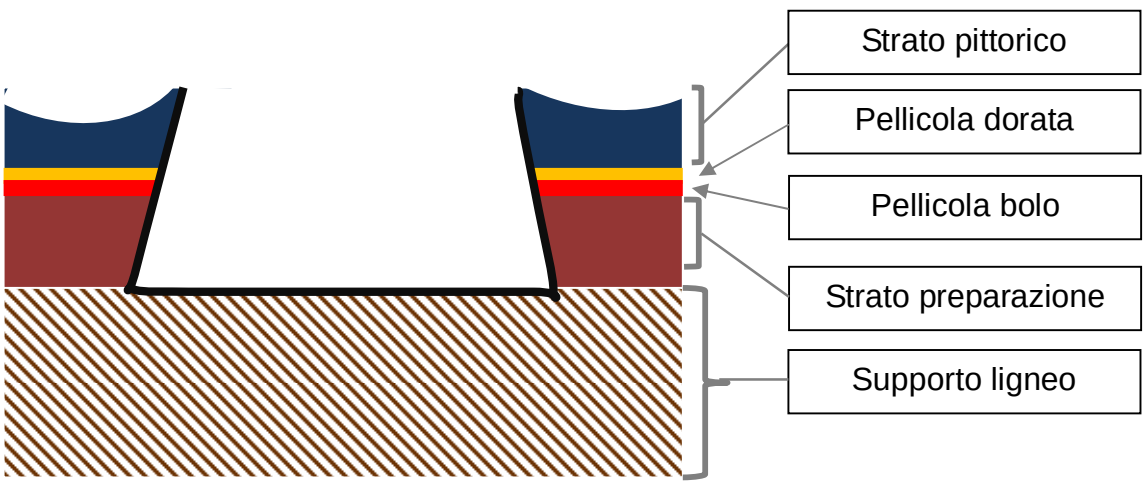
Los daños en las esculturas napolitanas que, como se ha tratado anteriormente, pueden ser muy variados –ataque de insectos xilófagos, hongos, pérdidas o levantamientos de policromía, mutilaciones, repintes– y se tratan de manera individualizada, empleando, además de unos criterios de actuación afines, una gran variedad de técnicas y materiales. Las esculturas –dulces no resinosas– atacadas por insectos xilófagos, se tratan con diferentes

[324] OLIVO, Patricia: "Riflessioni in merito ad una recente mostra sulla statuaria lignea nella Sardegna spagnola", en *Bolletino d'arte.* Op. cit., p. 73.

[325] Ibídem

[326] PERUSINI, Giuseppina: *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee.* Op. cit., pp. 200-201.

técnicas de desinsectación; biocidas y atmósferas controladas. Los movimientos del soporte a causa de las variaciones de humedad, también son muy perjudiciales para las esculturas de madera, pues causan la rotura y el desprendimiento de los estratos superiores (estuco, estrato pictórico y dorado). Este problema se intenta solventar con la inyección de consolidantes y posterior conservación en ambientes con niveles de temperatura y humedad y constantes[327] (Grf. 18)



Grf. 18 - Corte estratigráfico con pérdida de los estratos pictóricos

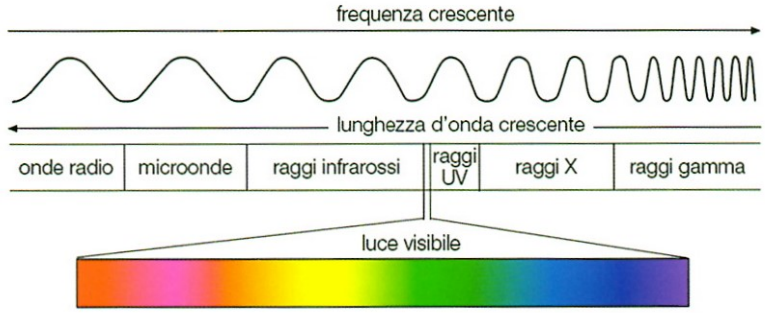
[327] GIUBBINI, Guido: "La scultura in legno", en *Le tecniche artistiche.* Op. cit., pp. 17-18.

El campo de la conservación siempre ha dirigido sus investigaciones hacia el estudio de las superficies y las alteraciones de las mismas, obviando los tratamientos de control del ambiente en el que la obra se ubica; es decir, los conceptos de conservación preventiva y manutención, recogidos por primera vez en la *Carta del Restauro* de 1987. Una buena política de conservación debería incluir, además de la correcta propuesta de intervención sobre la escultura, un acertado programa de recualificación[328] del lugar donde se conserva –idea que se desarrollará extensamente en la *Propuesta conservativa*–.

Ante la complejidad de actuación –derivada de los problemas y particularidades de algunas esculturas–, en muchos casos es fundamental el apoyo ofrecido por los medios científico-tecnológicos, para la obtención de datos que puedan facilitar la elaboración de una correcta propuesta de intervención. Las investigaciones realizadas por Giuseppe E. Benedetto, Elena Mastrandrea y Antonella Savino en relación a los cuatro relicarios napolitanos de la primera mitad del siglo XVII, *San Giusto, Sant'Irene, San Oronzo e San Fortunato*, han ofrecido los siguientes datos a la restauración: <<Come ormai standard nelle indagine scientifiche condotte su manufatti storico artistici, lo studio delle sezioni microstratigrafiche lucide al microscopio ottico ha permisso di conoscere gli strati e i loro spessore; la natura chimica dei materiali presenti nei diversi strati è stata determinata mediante la microspettroscopia Raman mentre la classe di sostanze organiche utilizzate come legante, la cui identificazione è importante per ricostruire la tecnica esecutiva, è stata effettuata mediante test topoochimici. L'ablazione laser/spettrometria di massa a plasma accopiato induttivamente (LA/ICP-MS), infine, ha permesso di campionare selettivamente le lamine metalliche e di determinare la

[328] BIANCHI, P. y CORAZZI, C.: *La biologia vegetale per i Beni Culturali.* Op. cit., p. 273.

composizione chimica[329]>>. La diversidad de técnicas científicas de las que se sirve la restauración demuestra la complejidad de las intervenciones, pues para la correcta actuación es esencial conocer los materiales y técnicas de las que se componen las esculturas. Las continuas modificaciones que han sufrido estas hacen aún más necesario el empleo de estos recursos para un correcto diagnóstico (Grf. 19)



Grf. 19 - Espectro electromagnético donde se observan los cambios en la frecuencia de ondas electromagnéticas.

El apoyo que ofrece la investigación como paso previo a la intervención es primordial, pero también las restauraciones aportan mucha información acerca de la obra. Estas aportaciones llegan a contrastarse con otras anteriormente transferidas como resultados de investigaciones; por ejemplo las informaciones sobre los materiales y las técnicas de ejecución aportadas por las

[329] DE BENEDETTO, G. E., MASTRANDREA, E. Y SAVINO, A.: "Indagini diagnostiche sulle statue-reliquiario della Chiesa di Sant'Irene a Lecce", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna.* Op. cit., p. 350. Traducción de cita: <<Como ya es habitual en las investigaciones científicas sobre bienes histórico-artísticos, el estudio de las secciones micro-estratigráficas visibles con el microscopio óptico ha permitido conocer los estratos y su espesor; la naturaleza química de los materiales presentes en los diversos estratos ha sido determinada por la microscopía Raman, mientras el tipo de sustancias orgánicas utilizadas como aglutinante, cuya identificación es importante para reconstruir la técnica, ha sido efectuada mediante los test topoquímicos. La ablación laser/espectrometría de masas con plasma acoplado inductivamente (LA/ICP-MS) finalmente, ha permitido mostrar selectivamente las láminas metálicas y determinar la composición química>>.

restauraciones llevadas a cabo en el taller del Museo Provincial "Sigismondo Castromediano" de Lecce, de las esculturas en madera de período barroco custodiadas en las iglesias de la ciudad y del territorio salentino. Estos datos fueron contrastados con los nuevos producidos por la investigación para la exposición *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* que se inauguraró en Lecce a finales de 2007. Con motivo de la exposición también se realizaron restauraciones e investigaciones, estas últimas con un mayor hincapié en el análisis físico-químico y dendrocronológico[330]. La importancia del respeto y el valor dado a la integridad de la escultura queda patente en esas restauraciones de esculturas napolitanas llevadas a cabo para la última exposición citada, pues según explica Brizia Minerva: <<Si è trattato, in tutti questi casi, di un vero e proprio restauro di rivelazione, che recuperando tutte le superfici originali ha restituito l'integrità della scultura nel suo complesso rapporto tra scolpito e cromia che sembrava irrimediabilmente perduto[331]>>. Las fases dedicadas a la recuperación de la escultura han tenido inicio con la reintegración de las faltas del soporte, han continuado con el sellado de los orificios provocados por la carcoma. Finalmente, la reintegración se ha realizado con veladuras en las partes abrasadas y "*a tratteggio"* en las zonas más extensas (Fig. 77)[332].

[330] CASCIARO, Raffaele: "Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo", en *La scultura e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 221.

[331] MINERVA, Brizia: "Stratti pittorici e tecniche esecutive nel restauro di alcune sculture lignee napoletane di etá barocca", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*. Op. cit., pp. 344-345. Traducción de cita: <<Se ha tratado, en todos estos casos, de una restauración reveladora, que, recuperando todas las superficies originales, le ha devuelto la integridad a la escultura en cuanto a la compleja relación entre la talla y la policromía, pues parecía irremediablemente perdida>>.

[332] *Ibídem*

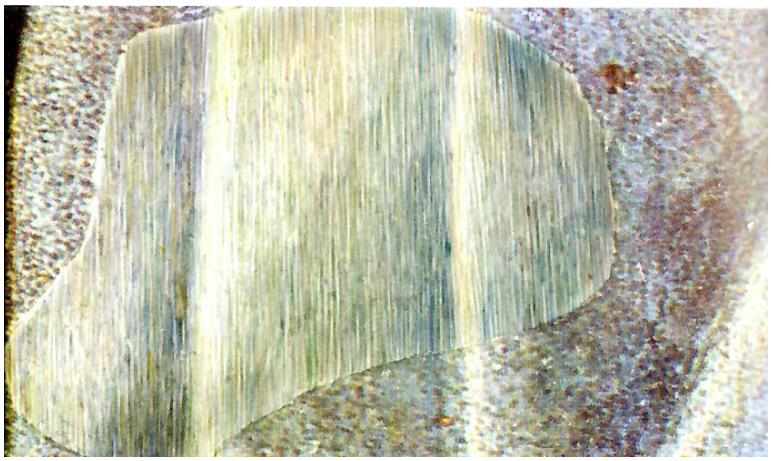


Fig. 77 - Ejercicio de reintegración "*a tratteggio"* con acuarelas sobre preparación de yeso y cola.

Uno de los problemas frecuentes, que supone un importante estudio y meditación por parte de los restauradores, se basa en la presencia de repintes y repolicromados. Las intervenciones llevadas a cabo en esculturas napolitanas para la exposición *Estofado de oro. La scultura lignea nella Sardegna spagnola* celebrada en diciembre de 2001, han tenido entre sus objetivos, la recuperación de la apariencia original en cuanto a modelado y policromía[333]. Las esculturas se han liberado de los añadidos y de los repintes. Es el caso de la imagen de *San Bartolomeo* ubicado en Ossi (Sassari), en la que se ha recuperado parte del estofado mediante una limpieza, pues el manto y la sotana habían sido repintados en tiempos diversos (siglos XVIII-XX) con pan de oro que cubría el estofado realizado con laca azul sobre fondo dorado en el manto y laca roja en el caso de la sotana. Patricia Olivo destaca de la serie de restauraciones, la intervención realizada en el *San Michele Arcangelo* (Fig. 78) de Aritzo (Nuoro): <<Ma il risultato più sorprendente è consistito nella riscoperta della preziosità dell'abbigliamento classico dell'Arcangelo splendidamente rifinito, a tutto tondo, in ogni particolare: nel collo, nelle maniche e nel bordo

[333] OLIVO, Patricia: "Riflessioni in merito ad una recente mostra sulla statuaria lignea nella Sardegna spagnola", en *Bolletino d'arte.* Op. cit., pp. 73-76.

superiore dei calzari in cui risultavano intagliate testine antropomorfe che nella spalla assumevano un carattere grottesco, mentre ogni elemento delle vesti risultava realizzato in un raffinatissimo *estofado* di vari colori[334]>>. Actuación llevada a cabo con la intención de devolver a la obra su verdadera calidad técnica y artística, y a su vez, permitir al público, con motivo de la exposición celebrada, la posibilidad de apreciarla.



Fig. 78 - *San Miguel Arcángel,* mediados siglo XVII. Escuela napolitana Iglesia Parroquial de San Miguel, Aritzo (Nuoro)

[334] Ibídem, pp. 73-76. Traducción de cita: <<Pero el resultado más sorprendente ha sido el descubrimiento de la riqueza de la vestimenta clásica del Arcángel, espléndidamente definida en toda su superficie, en cada detalle: en el cuello, en las mangas y en el borde superior del calzado. Habían sido dibujadas cabezas de pequeño tamaño antropomorfas, que en la espalda asumían un aspecto grotesco, mientas que cada elemento de las vestimentas estaba realizado en un refinado estofado de varios colores>>.

7.3. Exposiciones que han contribuido a la conservación de la escultura lígnea napolitana

En Italia, las intervenciones de conservación en las esculturas lígneas, han sido fomentadas, a la vista de los estudios existentes, a partir de la década de los años 30 del siglo pasado[335]. Desde entonces se puede apreciar un cierto interés por la escultura lígnea, que en torno a la década de los años 50 se concretó en una serie de importantes exposiciones y monografías, como la *Mostra dell'Antica scultura lignea senese* y *La scultura lignea senese* organizadas: la primera en Florencia por Enzo Carli en 1949 y seguidamente la segunda en 1951. La exposición celebrada en Roma en 1953 y titulada *Scultura medievale in legno,* la organizada en Friuli en 1956 con el nombre de *La scultura lignea nel Friuli,* y por último, la *Mostra di sculture lignee medioevali*, organizada en Milán en 1957[336]. En Campania y el resto del sur de Italia, a raíz de la exposición titulada *Sculture lignee nella Campania* de 1950, se potenció la conservación y restauración de la escultura de madera a través de la organización de muestras, entre las que destacan, además de la ya citada, las tituladas; *Il vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano (1989), Il Cilento. La produzione artística nell'antica Diocesi di Capaccio (1990), Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo (1996),* (*edic. española Pasión y Éxtasis* [1996]), *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola (2001-2002)* y *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna (2008).*

[335] PERUSINI, Giuseppina: *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee.* Op. cit., pp. 199-200.

[336] Los catálogos de las exposiciones de escultura lígneas organizadas a partir de 1930 son: BOLOGNA, F. y CAUSA, R.: *Sculture lignee nella Campania*, Napoli 1950; CARLI, Enzo: *La scultura lignea senese*, Firenze 1951; CARLI, Enzo: *Mostra dell'Antica scultura lignea senese*, Firenze 1949. DE FRANCOVICH, Géza: *Scultura medioevale in legno,* Roma 1953; DE' MAFFEI, Fernanda: *Mostra di sculture lignee medievali*, Milano 1957; ROTONDI, Pasquale: *La scultura lignea nel Friuli,* Milano 1956;

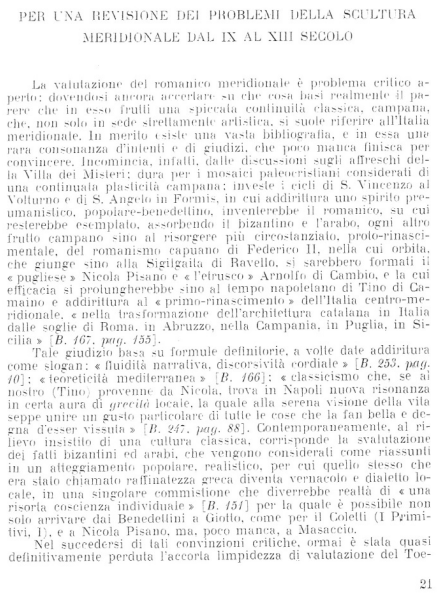
7.3.1. Sculture lignee nella Campania (1950)

En esta exposición, organizada por Ferdinando Bologna y Raffello Causa en el *Palazzo Reale* de Nápoles, se mostró una selección importante de noventa y siete esculturas de madera, representativa del patrimonio napolitano entre los siglos IX al XVIII[337]. Según Rita Mavelli, cumplió la finalidad de llamar la atención de los estudiosos con un tipo de obra que hasta el momento se encontraba muy descuidada, en relación a los prejuicios sobre la madera como material pobre en escultura: <<La rassegna napoletana ebbe il merito di mostrare che la qualità tecnica di esecuzione e la valenza estetica delle opere sono fattori independenti dalla materia utilizzata[338]>>. Aunque en el catálogo de la exposición no se le diese la importancia merecida a las restauraciones que para tal evento se llevaron a cabo, en algunas de las fichas de las esculturas se incluyen un apunte breve de las obras desde el punto de vista conservativo. En relación al grupo escultórico *Crocifisso e Dolenti* de la segunda mitad del siglo XVI atribuido a Francesco Mollica, ubicado en la Chiesa del Gesù Nuovo de Nápoles, se detalla lo siguiente: <<Per il Crocifisso si è proceduto ad una pulitura superficiale che ha rimosso una sovraposizione di piaghe sanguinolenti aggiunte in ogni parte del nudo, secondo il più vieto gusto pietistico>>. Además de los daños causados por añadidos, algunos de los tratamientos de las esculturas expuestas han consistido en la consolidación del soporte, como por ejemplo el grupo lígneo *Crocifisso e Vergine Dolente* (finales XVI- principios

[337] Apenas se expusieron obras del siglo XVII, pese a ser una época de importancia para la escultura del Barroco napolitano.

[338] MAVELLI, Rita: "Sculture in legno di primo Seicento in Capitanata", en *Atti 31º Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia 2010*. Op. cit., p. 183. Traducción de cita: <<La exposición napolitana tuvo el mérito de mostrar que la calidad de ejecución técnica y la valía estética de las obras son factores independientes de la materia utilizada>>.

XVII) realizado por Michelangelo Naccherino. Con motivo de la exposición fue consolidada estructuralmente la Virgen, que presentaba además un repinte generalizado. En el caso del Cristo, la intervención consistió en la eliminación del barniz envejecido[339]. Los estudios sucesivos a esta investigación, según Rita Mavelli, se han centrado en la reconstrucción de la actividad de algunos talleres partenopeos, poniendo el foco de atención en personajes de indiscutible relieve, activos tanto en la capital como en la provincia (Fig. 79)



PER UNA REVISIONE DEI PROBLEMI DELLA SCULTURA
MERIDIONALE DAL IX AL XIII SECOLO

La valutazione del romanico meridionale è problema critico aperto; dovendosi ancora accertare su che cosa basi realmente il parere che in esso fruttì una speciale continuità classica, campana, che, non solo in sede strettamente artistica, si suole riferire all'Italia meridionale. In merito esiste una vasta bibliografia, e in essa una rara consonanza d'intenti e di giudizi, che poco manca finisca per convincere. Incomincia, infatti, dalle discussioni sugli affreschi della Villa dei Misteri; dura per i mosaici paleocristiani considerati di una continuata plasticità campana; investe i cieli di S. Vincenzo al Volturno e di S. Angelo in Formis, in cui addirittura uno spirito preumanistico, popolare-benedettino, inventerebbe il romanico, su cui resterebbe esemplato, assorbendo il bizantino e l'arabo, ogni altro frutto campano sino al risorgere più circostanziato, proto-rinascimentale, del romanismo capuano di Federico II, nella cui orbita, che giunge sino alla Sigilgaita di Ravello, si sarebbero formati ti « pugliesi » Nicola Pisano e « l'etrusco » Arnolfo di Cambio, e la cui efficacia si prolungherebbe sino al tempo napoletano di Tino di Camaino e addirittura al « primo-rinascimento » dell'Italia centro-meridionale, « nella trasformazione dell'architettura catalana in Italia dalle soglie di Roma, in Abruzzo, nella Campania, in Puglia, in Sicilia » [*B. 167, pag. 155*].

Tale giudizio basa su formule definitorie, a volte date addirittura come slogan: « fluidità narrativa, discorsività cordiale » [*B. 253, pag. 10*]; « teoreticità mediterranea » [*B. 166*]; « classicismo che, se al nostro (Tino) provenne da Nicola, trova in Napoli nuova risonanza in certa aura di *grecità* locale, la quale alla serena visione della vita seppe unire un gusto particolare di tutte le cose che la fan bella e degna d'esser vissuta » [*B. 247, pag. 88*]. Contemporaneamente, al rilievo insistito di una cultura classica, corrisponde la svalutazione dei fatti bizantini ed arabi, che vengono considerati come riassunti in un atteggiamento popolare, realistico, per cui quello stesso che era stato chiamato raffinatezza greca diventa vernacolo e dialetto locale, in una singolare commistione che diverrebbe realtà di « una risorta coscienza individuale » [*B. 151*] per la quale è possibile non solo arrivare dai Benedettini a Giotto, come per il Coletti (I Primitivi, I), e a Nicola Pisano, ma, poco manca, a Masaccio.

Nel succedersi di tali convinzioni critiche, ormai è stata quasi definitivamente perduta l'accorta limpidezza di valutazione del Toe-

21

Fig. 79 - *Sculture lígnee nella Campania,* 1950. Catálogo exposición Nápoles, p. 21.

[339] BOLOGNA, F. y CAUSA, R.: *Sculture lignee nella Campania*, Napoli, 1950, p. 185. Traducción de cita: <<En el Cristo se ha procedido con una limpieza superficial que ha retirado una superposición de llagas sanguinolentas añadidas por todo el cuerpo, según el gusto más pietista>>.

7.3.2. Il vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano (1989)

La exposición titulada *Il vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano*, celebrada entre el 22 de julio y el 30 de septiembre de 1989, en la Certosa de Padula, es una de las muestras organizadas tras la rehabilitación de este conjunto arquitectónico (Fig. 80)

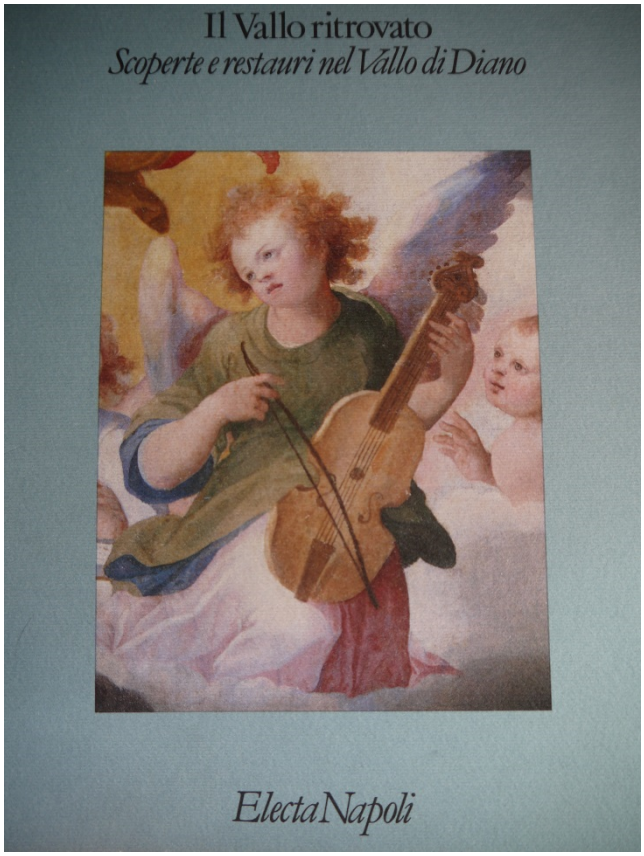


Fig. 80 - *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano,* 1989. Catálogo exposición. Padula.

Fue comisariada por Vega de Martini durante su etapa como directora de la Certosa de Padula (1980-1999) y se presentaron los datos obtenidos de las investigaciones y los resultados de las restauraciones llevadas a cabo en el patrimonio arquitectónico, pictórico y escultórico del Vallo di Diano (territorio compuesto por quince localidades de la provincia de Salerno, en Campania). El punto de partida de las restauraciones realizadas por la *Soprintendenza* en esta zona coincide con el de la *Certosa di Padula*; se efectuaron en la década de los años 80 tras el lamentable estado de conservación del patrimonio, debido, en parte, al terremoto acontecido el 23 de noviembre de 1980, que ocasionó graves daños en los bienes patrimoniales campanos. Se acondicionó la Capilla del Tesoro de la Certosa como taller de restauración, en el que se llevaron a cabo restauraciones en las obras recuperadas. En lo que se refiere a las intervenciones sobre el patrimonio escultórico, destaca el relieve de la *Annunciazione* del siglo XVII, realizado por Giacomo Colombo, que tiene cierta relación con algunas escenas presentes en los retablos españoles. Para la recuperación de esta obra fue imprescindible la eliminación de repintes que cubrían la superficie original: <<Liberata, infatti, la superficie scolpita dalle spesse ridipintture che la ricoprivano e leggermente velata da frammentaria policromia riemersa, la qualità restituita all'opera dal recente restauro ha consentito a chi scrive di cogliere i legami con le opere certe del maestro...[340]>>.

[340] RESTAINO, Concetta: "Annunciazione" (scheda), en *Il vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Valle di Diano,* Electa Napoli, p. 81.Traducción de cita: <<Liberada, la superficie esculpida por los gruesos repintes que la cubrían y ligeramente velada la policromía resurgida, la calidad restituida a la obra por la reciente restauración ha permitido a quien escribe captar los parecidos con las obras reconocidas del maestro…>>.

7.3.3. Il Cilento. La produzione artística nell'antica Diocesi di Capaccio (1990)

La exposición *Il Cilento. La produzione artística nell'antica Diocesi di Capaccio* (julio-octubre de 1990) se celebró igualmente en Padula y con la dirección de Vega de Martini. A raíz de los resultados obtenidos de la restauración y recuperación de las obras expuestas en la muestra *Il Vallo Ritovato*, se hizo patente la necesidad de intervención en las obras ubicadas en el entorno próximo al Vallo di Diano; esculturas pertenecientes a las iglesias de la *Diocesi di Capaccio* (Fig. 81)

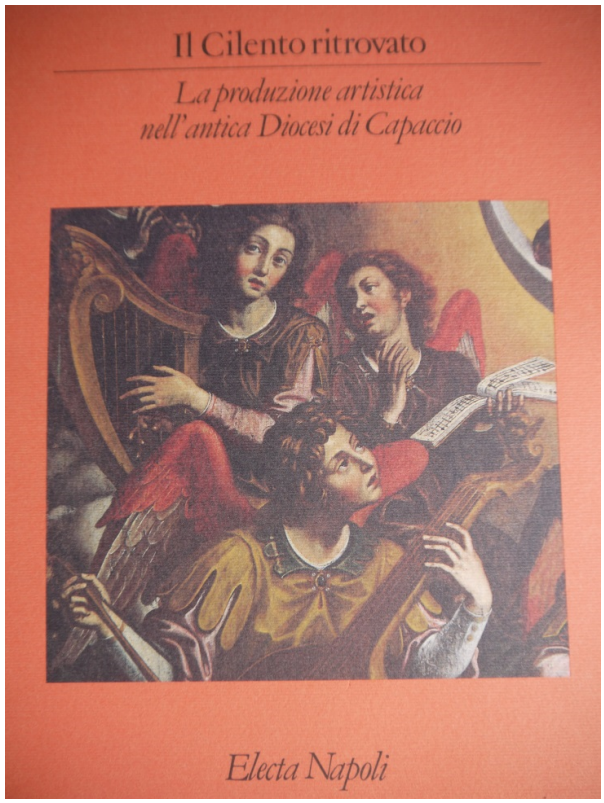


Fig. 81 - *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio,* 1990. Catálogo exposición, Padula.

El proyecto denominado *Il Cilento*, tenía como objetivo principal el desarrollo de iniciativas de estudio y la coordinación de las diferentes intervenciones sobre el patrimonio del área meridional de la provincia de Salerno. Entre las restauraciones efectuadas en los bienes escultóricos, destaca la llevada a cabo en la *Madonna delle Grazie* de la Chiesa di San Giovanno Evangelista (Sassano), especialmente por los enigmas que giran en torno a la atribución de la obra, y que con la restauración ha desvelado algunos detalles que resultan importantes para su análisis. La intervención tuvo como principal objetivo la actuación directa mediante la retirada de los añadidos, consiguiendo de este modo apreciar la policromía original: <<Asportato il grossolano strato dell'ultimo rifacimento, il volto della Madonna era apparso coperto da un sottile velo di stucco bianco al di sotto del quale si trova l'incarnato originale, purtroppo molto lacunoso[341]>>.

[341] DE MARTINI, Vega: *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio,* Electa Napoli, 1990, p. 100. Traducción de cita: <<Eliminado el grueso estrato del nuevo añadido, el busto de la Virgen apareció cubierto por un sutil velo de estuco blanco, y bajo este, se encontró la carnación original, por desgracia muy incompleta>>

7.3.4. *Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo* (1996) (edic. española *Pasión y Éxtasis* [1996])

Las dos ediciones de esta exposición se desarrollaron entre Padula y Sevilla desde el 10 de agosto y al 5 de diciembre de 1996. La primera, titulada *Pathos ed estasi. Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII secolo,* cuya comisaria fue Vega de Martini (Fig. 82)



Fig. 82 - *Pathos ed estasi*. *Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII,* 1996. Catálogo exposición, Padula.

Esta exposición fue visitada por Arsenio Moreno Mendoza de la Fundación El Monte, que propuso a su comisaria una edición de la exposición en Sevilla. Esta última, titulada *Pasión y Éxtasis. Obras de arte de la Campaña y Andalucía en los siglos XVII y XVIII,* fue comisariada por Vega de Martini y Arsenio Moreno Mendoza (Fig. 83)

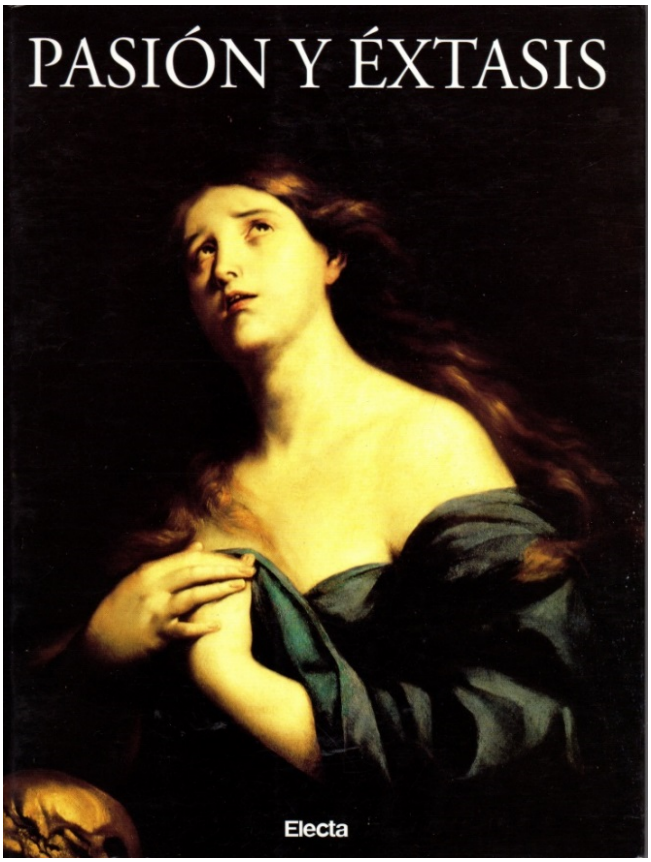


Fig. 83 - *Pasión y Éxtasis*. *Obras de arte de la Campaña y Andalucía en los siglos XVII y XVIII,* 1996. Catálogo exposición, Sevilla.

La importancia de estas muestras reside en los aspectos técnicos y conservativos que aportan de cara al análisis y relación entre la escultura napolitana y la andaluza. Y además, en la muestra de obras que, correspondiendo en época y estilo, están configuradas con una técnica totalmente diferente, como es el caso de las esculturas napolitanas Ecce Homo y Dolorosa (fines XVII-inicios XVIII, Padula, Cartuja de San Lorenzo) realizadas con ceroplástica, que contrastan bastante con las de madera.

Desde el punto de vista conservativo destacan los dos crucificados de Giacomo Colombo, el primero realizado entre 1712-1715, y ubicado en la Capilla del Crucificado del Vallo della Lucania. El segundo, datado en 1689, y procedente de la Iglesia de San Pedro, en Cava dei Tirreni.

7.3.5. Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola (2001-2002)

Esta exposición se desarrolló en dos sedes, Cagliari y Sassari, desde diciembre de 2001 hasta enero de 2002, y fue organizada por el *Ministero per i Beni e le Attività Culturali* de las dos *Soprintendenze per i Beni Artistici e Storici* de la isla de Cerdeña (Fig. 84)

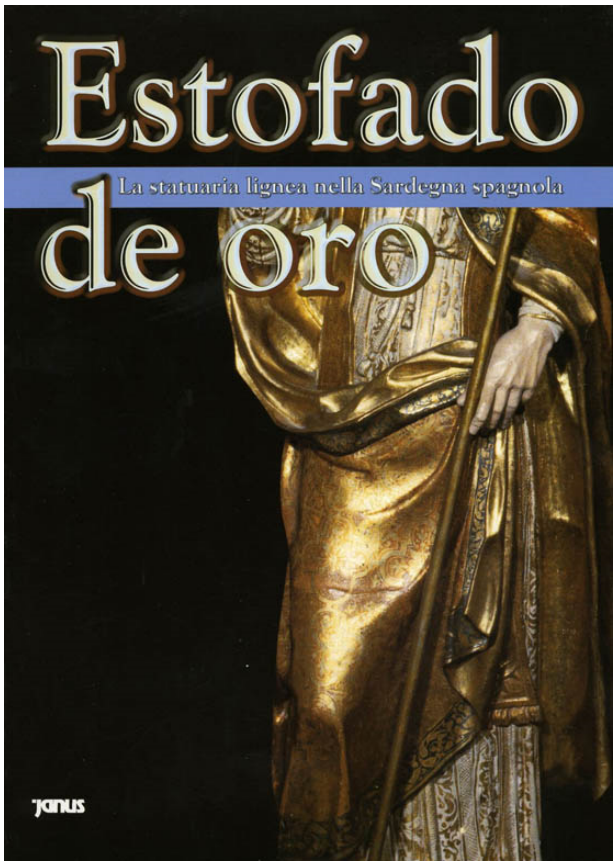


Fig. 84 - *Estofado de oro*, *la scultura lignea nella Sardegna spagnola,* 2001-2002. Catálogo exposición, Cagliari – Sassari.

En ella se exhibió una colección de esculturas lígneas napolitanas de los siglos XVI y XVII conservadas en la Isla. Además, se promovió la restauración de obras de importante valor artístico, como el *San Vito* de Gergei (Cagliari), el *San Bartolomeo* de Ossi (Sassari), el *San Gregorio papa* de Sardara (Cagliari), el *San Michele Arcangelo* y el *San Cristoforo* de Aritzo. Esta última escultura, procedente de la Parroquia de Aritzo (Nuoro), fue una de las pocas de la exposición firmadas y datadas, pues presenta una inscripción que indica su ejecución por el escultor Antonio Gallo en 1606. El busto de *San Cristoforo* presenta una tendencia hacia el barroco en los cabellos ondulados que cubren ligeramente la frente, las líneas de expresión dramáticas, los labios entreabiertos y la mirada suspendida. Podría ser un precedente para la escultura napolitana del siglo XVII, ya que tiene cierta relación con la *cabeza de San Juan Bautista* realizada por Juan de Mesa y localizada en la Catedral de Sevilla. Su vinculación es mayor con el *San Giovanni Battista* de Galtelli, realizado 1626, fecha sorprendentemente posterior al *San Cristoforo* de Aritzo (Nuoro). La escultura, que está constituida a nivel estructural por tres bloques ensamblados, se encontraba ligeramente cedida, el color original se localizaba principalmente en las carnaciones y la policromía en general estaba oscurecida; por el barniz envejecido y el uso del adhesivo de fijación, aplicado en la anterior restauración llevada a cabo durante la década de los años 60. Según explica Patricia Olivo: <<L'intervento ha riguardato la desinfestazione, il consolidamento delle parti lignee gravemente deteriorate, la pulitura dello sporco e delle colle utilizzate nei precedenti interventi. Si è inoltre proceduto con il livellamento delle stuccature debordanti eseguite nel precedente restauro e con l'esecuzione di nuove a base di gesso e colla di coniglio. Le reintegrazioni sono state fatte per uniformare l'intervento eseguito con finalità essenzialmente conservative>>.

De esta misma parroquia de Aritzo es el *San Michele Arcangelo,* mencionado anteriormente en relación a los resultados sorprendentes de la restauración tras la eliminación de los repintes que ocultaban un estofado de alta calidad[342]

[342] OLIVO, Patricia: "Riflessioni in merito ad una recente mostra sulla statuaria lignea nella Sardegna spagnola", en *Bolletino d'arte.* Op. cit., pp. 63-76. Traducción de cita: <<La intervención ha consistido en la desinsectación, la consolidación de las zonas de la madera gravemente deterioradas, y la limpieza de la suciedad y de las colas utilizadas en las intervenciones precedentes. Además, se ha procedido a la nivelación de los estucados desbordantes realizados en la restauración anterior y a la ejecución de los nuevos a base de yeso y cola de conejo. Las reintegraciones han sido realizadas para homogeneizar con una finalidad esencialmente conservativa>>.

7.3.6. Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna (2008)

En 1993, el taller de restauración del Museo Provinciale "Sigismondo Castromediano" de Lecce inició una serie de intervenciones conservativas en las esculturas madera del Barroco ubicadas en las iglesias de la ciudad y del territorio salentino[343]. El principal motor impulsor de estas restauraciones fue el desarrollo de las diferentes exposiciones celebradas en esta ciudad, como por ejemplo, la dirigida por Antonio Cassiano en 1995 y titulada *Il Barocco a Lecce e nel Salento*[344]. Aunque de todas, la exposición tenida lugar entre el 16 diciembre de 2007 y el 28 de mayo de 2008, titulada *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* y dirigida por Raffaele Casciaro, es la más destacable desde el punto de vista de las intervenciones de restauración que se llevaron a cabo, y de los importantes datos técnicos obtenidos a través de la investigación. Tal y como explica Brizia Minerva: <<La possibilità di intervenire su di un *corpus* di sculture lignee di età barocca, tutte di produzione napoletana e realizzate da scultori legati ad una medesima cultura artistica, ha costituito un'importante opportunità di studio e conoscenza dei materiali pittorici e delle tecniche esecutive utilizzate>>. Las obras restauradas con motivo de esta exposición –la mayor parte en un estado inicial pésimo– son: l'*Immacolata* y el *San Gaetano Thiene*, firmadas por Gaetano Patalano y datadas en 1692, y el *San Francesco d'Assisi* provenientes de la iglesia leccese di Santa Clara; el imponente grupo escultórico de *San Giovanni Evangelista in gloria* de la iglesia

[343] CASCIARO, Raffaele: "Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo", en *La scultura e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 221.

[344] Cfr. CASSIANO, Antonio: *Il Barocco a Lecce e nel Salento,* Catalogo della mostra (Lecce, 8 aprile- 30 agosto 1995), De Luca Editore, Roma, 1995.

Benedettina de San Giovanni Evangelista, las esculturas monumentales del *Angelo Custode* y del *San Michele Arcangelo* de la Iglesia de Santa Maria Egiziaca en Pizzofalcone (Nápoles) y la *Immacolata* de la Iglesia de San Lorenzo en Sevilla, todas atribuidas a Nicola Fumo; y el grupo de los *Santi Quirico e Giulitta* de la Iglesia Eponima de Cisternino, atribuida a Aniello Perrone (Fig. 85)



Fig. 85 - *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* 2008. Catálogo exposición Padula, Lecce.

Las problemáticas conservativas de estas esculturas se centraban principalmente en la recuperación del color y de la forma original. El reconocimiento de los diversos estratos de superposición matéricos y cromáticos ha sido el primer obstáculo operativo que afrontar. Las intervenciones consideradas de gran interés, por la complejidad de las estratificaciones, la riqueza de las policromías originales recuperadas y la cumplimentación de las informaciones recogidas por la campaña científica, son las practicadas en las esculturas de *San Gaetano Thiene*, *San Francesco d'Assisi* y *San Giovanni Evangelista in gloria.* Los numerosos datos extraídos de la investigación analítica han sido contrastados con los elaborados en el transcurso de las restauraciones precedentes –desde 1993 hasta la fecha de esta última exposición–. Todas dirigidas por el taller de restauración del museo y llevadas a cabo en esculturas napolitanas; la mayoría procedentes de iglesias y monasterios *leccesi*, y atribuidas a los mismos autores[345]. Las correspondencias entre los datos estilísticos y técnicos obtenidos de la investigación, llevan a considerar la producción artística homogénea con algunos aportes individuales que en algunos casos se convierten en recursos habituales[346].

[345] MINERVA, Brizia: "Stratti pittorici e tecniche esecutive nel restauro di alcune sculture lignee napoletane di etá barocca", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*. Op. cit., p. 339. Traducción de cita: <<La posibilidad de intervenir en un *corpus* de esculturas lígneas de época barroca, todas de producción napolitana y realizadas por escultores vinculados a la misma cultura artística, ha constituido una oportunidad importante de estudio y conocimiento de los materiales pictóricos, y de las técnicas utilizadas>>.

[346] CASCIARO, Raffaele: "Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo", en *La scultura e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Op. cit., p. 221.

8. PROPUESTA CONSERVATIVA

La necesidad de conservación del Patrimonio debe ser un interés constante, pues el deterioro es un factor que siempre está presente con el paso del tiempo. Si bien las esculturas de madera napolitanas hoy día gozan de mayor protección –acción indispensable en los bienes que integran el Patrimonio Cultural– son algunos los motivos que justifican la elaboración de una propuesta de conservación. El deterioro y abandono de estas esculturas debido a la escasa importancia que ha tenido esta tipología artística, bien porque la escultura ha sido considerada una disciplina artística de segunda categoría o bien porque el material empleado como soporte, la madera, se ha tenido igualmente como material de escaso valor, anteponiéndose la valorización y conservación de esculturas cuya materia estructural fuese el

mármol o el bronce. Otro de los motivos por el que la escultura lígnea ha llegado hasta nuestros días en un lamentable estado de conservación es su funcionalidad lautreútica. En la mayoría de los casos la escultura ha sido un reclamo para el fiel, de modo que se ha visto expuesta a una manipulación incontrolada, dentro y fuera de los espacios religiosos. Además, habría que añadir una circunstancia directamente relacionada con fenómenos naturales; el elevado riesgo sísmico de algunas zonas. Están expuestos a este, no sólo las esculturas en madera, sino todo el patrimonio material de esta zona de Italia. El Terremoto de 1980, localizado en el centro-sur de la Campania (Fig. 86), causó un grave daño para el patrimonio cultural de esta región, y fue el punto de partida para la restauración de muchas imágenes que habían sufrido las consecuencias del sismo. A estos motivos que, derivados de los problemas de conservación, justifican la elaboración de una propuesta de actuación, se les añade el valor que tienen estas esculturas como testimonios patentes de un pasado, además de sus indudables calidades artísticas y su originalidad.

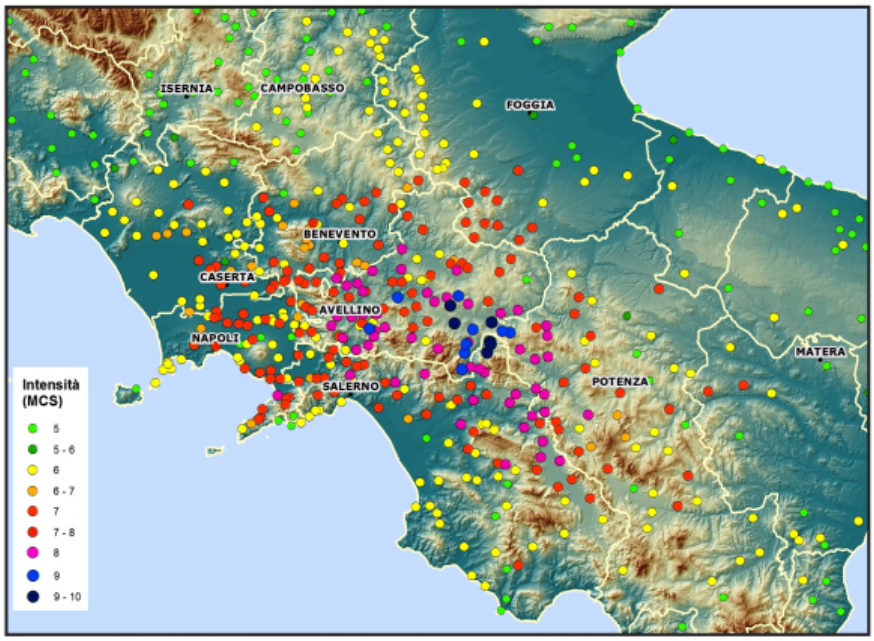


Fig. 86 - Mapa de distribución de los efectos producidos por el Terremoto del 23 de noviembre de 1980. Se extiende por casi todo el territorio Campano, Basilicata y Puglia. DBMI11.

La debilidad de la madera como soporte, como material orgánico, y por tanto, perecedero, debe ser considerado uno de los aspectos más destacables desde el punto de vista de la conservación de la escultura napolitana. El empleo de unas especies lígneas de baja calidad presentes en el entorno, las condiciones climatológicas particulares, junto con la escasa manutención que han influido e influyen directamente en la necesidad continua de actuación con fines conservativos. La importancia del buen estado del soporte para garantizar la preservación de las obras debe ser una cuestión prioritaria, pues, como afirma Cesare Brandi: <<La consistenza física dell'opera debe necessariamente avere la precedenza, perché rappresenta il luogo stesso della manifestazione dell'immagine, assicura la trasmissione dell'immagine al futuro, ne garantisce quindi la recezione nella coscienza umana. Pertanto, se dal punto di vista del riconoscimento dell'opera d'arte come tale, ha preminenza assoluta il lato artistico, all'atto che il rinoscimento mira a conservare al futuro la possibilità di quella rivelazione, la consistenza fisica acquista un'importanza primaria[347]>>. Esta idea aplicada a las esculturas, le da aun más peso a la necesidad de atender la problemática del soporte en el caso de las esculturas lígneas napolitanas.

Teniendo en cuenta que la inmensa mayoría de estas esculturas suele presentarse en un contexto religioso, una de las mejores maneras de proteger estas imágenes consistiría principalmente –como apuntan María José González López y Raniero Baglioni– en sensibilizar a las personas encargadas de su custodia y tutela, además de al público en general. Dando a conocer los

[347] BRANDI, Cesare: *Teoria del Restauro,* Einaudi, Torino, 1977, p. 6. Traducción de cita: <<La consistencia física de la obra debe tener necesariamente prioridad, porque representa el mismo lugar de la manifestación de la imagen, asegura la transmisión de la imagen en el futuro, garantiza la recepción de la consciencia humana. Por tanto, si desde el punto de vista del reconocimiento de la obra de arte como tal, tiene preeminencia absoluta el lado artístico, cuando el reconocimiento se dirige a conservar la posibilidad de aquella revelación, la consistencia física adquiere una importancia primaria>>.

principales problemas que estos bienes padecen, y haciendo que tomen conciencia del valor único de cada pieza[348]. Por tanto, las intervenciones de conservación y restauración sobre estas esculturas deben estar realizadas por personal especializado, y respetar al máximo la integridad de las mismas. La consciencia crítica y científica de la restauración ha de estar presente en cualquiera de las intervenciones efectuadas en estas obras, según Cesare Brandi: <<Inoltre togliamo per sempre il restauro dall'empirismo dei procedimenti e lo integriamo alla storia, come coscienza critica e scientifica del momento in cui l'intervento di restauro si produce[349]>>. De modo que, los métodos utilizados en las restauraciones se adaptan a los criterios que en ese momento son aceptados. Los criterios generales de intervención, recogidos en las numerosas cartas internacionales y en las legislaciones vigentes –de los que se tratará más adelante en esta Tesis– son los siguientes: la actuación justificada por la conservación, mínima intervención, respeto a la autenticidad, discernibilidad, reversibilidad, compatibilidad y documentación detallada de la intervención.

Cualquier intervención de restauración, ya sea un proyecto de gran envergadura o una simple restauración, tiene que estar precedida por un estudio realizado en profundidad, dirigido a identificar las causas de la degradación y reconstruir la historia material de la obra, en este caso la escultura napolitana. Este estudio, deberá ir acompañado de una extensa documentación y aparato fotográfico, con la idea de mostrar el estado de conservación previo a la intervención, que servirá para justificar el proyecto;

[348] GONZÁLEZ LÓPEZ, M.J. y BAGLIONI, R.: "La conservación de la escultura policromada" en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Op. cit., pp. 72-73.

[349] BRANDI, Cesare: *Teoria del Restauro.* Op. cit., p. 55. Traducción de cita: <<Además, apartamos para siempre la restauración del empirismo de los procedimientos y lo integramos a la historia, como consciencia crítica y científica del momento en el cual la intervención de restauración se produce>>.

redactado según las leyes vigentes[350]. En relación a la complejidad de algunos proyectos de intervención, elaborados por una serie de estudios, merece ser citado el Proyecto de Conservación del conjunto escultórico (s. XVII) perteneciente a la Iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga[351] –incoado BIC el cuatro de enero de 1985–. El proyecto de conservación se desarrolla en los siguientes documentos técnicos de naturaliza investigadora y propositiva: Documento de bases y estrategia, Levantamiento planimétrico, Estudios de técnicas de examen por imagen, Estudios analíticos, Estudios medioambientales, Estudio histórico, Proyecto de conservación de bienes muebles, Proyecto básico de ejecución de la intervención en el inmueble, Proyecto de andamios, instalaciones y medios auxiliares y Estudio de seguridad y salud[352] (Fig. 87)



Fig. 87 -Trabajos restauración Santo Cristo de la Salud (Málaga). Fuente: IAPH

[350] BOCCHIERI, F.: *Restauro, conservazione e tutela dei beni culturali. Manuale practico dulle normative e procedure,* Aviani Editore, Udine 1994, p. 44.

[351] La doctoranda ha realizado una estancia en el período de matriculación de Tesis doctoral en el IAPH, interviniendo en el conjunto escultórico de la Iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga.

[352] GÓMEZ VILLA, J. L., GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Mª DEL M. y VILLALOBOS GÓMEZ, A.: "Una mirada propositiva sobre un patrimonio iconográfico por desvelar: la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga", en *Revista PH*, n. 79, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Cádiz, agosto 2011, pp. 84-101.

Una vez afrontada y finalizada la restauración, no concluye el problema de la conservación. Estas esculturas, de carácter esencialmente sagrado, necesitan de un mantenimiento, que excluye la posibilidad de ser movidas de su ubicación original y ser depositadas en lugares mejor acondicionados; como museos. En la actualidad un gran número de esculturas napolitanas se conservan en ambientes húmedos, donde son atacadas por hongos, carcomas y termitas, y están sujetas al factor antrópico (robos y vandalismos). En el sur de Italia, algunas de las iglesias que albergan obras presentan un microclima no idóneo para la conservación, aunque, como explica Patricia Olivo, la solución no consiste en retirar estas esculturas de su ubicación original y llevarlas a un museo: <<Occorre un paziente lavoro di recupero e risanamento degli edifici, affinché le statue, adeguatamente restaurate, possano poi sempre tornare a svolgere il loro prezioso ruolo di vitali motori della devozione e dell'orgoglio delle comunità locali[353]>>. Así, los bienes muebles e inmuebles de carácter eclesiástico recuperarían todo su valor histórico, cultural y artístico.

[353] OLIVO, Patricia: "Riflessioni in merito ad una recente mostra sulla statuaria lignea nella Sardegna spagnola", en *Bolletino d'arte.* Op. cit., p. 76. Traducción de cita: <<Es necesario un trabajo paciente de recuperación y restauración de los edificios, para que las esculturas, debidamente restauradas, puedan volver de nuevo a desarrollar su preciado papel, como motor de la devoción y del orgullo de las comunidades>>.

8.1. La preservación de la escultura lígnea napolitana como bien integrante del Patrimonio Cultural: criterios, documentos y normativas

A lo largo de la historia, el Patrimonio Cultural (material o inmaterial) ha sido objeto de numerosas acciones que, siendo éstas beneficiosas o perjudiciales para el mismo, indudablemente han repercutido en su visión y estado. Las esculturas lígneas, como bienes muebles que constituyen dicho Patrimonio Cultural con una especial función, han padecido actuaciones que han transformado sus características visuales y morfológicas, de ahí que sea imprescindible el control de estas actuaciones.

El término "Patrimonio" según el *Diccionario de Autoridades de 1723* tiene varias acepciones; <<los bienes y hacienda que el hijo tiene heredados de su padre o abuelos>>. Y por extensión: <<los bienes propios adquiridos por cualquier título>>. En la actualidad según la Real Academia Española (RAE) también posee varias definiciones, todas ellas relacionadas con la pertenencia de un conjunto de bienes adquiridos o heredados del pasado, pero sin concretizar demasiado en su significado. Desde 1985, con la Ley de Patrimonio Histórico Español (LPHE), en España se ha empleado el adjetivo "Histórico" para la designación de todos aquellos bienes propiedad de la cultura española, aunque verdaderamente el término haga mención al conocimiento, a los hechos y acontecimientos del pasado. Con posterioridad y siguiendo la herencia del concepto acuñado por Italia, se ha preferido emplear el término Patrimonio Cultural en la denominación de organismos como el Instituto de Patrimonio Cultural de España. De manera más correcta se hace referencia a los bienes muebles, inmuebles e inmateriales, pues la palabra "Cultural" se

considera un adjetivo mucho más amplio que abarca el modo de vida, los conocimientos y el grado de desarrollo humanístico, científico, artístico, etc.[354]

Según Wanda Cortese en su libro *Il Patrimonio culturale: profili normativi,* la primera de las definiciones más explícitas de lo que se considera Patrimonio Cultural nacional se expuso en 1967, en las conclusiones redactadas por la Comisión creada por Francesco Franceschini en 1964, e impulsada por el Gobierno italiano con el fin de revisar el ordenamiento jurídico y la administración cultural[355]. En la primera de las ochenta y cuatro declaraciones emitidas por esta Comisión se intentan definir todos aquellos bienes –entre estos las esculturas lígneas– que constituyen el Patrimonio Cultural nacional y que poseen un "valor cultural". Definido este último término como testimonio material poseedor de valor de civilización y que añade a estos bienes un interés público[356]. Por tanto, la conservación de las esculturas napolitanas, como parte integrante del Patrimonio Cultural italiano, es de gran importancia, y todas las actuaciones que repercutan en estos bienes deben de encaminarse hacia su preservación; mejorando las condiciones de estabilidad de las esculturas, evitando su deterioro progresivo y con ello, ampliando la vida de las mismas.

[354] QUEROL, María Angeles: *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural*, Edit. Akal, Madrid 2010, p. 23. <<Cuando hablamos de los bienes culturales resulta necesario colocar, detrás de "Patrimonio", algún calificativo clarificador. Hoy por hoy el más utilizado por la administraciones responsables españolas es el de "Cultural", una razón, no la única por la lo hemos elegido para este libro>

[355] Cfr. MARTÍNEZ PINO, Joaquín: "La Comisión Franceschini para la salvaguardia del patrimonio italiano. Riesgo, oportunidad y tradición de una promesa innovadora", en *Patrimonio cultural y derecho,* nº16, Editorial Hispania Nostra, Madrid, 2012, pp. 189-208.

[356] HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: "La conservación integral del patrimonio", en *Complutum Extra*, nº 6 (II), (1996), p. 6. Según la autora de este artículo La Comisión Franceschini en su primera declaración incluye la definición de los bienes que constituyen el Patrimonio cultural italiano: "Pertenecen al patrimonio cultural de la Nación todos los bienes que hacen referencia a la historia de la civilización. Se encuentran sujetos a la Ley los bienes de interés arqueológico, histórico, artístico, ambiental y paisajístico, archivístico y bibliográfico, y cualquier otro bien que constituya un testimonio material y posea valor de civilización".

Tal como se define en ICOM (Consejo Internacional de Museos) en 2008 durante la XV [a] Conferencia Trianual celebrada en Nueva Delhi, entre las medidas del conservador-restaurador sobre la obra se encuentra la "conservación curativa". Esta la constituyen el conjunto de acciones aplicadas de manera directa sobre un bien con el objeto de detener los procesos de deterioro que manifieste o reforzar su estructura[357].

> "**Conservación-** Todas aquellas medidas o acciones que tengan como objeto la salvaguardia del patrimonio tangible, asegurando su accesibilidad a generaciones presentes y futuras. La conservación comprende la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración. Todas estas medidas y acciones deberán respetar el significado y las propiedades físicas del bien cultural en cuestión" (ICOM septiembre 2008).
>
> "**Conservación preventiva-** Todas aquellas medidas y acciones que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. Se realizan sobre el contexto o el área circundante al bien, o más frecuentemente un grupo de bienes, sin tener en cuenta su edad o condición. Estas medidas y acciones son indirectas no interfieren con los materiales y las estructuras de los bienes. No modifican su apariencia" (ICOM septiembre 2008).
>
> "**Conservación curativa-** Todas aquellas acciones aplicadas de manera directa sobre un bien o un grupo de bienes culturales que tengan como objeto detener los procesos dañinos presentes o reforzar su estructura. Estas acciones sólo se realizan cuando los bienes se encuentran en un estado de fragilidad notable o se están deteriorando a un ritmo elevado, por lo que podrían perderse en un tiempo relativamente breve. Estas acciones a veces modifican el aspecto de los bienes" (ICOM septiembre 2008).

Las operaciones que se recomiendan para la preservación de las esculturas napolitanas sin necesidad de actuación directa sobre las mismas, se

[357] ICOM- CC. *Terminología para definir la conservación y restauración*, Nueva Delhi, 2008.

corresponden con los ejemplos expuestos por el ICOM en cuanto a la conservación preventiva: <<…las medidas y acciones para el registro, almacenamiento, manipulación, embalaje y transporte, control de las condiciones ambientales (luz, humedad, contaminación atmosférica e insectos), planificación de emergencia, educación del personal, sensibilización del público, aprobación legal>>. En cuanto a las operaciones directas con fines curativos en las esculturas lígneas según el ICOM; se deben limitar a detener el daño al que se encuentre sometida la obra en ese momento y a favorecer el estado en el que se encuentre su soporte lígneo. Muchas de las esculturas llegadas hasta la actualidad han sido intervenidas mediante modificaciones, sin necesidad real de actuación.

El término "restauración" adquiere un significado más amplio que el concepto de "conservación curativa", pues abarca muchas más operaciones que este último. Según el Decreto Legislativo italiano 30/2004 que conforma la Nueva Regulación sobre los trabajos en materia de bienes culturales, el término "restauración" consiste en una serie de operaciones técnicas especializadas, llevadas a cabo de manera orgánica y dedicadas a la recuperación de la obra o del objeto. Interviniendo con criterios de respeto y compatibilidad en los elementos tipológicos formales y estructurales, y con el objetivo final de lograr su funcionalidad y efectividad. El término "restauración" incluye, además de las actuaciones de conservación, la de recuperación y renovación, acciones que tienen como finalidad la estabilización del estado de conservación de la obra[358].

Entre los nuevos criterios surgidos a lo largo del siglo XX en Europa y el resto de continentes desarrollados, fruto de la preocupación por la conservación del Patrimonio Cultural, muchos de ellos han introducido el respeto por la integridad de la obra artística dentro de principios clásicos de la

[358] CORTESE, Wanda: *Il patrimonio culturale: profili normativi* (3ª Edición) Edit. Cedam, Padova, 2007, p. 365.

restauración científica (mínima intervención, reversibilidad, compatibilidad y discernibilidad, distinción, interdisciplinariedad)[359] (Grf. 20)



Grf. 20 - Criterios de intervención surgidos en el siglo XX.

[359] MARTÍNEZ, Mª. J. y SÁNCHEZ-MESA, L.: *La restauración de bienes culturales en los textos normativos,* Edit. Comares, Granada 2009, pp. 20-21

Debido a la delicadeza y vulnerabilidad de los elementos que conforman las esculturas lígneas, y a la calidad y valor artístico que muchas presentan; se consideran obras que precisan de un control a la hora de ser intervenidas. Por este motivo, en algunas de las cartas y documentos redactados a nivel nacional e internacional se mencionan una serie de recomendaciones en relación a cuándo y cómo se ha de intervenir en una escultura que presenta la necesidad de ser restaurada. Para algunos estos documentos aunque presentan un importante valor en cuanto a los principios teóricos y prácticos que en ellos se tratan, la fuerza de los mismos aplicada a la práctica es bastante escasa, pudiéndose percibir únicamente en su traspaso a las normativas nacionales[360]. Existen ciertos documentos que gozan de Derecho Internacional, pero la gran mayoría no tienen este encuadre y dependen directamente de la normativa que los asuma entre sus competencias. Tal es el caso de las Cartas de ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Histórico-Artísticos). Órgano consultivo de la UNESCO, encargado de informar y llevar el seguimiento de los gobiernos en lo referido al tratamiento del Patrimonio[361].

A partir de la segunda mitad de siglo se publicaron documentos de rango no legal en los que se trataba de manera más amplia la conservación y restauración de bienes muebles, y se daban recomendaciones en cuanto a los modos de intervenir en los mismos. Una de las que mayor repercusión internacional ha tenido es la *Carta del Restauro de 1972,* documento editado en Italia cuya finalidad consiste en servir de apoyo para las intervenciones de restauración; con la obligación de llevarla a cabo, el Instituto Central de Restauración, y el resto de Oficinas, Instituciones y Superintendencias

[360] Ibídem, p. 81. <<El valor teórico y técnico de los postulados de estos textos normativos queda fuera de toda duda, pero…su fuerza y valor en cuanto a la efectiva aplicabilidad de los contenidos, reside más en la recepción que de los mismos se lleva a cabo en las legislaciones nacionales que en su aplicación directa>>.

[361] *Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Histórico-Artísticos* (ICOMOS): Fundado en 1965 tras la elaboración de la Carta de Venecia.

encargadas de la protección del Patrimonio Cultural[362]. Esta Carta se caracteriza principalmente porque en ella se realiza una distinción entre dos términos; "salvaguardia" y "restauración", y porque se incluyen cuatro anexos donde se examina de manera detallada el modo de intervenir sobre Antigüedades, Pintura, Escultura, Arquitectura y Centro Históricos. En relación a las posibles intervenciones en una escultura en madera, en este documento se aprueba la posibilidad del uso de consolidantes, subordinado a la conservación del aspecto originario de la materia lígnea. Si la madera está infectada por insectos xilófagos, se propone someterla a la acción de gases adecuados, evitando la impregnación de líquidos que podrían alterar el aspecto original de la madera. Los pernos y sujeciones de esculturas fragmentadas, deberán ser de un metal inoxidable[363].

Con el paso del tiempo, el aumento de conciencia hacia el respeto por la integridad de la obra hizo necesario la redacción de una nueva *Carta del Restauro* en 1987, la cual nunca ha sido aprobada en sede ministerial[364]. Con esta se pretendía, tal y como se mencionó en dicha Carta: <<renovar, integrar y sustancialmente sustituir la *Carta Italiana de Restauro* de 1972>>. Uno de los cambios en las previsiones de actuación en los soportes de madera consistió en la recomendación de no intervenir, si el estado es bueno, para no turbar un equilibrio ya establecido. Si se interviene para enderezarlos, o recomponerlos y/o integrarlos, es necesario hacerlo con reglas tecnológicas precisas que respeten la dirección de la veta de la madera y utilicen la misma especie lígnea. Se propone la intervención en el siguiente caso: <<En particular, siempre que el soporte de madera esté en buen estado, pero presente fisuras, desuniones

[362] MARTÍNEZ, Mª J. y SÁNCHEZ- MESA, L.: *La restauración de bienes culturales en los textos normativos.* Op. cit., p. 76. <Aunque el ámbito de esta Carta es nacional, su repercusión ha sido sin embargo bastante amplia…>.

[363] *Carta del Restauro,* Italia 1972, Anexo C.

[364] CORTESE, Walda: *Il patrimonio culturale: profili normativi*. Op. cit., p. 364.

de tablones o faldas, se procederá al saneamiento necesario con madera del mismo grado de humedad interior que la original, con pequeños segmentos, siguiendo las metodologías ya consolidadas por la práctica[365]>>.

El documento de carácter no normativo de mayor importancia para la conservación de bienes muebles en España es el denominado *Decálogo de la restauración de Bienes Muebles* redactado por el Ministerio de Cultura en 2007, en el que se exponen los criterios básicos que deben ser respetados (en toda actuación de restauración sobre los bienes muebles) rigurosamente por los profesionales del Instituto Español de Patrimonio Cultural, y de modo recomendable por el resto de profesionales, ya que como ha sido mencionado anteriormente carece de rango normativo. Entre todas las cuestiones destacadas que se tratan en este Decálogo, merece especial atención la "conservación curativa", de la que se se explica lo siguiente: <<paralelamente a las actuaciones de conservación preventiva, serán necesarias intervenciones más drásticas de conservación curativa y restauración, aplicadas a los casos más graves de deterioro que impliquen un riesgo de pérdida irremediable del bien cultural…>>. No se menciona, al igual que en las anteriores cartas, el modo de proceder específicamente en esculturas lígneas policromadas, pero sí se dan algunas pautas a nivel general. El objetivo principal de la conservación de los bienes culturales debe ser la aplicación de estrategias de prevención del deterioro. La conservación preventiva de los bienes se considera prioritaria a cualquier actuación. En casos excepcionales estas actuaciones podrán tener una finalidad curativa. La investigación interdisciplinar es fundamental previa a las actuaciones, que deben seguir el principio de la mínima intervención. Además, se debe evitar la eliminación sistemática de adiciones históricas. Por

[365] *Carta del Restauro,* Italia 1987, Anexo D.

último, es importante la reubicación al lugar original y el seguimiento de las obras restauradas[366].

España e Italia reflejan su compromiso con la protección del Patrimonio Cultural y, más específicamente hablando con la conservación y restauración de los bienes muebles mediante normativas de rango legal. En estas normativas se encuentran definidas todas aquellas intervenciones relacionadas con el ámbito de la conservación y restauración, además de recoger todos los criterios contemplados por dichas leyes. Resulta interesante mencionar que en España, además de protegerse el Patrimonio con esta ley de extensión nacional, cada comunidad autónoma tiene aprobada una ley con competencias sobre esta misma materia[367].

En Italia la principal ley sobre patrimonio de actual vigencia es el denominado *Código de los Bienes Culturales y del Paisaje*, aprobado por el Decreto Legislativo n. 42/2004, de 22 de enero, en el apartado 3 del art. 29 de este Código se define la restauración de la siguiente manera: "conjunto de operaciones dirigidas a lograr la integridad material y la rehabilitación del mismo bien, la protección y la transmisión de sus valores culturales"[368]. Se intenta realizar distinciones entre los diferentes conceptos de intervenciones sobre el Patrimonio Cultural, a diferencia de la anterior ley en la que se empleaba el término restauración de modo amplio (*Texto único de los Bienes Culturales y Ambientales*)[369]. La legislación italiana no incluye entre sus

[366] *Decálogo de la Restauración de Bienes Muebles*, Ministerio de Cultura, España 2007.

[367] MARTÍNEZ, Mª J. y SÁNCHEZ- MESA, L.: *La restauración de bienes culturales en los textos normativos.* Op. cit., p. 84, <<resultará especialmente interesante el análisis de la legislación española, la cual se ha visto enriquecida por la aprobación de las leyes autonómicas en la materia…>>.

[368] *Decreto Legislativo 42/2004 del Código de los Bienes Culturales y del Paisaje,* Ministerio de Bienes Culturales, Italia 2004.

[369] MARTÍNEZ, Mª J. y SÁNCHEZ- MESA, L.: *La restauración de bienes culturales en los textos normativos.* Op. cit., p. 84. Según los autores en el *Texto único de los Bienes Culturales y Ambientales,* aprobado en 1999 el decreto Legislativo n.490 y de vigencia anterior, se define la

apartados una imposición sobre el proceso metodológico que se ha de seguir en cada intervención. Dichos procesos vienen recogidos en Cartas ya mencionadas como la de 1972 que no poseen rango legal, y que sí son consideradas inapelables para los profesionales con cargos ministeriales. Por ello, para adquirir una idea acerca de lo que está oficialmente establecido sobre cualquier tratamiento en soportes lígneos es necesario recurrir a este tipo de documentos[370].

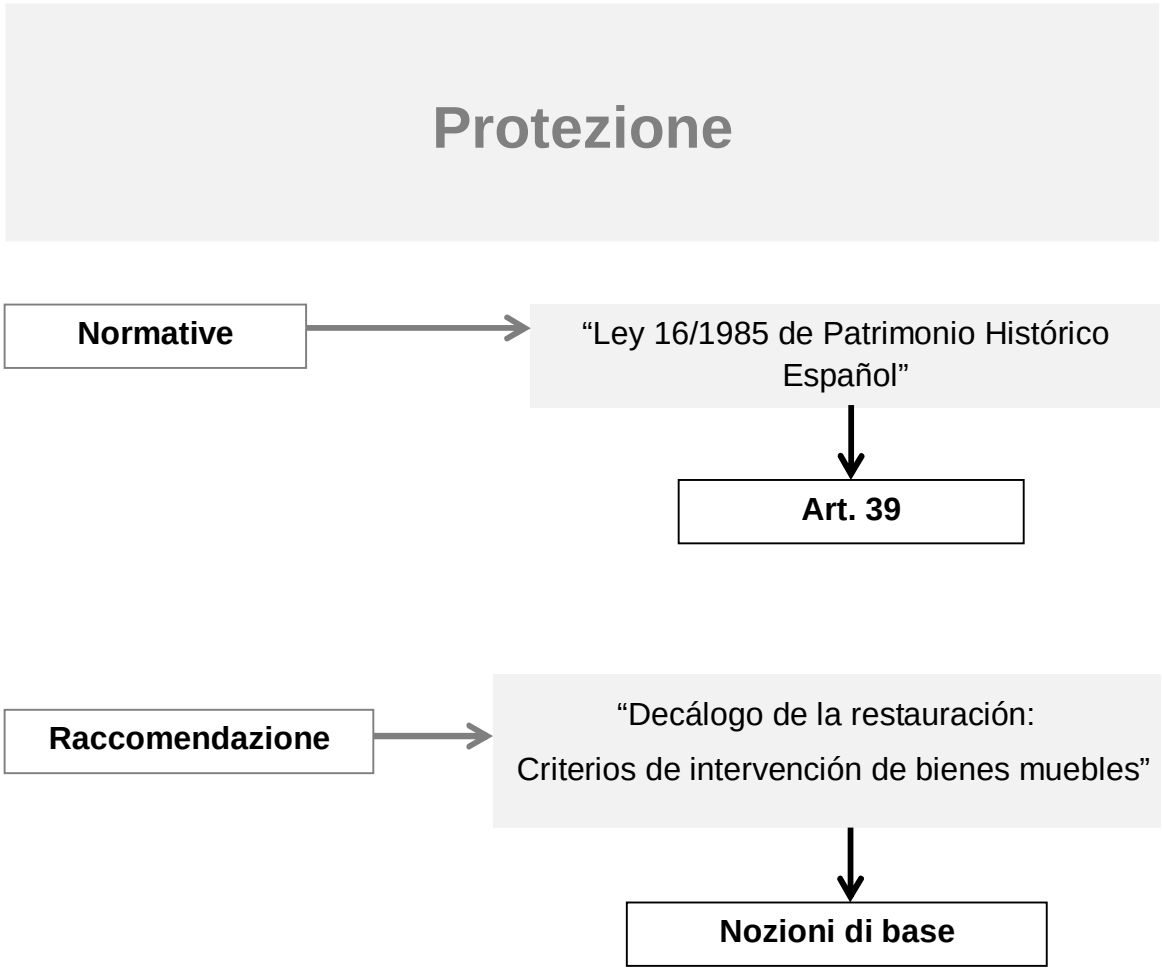
Al igual que el Código italiano, la *Ley 16/1985 del 26 de junio, del Patrimonio Histórico Español*[371], se creó con el objetivo de proteger todos los bienes integrantes del Patrimonio Cultural español. Directamente no se menciona cómo han de realizarse los procedimientos de restauración, y más concretamente de las operaciones en esculturas de madera policromada, pero sí en el apartado 1 del artículo 39 se hace una mínima alusión a la restauración y conservación en beneficio del patrimonio mueble, haciendo responsables de dichas actuaciones a los poderes públicos tanto en los bienes de interés cultural como los bienes muebles incluidos en el Inventario General, requiriendo además una autorización previa para intervenir aprobada por el Organismo competente. De manera idéntica a la Ley italiana para actuaciones como la conservación, la española se apoya en documentos no normativos como el Decálogo (Grf. 21) En la distribución de competencias, el resto de Comunidades Autónomas han elaborado una Ley con la misma finalidad de protección hacia el Patrimonio, la *Ley 14/2007 del 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía* (Fig. 88) incluye algunos principios de

restauración de la siguiente manera: <<intervención directa sobre el bien dirigido a mantener su integridad material y a asegurar la conservación y protección de sus valores culturales>>.

[370] Ibídem, p. 89, según estos autores en relación con la *Carta del Restauro* de 1972: "Los criterios allí contemplados serán, pues, de obligado cumplimento para las Superintendencias y los Directores de los institutos destinados a las labores de tutela y conservación del Patrimonio Cultural".

[371] *Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español,* Ministerio de Cultura, España 1985.

conservación y restauración para bienes inscritos en el Catálogo General, como el criterio de reversibilidad de las actuaciones o el uso de materiales compatibles con los originales. Criterios que son perfectamente aplicados en el caso de una operación de entelado[372]



Grf. 21 - *Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español* y *Decálogo de la restauración: Criterios de intervención de bienes muebles*

[372] *Ley 14/ 2007 de Patrimonio Histórico de Andalucía*, Consejería de cultura, Apartado 3 del Art. 20 del Título II: Conservación y Restauración: <<Los materiales empleados en la conservación, restauración y rehabilitación deberán ser compatibles con los del bien. En su elección se seguirán criterios de reversibilidad, debiendo ofrecer comportamientos y resultados suficientemente contrastados…>>



Fig. 88 - Portada *La Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía. Primera Aproximación.*

Con la finalidad de que el propósito de actuación de estas Leyes se lleve a la práctica, Italia y España poseen sus propios Institutos donde se desempeñan de manera rigurosa cada una de sus competencias. En Italia el *Istituto Centrale per il Restauro* (Instituto Central de Restauración) con sede central en Roma fue creado en 1939 con la intención de promover la actividad del restaurador y establecer las bases teóricas de la restauración promovidas por su fundador; Cesare Brandi. Actualmente el Instituto se ocupa del seguimiento y control de los bienes patrimoniales más importantes, así como del control y dirección de las actuaciones en los mismos, asesora a los Organismos periféricos en temas científicos y tecnológicos, y pone al día la formación de los profesionales que lo integran. España, por su parte, configuró en 1985 el ya mencionado *Instituto de*

Patrimonio Cultural de España en materia de bienes muebles, que se ocupa de elaborar y ejecutar los planes para la conservación de los bienes muebles.

Este conjunto de Instituciones Nacionales e Internacionales, acompañadas de los documentos y normativas de rango legal o no, poseen como uno de sus principales propósitos el control de actuaciones, entre las que se encuentran las efectuadas en esculturas polícromas sobre bienes de los que depende la preservación de la identidad social e histórica[373].

[373] QUEROL, María Ángeles.: *Manual de Gestión del Patrimonio Cultural*. Op. cit., p. 11 <<…hemos decidido que merece la pena proteger como parte de nuestras señas de identidad social e histórica>>.

8.2. La documentación, investigación y catalogación sobre la escultura lignea

Las investigaciones son fundamentales para el conocimiento en profundidad de las esculturas; contribuyen a garantizar que las actuaciones se realicen de manera correcta y a controlar el nivel de deterioro, en función de la valoración que se haga de las mismas. Asimismo, los esfuerzos mantenidos mediante el estudio y catalogación son una herramienta esencial para lograr el reconocimiento y por tanto, el interés por la preservación de estas imágenes. Su conservación se vio favorecida a partir de la exposición –mencionada anteriormente en esta Tesis– *Sculture lignee nella Campania* de 1950, organizada por Ferdinando Bologna y Raffaello Causa, que además de llamar la atención de los estudiosos hacia este tipo de producción artística, fue un impulso hacia su conservación. A partir de este evento, las investigaciones han estado orientadas a la reconstrucción de la presencia de esta escultura en los territorios que conforman el *mezzogiorno* italiano durante los siglos XVI- XVII, además de las relaciones mantenidas por los talleres y artistas[374].

Del interés por conservar estos bienes –integrantes del Patrimonio Cultural–, surge la necesidad de preservarlos frente a los diferentes agentes que intervienen en el deterioro. Los estudios encargados del control y prevención del deterioro a través de la clasificación del nivel de riesgo, habiendo realizado previamente una catalogación, han dado lugar a La Carta de Riesgo del Patrimonio Cultural. La CRPC, según Pio Baldi, es: <<un conjunto de informaciones temáticas entre las cuales se ha establecido un sistema de correlaciones para determinar las concretas relaciones casuales y

[374] MAVELLI, Rita: "Sculture in legno di primo Seicento in Capitanata", en *Atti 31º Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia 2010*. Op. cit., p. 183.

de probabilidad que existen entre el patrimonio de los bienes culturales arquitectónicos, arqueológicos e histórico-artísticos, su estado de conservación y los factores de peligrosidad que provocan su deterioro[375]>>. Esta Carta representa los resultados del trabajo elaborado durante dos décadas de reflexiones y elaboraciones del *Istituto Centrale per il Restauro* (ICR), y partió de la idea de determinar sistemas y procedimientos que permitiesen programar las intervenciones de mantenimiento y restauración de los bienes culturales. La elaboración de esta Carta consiste en la superposición de los datos obtenidos de mapas, llegando a la representación, hipotética, de todos los factores de peligrosidad del patrimonio monumental. Como explica Pio Baldi, algunas de las representaciones cartográficas tienen ya un notable interés documental, como por ejemplo: la clasificación sísmica del territorio nacional con la distribución del factor de peligrosidad (aspecto de relevancia debido a las catastróficas consecuencias en el patrimonio Cultural del sur de Italita del terremoto de 1980), la hipótesis de índice de contaminación, la visualización de los flujos demográficos (con las variaciones de población), el mapa de índice de abandono, que indica los porcentajes de abandono de edificios históricos, el mapa de frecuencia de los robos de bienes histórico-artísticos, el mapa de índice de peligrosidad meteorológica (con la distribución y frecuencia de los fenómenos climatológicos dañinos) y un mapa hipotético sobre la existencia de fenómenos de desprendimiento. El proceso de realización de la CRPC se inició con la distribución en el territorio del patrimonio de los bienes culturales, posteriormente su fueron superponiendo los mapas, obteniendo la indicación de la mayor o menor coincidencia, en el territorio nacional, entre los factores de peligrosidad de los bienes culturales. Estas representaciones tienen un interés indicativo, debido a la simplificación en la recogida de datos y el conocimiento del estado de conservación; el verdadero indicador de la vulnerabilidad del patrimonio cultural. Por tanto, la siguiente fase consistió en la medición del estado de conservación, con el empleo sobre el terreno de fichas, dividido en

[375] BALDI, Pio: "La Carta de Riesgo del Patrimonio Cultural", en *Carta de Riesgo*. Op. cit., p. 12.

cuatro áreas territoriales elegidas de forma que constituyera una muestra lo suficientemente representativa del territorio italiano. La Carta de Riesgo, permite de esta forma determinar rápidamente cuáles son los bienes más expuestos al peligro de deterioro y destrucción; uno de los elementos clave para programar anticipadamente las intervenciones de mantenimiento y restauración de los bienes que constituyen el Patrimonio Cultural de Italia (Fig. 89) [376].

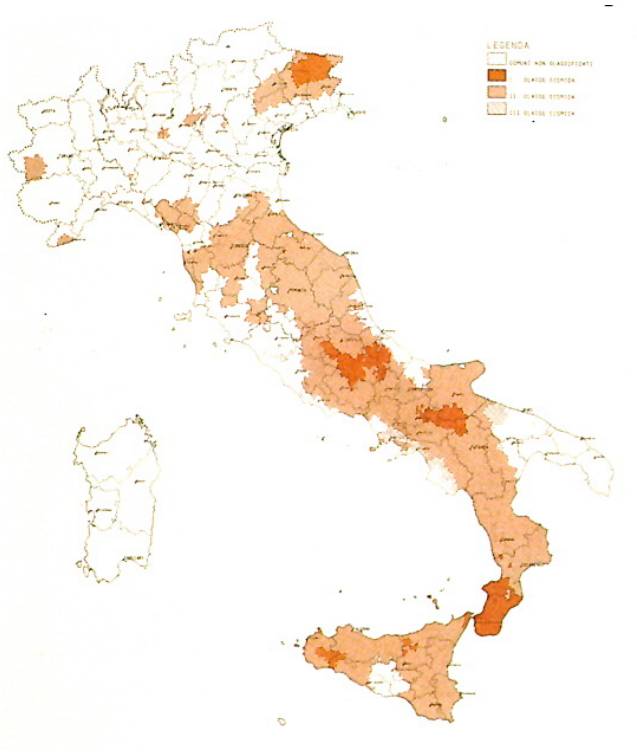


Fig. 89 - Mapa de Italia con la peligrosidad sísmica para la elaboración de la Carta de Riesgo del Patrimonio Cultural. Fuente: ISCR

[376] Ibídem, pp. 8-14.

La aplicación práctica de la CRPC a la identificación de los riesgos que interfieren en la conservación de la escultura napolitana, podría ser el sistema de catalogación por fichas de primer nivel. Proyecto de investigación llevado a cabo en la década de los años 90, que expone de la siguiente manera Clemente Marsicola: <<En las áreas localizadas, el ICR elegirá, junto a las *Soprintendenze* competentes (las de las obras de arte, los monumentos y la arqueología), monumentos de la edad arqueológica y postclásica sobre los cuales se desarrollará el estudio. Este consistirá en redactar "modulos de catalogación por fichas" constituidos en diferentes fichas predispuestas por el ICR en el programa original, y que permiten una investigación muy precisa del estado de conservación de los materiales desde el punto de vista de la tipología de los daños, de su intensidad y extensión[377]>>. Las fichas elaboradas para la verificación del estado de conservación de estos bienes de edad arqueológica y postclásica, fueron ocho: Unidad de la construcción histórica, Monumentos arqueológicos, Materiales pétreos, Características decorativas de la arquitectura, Pinturas muebles, Contenedor de manufactos muebles artístico-arqueológicos, Datos analítico-instrumentales, vulnerabilidad sísmica de primer nivel[378]. Para trabajar sobre el estado de conservación de las esculturas lígneas napolitanas, sería necesaria la elaboración, al menos, de cinco tipos de fichas; por una parte, la de Unidad de construcción histórica, que considera los edificios de uso eclesiástico y civil, de los que se analiza la situación histórica y administrativa, el estado de utilización, la morfología, los materiales y la situación de conservación de las superficies y, en parte, de las estructuras. Otra tipología de fichas, sería la dedicada a las Esculturas muebles, describiendo las técnicas de ejecución y su estado de conservación en relación con las condiciones termo-higrométricas y arquitectónicas de los

[377] MARSICOLA, Clemente: "La verificación sobre el terreno del estado de conservación de las obras: el sistema de catalogación por fichas de primer nivel", en *Carta de Riesgo.* Op. cit., p. 31.

[378] Ibídem, pp. 31-34.

ambientes que las contienen. En la ficha titulada Contenedor de bienes muebles artísticos, se analizarían los ambientes donde se exponen y almacenan, desde el punto de vista de las condiciones climáticas, de las instalaciones y de los servicios de seguridad, y de la posibilidad de exposición al público. Además, se consideraría la historia material que constituyen las obras. Los Datos analítico-instrumentales de las obras y de su deterioro se recogerían igualmente en fichas. Y por último, la Vulnerabilidad sísmica de primer nivel, que considera el edificio desde el punto de vista estructural y en función de su sensibilidad a los fenómenos sísmicos, especialmente importantes en la Campania italiana (Fig. 90)

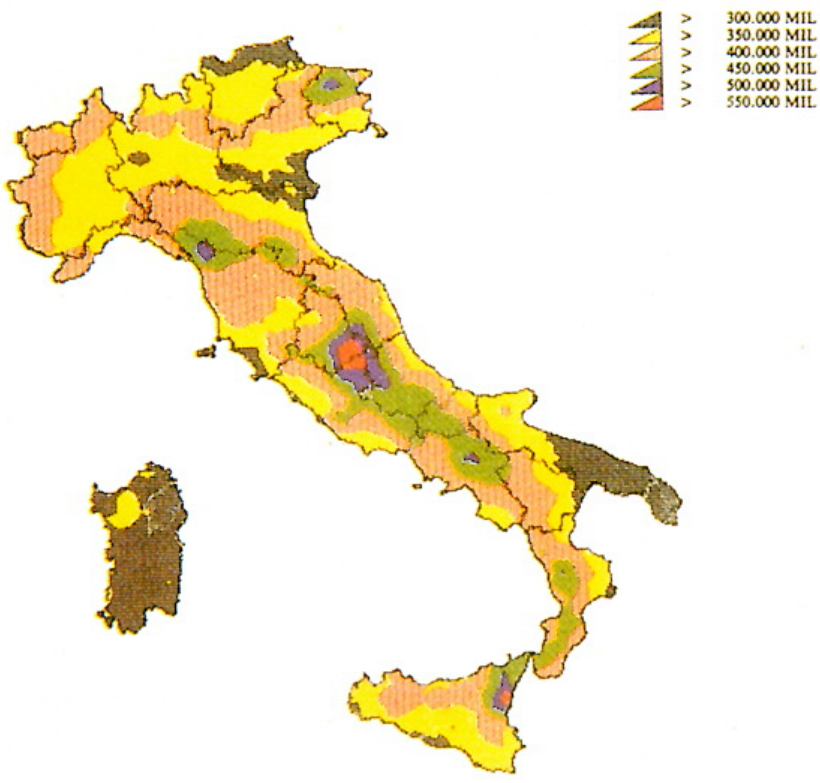


Fig. 90. Combinación de los datos incluidos en los mapas dedicados a los factores de deterioro en Italia (CRPC) Fuente: ISCR

Resulta especialmente interesante para la escultura lígnea napolitana uno de los objetivos inherentes a la Carta del Riesgo del Patrimonio Cultural basado en extender la revisión periódica y la intervención preventiva al ámbito de los bienes culturales, teniendo en cuenta un aspecto; trabajar en pequeñas operaciones de mantenimiento y reparación preventiva conlleva un coste económico menor que intervenir sobre daños ya causados (Fig. 91-92)[379].

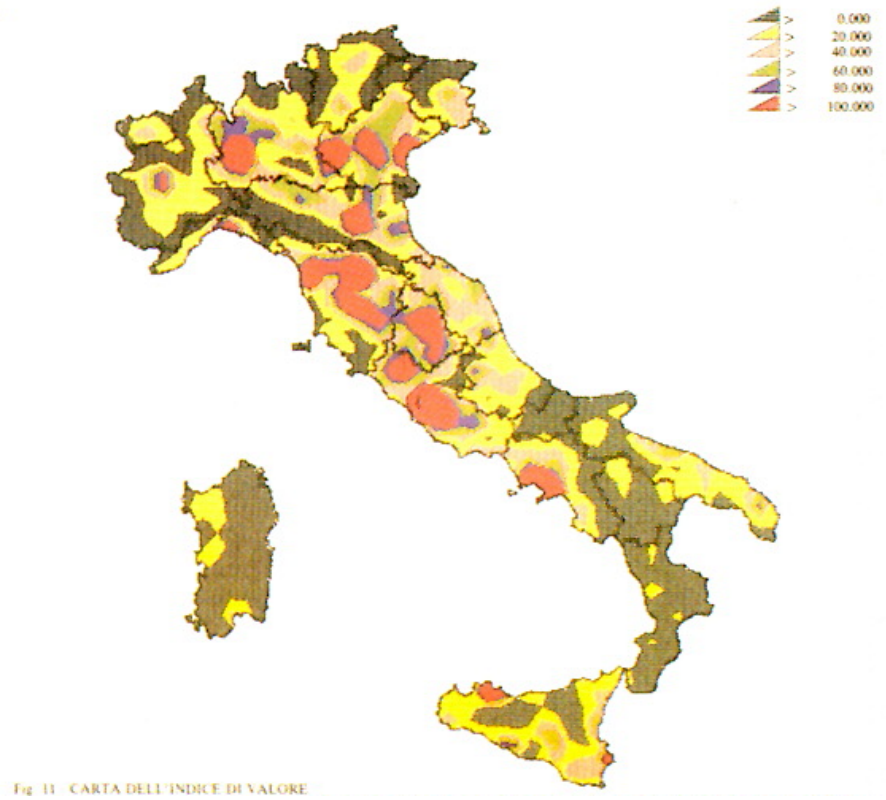


Fig. 91- Mapa de Italia con la fusión de los datos bibliográficos del Patrimonio (CRPC)
Fuente: ISCR

[379] BALDI, Pio: "La Carta de Riesgo del Patrimonio Cultural", en *Carta de Riesgo*. Op. cit., pp. 8.

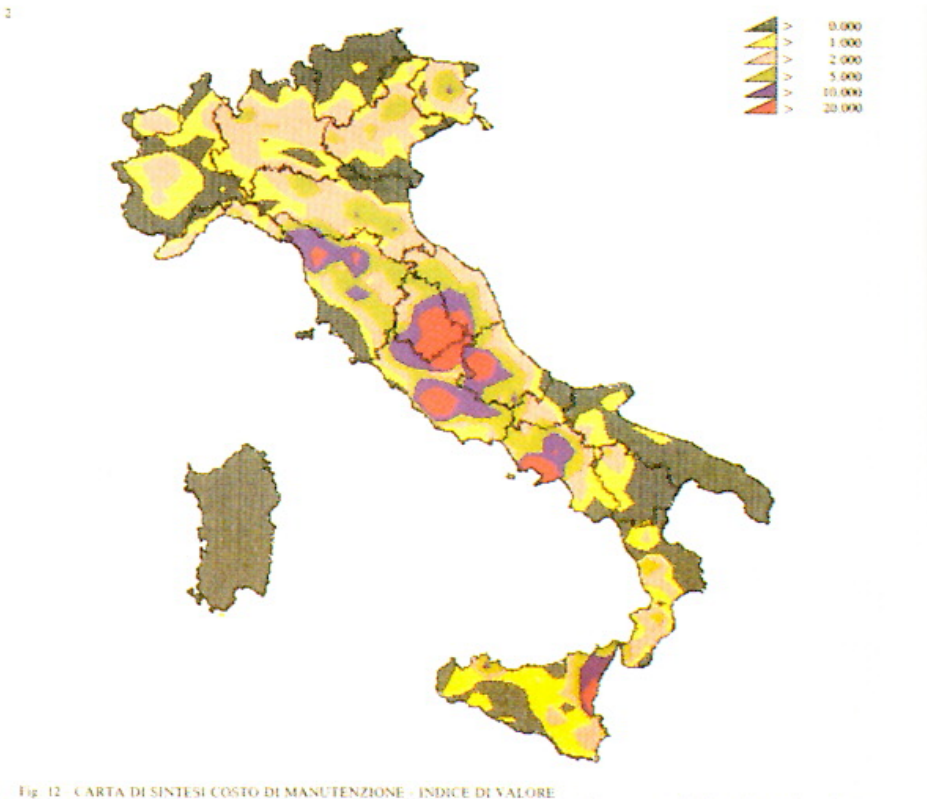


Fig. 92 - Síntesis de la combinación de todos los mapas sobre los factores de deterioro y del mapa con los datos bibliográficos del Patrimonio. Fuente: ISCR

8.3. Principios básicos y recomendaciones para la conservación de la escultura lígnea napolitana.

8.3.1. Consideraciones previas

Este apartado de la Tesis ha sido desarrollado con el objetivo de servir como documento o guía para la conservación-restauración de las esculturas lígneas del Barroco, especialmente las de origen napolitano y tiene como referentes las diferentes cartas y documentos internacionales. La gestión, el cuidado y la conservación son los objetivos prioritarios para la transmisión del Patrimonio Cultural. Para la correcta conservación, a través de la intervención y manipulación de las esculturas lígneas es importante tener en cuenta sus características técnicas y la influencia del entorno en su conservación. Esto implica que para su mantenimiento requiere conocer las situaciones de riesgo –asunto tratado previamente– y aplicar unas normas de mantenimiento específico[380]. Por tanto, además del estudio y diagnóstico de las superficies, es importante el control del ambiente en el que la obra se conserva. Las intervenciones de restauración en muchos casos deben ir acompañadas de un programa de rehabilitación del lugar donde se ubica. En el estudio de las condiciones de conservación deben estar perfectamente identificados los agentes que interfieren en la misma (humedad, temperatura, variaciones condiciones microclimáticas, iluminación, presencia de visitantes), e incluir un correcto programa de rehabilitación, además de una propuesta de intervención acertada[381].

[380] GONZÁLEZ LÓPEZ, M.J. y BAGLIONI, R.: "La conservación de la escultura policromada" en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Op. cit., pp. 72-73.

[381] BIANCHI, P. y CORAZZI, C.: *La biologia vegetale per i Beni Culturali.* Op. cit., pp. 273-274.

8.3.2. Principios para la intervención

Atendiendo a las particularidades de la escultura napolitana, las intervenciones tendrán muy en cuenta una serie de aspectos, con la idea de tomar todas las precauciones que sean necesarias:

1) Características y estado de conservación de las especies lígneas empleadas en el soporte. Normalmente maderas que presentan unas bajas condiciones de conservación debido a su vulnerabilidad; como el tilo o el álamo.

2) Delicadeza de la policromía y de los estofados. Elementos que pueden clasificarse distintivos de la escultura del Barroco napolitano y que los esfuerzos por la preservación de estas obras deben tener muy presentes.

3) La ubicación de estas obras; por lo general en ambiente eclesiástico, con las consiguientes condiciones y riesgos para su conservación.

4) La funcionalidad religiosa o latreútica, aspecto en estrecha relación con el anterior, y que puede ser una de las causas de los diversos daños y alteraciones de estas imágenes, en la ausencia de los medios y criterios más adecuados a la tipología de los bienes.

Teniendo en cuenta los aspectos anteriormente señalados, se han elaborado unos principios de actuación para llevar a cabo intervenciones factibles y sostenibles[382] que afecten a las esculturas lígneas, particularmente las realizadas en entorno napolitano:

1) Justificar la intervención con los principios recogidos en los documentos y textos internacionales.

2) Intervenir necesariamente siguiendo el criterio de la mínima intervención ante los problemas de conservación de la escultura.

3) Respetar la originalidad de las imágenes y tener en cuenta el principio de discernibilidad de la intervención, para hacer posible la distinción de la actuación con respecto al original.

4) Otorgar importancia a la historia material de la escultura y su funcionalidad latreútica en el caso que la mantenga. Analizar la escultura desde el significado que tiene para la sociedad, especialmente aquella que conserva su funcionalidad religiosa.

5) Actuar teniendo en cuenta el criterio de compatibilidad de materiales; prestando especial atención a la especie lígnea de la escultura, y procurando que las reintegraciones necesarias del soporte se lleven a cabo con una especie igual o similar a la original.

[382] AA.VV.: *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada,* Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, The Getty Conservation Institute, Sevilla, 2006, pp.232-235.

6) Involucrar a los diferentes profesionales en la toma de decisiones (historiadores del arte, científicos y restauradores, entre otros).

7) Entender la escultura como una unidad, en relación estrecha con el contexto en el que se ubica. Especialmente aquella escultura ubicada en iglesias abandonadas y ruinosas.

8) Documentar las intervenciones con informes previos del estado inicial, propuesta de actuación, memoria final y recomendaciones de mantenimiento.

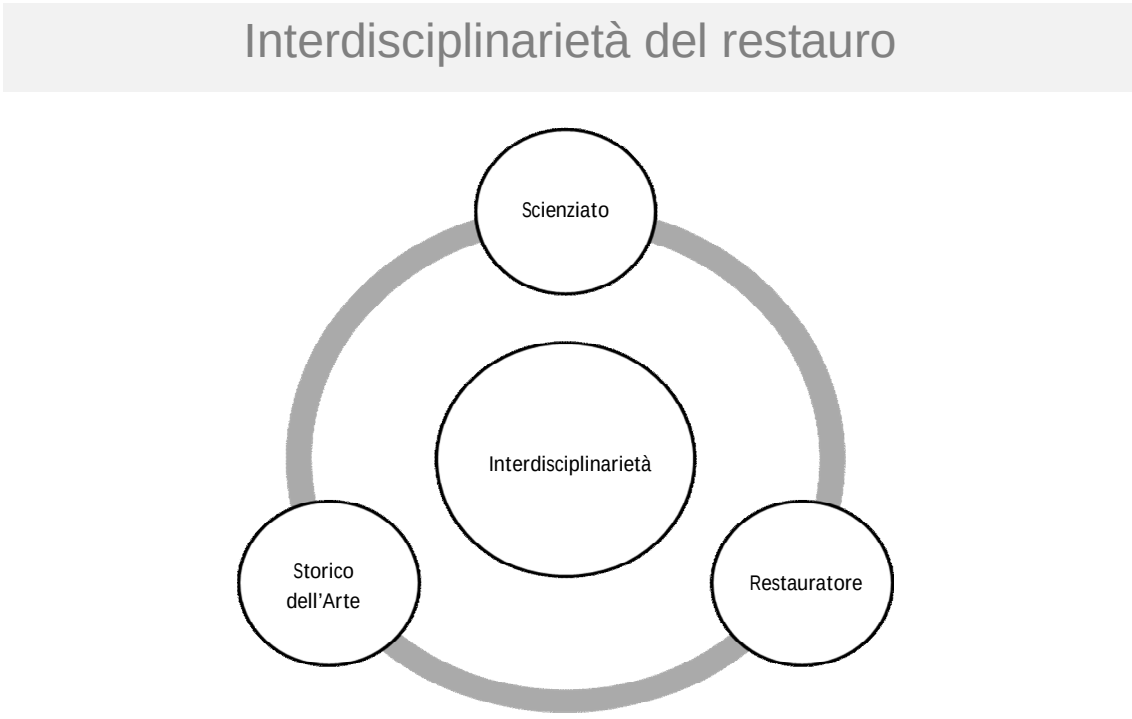
9) Desarrollar una estrategia de financiación que contemple los aspectos relacionados con el mantenimiento de las esculturas e incluya el coste de las actuaciones.

10) Incluir en la propuesta de actuación un plan de difusión, para acercar las esculturas, como parte integrante del Patrimonio Cultural, a la sociedad.

11) Considerar las intervenciones sobre el Patrimonio Cultural como un instrumento de educación de la sociedad.

8.3.3. Toma de decisión

La actuación debe estar justificada por sus valores, problemática, necesidades detectadas, y sujeta a una metodología de intervención viable. Para ello es indispensable la implicación interdisciplinar en la ejecución de las investigaciones que llevan a la elaboración de una propuesta de intervención (colaboración entre historiadores del arte, científicos y restauradores). La toma de decisión debe ser consensuada entre todos los profesionales que participan, aunque la acción directa sobre estos bienes le corresponde al conservador-restaurador (Grf. 22) [383].



Grf. 22 - Interdisciplinariedad en la restauración

[383] *Directrices profesionales de E.C.C.O: La profesión y su código ético.* Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores, Bruselas, 2002, Preámbulo. Definición de conservador-restauración según E.C.C.O: <<es un profesional que tiene el entrenamiento, el conocimiento, las habilidades, la experiencia y la comprensión para actuar con el objetivo de preservar el Patrimonio Cultural para el futuro>>.

8.3.4. Proceso de actuación

La intervención en una escultura lígnea debe responder a argumentos bien estructurados, que parten de las problemáticas y las necesidades de la propia obra. Previamente, será necesaria la realización de informes y estudios de muy diversa tipología, y el nivel de profundización dependerá de la envergadura de la actuación. Algunos de los estudios propuestos son el estudio histórico, estudio medioambiental, estudio analítico y el proyecto de conservación. En proceso de intervención está compuesto de las siguientes etapas:

1) Informe inicial: donde se describe el estado de conservación de la obra mediante un diagnóstico previo. Se valora la prioridad de intervención.

2) Estudios preliminares: dirigidos a conocer la obra desde un punto de vista histórico, técnico y conservativo.

3) El proyecto: deberá responder a las necesidades de las esculturas y los bienes a los que se refiera, y estar compuesto, al menos, por los siguientes apartados:

    - Estado de conservación (*Stato di conservazione*)

    - Propuesta de intervención (*Proposta di intervento*) (Grf. 23)

    - Seguridad y salud (*Sicurezza e salute*)

- Cuantificación económica y temporal (*Quantificazione economica e temporale*)

- Documentación gráfica y fotográfica (*Documentazione grafica y fotografica*)

Esempio d'intervento



Grf. 23 - Ejemplo de propuesta de intervención en una escultura lígnea: Limpieza, desinsectación, consolidación, reintegración, protección final.

4) Plan de comunicación y difusión: cuyo objetivo principal sea el fomento de la dinamización social en torno al patrimonio. Estará dirigido a convertir la obra u obras en un espacio de estudio y conocimiento, para especialistas, estudiantes y público en general. En el caso que sea necesario contemplará la puesta en valor del edificio que las alberga.

5) Memoria final: el proyecto deberá reflejarse en un documento que recoja todas las fases de la intervención, además de las conclusiones de los estudios realizados, la documentación gráfica y fotográfica generada, como testimonio de la actuación, y las recomendaciones de mantenimiento. Estas últimas, esenciales en el caso de las esculturas lígneas presentes en ambiente eclesiástico. Es recomendable la grabación con medios audiovisuales de toda la intervención.

8.3.5. Recomendaciones de mantenimiento y conservación

La conservación de bienes culturales, no se limita a la intervención de restauración, sino que, una vez finalizada dicha intervención, los bienes deben estar sometidos a un mantenimiento. La ubicación de las esculturas lígneas es determinante para el control de las condiciones de conservación, pues dependiendo del lugar donde se encuentren, museo o iglesia, así serán los factores a valorar, que interfieren en su conservación; condiciones ambientales, riesgos fortuitos y funcionalidad de la escultura.

Las obras conservadas en museos se encuentran en menor riesgo de padecer daños derivados de la degradación natural y aquellos relacionados con el uso. Los museos obedecen a unos criterios de mantenimiento[384] que tienen muy en cuenta aspectos como: la circulación del aire, ventilación natural/mecánica, limpieza del polvo, vitrinas, control de la iluminación, manipulación, embalaje y transporte[385].

En el caso de la escultura policromada del Barroco napolitano, deben ser especiales las atenciones a las condiciones de mantenimiento y conservación, pues –como se ha tratado anteriormente en esta Tesis– en un alto porcentaje de casos se localizan en iglesias; ambientes húmedos, donde son atacadas por hongos, carcomas y termitas, y están sujetas a los robos y vandalismos. A este aspecto hay que sumarle el desempeño de la función cultural para la que

[384] *Atto di indirizzo sui criteri técnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei,* Ministero per i Beni e le Attività Culturali, D. Lgs. n.112/98 art. 150 comma 6. En este documento se definen los criterios técnico-científicos de funcionamiento y desarrollo de los museos.

[385] BIANCHI, P. y CORAZZI, C.: *La biologia vegetale per i Beni Culturali.* Op. cit., pp. 274-281.

fueron realizadas estas imágenes. Esta casuística tan particular hace necesaria la aplicación de unas normas de mantenimiento y prevención; haciendo compatible las dos facetas de este tipo de bienes culturales (histórico-artística y devocional) con su conservación temporal[386].

De las consideraciones anteriormente expuestas surgen las siguientes recomendaciones[387], para la correcta conservación de las esculturas polícromas napolitanas en ambiente eclesiástico:

1) Utilizar fichas, conservativas y ambientales, para evaluar los riesgos presentes en el edificio donde se ubican las esculturas. Estas fichas deben de ser actualizadas.

2) Identificar los diversos factores de degradación biológica que puedan interferir en la conservación y tomar las medidas necesarias para remediarlos. Prestar atención ante el posible agravamiento de los mismos.

3) Garantizar un buen intercambio de aire.

4) Evitar incrementos de temperatura.

5) Mantener los parámetros microclimáticos estables.

6) Reducir al mínimo necesario la iluminación de los ambientes, adoptando lámparas de luz fría.

[386] GONZÁLEZ LÓPEZ, M.J. y BAGLIONI, R.: "La conservación de la escultura policromada" en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Op. cit., pp. 72-74.

[387] BIANCHI, P. y CORAZZI, C.: *La biologia vegetale per i Beni Culturali.* Op. cit., pp. 270-287.

7) Sustituir velas por sistemas eléctricos que simulen el efecto.

8) Limitar el número y el tiempo de permanencia de los visitantes, al igual que controlar que durante el frecuente uso religioso de las imágenes (procesiones y besamanos) se tomen las medidas necesarias para evitar daños.

9) Sensibilizar a las personas encargadas de la tutela de estas esculturas, sobre la importancia de la conservación de los bienes, facilitándoles los conocimientos necesarios para el correcto mantenimiento de las mismas.

9. CONCLUSIONI / Conclusiones

Le conclusioni di questa ricerca partono delle risposte agli obiettivi generali e specifici prefissati all'inizio dell'investigazione stessa –nel capitolo Metodología y objetivos– e dello sviluppo dell'ipotesi di partenza; i problemi conservativi della scultura lignea napoletana del Barocco. Ulteriormente, l'impiego de una metodologia di lavoro, basata nell'analisi della scultura napoletana dalle diverse prospettive; storiografica, tecnica e conservativa, ha costituito una risorsa efficace per ottenere i risultati. Quindi, si dovrebbero distinguere, da una parte i risultati ottenuti attraverso l'analisi e rifflessione degli aspetti sui quali poggiano gli obiettivi –il contenuto della Tesi– e dall'altra, le

conclusioni ottenute come conseguenza dello sviluppo e risposta all'ipotesi di partenza, cioè, l'elaborazione di una proposta di attuazione per detti problemi.

- **Giustificazione degli obiettivi raggiunti**

1) La prima premessa basata nell'analisi della scultura lignea napoletana sorge dallo studio del contesto culturale ed artistico durante i secoli del Barocco napoletano, dei rapporti tra artisti ed il funzionamento delle botteghe, e delle influenze di questa scultura nel suo ambiente e con Spagna. La riflessione ci ha portato ad evidenziare la necessità di stabilire una sequenza che comprenda i secoli del Barocco napoletano e che ci porterebbe all'identificazione di modelli scultorici.

2) Il miglioramento e lo sviluppo della produzione di sculture religiose, in particolare quelle realizzate in legno policromo, è una conseguenza dello spiritu diffuso dalla Controriforma, come movimento dottrinale e spirituale, che nel ambiente napoletano ha avuto un peso significativo. Per quel motivo, il rapporto di queste opere con il contesto storico-artistico del momento in cui si produce è fondamentale; come le sue caratteristiche stilistiche, frutto del sentimento e delle emozioni trasmesse nel arte durante il Barocco.

3) La valorizzazione della scultura napoletana sta in rapporto diretto con l'interesse che ha suscitato negli studiosi. Il motivo della sua dimenticanza nel XIX secolo può essere dovuta ai pregiudizi sulla scultura, in generale, e quella lignea, in particolare. A ciò va aggiunto gli studi di Bernardo De Dominici, mettendo in evidenza il suo scritto intitolato *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani,* pubblicato nel 1742, dove ammette di avere conoscenze scarse sulla scultura rispetto a quelle sulla pittura.

4) I grandi contributi alla conoscenza della scultura lignea napoletana attraverso lo studio, hanno il suo origine nell'interesse accresciuto alla metà del XX secolo con la mostra *Sculture lignee nella Campania (1950),* organizzata da Ferdinando Bologna e Raffaello Causa, e motivata da un sentimento collettivo di ricostruire il passato del sud. A partire da questa data, la rivalutazione di molte di queste opere contribuisce ad una maggiore attenzione alla conservazione delle stesse; aspetto che migliora lentamente rispetto l'evoluzione di una coscienza diffusa preoccupata della preservazione.

5) Gli studi successivi alla mostra di 1950 sono stati dedicati al riconoscimento del panorama della scultura lignea nel sud d'Italia e la ricostruzione dell'attività di alcuni autori e botteghe. Lentamente si va costruendo l'ambito di sviluppo della scultura lignea dei secoli XVII-XVIII, ed i rapporti tra i principali rappresentanti della scuola napoletana. I prossimi studi

potrebbero trattare questioni connesse alla tecnica di esecuzione impiegata nelle botteghe, dato che ha un'applicazione pratica alla conservazione di queste opere.

6) L'analisi delle sculture dei principali artisti napoletani –come Giacomo Colombo, i fratelli Perrone, i fratelli Patalano e Nicola Fumo– mostra i vincoli tra loro, ma pure i loro rapporti con la committenza spagnola: nobile ed ecclesiastica, tanto nella penisola italiana quanto l'iberica. Questo fatto giustifica l'idee che si espongono di seguito.

7) Uno degli obiettivi specifici della Tesi sarebbe l'analisi delle connessioni tra la scultura napoletana e la spagnola; esistenti dal chiamato "periodo catalano" del Medioevo e con speciale forza durante l'Età Moderna.

8) È stata poco analizzata fino ad oggi la questione basata nelle particolarità del contesto geografico e culturale, che si vedono riflesse nella scultura napoletana e spagnola. In conseguenza, l'arte a Napoli ha potuto avere come riferimento scheme iconografici romani per la vicinanza territoriale, nonostante la sua appartenenza politica spagnola. Quindi, si prendevano come riferimento, le realtà territoriali più prossime, indipendentemente della nazionalità o appartenenza geografica. Quello non significa che l'influenza della scultura romanista non arrivassi in Spagna, però in misura inferiore rispetto al Viceregno.

9) Questo legame con Roma come centro artistico del Barocco europeo e con la scuola scultorea romana provoca, oltre ai disegni e scheme, l'uso del marmo ed il bronzo nella scultura napoletana. Rispetto il legno, materiale preferito in Spagna, questo influì sulla scultura napoletana nell'impiego delle specie lignee durante il Vicerregno, perché, come si citerà più avanti in queste conclusioni, gli scultori partenopei cercarono di adattarsi al gusto della committenza spagnola. La produzione della scultura lignea a Napoli continuò fino alla fine del XVIII secolo, pur avendo decaduto nella maggior parte dell'Europa; circostanza che concorda con la scultura lignea in Spagna, luogo dove non ha perso mai il suo protagonismo.

10) Tenendo conto delle due idee sopra sollevate, l'appartenenza ad un territorio no si applica in modo lineare nel caso di caratteri stilistici. Questa è una situazione più complessa, perché lo studio del panorama culturale, sociale e artistico dalla fine del XVI secolo fino all'inizio del XVIII secolo, non può essere analizzato dall'unica attenzione al riferimento politico e territoriale.

11) Le affermazioni di Benedetto Croce durante il XIX secolo han influenzato gli studi realizzati a posteriori, in maniera che i rapporti e scambi artistici si sono analizzati senza tener conto dell'influenza della cultura spagnola a Napoli durante il Viceregno; come l'impatto nella trasmissione delle conoscenze di artisti spagnoli e napoletani nelle varie discipline artistiche, inclusa la scultura. Quest'idea rimane sostenuta da alcuni studiosi e dovrebbe essere studiata come

falso ispanismo, in relazione alle occasioni in cui Croce critica l'arte spagnolo. Relativa alla questione precedente, nell'analisi e comprensione di opere di quel periodo storico, influisce la mentalità contemporanea italiana basata nell'unificazione, ostacolando la vera conoscenza del contesto culturale di certe opere, incluse le sculture. Uno dei fattori che meritano di essere studiati è l'eredità spagnola, in maniera che si possano analizzare le diverse circonstanze ed aspetti concernenti loro che permitano un'analisi obiettivo.

12) Sebbene sia stata ampiamente negata la realtà sul fatto che durante il XVII secolo Napoli era Spagna, la situazione politica ed economica attuale non riconosce completamente questo fatto; autori come Maurizio Marini o Vega de Martini hanno riconosciuto questa realtà. La conoscenza della scultura napoletana nel XVII secolo è molto difficile, ancor più della pittura, perché è stata la grande sconosciuta fino a solo sesanta anni fa. Presentano maggior difficoltà la presenza e attività degli scultori spagnoli a Napoli, anche a causa della scarsità di documentazione archivistica. Un'investigazione lunga e meticolosa darebbe risposta a questa domanda sollevata in questa Tesi di dottorato di ricerca.

13) I citati rapporti commerciali tra il Viceregno napoletano e Spagna, ed il conseguente scambio di opere artistiche durante questo periodo, favorirono in diversi sensi su entrambi i lati del Mediterraneo. Da una parte, si è prodotto un'aspetto mercantile positivo per gli scultori napoletani, perché essere riconosciuti cittadini spagnoli supose un vantaggio per la

commercializzazione delle loro opere. Mentre che Spagna si beneficiò, nel frattempo, non soltanto con lo scambio di sculture, ma anche con l'arrivo di conoscenze relative alla tecnica artistica. Infatti, si osserva certo parallelismo tra l'evoluzione della scultura spagnola e la napoletana. Una di quelle figure che giustificano la trasmissione di conoscenze attraverso il Mediterraneo è Nicola Salzillo, potendosi includere anche Giacomo Colombo ed altri.

14) Il significato di queste opere per la società di quel tempo influì, non soltanto nell'evoluzione dal punto di vista tecnico e stilistico, ma anche nello sviluppo delle arti visive, perché i metodi e materiali di lavoro furono oggetto di un perfezionamento lungo i secoli, grazie alla trasmissione di conoscenze orali ed alla preservazione degli stesse attraverso la tradizione. Queste circonstanze sono in diretto rapporto con la conservazione delle sculture, perché l'impiego di tecniche e materiali di qualità garantiza la perdurabilità delle opere nel tempo.

15) Per ciò che concerne il perfezionamento nella tecnica delle opere, il risultato finale solè essere quello che si aspettava, grazie all'impiego di un procedimento profondamente studiato ed assimilato da gli artisti, ma anche dalla committenza, che lasciava tracce delle sue esigenze nei contratti. La difficoltà tecnica nel processo di esecuzione di queste sculture è stata spesso criticata da alcuni studiosi, che l'hanno considerata il genere artistico più semplice di tutti, perché consiste nell' intaglio, stuccatura e policromato. Tuttavia, attraverso l'analisi

del processo tecnico accurato, si capisce la difficoltà che coinvolge l'esecusione di una scultura lignea di qualità comparabile a quella degli scultori più rappresentativi del Barocco napoletano. Va aggiunto nell'analisi comparativa, il ruolo limitato della scultura in legno, dopo il Medioevo in Europa. In Spagna ed i territori in cui la stessa ha esecitato la sua influenza, come nel caso del Viceregno napoletano, la scultura in legno ha mantenuto la sua importanza in ambiente religioso, diventando anche una disciplina artistica conosciuta con il termine di "imaginería".

16) Nella diffusione delle conoscense sui metodi ed operazioni dell'ufficio della scultura policromata, è diventata importante oltre al rapporto intenso d'istruzione ed apprendimento da parte dei maestri ed allievi di quest'ufficio, il lavoro di trasmissione sviluppato da alcuni studiosi e teorici dell'arte attraverso la pubblicazione di trattati d'arte. Anche se c'è poco scritto su scultura e non è stato molto comune la conversione dell'artista a studioso, i dati forniti da questi scritti consentono oggi conoscere profondamente la metodologia ed i materiali. Nel caso particolare della scultura policromata del Barocco napoletano, l'assenza di trattati su questa tipologia specifica fa difficile capire gli aspetti che sono importanti per la ricerca, inoltre la valutazione dei possibili rapporti che possano avere dal punto di vista tecnico con la scultura spagnola. In conseguenza, per gli interventi di conservazione e restauro di queste opere si richiedono le tecniche d'analisi che possano fornire dati sull'esecuzione delle opere, e secondo le stesse, effettuare una proposta.

17) Il dibattito sulla comparazione tra le arti –mantenuto dalla fine del XV secolo da Leonardo Da Vinci– in cui di solito si fa una distinzione tra la tecnicità della scultura rispetto l'intelettuallità della pittura ed il disegno, ha potuto portare a secondo piano la scultura. E quindi, la scultura in ambiente napoletano –in particolare quella in legno– essendo quasi dimenticata negli scritti realizzati dagli storici dell'arte, come il citato De Dominici, fino alla metà del XX secolo.

18) Esiste un rapporto tra l'importanza data alla scultura e la qualità del supporto con cui è stata realizzata. Infatti, la svalutazione delle opere il cui materiale di supporto è stato il legno è ovvio rispetto le sculture realizzate in marmo e bronzo; considerate, quindi, di maggiore nobiltà di quelle prime. Tra le diverse fonti consultate per questa Tesi si è trovata una possibile risposta allo scarso valore dato alle sculture i cui supporto è il legno: la sua vulnerabilità rispetto i suddetti materiali. Se è vero che il legno è facilmente degradato, è anche vero che ogni supporto soffre di diversi problemi conservativi.

19) La scultura ha senza dubbio una serie di caratteristiche che la distinguono da altre manifestazioni artistiche, come la pittura. Una di queste particolarità, considerata delle più importanti e che segna una diferenza fondamentale con tutta rappresentazione pittorica, è la sua tridimensionalità; tridimensionalità che fornisce all'opera proprietà tattili. Questa caratteristica spiega l'uso dato alla scultura durante la Storia como elemento per esprimere i sentimenti, e che in molti casi

è stata in grado di imitare quasi esattamente al proprio uomo. Forse sia una delle uniche manifestazioni nelle quali si contempla l'opera come se si trattasse di un essere superiore, dato il collegamento diretto tra lo spettatore e l'opera, particolarmente nelle rappresentazioni sacre.

20) Alcune delle caratteristiche intrinseche del legno sono valutate in maniera negativa, come ad esempio le dimensioni limitate del blocco, che forzano l'assemblaggio di diversi pezzi per creare la scultura, la presenza di piccole cavità e vasi nella superficie, le variazioni di colore, i nodi e le venature. Questi elementi interferiscono nella rappresentazione e rendono necessario il ricorso alla policromia. Anche se quest'ultima non soltanto compare nelle sculture in legno, ma è stata impiegata in altri tipi di materiali scultorici, siano pietre o metali. L'idea di scollegare i denominati "materiali nobili" della sovrapposizione di strati policromi è gia presente nel Rinascimento. Nel periodo corrispondente il Barocco, è rimasto tale concetto di divisione tra le arti a seconda del materiale di supporto. Il fatto che studiosi italiani valutassero il legno come supporto in scultura da un punto di vista negativo, cioè, considerando che i loro qualità sono svantaggi –in contrapposizione al punto di vista degli studiosi spagnoli, che lo descrissero come un materiale con grandi qualità per essere lavorato in scultura– può essere dovuto, quindi, alla forte influenza della cultura in ogni territorio.

21) Il suddetto sviluppo della scultura lignea napoletana si spiega con la Controriforma, che obbligò gli artisti a passare delle opere realizzate in un pezzo unico all'intaglio di varie parti divise, e più tardi, al montaggio ed assemblaggio, con l'utilizzo di chiodi di ferro. Questa risorsa, come risposta alla domanda della committenza, permise un'evoluzione della scultura dal punto di vista dimensionale, ma anche morfologico, perché ha cosentito maggiore facilità nell'esecuzione dei volumi.

22) Salvo casi particolari, era abbastanza usuale l'impiego di especie di legno autoctone nella Campania, come il tiglio ("tilo", *Tilia europaea* L.[1753]) ed il pioppo di Cervinara o pioppo nero ("álamo negro", *Populus nigra* L.[1753]), per la creazione delle sculture nel XVII secolo. Questo indica che si utilizzavano le risorse più vicine al fine di evitare costi eccessivi del trasporto, ed è molto diverso delle opere di origine spagnolo, nei quali si cercava l'uso di especie legnose di alta qualità, come i pini di Soria e di Segura (Jaen) e anche si hanno spesso importato legni come il cedro del Libano o il mogano dell'Avana. Più avanti in queste conclusioni si metterà in relazione questo aspetto col conservativo, perché dallo stato del supporto dipenderà in grande misura la conservazione delle opere.

23) Come nel caso della Spagna, le sculture napoletane del Barocco sono principalmente policromate. Il processo di policromare delle sculture in legno non subisce grandi variazioni nel periodo al seguire un modello già stabilito che

combina il mantenimento della tradizione col perfezionamento del processo tecnico. I cambiamenti all'inizio del XVII secolo nella scultura napoletana erano dovuti, da una parte, al miglioramento della produzione di sculture dorate e damaschinate e dall'altra, l'assimilazione della policromia come risorsa: interagendo direttamente la scultura col naturalismo della produzione di presepi di quel periodo. In tal modo, nella scultura policromata gli elementi forma e colore vanno uniti, perché la ricchezza dei materiali che compongono gli stratti di colore portano nuovi valori al volume del supporto. Così l'opera adquisisce il simbolismo che se pretende. Nella scultura napoletana tutti gli elementi che la compongono, contribuiscono a darle un significato e funzionalità.

24) L'analisi stilistica e tecnica delle sculture di provenienza napoletana pùo anche rivelare l'influsso spagnolo, per quanto riguarda il trattamento delle policromie, particolarmente nella tecnica del "estofado". Perché, anche se di solito ci sono sempre differenze sostanziali tra una stessa tecnica realizzata in due posti diversi; si osservano, sia nel trattamento drammatico delle carnagioni come nella ricchezza degli "estofados", similitudini che soltanto si possono spiegare attraverso l'assimilazione e riconoscimento di un'influenzza reciproca tra la scultura di Napoli e la spagnola.

25) Per quanto riguarda la questione sollevata nella Tesi sull'origine della tecnica del "estofado" e la possibilità di essere sorta a Napoli sotto l'influsso degli artisti fiamminghi e

iberici stabiliti nella città, è difficile fare un'affirmazione decisiva perché non esistono dati precisi che li confermino. La comparsa di questi "estofados" potrebbe essere considerata sempllicemente altro degli indizi dell'unione culturale e territoriale, riflessa nelle sculture lignee appartenenti al Viceregno napoletano e le spagnole. Con questi "estofados" gli scultori napoletani cercavano di riprodurre fedelmente la realtà; simulando i tessuti dell'epoca, come i damaschi e broccati attraverso l'impiego di materiali preziosi (oro, argento e rame). È un'altro essempio in più dell'interesse che ampiamente si estende, in conseguenza dell'esaltazione religiosa, per la rappresentazione umanizzata e suntuaria dei personaggi venerati dalla religione catolica. La comparsa di questi "estofados" nella scultura napoletana dalla fine del XVI secolo, ha segnato l'inizio di una decorazione variata con molte tipologie. Sebbene queste possano essere classificati in base il loro disegno, è praticamente impossibile identificale cronologicamente, perché i modelli sono stati ripetuti durante il tempo senza un ordine cronologico stabilito.

26) Gli elementi che compongono le sculture in legno policromate, tanto i materiali che costituiscono le sculture in legno policromato, come quelli che hanno una funzione di ornamento, oltre ad avere un ruolo molto importante nell'apprezzamento di tale opere, interferiscono direttamente nella conservazione delle stesse. E quindi, nel trattamento di possibili problemi davanti i loro imminente deterioramento.

27) Nella conservazione integrale di una scultura policroma sono importanti, tanto il supporto (che conferisce il valore morfologico) come gli strati policromi (con il contributo del naturalismo). Quindi, l'analisi dello stato di conservazione deve essere orientata verso la valorizzazione dell'opera nel suo complesso, prestando attenzione agli indizi di certi problemi, come ad esempio: destabilizzazione e perdite di materiale di supporto, decoesione o sollevamenti e perdite degli strati pittorici.

28) Un elemento fragile della scultura lignea del Barocco, in questo caso della napoletana, sono i dorati che conformano gli "estofados". La fragilità e delicatezza delle lamine d'oro agisce a scapito della sua durata temporale, perché i continui sfregamenti causano logoramenti nella superficie, mostrado il bollo sottostante.

29) L'ubicazione di queste opere in ambienti poco ideguati per la loro corretta conservazione ha potuto essere una delle cause per cui una grande percentuale delle stesse non si conservi, e che il resto abbiano sofferto problemi importanti. Esiste, quindi, un rapporto molto chiaro tra l'ambiente e l'ubicazione – musei e chiese– in cui si trova la scultura in legno e il suo stato di conservazione.

30) Sebbene il degrado sia un problema comune per tutte le sculture il cui materiale di supporto sia il legno, la scultura lignea del Barocco napoletano di solito è eseguita in specie

proprie dell'ambiente, che sono di natura morbida e facilmente attaccate dagli insetti xilofaghi ed organismi causanti della marcescenza. Questo ha causato una mala conservazione delle sculture dal punto di vista strutturale. Al contrario, in Spagna, l'uso di questa materia prima si diffuse con l'arrivo di legni di grande qualità nella Penisola Iberica, che inoltre avevano un'elevata resistenza al degrado.

31) Alcune delle sculture lignee napoletane conservano la funzionalità latreutica, cioè, d'adorazione o culto a Dio, e ciò significa che, a differenza di oltre tipologie artistiche come la pittura, soffra le conseguenze derivate dalle pratiche religiose inerenti: culti e processioni. Sono esposte a una manipolazione incontrollata dentro e fuori dagli spazi religiosi, soffrendo numerose modifiche di tipo morfologico e estetico. Il degrado ugualmente pùo essere occasionato durante i continui atti liturgici nei quali partecipano le sculture, e sono oggetti di numerosi interventi malaccorti. Uno degli aspetti che, dunque, dovrebbe essere considerato un problema specifico di questo tipo di scultura, è la sua funzionalità, nel caso che segua mantenendo l'uso. Nel caso contrario, dovrebbe anche essere presa in considerazione, perché alcune delle opere che nel passato soffrirono danni in conseguenza del loro uso religioso, nel presente continuano soffrendoli.

32) Gli interventi di conservazione e restauro nelle sculture dell'ambiente napoletano originariamente erano riparazioni e manutenzioni con materiali simili a quelli impiegati nelle opere,

e senza un criterio ben definito. Più tardi si hanno introdotto nuovi materiali, alcuni incompatibili e dannosi che agirebbero in modo inadeguato e provocherebbero un maggiore deterioramento. In conseguenza ricercatori come Paolo Marconi o Vega de Martini hanno proposto l'attuazione con criteri basati nell'uso di materiali compatibili. Quindi, nell'attualità ed in maniera ampia, gli interventi su questo tipo di opere sono svolte con rigore conservativo, avendo molto presenti materiali e tecniche che offrano garanzie di salvaguardia.

33) Una risorsa molto efficace per la fornitura dei dati alla ricerca intorno alla scultura lignea napoletana sono i mezzi scientifici-tecnologici (microscopia ottica, spettroscopia RAMAN, RX, UV, IR, fra altri). Questi dati originati possono facilitare l'elaborazione di proposte d'intervento coerenti con i problemi che presentano queste sculture, e quindi, essere azzeccate.

34) In quest'interesse per la conservazione delle sculture napoletane, sta acquistando un ruolo fondamentale l'organizzazione di mostre, perché molti degli interventi eseguiti in questi beni si realizzano con motivo di tali eventi, come *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* (2008). Inoltre, oltre mostre si sono organizzate dopo il recupero di un patrimonio importante, e l'organizzazione delle stesse fa parte del programma di diffusione del progetto, come nel caso di *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio* (1990).

35) Prendendo come riferimento le esposizioni riportate in questa Tesi che sono state interessate dallo studio dei rapporti artistici tra Spagna e il Viceregno napoletano, sarebbe consigiabile la realizzazione di mostre monografiche especifiche sulla scultura barocca ispano-napoletana.

36) È necesario per la salvaguardia di queste opere il controllo, non soltanto della loro materialità, ma anche dei loro impieghi e le loro funzionalità. I mezzi impiegati nella protezione a livello del Ministero di queste opere, si basano sul monitoraggio e controllo delle attuazioni sulle stesse.

37) Il mezzo per la salvaguardia delle sculture, davanti i numerosi interventi a cui sono sottoposti, si basa nel controllo dell'osservanza dei modelli e criteri di attuazione (minimo intervento, reversibilità, compatibilità, discernibilità, attuazione giustificata e documentazione dell'intervento) stabiliti nelle carte e documenti internazionali. L'obiettivo principale della conservazione dei beni culturali deve essere la creazione di estrategie di prevenzione di deterioramento. I processi nelle tecniche d'analisi scientifiche, oltre a contribuire nei processi di restauro delle sculture, possono anche fornire molti dati nell'investigazione sui processi tecnici impiegati dagli scultori napoletani.

38) L'investigazione interdisciplinare è fondamentale in prescedenza delle attuazioni, che devono rispettare il principio del minimo intervento. Inoltre, si deve evitare l'eliminazione

sistematica di aggiunte storiche. Infine, è importante la decollocazione al luogo originario ed il controllo delle opere restaurate.

39) Per quanto riguarda le operazioni dirette con fini curativi nelle sculture lignee secondo ICOM; devono essere limitate a fermare il danno dell'opera in quel momento ed a favorire lo stato in cui si trovi il suo supporto ligneo. Molte delle sculture arrivate fino al presente sono state intervenute con modifiche, senza reale necessità di un intervento.

40) Uno dei modi migliori di proteggere direttamente queste sculture è attraverso la sensibilizzazione delle persone che sono incaricate della loro tutela, e del pubblico in generale. È fodamentale conoscere i principali problemi che soffrono queste opere per potere adottare le misure appropiate.

41) La Carta del Rischio del Patrimonio Culturale del ISCR, che ebbe origine dal bisogno di preservare i beni patrimoniali davanti i diversi agenti che sono coinvolti nel deterioramento, contribuisce a determinare gli interventi di manutenzione e restauro di questi beni. Lavorare in piccole operazioni di manutenzioni e riparazione preventive comporta un costo minore che intervenire sui danni già effettuati. Gli impegni mantenuti attraverso lo studio e catalogazione sono uno strumento essenziale per ottenere il riconoscimento e valorizzazione di queste opere e quindi, l'interesse dalla preservazione delle stesse. La catalogazione e lo studio

sarebbe un mezzo per rivalutare anche le sculture napoletane presenti in territorio spagnolo.

42) Spagna e Italia riflessano il loro impegno nella protezione del patrimonio Culturale, e, particolaremente nella conservazione e restauro dei beni mobili attraverso normative di rango legale.

43) In Italia è in vigore il *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, Decreto Legislativo n. 42/2004. In questo testo legale si realizzano distinzioni tra i diversi concetti d'intervento, ma senza includere i modelli di intervento. È pertanto necessario prendere come guida le raccomandazioni delle carte già citate.

44) Come nel Testo italiano, nella *Ley 16/1985 del 26 de junio, del Patrimonio Histórico Español* si fa un minimo riferimento alla conservazione ed il restauro a beneficio del patrimonio mobile, attribuendo la responsabilità di detti interventi ai poteri pubblici, tanto nei beni di interesse culturale come nei beni mobili inclusi nell' Inventario Generale, richiedendo inoltre un'autorizzazione approvata dall'Organismo competente.

45) La *Carta del Restauro de 1972* è importante per la manutenzione ed intervento in questi beni perché in essa si realizza una distinzione tra due termini; "salvaguardia" e "restauro", e perché si includono quattro annessi dove si esamina in maniera dettagliata gli interventi su Antiquariato, Pittura, Scultura, Architettura e Centro Storico.

46) Con la *Carta del Restauro* en 1987, che non è stata mai approvata in Sede Ministeriale, era previsto: <<rinnovare, integrare e sostanzialmente sostituire la *Carta Italiana de Restauro* de 1972>>. Uno dei cambiamenti nelle previsioni di intervento nei supporti in legno consisteva nella raccomandazione di non intervenire, se lo stato è buono, per non turbare un equilibrio già stabilito.

47) Il documento di carattere non normativo di maggiore importanza per la conservazione dei beni mobili in Spagna è il detto *Decálogo de la restauración de Bienes Muebles* redatto dal Ministero di Cultura nel 2007, in cui sono esposti i criteri fondamentali che devono essere rispettati (in ogni itervento di restauro sui beni mobili) rigorosamente da professionisti dell' *Instituto Español de Patrimonio Cultural,* e in modo consigliabile per il resto di professionisti.

48) Per concludere, nel paragrafo intitolato *"Principios básicos y recomendaciones para la conservación de la escultura lígnea napolitana"* di questa Tesi, è stato sviluppato con l'obiettivo di servire come documento o guida per la conservazione e restauro delle sculture lignee del Barocco, in particolare quelle d'origine napoletano. Questo documento ha come riferimento le diverse carte e documenti internazionali elaborate con uno scopo simile, ed emerge come risultato di un'investigazione realizzata precedentemente, che copre gli aspetti storiografici, tecnici e conservativi di queste sculture.

Conclusiones

Las conclusiones de esta investigación parten de las respuestas a los objetivos generales y específicos definidos al inicio de la misma –en el apartado de Metodología y objetivos– y del desarrollo de la hipótesis de partida; la problemática conservativa de la escultura lígnea napolitana del Barroco. Asimismo, ha constituido un recurso efectivo para la obtención de los resultados, el empleo de una metodología de trabajo, basada en el análisis de la escultura napolitana desde diferentes perspectivas; historiográfica, técnica y conservativa. Por tanto, habría que distinguir, por un lado los resultados obtenidos a través del análisis y reflexión de los aspectos sobre los que se apoyan los objetivos –el contenido de la Tesis– y por otro, las conclusiones obtenidas a consecuencia del desarrollo y respuesta a la hipótesis de partida; cumpliéndose de esta forma el objetivo general de la investigación, es decir, la elaboración de una propuesta de actuación frente a dicha problemática.

- Justificación de los objetivos alcanzados

1) La primera premisa basada en el análisis de la escultura lígnea napolitana surge del estudio del contexto cultural y artístico durante los siglos que corresponden al Barroco napolitano, de las relaciones entre artistas y el funcionamiento de los talleres, y de las influencias de esta escultura en su entorno y con España. La reflexión ha dado como resultado la

necesidad de establecer una secuencia que englobaría los siglos del Barroco napolitano y que nos llevaría al establecimiento de patrones escultóricos.

2) La potenciación de la producción de esculturas religiosas, en particular las efectuadas en madera policromada, se debe al espíritu surgido a raíz de la Contrarreforma, como movimiento doctrinal y espiritual, que en el entorno napolitano tuvo un peso importante. Por ese motivo, el vínculo de estas obras con el contexto histórico-artístico del momento en el que produce es fundamental. Al igual que sus características estilísticas, fruto del sentimiento y las emociones transmitidas en el arte durante el Barroco.

3) La valorización de la escultura napolitana está en relación directa con el interés que ha suscitado en los estudiosos. El motivo de su olvido en el siglo XIX puede deberse a los prejuicios que se tienen sobre la escultura, en general, y lígnea, en particular. A ello habría que sumar los estudios de Bernardo De Dominici, destacando su *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani,*, publicado en 1742, donde admite poseer conocimientos escasos sobre la escultura en comparación con los de la pintura.

4) Las grandes aportaciones al conocimiento de la escultura lígnea napolitana a través del estudio, tienen su origen en el interés surgido a mediados del siglo XX con la exposición

Sculture lignee nella Campania (1950), organizada por Ferdinando Bologna y Raffaello Causa, y motivada por un sentimiento colectivo de reconstruir el pasado del sur. A partir de esta fecha, la revalorización de muchas de estas obras contribuye a que se preste mayor atención a la conservación de las mismas; aspecto que mejora lentamente con respecto a la evolución de una conciencia generalizada preocupada por la preservación.

5) Los estudios sucesivos a la exposición de 1950 han estado dirigidos al reconocimiento del panorama de la escultura lígnea en el sur de Italia y la reconstrucción de la actividad de algunos autores y talleres. Lentamente se va reconstruyendo el ambiente de desarrollo de la escultura lígnea de los siglos XVII-XVIII, y las relaciones entre los principales representantes de la escuela napolitana. Los próximos estudios podrían tratar cuestiones en relación a la técnica de ejecución empleada en estos talleres, pues tiene una aplicación práctica en la conservación de estas obras.

6) El análisis de las esculturas de los principales artistas napolitanos –como Giacomo Colombo, los hermanos Perrone, los hermanos Patalano y Nicola Fumo– muestra los vínculos entre ellos, pero también sus relaciones con la clientela española: noble y eclesiástica, tanto en la península italiana como ibérica, pues muchas de las obras se encuentran en territorio español. Este hecho justifica las ideas que se exponen a continuación.

7) Uno de los objetivos específicos de la Tesis sería el análisis de las conexiones existentes entre la escultura napolitana y la española, patentes desde el llamado "período catalán" de la Edad Media y con especial vigencia durante la Edad Moderna.

8) Una cuestión poco analizada hasta el momento, se basa en que las particularidades provocadas por el contexto geográfico y cultural, se ven reflejadas en la escultura napolitana y española. Como consecuencia, el arte en Nápoles ha podido tener como referente esquemas iconográficos romanos por la cercanía territorial, a pesar de su adscripción política hispana. Se tomaban, por tanto, como referencia, las realidades territoriales más próximas, independientemente de la nacionalidad o pertenencia geográfica. No significa que la influencia de la escultura romanista no llegase a España, pero en menor grado que al Virreinato.

9) Esta vinculación con Roma como centro artístico del barroco europeo y con la escuela escultórica romana provoca, además de los diseños y esquemas, el uso del mármol y el bronce en la escultura napolitana. Respecto a la madera, material preferente en España, influyó sobre la escultura napolitana en el empleo de las especies lígneas durante el Virreinato, pues, como se citará más adelante, los escultores partenopeos procuraron adaptarse al gusto de la clientela española. La producción de escultura lígnea en Nápoles continuó hasta finales del siglo XVIII, a pesar de haber decaído en la mayor parte de Europa; circunstancia que

coincide con la escultura lígnea en España, lugar donde nunca ha perdido su protagonismo.

10) Atendiendo a las dos ideas anteriormente planteadas, la pertenencia a un territorio no se aplica linealmente en el caso de los caracteres estilísticos. Es una situación más compleja, pues el estudio del panorama cultural, social y artístico desde finales del XVI hasta principios del XVIII, no puede ser analizado desde la atención única a la referencia política y territorial.

11) Las afirmaciones de Benedetto Croce durante el siglo XIX han influido en los estudios realizados con posterioridad, de manera que las relaciones e intercambios artísticos se han analizado sin tener mucho en cuenta la influencia de la cultura española en Nápoles durante el Virreinato; al igual que la repercusión en la transmisión de conocimientos de artistas españoles a napolitanos en las diferentes disciplinas artísticas, incluida la escultura. Esta idea sigue siendo apoyada por algunos estudiosos y habría que estudiarla como falso hispanísmo, en relación a las ocasiones en las que Croce critica el arte español. Relacionada con la cuestión anterior, en el análisis y comprensión de obras de ese período histórico, influye la mentalidad contemporánea italiana basada en la unificación, dificultando el conocimiento real del contexto cultural de ciertas obras, incluidas las esculturas. Uno de los aspectos que merecen ser estudiados es la herencia española, de forma que se puedan analizar las diferentes

circunstancias y aspectos concernientes a ellos que permitan un análisis objetivo.

12) Si bien ha sido mayoritariamente negada la realidad basada en que durante el siglo XVII Nápoles era España, la situación política y económica actual no reconoce en su totalidad este hecho; autores como Maurizio Marini o Vega de Martini han reconocido esta realidad. El conocimiento de la escultura napolitana durante el siglo XVII es muy difícil, más aun que la pintura, pues ha sido la gran desconocida hasta hace tan solo sesenta años. Presenta aun mayor dificultad la presencia y actividad de los escultores españoles en Nápoles, debido además a la escasez de documentación archivística. Una investigación larga y cuidadosa daría respuesta a esta cuestión planteada en esta Tesis doctoral.

13) Las citadas relaciones comerciales entre el Virreinato napolitano y España y el consiguiente intercambio de obras artísticas durante este período, favorecieron en varios sentidos a ambas orillas del Mediterráneo. Por una parte, se produjo un aspecto mercantil positivo para los escultores napolitanos, pues ser reconocidos ciudadanos españoles suponía una ventaja de cara a la comercialización de sus obras. Mientras que España se benefició, por su parte, no sólo con el intercambio de esculturas, sino también con la llegada de conocimientos relacionados con la técnica artística. De hecho, se observa cierto paralelismo en la evolución de la escultura española y la napolitana. Una de las figuras que justifican esta trasmisión de conocimientos a través del mar

Mediterráneo es Nicola Salzillo, pudiéndose incluir también Giacomo Colombo y otros.

14) La significación de estas esculturas para la sociedad de aquel momento influyó, no solo en una evolución desde el punto de vista técnico y estilístico, sino también en el desarrollo de las artes plásticas, pues los métodos y materiales de trabajo fueron objeto de un perfeccionamiento a lo largo de los siglos, gracias a la trasmisión de conocimientos orales y a la preservación de los mismos mediante la tradición. Estas circunstancias están en directa relación con la conservación de las esculturas, pues el empleo de técnicas y materiales de calidad garantiza la perdurabilidad de las obras en el tiempo.

15) En relación al perfeccionamiento en la técnica de las obras, el resultado definitivo solía ser el que se esperaba, gracias al empleo de un procedimiento profundamente estudiado y asimilado por los artistas, pero también por la clientela, que dejaba constancia de sus exigencias en los contratos. La dificultad del proceso técnico en la ejecución de estas esculturas ha sido criticada por algunos estudiosos, considerándola el género más sencillo de todos, pues consiste en el tallado, estucado y policromado. Sin embargo, a través del análisis del proceso técnico minucioso, se entiende la dificultad que entraña la ejecución de una escultura lígnea de una calidad equiparable a la de los escultores más representativos del Barroco napolitano. Habría que añadir en el análisis comparativo, el escaso protagonismo de la escultura en madera, una vez finalizada la Edad Media

en Europa. En España, y los territorios donde ha ejercido su influencia, como es el caso del Virreinato napolitano, la escultura en madera conservó todo su protagonismo en ambiente religioso, llegando incluso a formar una disciplina artística conocida con el término de “imaginería”.

16) En la difusión de los conocimientos sobre los métodos y operaciones del oficio de la escultura policromada, cobró importancia, además de la intensa relación de enseñanza y aprendizaje por parte de los maestros y discípulos de este oficio, la labor de transmisión desarrollada por algunos eruditos y teóricos del arte a través de la publicación de tratados de arte. Aunque existe poco escrito sobre escultura y no ha sido muy común la conversión de artista a tratadista, los datos aportados por estos escritos permiten en la actualidad conocer profundamente la metodología y los materiales. En el caso particular de la escultura policromada del Barroco napolitano, la inexistencia de tratados sobre esta tipología específica dificulta la comprensión de aspectos que son importantes para la investigación, además de la valoración de las posibles relaciones que pueda haber desde el punto de vista técnico con la escultura española. Como consecuencia, para las intervenciones de conservación-restauración en estas obras es necesario apoyarse en técnicas de análisis que puedan aportar datos sobre la ejecución de las obras, y de acuerdo a las mismas, realizar una propuesta.

17) El debate de la comparación entre las artes –mantenido desde finales del siglo XV por Leonardo Da Vinci– en el que se suele hacer la distinción entre la tecnicidad de la escultura con respecto a la intelectualidad de la pintura y el dibujo, ha podido influir en el desplazamiento a un segundo nivel de la escultura. Y por consiguiente, a la escultura realizada en el entorno napolitano, –especialmente aquella en madera– siendo casi obviada en los escritos realizados por los historiadores del arte, como el citado De Dominici, hasta mediados del siglo XX.

18) Existe una relación entre la importancia dada a la escultura y la calidad del soporte con la que ha sido realizada. De hecho, la desvalorización de las obras cuyo material de soporte ha sido la madera es evidente en comparación con esculturas realizadas en mármol y bronce; consideradas, por tanto, de mayor nobleza que las primeras. De las diferentes fuentes consultadas para esta Tesis se ha encontrado una posible respuesta al escaso valor dado a las esculturas cuyo soporte es la madera: su vulnerabilidad con respecto a los materiales ya mencionados. Si bien es cierto que la madera se degrada fácilmente, no lo es menos que cada soporte va a estar sujeto a diferentes problemáticas de conservación.

19) La escultura tiene sin duda una serie de características que la distinguen de otras manifestaciones artísticas, como la pintura. Una de estas peculiaridades, considerada de las más importantes y que marca una diferencia fundamental con toda representación pictórica, es su tridimensionalidad;

tridimensionalidad que aporta a la obra propiedades táctiles. Esta característica explica el uso que se le ha dado durante la Historia como elemento para expresar los sentimientos, y que en muchos casos ha sido capaz de imitar casi con total exactitud al propio hombre. Quizá sea una de las únicas manifestaciones en las que se contempla la obra como si de un ser superior se tratase, al existir una vinculación directa entre el espectador y la pieza, especialmente en las representaciones sagradas.

20) Algunas características intrínsecas de la madera son valoradas de manera negativa, como por ejemplo las limitadas dimensiones del bloque, que obligan a ensamblar varias piezas para crear la escultura, la presencia de pequeñas cavidades o vasos en su superficie, las variaciones de color, los nudos y las vetas. Estos elementos interfieren en la representación y hacen necesario recurrir a la policromía. Aunque la presencia de esta última no se ha dado únicamente en esculturas realizadas en madera, sino que se ha empleado en otro tipo de materiales escultóricos, ya sean piedras o metales. La idea de desvincular los denominados “materiales nobles” de la superposición de estratos polícromos está ya presente en el Renacimiento. En los siglos sucesivos que corresponden al período del Barroco, se continuó manteniendo ese concepto de división entre las artes según el material de soporte. El hecho de que estudiosos italianos viesen la madera como soporte en escultura desde un punto de vista negativo, es decir, considerando sus cualidades como desventajas –en contraposición al punto de vista de

estudiosos españoles, que la describían como un material con magníficas cualidades para ser trabajado en escultura– se puede deber, por tanto, a la fuerte influencia cultural de cada territorio.

21) El citado desarrollo de la escultura lígnea napolitana tiene su explicación en la Contrarreforma, que obligó a los artistas a pasar de las obras realizadas en una sola pieza a la talla de varias partes separadas, y posteriormente, al montaje mediante ensambles, con el uso de clavos de hierro. Este recurso, como respuesta a la demanda de la clientela, permitió una evolución de la escultura desde el punto de vista dimensional, pero también morfológico, pues permitió mayor soltura en la realización de los volúmenes.

22) Salvo casos excepcionales, era bastante frecuente el empleo de las especies de maderas autóctonas en la Campania, como el tilo ("tiglio", *Tilia europaea* L.[1753]) y el álamo de Cervinara o álamo negro ("pioppo di Cervinara", *Populus nigra* L.[1753]), para la creación de las esculturas en siglo XVII. Este hecho indica que se recurría a los recursos más cercanos para evitar el coste excesivo del transporte, y se diferencia bastante de las obras de origen español, en las que se procuraba el empleo de especies leñosas de gran calidad, como los pinos de Soria y de Segura e incluso se importaban habitualmente maderas como el cedro del Líbano o la caoba de La Habana. Más adelante en estas conclusiones se relacionará este aspecto con el conservativo, pues del estado

del soporte depende en gran medida la conservación de las piezas.

23) Al igual que ocurre en España, las esculturas napolitanas del Barroco están mayoritariamente policromadas. El proceso de policromado de las imágenes no sufre grandes cambios durante el período, al seguirse un patrón ya establecido que aúna el mantenimiento de una tradición junto al perfeccionamiento del proceso técnico. Los cambios provocados a principios del siglo XVII en la escultura napolitana se debieron, por una parte, a la potenciación de la producción de esculturas doradas y adamascadas, y por otra, a la asimilación de la policromía como recurso: relacionándose de forma directa la escultura con el naturalismo manifestado en la producción de belenes de aquel período. De esta forma, en la escultura policromada los elementos forma y color van unidos, pues la riqueza de los materiales que componen los estratos del color aportan nuevos valores al volumen del soporte. Así la obra adquiere el simbolismo que se pretende. En la escultura napolitana, todos los elementos que la conforman contribuyen a dotarla de su significado y funcionalidad.

24) El análisis estilístico y técnico de las esculturas de procedencia napolitana también puede desvelar el influjo español, en lo que se refiere al tratamiento de las policromías, especialmente en la técnica del estofado. Pues, aunque siempre suele existir diferencias sustanciales entre una misma técnica realizada en dos lugares distintos; se observan, tanto

en el tratamiento dramático de las carnaciones como en la riqueza de los estofados, similitudes que solo se pueden explicar mediante la asimilación y reconocimiento de una influencia recíproca entre la escultura procedente de Nápoles y la española.

25) Respecto a la cuestión planteada en la Tesis sobre el origen de la técnica del estofado y la posibilidad de haber surgido en Nápoles bajo el influjo de los artistas flamencos e ibéricos asentados en la ciudad, resulta difícil realizar una afirmación contundente sobre esta problemática, pues no existen datos exactos que lo confirmen. La aparición de estos estofados simplemente podría considerarse otro de los indicios de la unión cultural y territorial, reflejada en las esculturas lígneas pertenecientes al Virreino napolitano y las españolas. Con estos estofados los escultores napolitanos pretendían reproducir fielmente la realidad; simulando los tejidos de la época, como los damascos y brocados mediante el empleo de materiales ricos (oro, plata o cobre). Supone otro ejemplo más del interés que ampliamente se extiende, a raíz de la exaltación religiosa, por la representación humanizada y a la vez suntuaria de los personajes venerados por la religión católica. La aparición de estos estofados en la escultura napolitana a partir de fines del siglo XVI, supuso el inicio de una decoración variada con multitud de tipologías. Si bien estas pueden ser clasificadas según su diseño, es prácticamente imposible identificarlas cronológicamente, pues los modelos se han ido repitiendo durante el tiempo sin un orden cronológico establecido.

26) Los elementos que componen las esculturas de madera policromadas, tanto los materiales que constituyen el soporte y los estratos superficiales, como los que tienen una función de adorno, además de tener un papel muy importante en la apreciación de estas obras, interfieren directamente en la conservación de las mismas. Y por tanto, en el tratamiento de los posibles problemas ante su inminente deterioro.

27) En la conservación integral de una escultura polícroma son importantes, tanto el soporte (que le otorga el valor morfológico) como los estratos de policromía (con el aporte del naturalismo). Por tanto, el análisis del estado de conservación debe estar dirigido hacia la valoración de la obra en su conjunto, prestando atención a los indicios de ciertos problemas, como por ejemplo: desestabilización y pérdidas del soporte, descohesión o levantamientos y pérdidas de los estratos pictóricos.

28) Un elemento frágil de la escultura lígnea del Barroco, en este caso la napolitana, son los dorados que conforman los estofados. La fragilidad y delicadeza de las hojas de pan de oro actúa en detrimento de su duración temporal, pues los continuos roces desgastan poco a poco la superficie, mostrando el bol subyacente.

29) La ubicación de estas obras en ambientes poco idóneos para su correcta conservación ha podido ser una de las causas por las que un gran porcentaje de las mismas no se conserve, y

que el resto hayan padecido problemas importantes. Existe, por tanto, una relación muy clara entre el ambiente y la ubicación –museos o iglesias– en el que se encuentra la escultura en madera y su estado de conservación.

30) Si bien el deterioro es un problema común para todas las esculturas cuyo material de soporte sea la madera, la escultura lígnea del Barroco napolitano suele estar realizada por especies propias del entorno, que son de naturaleza blanda y fácilmente atacadas por insectos xilófagos y organismos causantes de pudrición. Esto ha ocasionado una mala conservación de las esculturas desde el punto de vista estructural. Por el contrario, en España, se difundió el uso de esta materia prima con la llegada de maderas de gran calidad a la Península Ibérica, que además presentaban gran resistencia a la degradación.

31) Algunas de las esculturas lígneas napolitanas conservan la funcionalidad latréutica, es decir, de adoración o culto a Dios, y eso conlleva que, a diferencia de otras tipologías artísticas como la pintura, sufra las consecuencias derivadas de las prácticas religiosas inherentes: cultos y procesiones. Se ven expuestas a una manipulación incontrolada dentro y fuera de los espacios religiosos, sufriendo numerosas modificaciones de carácter morfológico y estético. El deterioro igualmente se puede ocasionar durante los continuos actos litúrgicos en los que participan las imágenes, y son consecuencia de numerosas intervenciones poco acertadas. Uno de los aspectos que, por tanto, debería ser considerado como

problemática específica de este tipo de escultura, es su funcionalidad, en el caso que siga manteniendo uso. En caso contrario, también debe ser tenida en cuenta, pues algunas de las obras que en el pasado sufrieron daños a consecuencia de su uso religioso, en el presente continúan padeciéndolos.

32) Las intervenciones de conservación-restauración en las esculturas del entorno napolitano originalmente eran reparaciones y manutenciones con materiales similares a los empleados en las obras, y sin un criterio muy definido. Posteriormente se han introducido nuevos materiales, algunos incompatibles y dañinos que actuarían inadecuadamente y provocaría un deterioro mayor. De ahí que investigadores como Paolo Marconi o Vega de Martini hayan propuesto la actuación con criterios basados en el uso de materiales compatibles. Por ello, en la actualidad y de manera generalizada, las intervenciones sobre este tipo de obras se realizan con rigor conservativo, teniendo muy presentes materiales y técnicas que ofrezcan garantías de salvaguarda.

33) Un recurso que está siendo bastante efectivo para el aporte de datos a la investigación en torno a la escultura lígnea napolitana son los medios científico-tecnológicos (microscopía óptica, espectroscopía RAMAN, RX, UV, IR, entre otros). Estos datos originados pueden facilitar la elaboración de propuestas de intervención acordes con la problemática que presentan dichas esculturas, y por tanto, ser más acertadas.

34) En este interés por la conservación de las esculturas napolitanas, está adquiriendo un papel fundamental la organización de exposiciones, pues muchas de las intervenciones llevadas a cabo en estos bienes se realizan con motivo de tales eventos, como *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna* (2008). Otras muestras en cambio, se han organizado tras la recuperación de un patrimonio importante, y la organización de las mismas forma parte del plan de difusión de proyecto, como es el caso de *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio* (1990).

35) Tomando como referencia las exposiciones reseñadas en esta Tesis que se han preocupado por el estudio de las relaciones artísticas entre España y el Virreinato napolitano, sería conveniente la realización de muestras monográficas específicas sobre la escultura barroca hispano-napolitana.

36) Es necesario para la salvaguarda de estas obras el control, no solo de su materialidad sino también de sus usos y su funcionalidad religiosa. Los medios empleados en la tutela a nivel del Ministerio de estas esculturas, se basan en el seguimiento y control de las actuaciones en las mismas.

37) El medio para la salvaguarda de las esculturas, ante las numerosas intervenciones a las que son sometidas, se basa en el control del cumplimiento de las pautas y criterios de actuación (mínima intervención, reversibilidad, compatibilidad,

discernibilidad, actuación justificada y documentación de la intervención) establecidos en las cartas y documentos internacionales. El objetivo principal de la conservación de bienes culturales debe ser la creación de estrategias de prevención del deterioro. Los avances en las técnicas de análisis científicas, además de la contribución que hacen en los procesos de restauración de las esculturas, también pueden aportar muchos datos en la investigación sobre los procesos técnicos empleados por los escultores napolitanos.

38) La investigación interdisciplinar es fundamental previa a las actuaciones, que deben seguir el principio de la mínima intervención. Además, se debe evitar la eliminación sistemática de adiciones históricas. Por último, es importante la reubicación al lugar original y el seguimiento de las obras restauradas.

39) En cuanto a las operaciones directas con fines curativos en las esculturas lígneas según el ICOM; se deben limitar a detener el daño al que se encuentre sometida la obra en ese momento y a favorecer el estado en el que se encuentre su soporte lígneo. Muchas de las esculturas llegadas hasta la actualidad han sido intervenidas mediante modificaciones, sin necesidad real de actuación.

40) Una de las mejores formas de proteger directamente estas esculturas es mediante la sensibilización de las personas que están encargadas de su tutela, y del público en general. Es

fundamental conocer los principales problemas que padecen estas obras para poder adoptar las medidas adecuadas.

41) La Carta de Riesgo del Patrimonio Cultural del ISCR, que surgió de la necesidad de preservar los bienes patrimoniales ante los diferentes agentes que intervienen en su deterioro, contribuye a determinar las intervenciones de mantenimiento y restauración de esos bienes. Trabajar en pequeñas operaciones de mantenimiento y reparación preventiva conlleva un coste económico menor que intervenir sobre daños ya causados. Los esfuerzos mantenidos mediante el estudio y catalogación son una herramienta esencial para lograr el reconocimiento y valoración de estas obras y por tanto, el interés por la preservación de las mismas. La catalogación y estudio sería el medio para revalorizar también las esculturas napolitanas presentes en territorio español.

42) España e Italia reflejan su compromiso con la protección del Patrimonio Cultural y, en concreto con la conservación y restauración de los bienes muebles mediante normativas de rango legal.

43) En Italia está vigente el *Código de bienes culturales y del paisaje* aprobado por el Decreto Legislativo n. 42/2004. En este texto legal se realizan distinciones entre los diferentes conceptos de intervenciones, pero sin llegar a incluir pautas de actuación. De ahí que sea necesario tomar como guía las recomendaciones de las cartas ya citadas.

44) Al igual que el Código italiano, en la *Ley 16/1985 del 26 de junio, del Patrimonio Histórico Español* se hace una mínima alusión a la restauración y conservación en beneficio del patrimonio mueble, haciendo responsables de dichas actuaciones a los poderes públicos tanto en los bienes de interés cultural como los bienes muebles incluidos en el Inventario General, requiriendo además una autorización previa para intervenir aprobada por el Organismo competente.

45) La *Carta del Restauro de 1972* es importante para el mantenimiento e intervención en estos bienes porque en ella se realiza una distinción entre dos términos; "salvaguarda" y "restauración", y porque se incluyen cuatro anexos donde se examina de manera detallada el modo de intervenir sobre Antigüedades, Pintura, Escultura, Arquitectura y Centro Históricos.

46) Con la *Carta del Restauro* en 1987, que nunca ha sido aprobada en sede ministerial, se pretendía, tal y como se mencionó en dicha Carta: <<renovar, integrar y sustancialmente sustituir la *Carta Italiana de Restauro* de 1972>>. Uno de los cambios en las previsiones de actuación en los soportes de madera consistió en la recomendación de no intervenir, si el estado es bueno, para no turbar un equilibrio ya establecido.

47) El documento de carácter no normativo de mayor importancia para la conservación de bienes muebles en España es el

denominado *Decálogo de la restauración de Bienes Muebles* redactado por el Ministerio de Cultura en 2007, en el que se exponen los criterios básicos que deben ser respetados (en toda actuación de restauración sobre bienes muebles) rigurosamente por los profesionales del Instituto Español de Patrimonio Cultural, y de modo recomendable por el resto de profesionales.

48) Para concluir, el apartado titulado *"Principios básicos y recomendaciones para la conservación de la escultura lígnea napolitana"* de esta Tesis, ha sido desarrollado con el objetivo de servir como documento o guía para la conservación-restauración de las esculturas lígneas del Barroco, especialmente las de origen napolitano. Tiene como referentes las diferentes cartas y documentos internacionales elaborados con una finalidad semejante, y surge como resultado de una investigación realizada previamente, que abarca aspectos historiográficos, técnicos y conservativos de estas esculturas.

10. BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.: *Aragón en el Mundo,* Caja de Ahorros de La Inmaculada Aragón, Zaragoza, 1988.

AA.VV.: "El Arte en la época de Calderón", Catálogo exposición celebrada en el Palacio Velázquez del Parque del Retiro, (Madrid, diciembre 1981- enero 1982) Ministerio de Cultura, Madrid, 1981.

AA.VV.: *Especies de maderas para carpintería, construcción y mobiliario,* Edit. Aitim, Madrid, 1997.

AA.VV.: *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada,* Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, The Getty Conservation Institute, Sevilla, 2006.

AA.VV.: "Qualità territoriali tra ricerca e didattica", Atti del 46º Convegno Nazionale dell' Assiociazione Italiana Insegnanti di Geografia, Lecce 18-21 ottobre 2003, a cura di Liberata Nicoletti e Anna Trono, Congedo Editore, Lecce, 2004.

AA.VV.: *Salzillo (1707-1783). Exposición antológica Iglesia de San Andrés*, Museo Salzillo, (Murcia, mayo-junio 1973) Dirección General de BBAA, Comisaría General de Exposiciones, Madrid, 1973.

AA.VV.: Scultura lignea per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevoal XIX secolo (Atti del convegno di serra San Quirico e Pergola, 2007) De Luca, Roma, 2012.

AA.VV.: *Settecento napoletano. Sulle ali dell'Aquila Imperiale (1707-34)* (Catalogo di mostra) Mondadori Electa, Napoli, 1994.

AA.VV.: *Adhesives et Consolidants,* IIC Congress Preprints, Parigi 2-8 septiembre 1984, Londra, 1984.

AA.VV.: *Tutela del patrimonio cuturale: verso un profilo europeo del restauratore di beni culturali,* Atti del Summit europeo, Pavia 18-22 ottobre 1997, Associazione Secco Suardo, Pavia, 1998.

AA.VV.: *Chimica per l'arte,* Zanichelli, Bologna, 2007.

ABBATE, Francesco: *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna,* a cura di F. Abbate, Foggia-Roma, 2006, voll. I e II.

ALBERTO PAVONE, Mario: *Angelo Solimena e la pintura napoletana della metà del Seicento,* Arti Grafiche Boccia, Salerno, 1980.

ALONSO MORAL, Roberto:

"La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso", en *Sculture di età barocca tra terra d'otranto, Napoli e Spagna. Catalogo de la mostra (Lecce, 16 dicembre 2007- 28 maggio 2008),* De Luca Editori d'Arte, Roma, 2008.

"La Inmaculada de Giacomo Colombo. Una escultura en su contexto italiano", en Boletín Museo Bellas Artes Bilbao, n. 7, 2013, pp. 163-193.

AMICH BADOSA, Constancio: *Manual del dorador sobre la madera*, Editorial Sintes, Barcelona, 1985.

ANDALORO, Maria: *La teoria del restauro nel Novecento da Riegel a Brandi,* Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo), 12-15 novembre 2003), Nardini, Firenze, 2006.

ANDRÉ, Jean-Michel: Restauration des Sculptures, Société Français du livre, Suisse Paris, 1977.

ANTONETTO, Barbara: *I Botto: una famiglia di intagliatori nel Piemonte del sec. XVII*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1994.

ARAUJO GOMEZ, Francisco: *Historia de la escultura en España desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII, y las causas de su decadencia*. Real Academia de San Fernando de Madrid. Madrid, 1885.

ARRIGHETTI, A. y ARRIGHETTI, E.: "Nozioni introduttive alla conoscenza del legno come materia prima nella conservazione nel restauro"*,* en *Monografie didattiche restauri-ricerche, n. 2,* Botticino, 1990.

ARRIGHETTI, Elisabetta: "Alcuni esempi di sculture lignee e dipinti su tavola del Cadore: lo studio delle tecniche di esecuzione in relazione allo stato di conservazione", en *A Nord di Venezia. Scultura e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento,* Catalogo della mostra (Belluno 30 ottobre 2004-22 febbrario 2005), Silvana, Cinisello B. (MI) 2004, pp. 461-473.

Atto di indirizzo sui criteri técnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, D. Lgs. n.112/98 art. 150 comma 6.

BACCI, Michele: "Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni", in *Scultura lignea. Lucca 1200-1425,* voll 2, S.P.E.S., Firenze, 1996, pp. 31-41.

BALDI, Pio: "La Carta de Riesgo del Patrimonio Cultural", en *Carta de Riesgo*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. IAPH, Cádiz 1992, pp. 8-14.

BALDI, R., LISINI, G.G., MARTELLI, C. y MARTELLI, S.: *La cornice fiorentina e senese. Storia e tecniche di restauro,* Alinea, Firenze, 1992.

BALDINI, U. y DAL POGGETTO, P.: *Firenze restaura. Il Laboratorio nel suo quarantennio,* Edifir, Firenze, 2013.

BALDINI, Umberto:

Teoria del restauro e unità di metodologia. Volume secondo, Nardini, Firenze, 1981.

Teoria del restauro e unità di metodologia. Volume primo, Nardini, Firenze, 1982.

BALL, Philip: *Colore. Una biografia. Tra arte, storia e chimica, la belleza e i misteri del mondo del colore,* Biblioteca Universitaria Rizzoli, Milano, 2004.

BARACCHINI, Clara.:

"La scultura dipinta nelle botteghe medievali", en *Scultura lignea,* Lucca 1200-1425, voll. 2, S.P.E.S., Firenze, 1995, pp. 7-9.

Scultura lignea. Lucca 1200-1425. Volume II, S.P.E.S, Florencia, 1995.

BARANDIARAN, M., BAZETA, F., LEGORBURU, P., GOIKOETXEA, E.M. y VENEGAS, C.: "Reintegración volumétrica. Estudio de materiales de relleno", en R&R Restauración & Rehabilitación, n. 51, Instituto de Restauración del Patrimonio, valencia, 2001, pp. 70-75.

BARBOUR, D. y OZONE, J.: "The making of a Seventeenth-Century Spanish Polychrome Sculpture", en *The Sacred Made Real. Spanish Painting and Sculpture, 1600-1700,* (Catálogo exposición, Londres, National Gallery 2010), Yale University Press, London, 2010, pp. 59-71.

BASILE, Elisabetta Ingrid:"I supporti lignei", en *I supporti nelle arti pittoriche,* a cura di Corrado Maltese. Mursia. Milano, 1990, vol. I, pp. 317-336.

BAUSSANO, Antonio Angelo:

L'arte come risorsa d'impresa: artigianato del legno e del restauro ligneo. Regione Piemonte, Edit. Stendhal, Torino, 1999.

Profili d'autore: storie di vita e d'immpresa di artigiani del legno e del restauro ligneo. *Regione Piemonte*, Edit. Stendhal, Torino, 1999.

BELDA NAVARRO, Cristóbal:

"Francisco Salzillo y el Belén Español", *en El Belén,* IX Seminario de Artes Plásticas, Inst. Ciencias Educación, Universidad de Córdoba, 1993.

Escultura y teoría de las artes. Universidad de Murcia. 2015.

Estudios sobre Francisco Salzillo. Universidad de Murcia. 2015.

BELDA NAVARRO, C. y DE LA PEÑA VELASCO, C.: "Francisco Salzillo: Artífice de su ventura", en *Francisco Salzillo*, *Vida y obra a través de sus documentos*, Comunidad Autónoma de Murcia, Murcia 2006, pp.18-45.

BENSI, Paolo: *"*Alla vita della terracotta era necessario il colore": appunti sulla policromia della statuaria fittile"*,* en *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione,* a cura di M.G. Vaccari, Firenze, 1996, pp. 34-46.

BERNALES BALLESTEROS, J. y GARCÍA DE LA CONCHA, F.: *Imagineros andaluces de los siglos de oro,* Biblioteca de la cultura andaluza, Sevilla, 1986.

BERNARDI, Claudio: *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia,* Vita e Pensiero, Milano, 1991.

BEVILACQUA, N., BORGIOLI, L. y ADROVER GRACIA, I.: *I pigmenti nell'arte dalla preistoria alla rivoluzione industriale,* Il Prato, Padova, 2010.

BIANCO, Furio: *Nel Bosco: comunità alpine e risorse forestali nel Friuli dell' età moderna (sec. XV-XX),* Forum, Udine, 2001.

BIANCHI, P. y CORAZZI, C.: *La biologia vegetale per i Beni Culturali,* Edit. Nardini, Firenze, 2005.

BIGAZZI, I. y SPERANZA, L.: *Sui tessuti dipinti della Madonna di Citerna. Ipotesi sulla simbologia e ricostruzione dei motivi tessili*, en OPD Restauro, n. 25, Centro Di, Firenze, 2014, pp. 99-108.

BOCCHIERI, Franco: *Restauro, conservazione e tutela dei beni culturali. Manuale practico sulle normative e procedure,* Aviani Editore, Udine, 1994.

BOLOGNA, Ferdinando: *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo,* Nápoles, 1955.

BOLOGNA, F. y CAUSA, R.: *Sculture lignee nella Campania. Catalogo della mostra del Palazzo Reale,* Soprintendenza, Napoli, 1950.

BONSANTI, G. y CIATTI, M.: *Ulisse Forni. Manuale del pittore restauratore. Studi per la nuova edizione,* Edifir, Firenze, 2004.

BONZ, M., GROSSO, O. y MACENARO, C.: *Le Casacce e la scultura lignea sacra genovese del Seicento e del Settecento: Museo di scultura e d'architettura ligure, Chiesa di S.Agostino,* Editore Goffi, Genova, 1939.

BORRELLI, Gennaro:

Il presepe napoletano, Banco di Roma, Napoli, 1970.

"Sculture di Nicola Fumo nel Salento", en *Studi di storia di pugliese in onore di Nicola Vacca,* Galatina, 1971.

Aniello e Michele Perrone scultori napoletani, en *Gli scultori Gaetano e Prieto Patalano tra Napoli e Cadice,* Napoli, 1993.

Sculture in legno di età barocca in Basilicata, Napoli, 2005.

BRANDI, Cesari: *Teoría de la restauración,* Editorial Alianza, Madrid, 1992.

BRUNELLO, Franco: *De arte illuminandi: e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale,* Neri Pozza, Vicenza, 1975.

BRUQUETAS GALÁN, Rocío.: "Los gremios, las ordenanzas, los obradores"*,* in *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos,* Grupo Español del IIC, Madrid, 2006, p. 6.

BURRESI, Mariagiulia: *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, Catalogo della mostra tenuta a Pisa nel 2000-2001, F. Motta, Milano, 2000.

CABALLERO, Manuel Giraldo: "El trabajo del batihoja", in *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos,* Grupo Español del IIC, Madrid, 2006, p. 10.

CAMÓN AZNAR, J., DE CONTERAS Y LÓPEZ DE ALAYA, J., GÓMEZ MORENO, M. E., HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y OROZCO DÍAZDÍAZ, E.: "Los hermanos García", en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo,* Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972, pp. 127-136.

CANDEL CRESPO, Francisco: "Don Manuel Sánchez Molina, presbítero. El maestro de pintura de Francisco Salzillo" en Imafronte, nº 6-7, 1990-1991, pp. 45-50.

CANIATO, Giovanni: *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori,* Cierre, Venezia, 2009.

CANOCCHI, G., CIATTI, M. y PANDOLFO, A.: "La scultura dipinta. Nota su alcuni restauri", in *OPD Restauro*, n. 3, Edifir, Firenze, 1988, pp. 29-41.

CANOCCHI, GIGLI, M.C., MAZZONI, M.D. y STIBERC, P.: "La Lacuna nella scultura lignea. Problematiche d'intervento", en *Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell'Opificio delle Pietre Dure,* Atti dei convegni del 7 aprile 2002 e del 5 aprile 2003, Edifir, Firenze, 2004, pp. 131-135.

CARRASSÓN LOPEZ DE LETONA, Ana: "Las encarnaciones y algunas reflexiones sobre sus tratamientos"*,* en *Patina,* n. 13-14, Mayo 2006, Madrid, 2006, pp. 87-93.

CASAZZA, Ornella: *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia,* Nardini, Firenze, 2007.

CASOLI, A., DARECCHIO, M.E. y SARRITZU, L.: *I coloranti nell'arte,* Il Prato, Padova, 2009.

CASTRIS, Pierluigi Leone de: "Verità istorica, realismo, fasto, decoro, nobiltà ed emulazione del metallo prezioso. Fortuna e caratteri di statue e busti-reliquiario a Napoli e nelle province tra fine Cinquecento e inizio Seicento", in G.B. Fidanza, I. Speranza, M. Valenzuela, *Scultura lignea. Per una storia dei sistema costruttivo e decorativi dal Medioevo al XIX secolo,* Atti del Convegno di Serra San Quirico e Pergola 13-15 dicembre 2007, De Luca, Roma, 2012, pp. 161-170.

CERASUOLO, Angela.: "Estofado e policromie: osservazioni sulla tecnica attraverso la testimonianza di Francisco Pacheco"*,* in Fidanza G.B., Speranza, L., Valenzuela, M., *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo,* Atti del Convegno di Serra San Quirico e Pergola 13-15 dicembre 2007, De Luca, Roma, 2012, pp. 147-160.

CIATTI, Marco: *Appunti per un manuale di storia e teoria del restauro,* Edifir, Firenze, 2009.

CANEVA, G., NUGARI, M. P., PINNA, D. y SALVADORI, O.: *Biologia vegetale per i beni culturali.* Vol. I, Edt. Nardini, Firenze, 2005.

CARLI, Enzo:

Mostra dell'Antica scultura lignea senese, Firenze, 1949.

La scultura lignea senese, Firenze, 1951.

CARRADORI, Francesco: *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura (1802),* a cura di G.C. Sciolla, Treviso, 1979.

Carta del Restauro, Italia, 1972.

Carta del Restauro, Italia, 1987.

CASSIANO, Antonio: *Il Barocco a Lecce e nel Salento,* Catalogo della mostra (Lecce, 8 aprile- 30 agosto 1995), De Luca Editore, Roma, 1995.

CASCIARO, Raffaele:

"Due botteghe a confronto: intaglio e policromia nelle sculture di Gaetano Patalano e Nicola Fumo", en *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco.* Università del Salento, 2007, pp. 221-262.

"Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre"*, en Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo de la mostra (Lecce, 16 dicembre 2007- 28 maggio 2008), De Luca Editori d'Arte, Roma, 2008, pp. 49-74.

"La scultura", en *Il Barrocco a Lecce e nel Salento,* catalogo della mostra, a cura di A. Cassiano, Roma, 1995, pp. 143-162.

"*Un'aggiunta per Nicola Fumo in Spagna",* en "Kronos", a cura del DBAS, Università di Lecce, Facoltà di Beni Culturali, Galatina, 10/2006, pp. 133-138.

CASCIARO, R. y NATALE, V.: *Scultura lignea del Duocento alla fine del Quattrocento: nuovi contributi,* Catalogo di una mostra tenuta a Venaria Reale nel 2008, U. Allemandi & C, Torino, 2008.

CASSIANO, Antonio: "Note sul collezionismo", en *Il Barrocco a Lecce a nel Salento,* catalogo della mostra, a cura di A. Cassiano, Roma, 1995, pp. 27-36.

CASSIANO, A. y POSO, R.: "Il fervore degli arredi", in *Storia di Lecce. Dagli Spagnoli all'Unità,* a cura di B.Pellegrino, Roma,-Bari, 1995.

CASTELLI, C., PARRI, M. y SANTACESARIA, A.: "Supporti lignei: problemi di conservazione", en *Problemi di restauro: riflessioni e ricerche*, a cargo de Marco Ciatti, Ed. Edifir, Florencia, 1999.

CASTELNUOVO, E., y GINZBURG, C.: "Centro e periferia", en *Storia dell'Arte Italiana. Questioni e metodi,* Einaudi, Torino, 1979, pp. 285-352.

CASTRI, S. y NATALE, V.: *Scultura lignea dal Medioevo al Rinascimento: aggiunte al catalogo di antichi maestri e nuove proposte,* Eventi & Progetti, Torino, 2010.

CATELLO, C.: “Scultori argentiere a Napoli in età barocca” y “Due inedite statue d’argento”, en *Scritti di storia dell’ arte in onore di Raffaello Causa, Nápoles, 1988, pp. 281-286.*

CECCARELLI, Aldo: *Opere d’arte restaurate in Calabria,* catalogo della mostra, a cura di A. Ceccarello. Cosenza 1990, Catanzaro, 1992.

CELLINI, Benvenuto: *Tratados de orfebrería escultura, dibujo y arquitectura.* Editorial Akal, S.A., Madrid, 1989.

CENNINI, Cennino: *El Libro del Arte,* Edit. Akal, Madrid 2002.

CHING, Francis: *Diccionario visual de arquitectura,* Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

CIATTI, Marco: “Per un’attuale teoria del restauro” en *OPD Rivista dell’Opificio delle Pietre Dure e Lavoratori di Restauro di Firenze,* nº 17, 2005, pp. 71-82.

CIOCCHETTI, C. y MUNZI, C.: “La Balsite: un nuovo materiale per il risanamento dei supporti e per la realizzazione di parti mancanti”, in *Bollettino ICR n. 15,* Roma, 2007, pp. 19-37.

CIOFFI MARTINELLI, Rosanna: *La Cappella Sansevero: arte barocca e ideologia massonica,* en Arte d’Occidente, Edizioni 10/17, volumen III, Salerno, 1987.

Competencias necesarias para acceder a la profesión de conservador-restaurador, European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations A.I.S.B.L., 2013.

CONIGLIO, Giuseppe. *I vicere spagnoli di Napoli*, Fausto Fiorentino, Napoli, 1967.

CONTI, Alessandro:

Manuale di restauro, Einaudi, Torino, 1996.

Manuale di restauro, Edit. Einaudi, Torino, 2001.

Storia del restauro e della conservazione delle opere d´arte, Edit. Mondadori Electa, Milano, 2009.

COOMBES, Allen J.: *Alberi, Guida fotografica a oltre 500 specie di alberi di tutto il mondo,* Fabbri, Milano, 2006.

CORTÉS, Valeria: *Anatomía, academia y dibujo clásico*. Editorial Cátedra. Madrid, 1994.

CORTESE, Wanda.: *Il patrimonio culturale: profili normativi* (3ª Edición) Edit. Cedam, Padova, 2007.

CROCE, Benedetto:

En la Península Ibérica. Cuaderno de viaje (1889), Universidad de Sevilla, 1993.

"Memorie degli spagnoli nella città di Napoli", en *Napoli Nobilissima,* IV, 1895.

CUZZOLIN, Silvia: "Tecniche esecutive dei supporti di quattro sculture lignee marchigiane realizzate tra il XIV e il XVII secolo", in G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela, *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo,* Atti del Convegno di Serra San Quirico e Pergola 13-15 dicembre 2007, De Luca, Roma, 2012, pp. 39-48.

DA VINCI, Leonardo:

Tratado de pintura. Editorial Akal, S.A. Madrid, 1986.

"Trattato della pittura (condotto sul Cod. Vaticano Urbinate 1270), Secondo volumen, Parte sesta, Degli alberi e delle verdure, cap. 847"*,* Giunti Demetra, Milano, 1998.

D'ADDOSIO, G.B.: *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi,* Archivio Storico per le provincie napoletane, Napoli, 1920.

DEAN, M. y BONOMI, R.: "Andrea Brustolon. Note sulla técnica esecutiva", in A.M. Spiazzi (a cura di), *Scultura lignea barocca nel Veneto,* Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona Banca, Cinisello Balsamo (MI) 1997, pp. 317-327.

DE BENEDETTO, G., MASTRANDREA, E. y SAVINO, A*.:* "Indagini diagnostiche sulle statue-reliquiario della chiesa di Sant'Irene a Lecce*"* en *Sculture di età barocca tra terra d'otranto, Napoli e Spagna. Catalogo de la*

mostra (Lecce, 16 dicembre 2007- 28 maggio 2008), De Luca Editori d'Arte, Roma, 2008.

DE LA POZA LLEIDA, Jose Maria: *La madera y su secado artificial.* Oikos-Tau, Barcelona, 1991.

DE PALMA, I.: "Esempi di tutela della scultura lignea: la bottega dei Gritti", en *Rassegna di Studi e di Notizie*, Comune di Milano, 2009, pp. 123-130.

DE VITO, Giuseppe: "Alla ricerca dell Vello D'oro", in *Ricerche sul Seicento napoletano,* Milano, 1986.

DE LA PEÑA VELASCO, C. y BELDA NAVARRO, C.: "Francisco Salzillo: Artífice de su ventura", en *Francisco Salzillo*, *Vida y obra a través de sus documentos*, Comunidad Autónoma de Murcia, Murcia 2006, pp.18-45.

DE BARRAÑANO, Kosme. *Criterios sobre la Historia del Arte*, Rekalde, Bilbao, 1996.

DE BENEDETTO, G. E., MASTRANDREA, E. y SAVINO, A.: "Indagini diagnostiche sulle statue-reliquiario della Chiesa di Sant'Irene a Lecce", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra (Lecce, 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), De Luca Editore, Roma, 2008.

DE FRANCOVICH, Géza: *Scultura medioevale in legno,* Roma 1953.

DE' MAFFEI, Fernanda: *Mostra di sculture lignee medievali*, Milano 1957.

Decálogo de la restauración de la Restauración de Bienes Muebles, Ministerio de Cultura, España, 2007.

Decreto Legislativo 490/1999 del Texto único de los Bienes Culturales y Ambientales, Ministerio de Bienes Culturales, Italia, 1999.

Decreto Legislativo 42/2004 del Código de los Bienes Culturales y del Paisaje, Ministerio de Bienes Culturales, Italia, 2004.

DEL ZOTTO, F. y TONINI, F.:

"The rescue of seventeenth-century retable: methodology and conservation", in *ICOM-CC Preprints,* Washington D.C. 1993, James & James, London, 1993, pp. 205-210.

"Il recupero di un altare ligneo del XVII secolo: metodologia e restauro", in *Arte Cristiana – Rivista internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche,* n. 761, Scuola del Beato Angelico e Istituto di Storia dell'Arte dell'Università Cattolica, Milano, 1994, pp. 147-158.

"The anastylosis and the conservation of the main altarpiece of Madonna del Giglio in Tarcento (1604)", in *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie Konservierung Restaurierung,* Tagungsbeiträge 11-13 November 1999, Dresden (Germania), Hoschschulen für Bildende Kunste, 1999, pp. 90-97.

"Ethis and aesthetics in wooden retables. Proposals for the reconstruction and presentation of losses in wood and polychrome surfaces: volume, texture, colour", in AA.VV., *Retables in situ. Conservation & Restauration. 11ª Journées d'études de la Section Française de l'institut International de Conservation,* Roubaix 24-25 juin 2004, Champs-sur-Marne (F), 2004, pp. 69-82.

"Retablo Mayor de Santa Maria del Giglio, Tarcento, Udine, Italia", en F. Descamps, J. Carballo (a cura di), *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada,* The Getty Conservation Institute y Junta de Andalucía Consejería de Cultura and the J. Paul Getty Trust, Los Angeles, 2006, pp. 162-181.

"Main altarpiece of Santa Maria del Giglio, Tarcento, Udine, Italia", en F. Descamps, J. Carballo (a cura di), *Methodology for the Conservation of Polychromed Wooden Altarpieces,* The Getty Conservation Institute y junta de Andalucía Consejería de Cultura and the J. Paul Getty Trust, Los Angeles, 2006, pp. 162-181.

DELL'AQUILLA, P. y CANAVESIO, W.: *Il volto del sacro: scultura lignea a Bene dal quattrocento all'ottocento,* L'Artista, Savigliano, 2012.

DI GALLO, D., DI GALLO, M., ZANINI, S.: *Giganti della memoria. Grandi alberi e monumenti naturali del Friuli Venezia Giulia,* Selekta, Udine, 2012.

DI LIDDO, Isabella.: *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo: Napoli, la Puglia, e la Spagna, una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2008.

DI LUSTRO, Agostino: *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice,* Napoli, 1993.

DÍAZ VAQUERO, Mª Dolores: *Imagineros Andaluces Contemporáneos.* Cajasur. Córdoba, 1995.

Diccionario de Autoridades de 1726, (Edición facsimilar, vol. 1 y 3) Edit. Gredos, Madrid, 1990.

Directrices profesionales de E.C.C.O: La profesión y su código ético. Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores, Bruselas, 2002.

Directrices profesionales de E.C.C.O (III). Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores-Restauradores, Bruselas, 2004.

DIODATO, Sergio Paolo: *I buoni colori di una volta. Ricettario fotografico per conoscere e fabbricare pigmenti, leganti, vernici e materiali artistici antichi, direttamente dai trattati medievali,* Menabò,Ortona, 2012.

DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte,* Reverté, Barcelona, 1991.

DOMBROWSKY, Damian: "Nápoles en España. Cósimo Fanzago, Giuliano finelli, las esculturas del Altar Mayor en las Agustinas Descalzas de Salamanca y un monumento desaparecido*",* in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1995-96, pp. 87-93.

D'ORS, Eugenio, *Lo Barroco*, Editorial Tecnos, Madrid, 1993.

ECO, Umberto: *Come si fa una tesi di Laurea*. Bompiani, Milano 1977.

E.C.C.O.: "Linee di condotta professionali: La Professione, il Codice ético, Requisiti di base per una formazione in conservazione e restauro", in AA.VV., *Tutela del patrimonio culturale: verso un profilo europeo del restauratore di beni culturali,* Atti del Summit europeo, Pavia 18-22 ottobre 1997, Associazione Giovanni Secco Suardo, Pavia, 1998, pp. 369-376.

El Arte en la época de Calderón, Catálogo exposición celebrada en el Palacio Velázquez del Parque del Retiro, Madrid, diciembre 1981- enero 1982.

El barroco en Andalucía. Jornadas europeas de patrimonio 2007. Junta de Andalucía. Consejería de cultura. 2007.

ERICANI, G. y PIGNATELLI, O.: "Datazione dendrocronologia di opere d'arte e di manifatti di interesse storico-artistico dl Veneto. Alcuni esempi", en C.D'Amico (a cura di), *Atti del II Congresso nazionale di archeometria* (Bologna 29 Genaio 1 febbrario 2002), Patron, Bologna, 2002, pp. 277-292.

ESTELLA, Margarita M.:

Obras maestras inéditas del Arte de la cera en España, in "Goya", 1993, n. 237, pp.149-160.

"La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión", en *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la*

circolazione mediterranea, Mario Congelo Editore, Università del Salento, 2007, volume secondo, pp. 93-122.

Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola. Ministero per i beni e le attività culturali, Cagliari, 2001.

FABBRI, Bruno: "Processi di lavorazione e rivestimenti ceramici", in *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione,* a cura di M.G. Vaccari, Firenze, 1996.

FATIGATI, Giancarlo:

"Il coro dei padri di Padua. Avvio alla conoscenza del manufatto, per la sua analisi técnica e conservativa*"* en *Annalo Universita Suor Orsola Benincasa.* Napoli, 2010.

Le arti del legno: natura, propietà e problemi della materia nella conservazione delle opere. Università degli studi Suor Orsola Benincasa, Napoli, 2010.

"Documenti e indagini scientifiche a confronto: la produzione dei busti reliquiario a Napoli all'inizio del XVII secolo", in G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela, *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo,* Atti del Convegno di Serra San Quirico e Pergola 13-15 dicembre 2007, De Luca, Roma, 2012, pp. 171-182.

FAVARO, Elena: *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti,* Olschki, Firenze, 1975.

FERRARI, Oreste: “I grandi momenti della scultura e della decorazione plastica”, en *Civiltà del Seicento a Napoli*, Catálogo de la exposición, Electa Napoli, Nápoles 1984, volumen II, pp. 139-151.

FIDANZA, Giovan Battista:

“Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose: una verifica su statue e intagli di età moderna”*,* in G.B. Fidanza, N. Macchioni, *Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose,* Atti del seminario di studi Perugia 1-2 aprile 2005, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2008, pp. 33-57.

“Sistemi di assemblaggio e risultati formali: alcuni casi secenteschi”, in Fidanza, G.B., Speranza L., Valenzuela, M., *Scultura lignea. Per un storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo,* Atti del Convegno di Serra San Quirico e Pergola 13-15 dicembre 2007, De Luca, Roma, 2012, pp. 199-210.

FIDANZA, G.B. y MACCHIONI, N.:

I legni dell'arte: l'archivio delle identificazioni delle specie legnose dei beni storico-artistici, Edit. Fabriano, Ancona, 2008.

Statue di legno: caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose, (atti del seminario di studi ,Perugia 1-2 aprile 2005): Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma, 2008.

FIDANZA, G.B., SPERANZA, L. y VALENZUELA, M.: *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo,* Atti del Convegno di Serra San Quirico e Pergola 13-15 dicembre 2007, De Luca, Roma, 2012.

FILANGIERI, Gaetano: *Documenti per la storia delle province meridionali,* Napoli, 1891.

FITTIPALDI, Teodoro: "La scultura a Napoli dal tardo barocco al rococó", en *Civiltà del '700 a Napoli*, Centro Di, Florencia, 1980, vol. secondo, pp. 39- 59.

FOLCH Y TORRES, Joaquín: *La escuela policroma,* Ed. David, S.A., Barcelona, 1930.

FORNI, V.: "Il problema critico delle integrazioni plastiche nella scultura lignea", en *OPD Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Lavoratori di Restauro di Firenze,* nº 10, 1998, pp. 95-111.

FRANCESCUTTI, E. y BUTTAZZONI, N.: "Considerazioni in margine al restauro del <<Polittico di Aquileia>> di Pellegrino da San Daniele", in *La scultura lignea. Tecniche esecutive, conservazione e restauro,* Atti della Giornata di studio, Belluno 2005, a cura di A.M. Spiazzi, L. Majoli, Silvana, Cinisello Balsamo (MI) 2007, pp. 155-174.

FRANCOLINI, S., GIUSTI, A., MICHELUCCI, M. y SPERANZA, L.: "Colore e volumen: scultura lapidea, bronzi, scultura lignea, materiali ceramici", in *Lacuna. Riflessioni sulle sperienze dell'Opificio delle Pietre Dure,* Atti dei convegni del 7 aprile 2002 e del 5 aprile 2003, Edifir, Firenze, 2004, pp. 51-64.

FRANGIPANE Alfonso.: *Inventario degli oggetti d'arte d'italia. II. Calabria,* Roma, 1933.

FRESCHI, M. y GIGLI, M.C.: “Un caso estremo di restauro: un San Sebastiano in legno policromo dell’ambito di Silvestro dell’Aquila”, en *OPD Restauro, n. 20,* Centro Di, Firenze, 2008, pp. 211-226.

FREZZATO, Fabio: “Le policromie: Ricostruzione dei procedimenti esecutivi dall’interpretazione dei dati delle indaginiscientifiche”, en *Rassegna di Studi e di Notizie*, Comune di Milano, 2009, pp. 71-84.

FROSINI, Alessandra: *Scultura lignea dipinta nella Toscana medievale: problemi e metodi di restauro,* San Casciano, Libro Co. Italia, 2005.

GAETA, Letizia:

Le sculture della sagrestia dell’Annunziata a Napoli: nuove presenze iberiche nella prima metà del Cinquecento, Mario Congelo Editore, Università del Salento, 2000.

La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea (atti del convegno internazionale di studi...: Lecce, 9-10-11 giugno 2004) Edit. Congedo, Galatina (Le), 2007.

Pittori e scultori a Napoli tra ‘600 e `700: tracce di un intensa, in “Kronos”, a cura del DBAS, Università di Lecce, Facoltà di Beni Culturali, Galatina, 10/2006, pp. 139-159.

“…colorite e miniate al naturale: vesti incarnate nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento”, en *La statua e la sua pelle*. *Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, Mario Congedo Editore, Lecce, 2007, pp. 199-220.

"Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali", en *Sculture di età barocca in Terra d'Otranto Napoli e Spagna*. De Luca Editori d'Arte, Lecce, 2008, pp. 87-104.

GALANTE, Gennaro Aspreno: *Guida sacra della città di Napoli,* Napoli, 1872.

GALASSO, Giuseppe: "Napoli città e capitale moderna", en *Civilta del Seicento a Napoli*. Edit. Electa Napoli, Napoli, 1984, vol.II, pp. 23-28.

GÁLLEGO, Julián: *El pintor, de artesano a artista,* Diputación Provincial de Granada, Granada, 1995.

GALLEGO BURÍN, Antonio: *José de Mora,* Guevara, Granada, 1925.

GALLONE, Antonietta: *Analisi fisiche e conservazione, Edifici, dipinti murali, sculture policrome e arredi.* Edit. Franco Angeli, Milano, 1988.

GALOTTA, G. y VALENZUELA, M.: "Scultura lignea policroma e specie legnose: l'esperienza dell'Istituto Centrale per il Restauro", en G.B. Fidanza, N. Macchioni*, Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose,* Atti del seminario di studi Perugia 1-2 aprile 2005, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2008, pp. 59-79.

GAMBETTA, Anna: *Funghi e insetti nel legno. Diagnosi, prevenzione e controllo.* Nardini Editore. Firenze, 2010.

GAÑÁN MEDINA, Constantino: *Técnicas y evolución de la imaginería polícroma en Sevilla***,** Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999.

GARABELLI, G.: "Unità di metodologia e applicazione di prodotti biologici nelle operazioni di restauro di sculture policrome", en *OPD Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Lavoratori di Restauro di Firenze,* nº 10, 1998, pp.112-120.

GAURICO, Pomponio: *Sobre la escultura.* Editorial Akal, S.A., Madrid, 1989.

GERMÁN RAMALLO, Asensio: *Salzillo*, en Cuadernos de Arte Español, nº 84, Historia 16, Madrid, 1993.

GETTENS, S.J. y STOUT, G.L.: *Paintings Materials. A short encyclopaedia.* Dover Publications, New York, 1966.

GIANFRANCESCHI, Michela: *Il Barocco: scultura e devozione tra Terra d'Otranto, napoli e Spagna,* en Radici Cristiane, nº37, Agost/set 2008.

GIANNINI, Cristina:

Lessico del restauro. Storia tecniche strumenti, Nardini, Firenze, 1992.

Dizionario del restauro. Tecniche, diagnostica e conservacione. Nardini editori, Firenze, 2010.

GIANNOTTI, Giovanni:

"La corporazione degli scultori e marmorari napoletani", en *Per la conoscenza dei Beni Culturali. IV*, Seconda Università degli Studi Di Napoli, Edizioni Spartaco, Santa Maria Capua Vetere, 2011, pp. 121-130.

"Giacomo Colombo. Lo stato dell'arte degli studi", en *Per la conoscenza dei Beni Culturali. V*, Seconda Università degli Studi Di Napoli, Edizioni Spartaco, Santa Maria Capua Vetere, 2014, pp. 155-170.

GIBBIA, S. W.: *Acabados de la madera.* CEAC. Barcelona, 1997.

GIGLI, Maria Cristina:

Integrazione delle lacune di doratura su legno, en F.S. Musso, P.B. Torsello (a cura di) Tecniche di Restauro architettonico, UTET, Torino, 2003.

Sulla tecnica di doratura dei manufatti lignei: la cornice monumentale della Pala di Agnolo Bronzino raffigurante la Discesa di Cristo al Limbo (1552), in OPD Restauro 19*,* Centro Di, Firenze, 2007.

GIORDANO, Guglielmo.: *Tecnologia del legno, 3 voll.,* UTET, Torino, 1981.

GIUBBINI, Guido: "La scultura in legno" en *Le tecniche artistiche,* a cura di Corrado Maltese, Edit. Ugo Mursia, 1991.

GIURIATO, Roberto: *La doratura del legno: arte, tecnica e note di restauro*. Edit. Il castello, Milano, 1997.

GÓMEZ VILLA, J. L., GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Mª del M. y VILLALOBOS GÓMEZ, A.: "Una mirada propositiva sobre un patrimonio iconográfico por desvelar: la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga", en *Revista PH*, n. 79, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Cádiz, agosto 2011, pp. 84-101.

GONZÁLEZ-ALONSO, Enriqueta: *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnilogía, conservación y restauración.* Universidad Politécnica de Valencia. (2º Edición) Valencia, 1997.

GONZÁLEZ LÓPEZ. M.J. y BAGLIONI, R.:

"La conservación de la escultura policromada" en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza* (Vol. 3 La imaginería procesional) Edit. Tartessos, Sevilla, 2003.

"Le retable majeur de la Chapelle Royale de Grenade. Projectd´etude et recereche en vue d' une intervention", in AA.VV., *Retables in situ. Conservation e Restauration. 11ª Journées d'étude de la Section Française de l'Institut International de Conservation, Roubaix 24-25 juin 2004,* Champs-sur-Marne (F), 2004, pp. 149-162.

GONZÁLEZ PALACIOS, Alvar: "Un adornamento vicereale per Napoli", en *Civiltà del Seicento a Napoli*, Catálogo de la exposición, volumen II, Electa Napoli, Nápoles, 1984.

GRATTAN, D.W. y BARCLAY, R.L.: "A study of gap-fillers for wooden objects", in *Studies in Conservation,* 33 (1988), pp. 71-86.

GUERRINI, O y RICCI, C.: *Il libro dei colori, segreti del secolo XV,* Bologna, 1959.

HATCHFIELD, P. y MARINCOLA, M.: "Compensating losses: tissue paper fills for sculpture", in *Loss Compensation: Technical and Philosophical Issues,* American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Washington D.C., 1994, pp. 57-72.

HAYWARD, Charles: *Uniones y ensambles de la madera,* CEAC, Barcelona, 1985.

HEDLUND, H.P. y JOHANSON, M.: "Prototypes of Lascaux medium for consolidation. Development of a new custom-made polymer dispersion for use in conservation", in *Restauro 6/2005*, München, 2005, pp. 432-439.

HERBERTS, Kurt: *The Complete Book of Artist`s Techniques,* Frederick A. Praeger, 1958.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José:

Aportaciones al estudio de la imaginería barroca andaluza, en Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística, nº60, tomo 19, Imprenta Provincial, Sevilla, 1953.

Nota de la imaginería sevillana, Real Academia de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1977.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca: “La conservación integral del patrimonio” en *Complutum Extra*, nº 6 (II), 1996, pp. 251-260.

HEDLUND, H.P. y JOHANSON, M.: “Prototypes of Lascaux medium for consolidation. Development of a new custom-made polymer dispersion for use in conservation”, in *Restauro 6/2005*, München, 2005, pp. 432-439.

ICOM- CC: *Terminología para definir la conservación y restauración*, Nueva Delhi, 2008.

Il Crocifisso della Misericordia. Edifir Edizioni, Firenze, 2011.

INGRID, Elisabetta: “Supporti lignei” en *I supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro,* a cura di Corrado Maltese, (vol. I) Edit. Ugo Mursia, Milano, 1990.

JOHNSON, Hugo: *La madera origen, explotación y aplicaciones del más antiguo recurso natural.* Blume, Barcelona, 1978.

JOHNSON, M. y PACKARD, E.: “Methods used for the indentification of finding media in Italian painting of the fifteenth and sixteenth centuries”*,* in *Studies in Conservation*, n.16, 1971.

KIRBY, J.: *A closer look. Techniques of painting,* The National Gallery, London, 2011.

KOLLANDSRUD, K.: “A Perspective on Medieval Perception of Norwegian Church Art”, in N.I. W. Streeton, K. Kollandsrud, *Paint and Piety. Collected Essays on Medieval Painting and Polychrome Sculpture,* Archetype, London, 2014.

KOLLER, M.: “Pastiglia: Begriff, Techniken, Restaurierung” in U. Schiessl, R. Kühnen (a cura di), *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie Konservierung Restaurierung. Tagungsbeträge 11-13 November 1999,* Hochschule für Bildende Kunte, Dresden (D) 1999, pp. 105-113.

KOLLMANN, Franz: *Tecnología de la madera y sus aplicaciones,* Instituto Forestal de Investigaciones y Experiencias, Servicio de la madera. Publicado por el Ministerio de Agricultura, Dirección General de Montes, Caza y Pesca Fluvial. Madrid, 1959.

La diagnostica e la conservazione del manufatti lignei. Atti convegno (Marsala 9-11 diciembre 2005) Nardini Editore, Firenze, 2006.

LANGÉ, S. y PACCIAROTTI, G.: *Barocco Alpino. Arte e Architettura religiosa del seicento: Spazio e figuratività.* Milano,Edit. Jaca Book,1994.

LANZARONE, Fulvio: *Conservazione dei beni culturali. Processo conservativo e vigente normativa. Il nuovo codice Urbani.* Dario Flaccovio Editore, Palermo, 2004.

LANZARA, Paola: *Come riconoscere alberi e arbusti,* Fabbri, Milano, 1980.

LAURIE, Arthur Pillans.: *The Painter's Methods and Materials,* Dover Publications. New York, 1988.

LEONARDI, C. y STAGI, F.: *L'architettura degli alberi,* Mazzotta, Milano, 2002.

Ley de Tutela nº 1089 del 1 de junio de 1939, Ministerio de Instrucción Pública de Italia.

Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español, Ministerio de Cultura, España, 1985.

Ley 14/ 2007 de Patrimonio Histórico de Andalucía, Consejería de cultura, art. 20 del Título II: conservación y restauración.

LIOTTA, Giovanni.: *Gli insetti e i danni del legno. Problemi di restauro,* Nardini, Firenze, 1991.

LIPPI, Gabriella: (a cura di), *La conservazione e il restauro oggi. Le professioni del restauro. Formazione e competenze,* Nardini, Firenze, 1992.

LÓPEZ JIMÉNEZ, José Crisanto: *Escultura mediterránea. Final del siglo XVII y el XVIII. Notas desde el Sureste de España,* Murcia, 1966.

LOZANO DOMÍNGUEZ, Ángeles: "Algunos aspectos conservativos de la escultura barroca napolitana y andaluza", en *Nuevas Perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición Ornato y Símbolo* (Actas Simposio Barroco

Andaluz celebrado en Córdoba en 2014) Asociación Hurtado Izquierdo, Córdoba, 2015, pp. 707-716.

LOZOYA, marqués de: *Escultura de Carrara en España,* Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1957.

LUCCHI, Piero: "L'arte dei tira e battioro: sulle tracce della mariégola perduta", en G. Caniato (a cura di), *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatari, battiloro,* Cierre, Venezia, 2009, pp. 11-41.

LUNA MORENO, Luis: "Gaspar Núñez Delgado y la escultura de barro cocido en Sevilla", en *Laboratorio de Arte*, Revista del Departamento de Historia del Arte Universidad de Sevilla, nº 21, 2008-2009, pp. 379-394.

LLEÓ CAÑAL, Vicente:

"La obra sevillana de Benvenuto Tortelo", en Napoli Nobilissima, Napoli, 1984, pp. 198-207.

La Casa de Pilatos, Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, Sevilla, 1996.

MACARRÓN, Ana María:

Historia de la conservación y restauración, Edit. Tecnos, Madrid, 1995.

Conservación del Patrimonio Cultural. Criterios y normativas, Edit. Síntesis, Madrid, 2008.

MACCHIONI, N.: “Tecnologia del legno e sistemi costruttivi e di lavorazione della statuaria”, in Fidanza, G.B., Speranza, L., Valenzuela, M., *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo,* Atti del Convegno di Serra San Quirico e Pergola 13-15 dicembre 2007, De Luca, Roma, 2012, pp. 261-266.

MACCHIONI, N. y LAZZERI, S.: “L’identificazione delle specie legnose e la loro caratterizzazione tecnologica”, in G.B. Fidanza, N. Macchioni, *Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose.* Atti del seminario di studi Peugia 1-2 aprile 2005, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2008, pp. 9-31.

MALTESE, Corrado: *I supporti nelle arti pittoriche. Storia, tecnica, restauro,* Edit. Mursia, Milano, 1990.

MARINCOLA, M.D. y SOULTANIAN, J.: “Monochromy, Polychromy, and Authenticity, The Cloisters’ “”Standig Bishop”” attribuited to Tilman Riemenschneider”, in V. Dorge, F. Carey Howlett, *Painted Wood: History and Conservation,* The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1994, pp. 278-286.

MARIOLINA, Olivari: “Factapicta, constructa et fabricata. Botteghe e scultura lignea”, en *Rassegna di Studi e di Notizie*, Comune di Milano, 2009, pp. 97-104.

MARRA, A.: “Materiali di sintesi per la verniciatura”, in L. D’Agostino, M. Mercalli, M. Bonelli, *A scuola di restauro. Le migliori tesis degli allievi dell’Istituto*

Superiore per la Conservazione ed il restauro e dell'Opificio delle Pietre Dure negli anni 2005-2007, Gangemi, Roma, 2011, pp. 113-119.

MARSICOLA, Clemente: "La verificación sobre el terreno del estado de conservación de las obras: el sistema de catalogación por fichas de primer nivel", en *Carta de Riesgo*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. IAPH, Cádiz, 1992, pp. 31-34.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José:

El artista en la sociedad española del siglo XVII, Ediciones Cátedra, Madrid, 1993.

El retablo barroco en España, Editorial Alpuerto, Madrid, 1993.

Escultura barroca en España 1600-1700, Manuales Arte Cátedra, Madrid, 1983, p. 25.

El manierismo en las esculturas. Imp. S. Aguirre Torre. Madrid, 1960.

"La policromía en la escultura Castellana", en *Archivo Español de Arte*, n.26, Madrid, 1953, pp. 295-312.

MARTÍNEZ, M. J. y SÁNCHEZ-MESA, L.: *La restauración de bienes culturales en los textos normativos,* Edit. Comares, Granada, 2009.

MARTÍNEZ, M. J., SÁNCHEZ- MESA, D. y SÁNCHEZ MESA, L.: *Historia y teoría de la conservación y restauración artística,* Edit. Tecnos, Madrid, 2008.

MARTÍNEZ PINO, Joaquín: "La Comisión Franceschini para la salvaguardia del patrimonio italiano. Riesgo, oportunidad y tradición de una promesa innovadora", en *Patrimonio cultural y derecho,* nº16, Editorial Hispania Nostra, Madrid, 2012, pp. 189-208.

MARTINI, Luciana: *Storia e teoria del restauro delle opera d'arte,* Felici, Ghezzano (PI), 2008.

MARTINI, Vega de:

Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio, Electa Napoli, 1990.

Barocco e Mediterraneo, Elemond Electa-Mondadori, Napoli, 1996.

"Il Regno dell'Amore ovvero La Volontà del Barocco", en *Barocco e Mediterraneo*, Elemond Electa-Mondadori, Napoli, 1996, pp. 19-20.

"La storia", en *Barocco e Mediterraneo*, Edit. Electa-Mondadori, Napoli 1998, pp. 35-41.

"Pasiones", en *Pasión y Éxtasis,* Electa, Nápoles, 1996, pp. 16-23.

Resurrecciones, Electa Napoli, 1997.

Sannio e Barocco, Benevento,Museo del Sannio, 7 aprile-15 giugno, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2011

MASETTI, Luisa: *Restauro dei dipinti su tavola*, Edit. Nardini, Firenze, 1999.

MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane: *Ancient Binding Media, Varnishes and Adhesives,* ICCROM, Roma, 1995.

MATTEINI, Mauro:

La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica. Nardini Editore, 1989.

Scienza e restauro. Metodi di indagine. Nardini Editore, 1990.

MAVELLI, Rita: "Sculture in legno di primo Seicento in Capitanata", en *Atti 31º Convegno Nazionale sulla Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia 2010*, San Severo, 2011.

MAYER, Ralph: *Materiales y técnicas de arte.* Tursen Hermann Blume, Madrid, 1985.

MAZZONI, Maria Donata:

"Cofanetti in pastiglia del rinascimento: modelli, tecnica artistica, collezionismo e repliche", in *OPD restauro,* n. 14, Centro Di, Firenze, 2002, pp. 89-98.

"Considerazioni di técnica costruttiva e decorativa di alcune sculture lignee napoletane tra Sei e Settecento. La técnica degli occhi di vetro", in G. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela, *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo,* Atti del Convegno di Serra San Quirico e Pergola 13-15 dicembre 2007, De Luca, Roma, 2012, pp. 211-219.

MESSINA, Mª. G. y PASOLINI, A.: "Modelli veri per tessuti finti: Tipologia decorative nelle stoffe dipinte" en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Ministero per i beni e le attività culturali, Cagliari, 2001.

MERCIER, Enmanuelle: "L'utilisation de la methylcellulose pour le refixage des polychromies", in Journées d'études APPROA-BRK n. 4-2007, Bruxelles, 2007, pp. 17-29.

MIDANA, Augusto: *L'Arte del legno in Piemonte nei Sei e nel Settecento: mobili decorazioni arredi barocchi e rococò,* Torino, Italia Ars, 1924.

MINERVA, Brizia:

"Tecniche esecutive e problemi di restauro di alcune sculture ligneo policrome (ecc. XVI-XVIII)*",* en *Simulacri sacri*, Taviano, 2000.

"Stratti pittorici e tecniche esecutive nel restauro di alcune sculture lignee napoletane di etá barocca", en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra (Lecce, 16 dicembre 2007-28 maggio 2008), De Luca Editore, Roma, 2008.

MOHEN, Jean Pierre: *L'arte svelata. Scienza e capolavori,* Electra Gallimard, Trieste, 1997.

MONTAGNA, Giovanni: *I pigmenti. Prontuario per l'arte e il restauro,* Nardini, Firenze, 1993.

MONTINI, Renzo Uberto: *La chiesa del Gesù,* Napoli, 1956.

MORENO MENDOZA, Arsenio: "Introducción", en *Pasión y Éxtasis,* Electa, pp. 13-15.

MORIGI, Giovanni: "Attualità e importanza della cultura artigiana nella formazione del restauratore", en en *Le professioni del restauro*, Nardini Editore, 1992, Firenze, pp. 47-51.

MORILLAS ALCÁZAR, José María:

"La escultura del sur de Italia y la escultura del sur de España durante el Barroco", en *Pasión y Éxtasis.* Edit. Electa, Madrid 1995, pp. 31-33.

"Intercambios artísticos España- Nápoles. Estado de la cuestión y modelos escultóricos barrocos", en *Actas del III Congreso internacional de Hispanistas* (Celebradas del 31 octubre al 4 de noviembre de 1996), Editorial Algazara, 1996, pp. 313-325.

"La huella del Barroco hispano en Nápoles", en *Resurrecciones,* Electa Napoli, 1997.

"La Storia", en *Barocco e Mediterraneo*, Edit. Electa-Mondadori, Napoli 1998, pp. 35-41.

"Il retablo spagnolo nel Viceregno napoletano", en *Sannio e Barocco,* a cura di Vega de Martini, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2011, pp. 75-77.

NAPPI, Eduardo: *Catalogo delle pubblicazzioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i*

secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani, en "Atrio. Revista de Historia del Arte", n. 4, 1992, pp. 35-48.

NARDI BERTI, Raffaello: *La struttura anatomica del legno ed il riconoscimento dei legnami italiani di più corrente impiego,* Seconda edizione a cura di S. Berti, M. Fioravanti, N. Macchioni, CNR-IVALSA, Sesto Fiorentino (FI) 2006.

OLIVO, Patricia: "*Riflessioni in merito ad una recente mostra sulla statuaria lignea nella Sardegna spagnola",* en *Bolletino d'arte,* (nº120) Libreria dello Stato, Napoli, 2002.

PACHECO DEL RÍO, Antonio: *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza, descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, Simon Faxardo, Sevilla 1649.

PACICHELLI, Giovanni Battista: *Il Regno di Napoli in Prospettiva,* Napoli, 1703, parte II.

PALOMINO DE CASTRO VELASCO, Antonio: *El museo pictorico y escala óptica: practica de la pintura, en que se trata del modo de Pintar á el Oleo, Temple, y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación puedan ocurrir,* Imprenta de Sancha, Madrid, 1797.

PAOLINI, Claudio*: L'Arte del legno in Italia*. *Storia, tecniche e restauro.* Istituto per l'arte e il restauro. Palazzo Spinelli, Firenze, 1993.

PAONE, Michele: *Chiese di Lecce,* volume II, Congedo, Galatina, 1979.

PARRI, M., ROQUEFEUIL, C. y SPERANZA, L.: "L'angelo custode di Tovo Faraldi: un problematico esemplo di integrazione lignea", en OPD restauro, n. 15, Centro Di, Firenze, 2003, pp. 145-152.

PARRINO, Domenico Antonio: *Napoli citta nobilissima, antica e fedelissima, esposta a gli occbi e alla mente de' curiosi,* Napoli, 1700.

PASCULLI FERRARA, M. y NAPPI, E.: "Arte napoletana in Puglia del XVI al XVIII secolo: pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderari, stuccatori", en *Documenti dell' archivo Storico del Banco di Napoli,* Fasano, 1983.

PASTOREAU, Michel.: *I colori del nostro tempo,* Salani, Milano, 2010.
Patrimonio Histórico restaurado en Andalucía. Retablos (1987-97) Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Mayo 2003.

PELLERANO, Domenico: "Il legno e le specie legnose" en *Scultura lignea in Basilicata: dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo,* Catalogo della Mostra tenuta a Matera nel 2004, Allemandi, Torino, 2004, pp. 279-286.

PERUSINI, Giuseppina:

"Condizioni sociali e metodi di lavoro degli intagliatori tedeschi nei secoli XV e XV", in M. Bonelli (a cura di), *Il Flügelaltar di Pontebba. Storia, técnica e restauro,* Campanotto, Udine 1994, pp. 141-150.

"Il dibattito sulla reintegrazione della scultura lignea policroma dal 1950 ad aggi ed i restauri italiani", in U. Schädler-Saub, *Die Kunst er Restaurierung. Entuwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und Bayerischen Nationalmuseums,* München, 14-17 Mai, 2003, München, 2003, pp. 67-85.

Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Del Bianco Editore, Udine, 2004.

PERUSINI, Teresa: "Costruzione dei supporti nelle sculture lignee friulane dei secoli XV e XVI: esemplari nord e subalpini a confronto", in G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela, *Scultura lignea. Per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo,* Atti del Convegno di Serra San Quirico e Pergola 13-15 dicembre 2007, De Luca, Roma, 2012, pp. 63-86.

PERUSINI, T. y PERUSINI, G.:

"La técnica del Pressbrokat nell'altare di Giovanni Martini di Remanzacco", in AA.VV., *Restauro nel Friuli Venezia Giulia – 1, Memorie della Scuola Regionale di Restauro,* GEAP, Pordenone 1983, pp. 28-35.

"Il Flügelaltar di Pontebba: análisis storico-tecnica", in M. Bonelli (a cura di), Il *Flügelaltar di Pontebba. Storia, técnica e restauro,* Campanotto, Udine, 1994, pp. 41-94.

PERUSINI, T. y ZAMBON, L.: "Prove di ricostruzione del Pressbrokat", in AA.VV., *Restauro nel Friuli Venezia Giulia – 1, Memorie della Scuola Regionale di Restauro,* GEAP, Pordenone 1983, pp. 36-39.

PESCARMONA, Daniele: "Annotazioni sulla tecnica esecutiva degli scultori lombardifra Quattro e Cinquecento", en *Rassegna di Studi e di Notizie*, Comune di Milano, 2009, pp. 85- 95.

PHILIPPOT, Paul:

"Problemi estetici ed archeologici nel restauro delle sculture policrome", in P. Philippot, *Saggi sul restauro e dintorni. Antologia,* New York, 1970, a cura di P. Fancelli, *Strumenti. Scuola di specielizzacione per lo studio ed il restauro dei monumenti*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", n. 17, Roma, 1998, pp. 37-42.

"La Restauration des retables sculptés", in AA.VV., *Retables in situ. Conservation e Restauration. 11ª Journées d'études de la Section française de l'Institut International de Conservations, Roubaix 24-25 Juin 2004,* Champs-sur-Marne (F), 2004, pp. 5-13.

PIGNATELLI, O.: "Datazione del legno: le sculture", in G.B. Fidanza, N. Macchioni, *Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose,* Atti del seminario di studi (Perugia 1-2 aprile 2005), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2008, pp. 131-141.

PINNA, D., GALEOTTI, M. y MAZZEO, R.: *Scientific Examination for the Investigation of Paintings. A Handbook for Conservator-restorers*, Centro Di, Firenze, 2009.

PIRAS, Antonio: "Iconografia e iconologia nei secoli XVI-XVII: immagine e mistero per una nuova spiritualità" en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Ministero per i beni e le attività culturali, Cagliari, 2001, pp. 95-100.

PIVA, Gino: *L'arte del restauro nel sistema antico e moderno. Secondo le opere di Secco Suardo e del Prof. R. Mancia,* Edit. Hoepli, Milano, 2007.
PLINIO "EL VIEJO": *Historia Natural*, Cátedra, 2007.

POSO, Regina: "La cultura del restauro della scultura in Puglia", en *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* Mario Congelo Editore, Università del Salento, 2007, volume secondo, pp. 281-300.

PONZ PIQUER, Antonio: *Viaje de España*, Joachin Ibarra, Madrid, 1776, vol. V.

QUEROL, María Ángeles: *Manual de gestión del patrimonio cultural*, Edit. Akal, Madrid, 2010.

QUIRANTE RIVES, José Vicente: *Viaje napolitano por España*, Editorial Confluencias, Almería 2013.

RAVERA, M.: "Tecnica esecutiva e intervento di restauro", en *Il volto del sacro: scultura lignea a Bene dal quattrocento all'ottocento,* L'Artista, Savigliano, 2012, pp. 93-95.

Regolamenti della Reale Accademia di Pittura e scultura di Torino, 1778. Mazzo 1.

RESTAINO, Concetta: "Annunciazione" (scheda), en *Il vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Valle di Diano,* Electa Napoli, p. 81.

RINALDI, S.: "Il punteggiato di Pietro Palmaroli. Genesi critica e teoria cromatica", in *Studi di Storia dell'Arte n. 15,* Ediart, Todi (PG), 2004, pp. 255-274.

RIZZO, Vincenzo:

"Scultori della seconda metà del Seicento", en *Seicento napoletano,* Milano, 1984.

"Scultori napoletani tra Sei e Settecento", en *Antologia di Belle Arti,* n. 25-26, Turín, 1985, pp. 22-34.

RODRÍGUEZ-ACOSTA MÁRQUEZ, José María: "Técnicas de ejecución, estado de conservación y proceso de restauración de las obras de Alonso Cano en el Legado Gómez-Moreno", en J. Moya Morales, J.M. Rodríguez-Acosta Márquez, *Alonso Cano en el Legado Gómez-Moreno,* Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 2008, pp. 96-145.

ROMAGNOLI, Manuela: *Dendrocronologia per i Beni Culturali e l'Ambiente.* Nardini Editore e Istituto Italiano di Dendrocronologia. Firenze, 2008.

ROTONDI, Pasquale: *La scultura lignea nel Friuli,* Silvana, Milano, 1956.

RUIZ DE LACANAL, María Dolores: *Conservadores y restauradores en la Historia de la conservación y restauración de Bienes Culturales,* Gráficas Olimpia, Sevilla 1994.

RUOTOLO, Renato: "Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento", en *Civiltà del Seicento a Napoli*, Catálogo de la exposición, Electa Napoli, Nápoles, 1984, volumen II, pp. 41-48.

SACCARELLO, María Vittoria: *La madera, de su conocimiento a su conservación.* Editorial Gente común, Bolivia, 2010.

SACCO, Antonio: *La Certosa di Padula, disegnata, descritta e narrata da Mons. Sacco. Con special riguardo alla topografía, alla storia, all'arte della Contrada,* Boccia, Salerno, 1982.

SACCONE, Silvano:

"España y el Virreino: aspectos de la cultura figurativa de lo sagrado", en *Pasión y Éxtasis,* Electa, pp. 26-30.

"El teatro de la escultura", en *Resurrecciones*. Electa Napoli, 1997, pp. 38-55.

SALVATORE, L., MAURIZIO, M. y GIUSEPPE, V.: *La contaminazione ambientale ed il degrado dei materiali di interesse storico- artistico,* Edit. Bulzoni, Roma, 1995.

SAN ANDRÉS, M. y VIÑA, S. de la: *Fundamentos de la química y física para la conservación y restauración,* Edit. Síntesis, Madrid, 2004.

SÁNCHEZ MESA MARTÍN, Domingo:

Técnica de la Escultura Policromada Granadina, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada y Departamento de Historia del Arte, Granada, 1971.

"Ficha catálogo nº 10", en *Pedro de Mena (1628-1688), III Centenario de su muerte,* Cádiz, 1989, p. 136.

SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel:

"Dos obras de Nicolás Fumo"*,* en *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz,* n. 9, 1991, pp. 97-106.

"El Cristo caído de San Agustín de Cádiz y el de San Ginés de Madrid, obra de Nicolás Fumo", en "Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz", n. 11, 1993, pp. 135-142.

SANTACESARIA, Andrea.: "I fattori di degrado dei supporti lignei" en *Dipinti su tavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*, Edifir Edizioni. Firenze, 2003.

SANTIAGO PÁEZ, Elena: "Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España", en *Archivo Español del Arte*, nº40, 1967, pp. 115-132.

SANYOVA, J.: "Étude de la polychromie"*,* in AA.VV., *Scientia Artis I, Le Retable d'Oplinter,* Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, 1999, pp. 101-124.

SARNELLI, Pompeo: *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto,* Nápoles, 1685.

SCANO, Maria Grazia:

Pittura e scultura del Seicento e Settecento. Ilisso, Nuoro, 1991.

"Percorsi della scultura lignea in estofado de oro dal tardo quattrocento alla fine del seicento in Sardegna" en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Ministero per i beni e le attività culturali, Cagliari, 2001.

SCANO, M.G., y SIDDI, L.: *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola,* catalogo della Mostra, Cagliari 16 dicembre 2001-27 gennaio 2002, Cagliari, 2001.

SCHLEICHER, B.: "Problems in the Cleaning of Polychrome Wood Sculture en *Sculture conservation, preservation or interference?* Aldershot, 1997, pp.151-154.

SCOTT, Ernest: *Lavorare il legno. Attrezzi, metodi, materiali, ebanisteria classica,* Zanichelli, Bologna, 1983.

*Scultura lignea in Basilicata: dalla fine del 12 alla prima metà del 16 secolo,*Soprintendenza per il patrimonio storico artistico e demoetnoantropologico della Basilicata . Catalogo della Mostra tenuta a Matera nel 2004, Allemandi, Torino, 2004.

SERCK-DEWAIDE, M.: "La fabrication des retables anversois déduite de l'étude technologique et de la restauration", in AA.VV., *Scientia Artis I, Le Retable d'Oplinter,* Institut Royal du Patromoine Artistique, Bruxelles, 1999, pp. 51-100.

Sevilla en el siglo XVII. Catálogo exposición organizada por el Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, y Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1984.

SIDDI, Lucia: "Il mondo statua di Dio. La scultura devozionale nel Meridione sardo in età moderna", en *Estofado de oro: La statuaria lignea nella Sardegna spagnola.* Ministero per i beni e le attività culturali, Cagliari ,2001, pp. 51-65.

SPERANZA, Laura:

"Presentazione attività dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze" en *Il restauro, la conservazione e la protezione dei Beni Ecclesiastici,* Edit Faenza, 2005, pp. 42-45.

La scultura lignea policroma: ricerche e modelli operativi di restauro, Edit. Centro Di, Firenze, 2007.

SPERANZA, L., ROS MARTINEZ, C. y MAZZONI, M.D.: "Il Flügelaltar del San Simon di Vallada Agordina. Note sulla tecnica esecutiva, la conservazione e il restauro", in A.M. Spiazzi et Al., *A Nord di Venezia. Sculture e pittura nelle vallate dolomitiche tra Gotico e Rinascimento,* Catalogo della mostra (Belluno 30 ottobre 2004-22 febbrario 2005), Silvana, Cinisello B. (MI) 2004, pp. 447-455.

SPERANZA, l. y TOSINI, I.: *Scultura lignea policroma e specie legnose: l'sperienza dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose,* Atti del seminario di studi Perugia 1-2 aprile 2005, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2008, pp. 81-101.

STAFFIERO, Patrizia:

"La bottega dei Mollica e la scultura lignea napoletana tra XVI e XVII secolo", *en L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto,* Arti del Convegno (Pergola 2002), Perugia, 2005, pp. 227-242.

"Da reliquie a busti reliquiario "intagliati, coloriti, indorati e sgraffiati", en *Ottant'anni di un Maestro, omaggio a Ferdinando Bologna,* a cura di F. Abbate, Papparo Editore, Roma, 2006, pp.345-359.

"Modelli di decorazioni a "estofado" nella scultura lignea napoletana tra Cinquecento e Seicento", en *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco* (a cura di Raffaele Casciaro), Mario Congedo Editore, Lecce, 2007, pp. 165-176.

"Alcune precisazioni e un'aggiunta alla scultura lignea napoletana di primo Seicento" en *Kronos,* nº13 (2009), Lecce, pp.185-190.

STELLA, Maria Spampinato: "Le professioni per il restauro: relazione tra diverse figure: compiti e problemi formativi", en *Le professioni del restauro*, Nardini Editore, 1992, Firenze, pp. 23-29.

STIBERC, Peter: “La scultura lignea policroma del Rinascimento fiorentino: Osservazioni sulla tecnica scultorea”, en *OPD Rivista dell’Opificio delle Pietre Dure e Lavoratori di Restauro di Firenze,* nº 17, 2005, pp. 304-316.

STIBERC, Peter:

“Polichrome Holzskulpture der Florentine Renaissance. Beobachtungen zur bildhaureischen Technik”, in *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz,* XXXIII (1989), pp. 205-228.

“La scultura lignea policroma del Rinascimento fiorentino. Osservazioni sulla técnica scultorea”, in OPD Restauro 17 (2005), pp. 304-316.

“Ricerca anatomica e innovazioni nelle tecniche costuttive della scultura lignea fiorentina del Quattrocento”*,* in G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela, *Scultura lignea. Per una storia dei sistema costruttivo e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*, Atti del Convegno di Serra San Quirico e Pergola 13-15 dicembre 2007, De Luca, Roma, 2012, pp. 49-62.

“Florens 2012 al Battistero di Firenze. Considerazioni tecniche intorno ai crocifissi di Donatello, Brunelleschi e Michelangelo”, in Kermes n. 86, aprile-giugno 2012, pp. 25-26.

“The workshop of Benedetto da Maiano, Giuliano and Antonio da Sangallo and Baccio da Montelupo: workspecific construction tecniques of Florentine Renaissance crucifixes”, in *The Renaissance Workshop,* D. Saunders, M. Spring, A. Meex (a cura di), Archetype Publications, London, 2013.

STRAZZULLO, Franco: “Documenti per la Storia dell’arte del ‘600 a Napoli”, en *Atti della Accademia Pontaniana*, n. 28, Nápoles, 1979, pp. 323-344.

TAMPONE, G.: “Problematiche del restauro delle strutture lignee e ordierni criteri di intervento”, en *Il restauro del legno II*, a cargo de G. Tampone, Nardini Editore, Florencia, 1989.

TAPIÉ, Victor-L.: *Barroco y Clasicismo,* Ediciones Cátedra, Madrid, 1991.

TARENTINI, Leonardo: *Manduria sacra ovvero storia di tutte le Chiese e Cappelle distrutte ed esistenti dei monasteri e congregazioni laicali dalla loro fondazione fino al presente,* Manduria, 1899.

TAVARONE, Carmine: “Recorrido en torno a los itinerarios artísticos de Giacomo Colombo”, en *Pasión y Éxtasis,* Electa, pp. 34-38.

TONINI, Francesco: “Camminando per i sentieri del bosco: alberi e sculture”, in R. Constantini (a cura di), *L’anima e il mondo. Arte sacra dal XIV al XVIII secolo,* Ideagrafica, Premariacco (UD), 2010, pp. 136-142.

TORRESI, Antonio: *L’abecedario del restauratore dei dipinti su carta, legno e tela. Materiali, tecniche e strumenti antichi e moderni*. Edit. Liberty House, 1998.

TRONO, Anna: *Lo sviluppo dell’identità mediterranea attraverso l’economia del mare* (Atti del Convegno Internazionale promosso dall’Istituto di Culture

Mediterranee della Provincia di Lecce, Copertino, Tricase 24-26 gennaio 2001), Mario Congedo Editore, Galatina, 2006.

TRUYEN, Arnold: "Carving-bench tool marks on medieval sculpture", in *ICOM-CC Sculpture, Polychromy,* and Architectural Decoration Newsletter, 2008-2001, pp. 6-8.

TURCO, Antonio: *Coloritura, verniciatura e laccatura del legno,* Hoepli, Milano, 1995.

TUTINI, Camillo: *De' pittori, scultori architetti miniatori e recamatori napoletani,* ca.1664.

UGHELLI, Ferdinando: *Italia sacra,* VII, col. 124, Venezia, 1717-1722.

UNI EN 844-1:1998 – "Legno tondo e segati – terminología – termini generali comuni al legno tondo e ai segati".

UNI EN 844-2:1999 – "Legno tondo e segati – terminología – termini relativi al legno tondo".

UNI 11118, *Beni culturali. Manufatti lignei. Criteri per l'identificazione delle specie legnose,* UNI, Milano, 2004.

UNI 11161, *Beni culturali. Manufatti lignei. Linee guida per la conservazione, la manutenzione e il restauro,* UNI, Milano, 2005.

UNI-EN 13556, *Legno tondo e sgati. Nomenclatura dei legnami utilizzati in Europa,* UNI, Milano, 2004.

URBAN, Lina:

"I teatri del mondo", in G. Caniato (a cura di), *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori,* Cierre, Venezia, 2009, pp. 114-116.

"L'arco trionfale e la loggia innalzati al Lido da Andrea Palladio"", in G. Caniato (a cura di), *Con il legno e con l'oro. La Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori,* Cierre, Venezia, 2009, pp. 114-116.

URBANI, Giovanni:

Problemi di conservazione, Compositori, Bologna, 1973.

Intorno al restauro, Skira, Milano, 2000.

UZIELLI, Luca: "La conoscenza delle specie legnose"*,* in *progetto cultura. Il legno nell'arte. Umbria.* Federlegno-Arredo, Roma, 1994, pp. 39-50.

URKULLU POLO, Mª Teresa: "La conservación del arte religioso. Criterios actuales", en *Ars sacra: revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música,* nº8, 1998, pp. 44-54.

VALENZUELA, Marisol: "Il complesso presepiale settecentesco di Imperia e una scultura tardo quattrocentesca di complesso di ambito napoletano", in G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela, *Scultura lignea. Per una storia dei sistema costruttivo e decorativi dal Medioevo al XIX secolo.* Atti del Convegno

di Serra San Quirico e Pergola 13-15 dicembre 2007, De Luca, Roma, 2012, pp. 221-230.

VALGAÑÓN PÉREZ, Violeta: *Biología aplicada a la conservación y restauración*, Edit. Síntesis, Madrid, 2008.

VASARI, Giorgio: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos: desde Cimabue a nuestros tiempos,* Editorial Tecnos, Madrid, 2001.

VENTUROLI, Paolo: "La scultura lignea in Basilicata: storia dei restauri (1971-2004)", en *Scultura lignea in Basilicata: dalla fine del 12 alla prima metà del 16 secolo,*Catalogo della Mostra tenuta a Matera nel 2004, Allemandi, Torino, 2004, pp. 261- 278.

VIALE, Vittorio.: *Mostra del Barocco Piemontese*: *Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi,* volume II, Arti grafiche Fratelli Pozzo-Salvati-Gros Monti e C., Torino, 1963.

VITIELLO, Rosanna: *Il teatro del sacro: scultura lignea del Sei e Settecento nell'Astigiano.* Catalogo della mostra nel Palazzo Mazzetti di Asti nel , Silvana, Milano, 2009.

VITRUVIO POLIÓN, Marco: Los diez libros de arquitectura, Alianza Forma, Madrid, 2004,

WHEELER, W. y HAYWARD, C.: *Talla y dorado de la madera.* Editorial Ceac. Barcelona, 1997.

WESTHOFF, Hans: “Holzsichtigkeit – Faszination der Oberflächengestaltung”, in U.Schiessi, R.Kuhnen (a cura di), *Polychrome Skulptur in Europa. Technologie Konservierung Restaurierung,* Tagungsbeträge 11-13*,* November, 1999, Hochschule für Bildende Kunste, Dresden (D), 1999, pp. 24-29.

WIESE, George: *La escultura castellana en la época del Renacimiento y la Contrarreforma.* Centro de intercambio intelectual germano-español. Madrid, 1931.

WITTKOWER, Rudolf:

La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall’antichità al Novecento, Einaudi, Torino, 1985.

La escultura: procesos y principios, Editorial Alianza, Madrid, 1997.

WITTKOWER, R. y WITTKOWER, M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la revolución francesa,* Cátedra, Madrid, 2004.

ZANOBONI, Maria Paola: “Il commercio del legname”, en *Rassegna di Studi e di Notizie*, Comune di Milano, 2009, pp. 105- 122.

ANEXO



Lam. 1 - *Inmacolata,* c.1692. Gaetano Patalano.
Chiesa di Santa Chiara, Lecce.

Inmaculada, c. 1692. Gaetano Patalano.
Iglesia de Santa Clara, Lecce.



Lam. 2 - *San Benedetto*, c. 1692. Gaetano Patalano (Attr.) Chiesa di San Giovanni Evangelista, Lecce.

San Benedetto, c. 1692. Gaetano Patalano (Atri.) Iglesia de San Juan Evangelista, Lecce.



Lam. 3 - *Santa Scolastica,* c.1692. Gaetano Patalano (Attr.). ºChiesa di San Giovanni Evangelista, Lecce.

Santa Escolástica, c. 1692. Gaetano Patalano (Atr.). Iglesia de San Juan Evangelista, Lecce.



Lam. 4 - *Immacolata,* fini s. XVII- inizi s. XVIII. Gaetano Palatano (Attr.) Ospedale della Venerabile Terz'Ordine, Madrid.

Inmaculada, finales s. XVII- inicios s. XVIII. Gaetano Patalano (Atr.) Hospital Venerables de la Orden Tercera, Madrid.



Lam. 5 - *San Pietro d'Alcantara,* c. 1692. Gaetano Patalano, Chiesa di Santa Chiara, Lecce.

San Pedro de Alcántara, c. 1692. Gaetano Patalano, Iglesia de Santa Clara, Lecce.



Lam. 6 - *San Francesco Saverio,* c. 1692. Gaetano Patalano. Chiesa di Santa Chiara, Lecce.

San Francisco Javier, c. 1692. Gaetano Patalano. Iglesia de Santa Clara, Lecce.



Lam. 7 - *Sant'Antonio da Padova,* c. 1692. Gaetano Patalano. Chiesa di Santa Chiara, Lecce.

San Antonio de Padua, c. 1692. Gaetano Patalano. Iglesia de Santa Clara, Lecce.



Lam. 8 - *Madonna Immaculata,* c. 1720. Pietro Palatano (Atr.) Chiesa Matrice, Montesano Salentino.

María Inmaculada, c. 1720. Pietro Patalano (Atr.) Iglesia Matriz, Montesano Salentino.



Lam. 9 - *Immacolata,* fini s. XVII- inizi s. XVIII. Nicola Fumo. Chiesa di San Giovanni Evangelista, Almeida (Zamora)

Inmaculada, fini s. XVII- inizi s. XVIII. Nicola Fumo. Iglesia San Juan Bautista, Almeida (Zamora)



Lam. 10 - *Madonna Immacolata con angeli e cherubini*, fini s.XVII – inizi s.XVIII. Nicola Fumo (Attr.) Chiesa di San Lorenzo, Siviglia.

Inmaculada con ángeles y querubines, finales s. XVII- inicios s. XVIII. Nicola Fumo (Atr.) Iglesia de San Lorenzo, Sevilla.



Lam. 11 - *Madonna del carro,* c. 1720. Nicola Fumo.
Chiesa Madre, San Cesario di Lecce.

Virgen del Carro, c. 1720. Nicola Fumo. Iglesia Madre,
San Cesario di Lecce.



Lam. 12 - *Assunta,* fini s. XVII – inizi s. XVIII. Nicola Fumo (Attr.) Collezione privata, Milano.

Virgen de la Asunción, finales s. XVII – inicios s. XVIII. Nicola Fumo (Atr.) .Colección privada, Milán.



Lam. 13 - *Immacolata,* c. 1690. Nicola Fumo (Attr.)
Collezione privata.

Inmaculada, c. 1690. Nicola Fumo (Atr.)
Colección privada.



Lam. 14 - *Gloria di San Giovanni Evangelista*, fini s. XVII-inizi s. XVIII. Nicola Fumo (Attr.) Chiesa di San Giovanni Evangelista, Lecce.

Gloria de San Juan Evangelista, finales s. XVII- inicios s. XVIII. Nicola Fumo (Atr.) Iglesia de San Juan Evangelista, Lecce.



Lam. 15 - *San Giuseppe con Bambino*, c. 1695. Nicola Fumo (Attr.) Chiesa di San Francesco, Ostuni.

San José con el Niño, c. 1695. Nicola Fumo (Atr.) Iglesia de San Francisco, Ostuni.



Lam. 16 - *San Michele Arcangelo che abbatte il Demonio*, 1707, Nicola Fumo. Chiesa Matrice, Castrignano del Capo (Le).

San Miguel Arcángel con el Demonio, 1707. Iglesia Matriz, Castrignano del Capo (Le)



Lam. 17 - *Arcangelo Michele.* Nicola Fumo. Chiesa Matrice, Castrignano del Capo.

Arcángel Miguel. Nicola Fumo, Iglesia Matriz, Castrignano del Capo.



Lam. 18 - *Angelo Custode,* 1717. Nicola Fumo. Chiesa di Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone, Napoli.

Ángel Custodio, 1717. Nicola Fumo. Iglesia de Santa María Egipciaca en Pizzofalcone, Napoli.



Lam. 19 - *San Michele Arcangelo,* c.1717. Nicola Fumo. Chiesa di Santa Maria Egiziaca a Pizzofalcone, Napoli.

San Miguel Arcángel, c.1717. Nicola Fumo. Iglesia de Santa Maria Egipciaca en Pizzofalcone, Napoli.



Lam. 20 - *Immacolata,* s. XVII. Pietro Ceraso.
Carmelite Scalze, Toledo.

Inmaculada, s. XVII. Pietro Ceraso.
Carmelitas Descalzas, Toledo.



Lam. 21 - *Bambino Gesù dormito*, Nicola Salzillo.
Convento di S. Anna, Murcia.

El Alma dormida o Niño Jesús dormido. Nicola Salzillo.
Convento de Santa Anna, Murcia.



Lam. 22 - *San Giovanni Evangelista,* 1737. Francisco Salzillo. Museo Salzillo, Murcia.

San Juan Evangelista, 1737. Francisco Salzillo. Museo Salzillo, Murcia.



Lam. 23 - *San Michele*, 1708. Nicola Salzillo.
Chiesa di San Michele, Murcia.

San Miguel, 1708. Nicola Salzillo.
Iglesia de San Miguel, Murcia.



Lam. 24 - *San Leonardo,* 1703. Giacomo Colombo.
Cofraternità di San Leonardo, Manduria (Ta)

San Leonardo, 1703. Giacomo Colombo.
Cofradía de San Leonardo, Manduria (Ta)



Lam. 25 - *San Primiano,* 1712. Giacomo Colombo.
Chiesa dell'Annunziata, Lesina.

San Primiano, 1712. Giacomo Colombo.
Iglesia de la Anunciación, Lesina.



Lam. 26 - *Immaculata,* c. 1719. Giacomo Colombo. Chiesa di San Pietro, Monastero delle Benedettine. Ostuni (Br.)

Inmaculada, c. 1719. Giacomo Colombo. Iglesia de San Pedro, Monasterio de las Benedictinas. Ostuni (Br.)



Lam. 27 - *Addolorata,* seconda metà s. XVIII. Giacomo Colombo. Chiesa di Santo Antonio Abate, Agnone.

Dolorosa, segunda mitad s. XVIII. Giacomo Colombo. Iglesia de san Antonio Abad, Agnone.



Lam. 28 - *San Giusseppe con il bambino,* fini s. XVII- inizi s. XVIII. Giacomo Colombo. Chiesa San Giovanni Battista, Colletorto.

San José con el Niño, finales s. XVII- inicios s. XVIII. Giacomo Colombo. Iglesia de San Juan Evangelista, Colletorto.



Lam. 29 - *Madonna.* Nicola Di Mari. Chiesa San Emidio, Agnone.

Virgen María. Nicola Di Mari. Iglesia de San Emigdio, Agnone.



Lam. 30 - *San Giusseppe*. Nicola Di Mari. Chiesa San Emidio, Agnone.

San José. Nicola Di Mari. Iglesia de San Emigdio, Agnone.



Lam. 31 - *Maddalena,* Cattedrale di Málaga.

La Magdalena, Catedral de Málaga.



Lam. 32 - *Trasverberazione di Santa Teresa,* Cattedrale di Málaga.

Transverberación de Santa Teresa, Catedral, Málaga.



Lam. 33 - *Transverberazione di Santa Teresa,* 1726. Giacomo Colombo, Convento delle Trinitarie Scalze di San Ildefonso, Madrid.

Transverberación de Santa Teresa, 1726. Giacomo Colombo, Convento de las Trinitarias Descalzas de San Ildefonso, Madrid.



Lam. 34 - *San Francesco d'Assisi,* 1691. Domenico Di Simone. Chiesa di Santa Chiara, Lecce.

San Francisco de Asís, 1691. Domenico Di Simone. Iglesia de Santa Clara, Lecce.



Lam. 35 - *Assunta e angeli*, 1689. Nicola Fumo.
Museo Diocesano del Duomo, Lecce.

Virgen de la Asunción, 1689. Nicola Fumo.
Museo Diocesano del Duomo, Lecce.



Lam. 36 - *San Gaetano Thiene*, c. 1692. Gaetano Patalano. Chiesa di santa Chiara, Lecce.

San Caytano de Thiene, c. 1692. Gaetano Patalano. Iglesia de Santa Clara, Lecce.



Lam. 37 - *Assunta e angeli.* Nicola Fumo.
Museo Diocesano, Lecce.

Virgen de la Asunción con los ángeles. Nicola Fumo.
Museo Diocesano, Lecce.



Lam. 38 - *Incoronazione delle Vergine,* 1693. Gaetano Patalano. Catedral vieja de Cádiz.

Coronación de la Virgen, 1693. Gaetano Patalano. Catedral vieja de Cádiz.



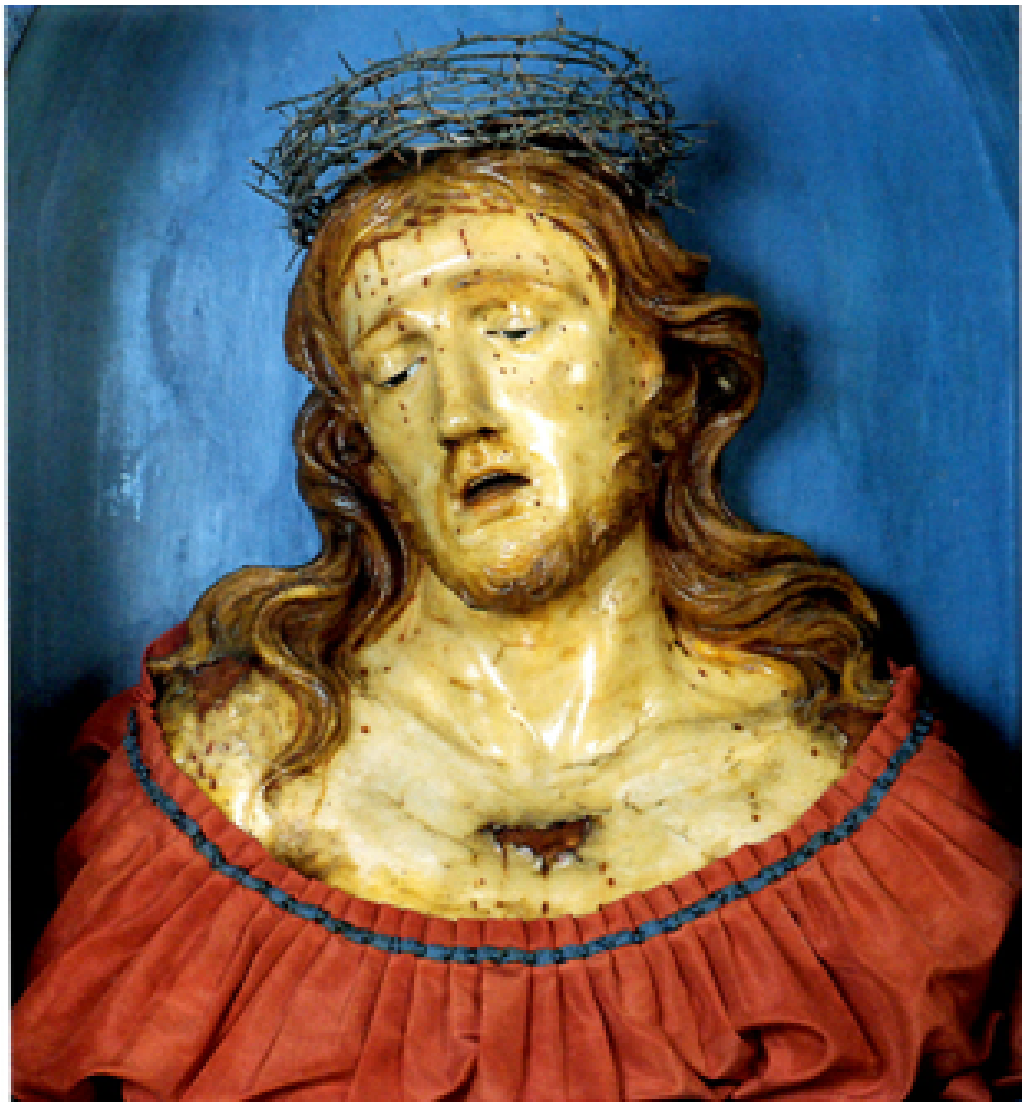
Lam. 39 - *Cristo alla colonna,* 1698. Giacomo Colombo.
Cattedrale dell'Almudena, Madrid.

Cristo atado a la columna, 1698. Giacomo Colombo.
Catedral de la Almudena, Madrid.



Lam. 40 - *Cristo Portacroce,* 1698. Nicola Fumo. Chiesa di San Ginés, Madrid

Cristo con la Cruz, 1698. Nicola Fumo. Iglesia de San Ginés, Madrid.



Lam. 41 - *Ecce Homo*, fini s. XVII - inizi s. XVIII. Anonimo,
Certosa di San Lorenzo, Padula.

Ecce Homo, finales s. XVII –inicios s. XVIII. Anónimo,
Cartuja de San Lorenzo, Padula.



Lam. 42 - *Madonna Dolente,* fini s. XVII – inizi s. XVIII. Anonima. Madonna Dolente, Certosa di San Lorenzo, Padula.

Dolorosa, finales S. XVII - principios S. XVIII. Anónima. Cartuja de San Lorenzo, Padula.



Lam. 43 - *Testa di San Giovanni,* c. 1625.
Juan de Mesa. Cattedrale di Siviglia.

Cabeza del Bautista, c. 1625. Juan de Mesa.
Catedral de Sevilla, Sevilla.



Lam. 44 - *Testa di San Giovanni,* seconda metà s. XVIII. Torcuado Ruiz del Peral. Cattedrale di Siviglia.

Cabeza cortada de San Juan Bautista, segunda mitad s. XVIII. Torcuato Ruiz del Peral. Catedral de Sevilla.



Lam. 45 - *Madonna Inmaculata con angeli e cherubini,* s. XVII- s. XVIII. Domingo Martínez, collezione Benito Navarrete, Madrid.

Inmaculada con ángeles y querubines, s. XVII- s. XVIII. Domingo Martínez, colección Benito Navarrete, Madrid.



Lam. 46 - *Crocifisso*, fini s. XVII - inizi s. XVIII. Giacomo Colombo (Attr.) Basilica di San Nicola, Bari.

Crucificado, finales s. XVII –inicios s. XVIII. Giacomo Colombo (Atr.) Basílica de San Nicolás, Bari.

ÍNDICE DE ARTISTAS

ALAMANNO, Giovanni: p. 130

ALAMANNO, Pietro: p. 130.

ARDIA, Vincenzo: pp. 80, 103, 153.

BILEVERT, Pietro: p. 130.

BONAVITA, Giacomo: pp. 103, 108.

BONAVITA, Giovanni: p. 108.

BRUSTOLON, Andrea: p, 184.

BUFFELLI, Placido: p. 113.

BUONARROTI, Michelangelo: p. 137.

BUONOCORE, Orazio: p. 62.

CARACCIOLO, Battisstello: p. 53.

CARO, Antonio: p. 100.

CENNINI, Cennino: p. 163.

CERASO, Gennaro: p. 108.

CERASO, Pietro: pp. 93,142.

CODAZZI, Viviano: p. 53.

COLOMBO, Giacomo: pp. 5, 17, 21, 22, 23, 29, 30, 32, 53, 63, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 133, 138, 155, 252, 257, 312, 315, 332, 336.

CORRADINI, Antonio: p. 178.

DA CORTE, Niccolò: p. 150.

DA NOLA, Giovanni: pp. 21, 29, 150.

DA VINCI, Leonardo: pp. 167, 317, 337.

DI NARDO, Domenico: pp. 101, 103, 135.

FALCONE, Aniello: p. 53.

FANZAGO, Cosimo: pp. 87, 178.

FERNÁNDEZ, Gregorio: pp. 133, 137, 138.

FERRARO, Agostino: p. 142.

FUMO, Nicola: pp. 5, 23, 32, 78. 79, 81, 87, 88, 93, 107, 113, 114, 115, 147, 155, 157, 234, 264, 312, 332.

FRANZESE, Gennaro: p. 61.

GALLO, Antonio: pp. 62, 260.

GALLONE, Giovan Battista: p. 62.

GARCÍA, Jerónimo Francisco: pp. 135, 175.

GARCÍA, Miguel Jerónimo: pp. 135, 175.

GAURICO: Pomponio: p. 170.

GENTILESCHI, Artemisa: p. 53.

GONZÁLEZ BERRUGUETE, Alonso: p. 157.

GIORDANO, Luca: p. 53.

GUERRA, Giovan Antonio: p. 62.

GRIMALDO, Antonio: p. 63.

LAMFRANCO, Giovanni: p. 53.

LÓPEZ, Mateo: p. 100.

LÓPEZ MARTÍNEZ, José: p. 100.

LÓPEZ PÉREZ, Ginés: p. 100.

LUGANO, Juan de: p. 150.

MANCO, Santillo: p. 62.

MARCHESE, Andrea: p. 62.

MARESCA: p. 62.

MARI, Nicola de: p. 103.

MARIA PRETI, Francesco: p. 53.

MARTÍNEZ MONTAÑÉZ, Juan: pp. 133, 137.

MARTINO, Giovan Paolo de: p. 62.

MENA Y MEDRANO, Pedro de: pp. 133, 135, 154.

MOLLICA, Francesco: pp. 62, 249.

MONICA, Giovan Luigi della: p. 62

MUÑOS, Luis: p. 135.

NACCHERINO, Michelangelo: p. 250.

NOVELLI, Pietro: p. 53.

NÚÑEZ DELGADO, Gaspar: p. 176.

ORDÓÑEZ, Diego: pp. 130, 157.

PACHECO DEL RÍO, Francisco: pp. 163, 164.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio: pp. 163, 165, 217.

PARMESE, Iacopo Antonio Parmese: p. 62.

PARODI, Filippo: p. 184.

PATALANO, Gaetano: pp. 5, 23, 32, 79, 81, 82, 84, 85, 87, 88, 93, 107, 113, 114, 147, 263.

PATALANO, Pietro: pp. 5, 81, 85.

PERRONE, Aniello: pp. 5, 63, 79, 80, 93, 95, 264.

PERRONE, Michele: pp. 5, 79, 155.

PITORNO, Giovan Francesco: p. 135.

PLATA, Pietro de la: p. 135.

ROLDÁN VILLAVICENCIO, Luisa Ignacia: p. 133.

RIBERA, José de: p. 53.

RISUEÑO, José: p. 133.

RUIZ DEL PERAL, Torcuado: p. 176.

RUIZ MELGAREJO, Juan: p. 97.

SALVADOR, CARMONA, Luis: pp. 88, 106.

SALZILLO, Francisco: pp. 96, 97, 100, 149.

SALZILLO, Nicola: pp. 5, 21, 23, 29, 32, 53, 63, 79, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 147, 315, 336.

SANMARTINO, Giuseppe: pp. 138, 178.

SILOÉ, Diego de: pp. 130, 157.

SIMONE, Antonio de: p. 62.

SOLIMENA, Francesco: pp. 73, 81, 103, 209.

STANZIONE, Massimo: pp. 53, 81.

STELLATO, Aniello: p. 62.

SURGENTE, Pietro: p. 236.

TORTELLI, Benvenuto: p. 76.

TRILLOCCO, Michele: p. 134.

VACCARO, Lorenzo: p. 87.

VASARI, Giorgio: p. 192.

VERZELLA: p. 66.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1 - *Mapa de Nápoles,* 1572. Georg Braun, Frans Hogenberg p. 43

Fig. 2 - *Grabado de la ciudad de Nápoles,* 1550. SebastianMunster. p. 46

Fig. 3 - *Resurrecciones,* 1997. Electa Napoli. Vega de Martini. p. 48

Fig. 4 - *Mapa del Litoral de Nápoles.* s. XVIII-XIX. Rizzi- Zannoni. p. 51

Fig. 5 - *Mapa de Nápoles y Gaeta,* 1727. Johann Baptist. p. 56

Fig. 6 - *Santa Clara,* s. XVII. Escultor napolitano. Iglesia de Santa Clara, Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 181. p. 58

Fig. 7 - *Vista de Sevilla,* S. XVI. Anónimo flamenco. Hospital de los Venerables, Sevilla. p. 60

Fig. 8 - *Chiesa dei Girolamini*, s. XVI-XVII. Centro histórico de Nápoles. p. 61

Fig. 9 - *Ángel Custodio,* s. XVII. Aniello Stellato. Iglesia del Gesù Nuovo, Nápoles. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catálogo de la exposición, p. 161. p. 62

Fig. 10 - Busto relicario de *Santa Ágata,* s. XVI, detalle.Museo Diocesano,Trani (Bari) En *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, p. 165. p. 64

Fig. 11 - *Inmaculada,* s. XVIII. Domingo Martínez. Colección Benito p. 68

Navarrete, Madrid. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catálogo de la exposición, p. 269.

Fig. 12 - *San Cayetano deThiene,* c. 1692. Gaetano Patalano. Iglesia de Santa Clara, Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catálogo de la exposición, p. 243. p. 71

Fig. 13 - *Coro lígneo,* c.1560-1568. Benvenuto Tortello.Iglesia benedictina de los Santos Severino y Sossio, Nápoles.MBACT p. 77

Fig. 14 - *Loggia del Jardín Grande,* c.1568-1570.Benvenuto Tortello. Casa Pilatos, Sevilla. Fundación Medinaceli. En *La Casa de Pilatos*, p. p. 77

Fig. 15 - *Immacolata*, (doc. 1687) Aniello Perrone. Iglesia deSanta Maria de la Concepción en Montecalvario, Nápoles.En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 82. p. 79

Fig. 16 - *Virgen con el Niño,* Aniello Perrone. Iglesia de Santa María de la Concepción en Montecalvario, Nápoles.En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 86. p. 80

Fig. 17 - *Inmaculada,* Gaetano Patalano. Iglesia de Santa Clara, Lecce. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 98. p. 83

Fig. 18 - *Incoronazione della Vergine e Santi.* Gaetano Patalano, Reconstrucción gráfica de A. Di Lustro, 1993. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul* p. 84

ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo, p. 108.

Fig. 19 - *Inmaculada,* Nicola Fumo (attr.) Iglesia de San Lorenzo, Sevilla. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catálogo de la exposición, p. 267. p. 89

Fig. 20 - *San Miguel Arcángel,* 1707. Nicola Fumo. Iglesia Matriz, Castrignano del Capo, Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catálogo de la exposición, p. 275. p. 91

Fig. 21 - *San Pascual Baylón.* Nicola Salzillo (attr.) Iglesia Santa Maria de las Gracias, Santa Maria Capua Vetere. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 266. p. 94

Fig. 22 - *San José con el Niño,* Francisco Salzillo (attr.) Iglesia de las Claras, Murcia. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 277. p. 98

Fig. 23 - *Pesebre.* Francisco Salzillo, Museo Salzillo. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 281. p. 99

Fig. 24 - *San José con el Niño.* Giacomo Colombo. Iglesia de San Domingo. Lucera. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 197. p. 104

Fig. 25 - *Cristo atado a la columna,* 1698.Giacomo Colombo. San Ginés, Madrid.En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 180. p. 105

Fig. 26 - *Santa Teresa de Ávila,* 1726, Giacomo Colombo. Convento de la Trinidad, Madrid.En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 198. p. 107

Fig. 27 - *Reino de Nápoles,* s. XVIII. Giacomo Cantelli. p. 110

Fig. 28 - *Virgen de la Asunción,* 1689. Nicola Fumo. Duomo di Lecce. p. 114

Fig. 29 - *San Mateo con el ángel,* 1691. Gaetano Patalano. Iglesia de San Mateo, Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catálogo de la exposición, p.237. p. 115

Fig. 30 - *Piedad,*s. XVII. Anónimo napolitano. Iglesia Parroquial de Santa Elena Emperatriz, Sassari. Fuente: Goceano. p. 118

Fig. 31 - *San Esteban y cuatro ángeles reggicandela,* primera mitad s. XVII. Anónimo napolitano. Iglesia de San Esteban, Birori (Nuoro) p. 119

Fig. 32 - *San Leonardo*, 1704. Giacomo Colombo. Cofradía de San Leonardo, Manduria. En *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, p. 219. p. 120

Fig. 33 - *Benedetto Croce*, S. XIX. Retrato fotográfico. Fuente: Bibliografías y vidas. Enciclopedia bibliográfica en línea. p. 125

Fig. 34 - *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa,* 1988. Electa Napoli. p. 126

Fig. 35 - *Barocco e Mediterraneo,* Electa Napoli, 1998. Vega de Martini. p. 127

Fig. 36 - *Mapa con distribución geográfica de Europa durante el* p. 128

siglo XVII.

Fig. 37 - *Retablo,* segunda mitad siglo XVII. Iglesia de los Santos Pedro y Pablo, Cusano Mutri. En *Sannio e Barocco*, p. 72. p. 131

Fig. 38 - *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in Sacrosancto Missae sacrificio toto anno legutur/ Evangelicae historiae imagines,* s. XVI. Jerónimo Nadal. p. 132

Fig. 39 - *Cristo atado a la columna,* 1698. Giacomo Colombo. Catedral de la Almudena, Madrid. p. 134

Fig. 40 - *Ecce Homo,* 1673-1679. Pedro de Mena y Medrano. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. En *Pasión y Éxtasis,* p. 66. p. 136

Fig. 41 - *Piedad,* 1616. Gregorio Fernández. Museo Nacional de Escultura, Valladolid. p. 138

Fig. 42 - *Quinta Angustia,* 1625. Gregorio Fernández. Iglesia de las Descalzas Reales, Valladolid. p. 139

Fig. 43 - *Vite de'pittori, scultori ed architetti napoletani.* Bernardo De Dominici. Arnaldo Forni Editore, 1976. p. 142

Fig. 44 - *Inmaculada concepción,* c. 1719. Giacomo Colombo. Museo Bellas Artes de Bilbao. En *La Inmaculada de Giacomo Colombo. Una escultura en su contexto italiano,* p. 4. p. 143

Fig. 45 - *Ángel Custodio,* 1702.Nicola Fumo. Iglesia Castrense, Cádiz. p. 148

Fig. 46 - *Paso del Prendimiento,* 1763. Francisco Salzillo, detalle del *Beso de Judas.* Museo Salzillo, Murcia. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 308. p. 149

Fig. 47 - *Magdalena Penitente,* 1664. Pedro de Mena. Museo de la Trinidad, Madrid. p. 154

Fig. 48 - *Cristo yacente,* 1690. Michele Perrone. Monasterio Real de la Encarnación, Madrid. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 160. p. 155

Fig. 49 - *Inmaculada,* 1705. Nicola Fumo. Convento de las Madres Carmelitas de Antequera, Málaga. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p.219. p. 156

Fig. 50 - *San José con el Niño,* 1705. Nicola Fumo. Convento de las Madres Carmelitas de Antequera, Málaga. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p.219. p. 156

Fig. 51 - *Trattato della pittura,* 1821. CENNINI, Cennino. Roma. p. 164

Fig. 52 - *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza, descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*, 1649. PACHECO DEL RÍO, Francisco. Simon Faxardo, Sevilla. p. 165

Fig. 53 - *El museo pictorico y escala óptica: practica de la pintura, en que se trata del modo de Pintar á el Oleo, Temple, y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación puedan ocurrir.* PALOMINO DE CASTRO VELASCO, Antonio. Imprenta de Sancha, Madrid, 1797. p. 166

Fig. 54 - *Viaje de España*, 1776.PONZ PIQUER, Antonio. Joachin Ibarra, Madrid, vol. V. p. 169

Fig. 55 - *De Sculptura,* 1504. GAURICO, Pomponio. p. 171

Fig. 56 - *Coro dei Padri,* s. XVI. Cartuja de San Lorenzo, Padula. MBACT. p. 173

Fig. 57 - *Historia Natural*. Plinio el Viejo. Edición de Juan González, 1629. Madrid. p. 174

Fig. 58 - *Dolorosa,* final s. XVII – inicio s. XVIII. Anónimo napolitano, cera. Certosa di Padula. En *Pasión y Éxtasis,* p. 70. p. 175

Fig. 59 - *Cabeza San Juan Bautista,* 1591. Gaspar Núñez Delgado, barro cocido. Museo Bellas Artes de Sevilla. p. 177

Fig. 60 - *Capilla Sansevero,* s. XVI,Napoli. MBACT. p. 178

Fig. 61 - *Virgen de la Asunción,* 1689. Nicola Fumo. Duomo di Lecce. p. 180

Fig. 62 - *San Miguel,* 1708. Nicola Salzillo. Iglesia de San Miguel, Murcia. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 347. p. 183

Fig. 63 - *San Juan Evangelista*, s. XVII. Nicola Fumo. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catálogo de la exposición, p. 344. p. 188

Fig. 64 - Herramientas de tallista (s. XIX), colección privada. En *La scultura lignea. Tecniche e restauro. Manuale per allievi restauratori,* p. 72. p. 189

Fig. 65 - *Crucificado*, s. XVII. Anónimo campano Ischia (Nápoles). Colección privada. En *Statue di legno. Caractteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose,* p. 62. p. 202

Fig. 66 - *Sylloge plantarum vascularium Florae Neapolitanae*. TENORE, Michele. Nápoles, 1831. p. 203

Fig. 67 - *Sylloge plantarum vascularium Florae Neapolitanae*. p. 204

TENORE, Michele. Nápoles, 1831, p. 481.

Fig. 68 - Busto relicario de *San Marino*. Los Ángeles, Country Museum. En *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, p. 165. p. 207

Fig. 69 - *Inmaculada*. Giacomo Colombo. Museo Diocesano, Lucera. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p.186. p. 210

Fig. 70 - Secuencia de los estratos aplicados sobre la madera después de la talla: 1. Aplicación de cola, 2. Estudo. 3-4-5 Policromía. Fuente: Licensed material excepted from La Roldana's Saint Ginés: The Making of a Polychrome Sculpture ® 2009 J. Paul Getty Trust. p. 211

Fig. 71 - Busto relicario di *San Francisco Javier*. Museo Provincial, Lecce. En *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, p.173. p. 216

Fig. 72 - *San Damián.* Prato. Colección privada.En *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, p.175. p. 218

Fig. 73 - *Cartuja de San Lorenzo.* Padula. MIBACT. p. 231

Fig. 74 - *San Juan Evangelista*, s. XVII. Nicola Fumo. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,*Catálogo de la exposición, p. 344. p. 235

Fig. 75 - *San Juan Evangelista*, s. XVII. Nicola Fumo. Detalle de la escultura durante la retirada del añadido de papel. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,*Catálogo de la exposición, p. 344 p. 236

Fig. 76 - *San Juan Evangelista*, s. XVII. Nicola Fumo. Detalle de la escultura con las partes reconstruidas. En *Sculture di età* p. 237

barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna, Catálogo de la exposición, p. 346.

Fig. 77 - Ejercicio de reintegración "*a tratteggio"* con acuarelas sobre preparación de yeso y cola. En *La scultura lignea. Tecniche e restauro. Manuale per allievi restauratori,* p. 208. p. 245

Fig. 78 - *San Miguel Arcángel,* mediados siglo XVII. Escuela napolitana Iglesia Parroquial de San Miguel, Aritzo (Nuoro) p. 246

Fig. 79 - *Sculture lígnee nella Campania,* 1950. Catálogo exposición Nápoles, p. 21. p. 250

Fig. 80 - *Il Vallo ritrovato. Scoperte e restauri nel Vallo di Diano,* 1989. Catálogo exposición. Padula. p. 251

Fig. 81 - *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio,* 1990. Catálogo exposición, Padula. p. 253

Fig. 82 - *Pathos edestasi*. *Opere d'arte tra Campania e Andalusia nel XVII e XVIII,* 1996. Catálogo exposición, Padula. p. 255

Fig. 83 - *Pasión y Éxtasis*. *Obras de arte de la Campaña y Andalucía en los siglos XVII y XVIII,* 1996. Catálogo exposición, Sevilla. p. 256

Fig. 84 - *Estofado de oro*, *la scultura lignea nella Sardegna spagnola,* 2001-2002. Catálogo exposición, Cagliari – Sassari. p. 259

Fig. 85 - *Sculture di etàbaroccatra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* 2008. Catálogo exposición Padula, Lecce. p. 264

Fig. 86 - Mapa de distribución de los efectos producidos por el Terremoto del 23 de noviembre de 1980. DBMI11. p. 268

Fig. 87 - Trabajos restauración Santo Cristo de la Salud (Málaga). p. 271

Fuente: IAPH.

Fig. 88 - Portada *La Ley 14/2007 de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía. Primera Aproximación.* p. 284

Fig. 89 - Mapa de Italia con la peligrosidad sísmica para la elaboración de la Carta de Riesgo del Patrimonio Cultural. Fuente: ISCR p. 289

Fig. 90 - Combinación de los datos incluidos en los mapas dedicados a los factores de deterioro en Italia (CRPC) Fuente: ISCR. p. 291

Fig. 91 - Mapa de Italia con la fusión de los datos bibliográficos del Patrimonio (CRPC). Fuente: ISCR. p. 292

Fig. 92 - Síntesis de la combinación de todos los mapas sobre los factores de deterioro y del mapa con los datos bibliográficos del Patrimonio. Fuente: ISCR. p. 292

Lam. 1 - *Inmaculada,* c. 1692. Gaetano Patalano. Iglesia de Santa Clara, Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 239. p. 410

Lam. 2 - *San Benedetto*, c. 1692. Gaetano Patalano (Atr.) Iglesia de San Juan Evangelista, Lecce.En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 249. p. 411

Lam. 3 - *Santa Escolástica*, c. 1692. Gaetano Patalano (Atr.) Iglesia de San Juan Evangelista, Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 250. p. 412

Lam. 4 - *Inmaculada,* finales s. XVII- inicios s. XVIII. Gaetano Patalano (Atr.) Hospital Venerables de la Orden Tercera, Madrid. En *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* vol. II, p. 182. p. 413

Lam. 5 - *San Pedro de Alcántara,* c. 1692. Gaetano Patalano, p. 414

Iglesia de Santa Clara, Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 241.

Lam. 6 - *San Francisco Javier,* c. 1692. Gaetano Patalano. Iglesia de Santa Clara, Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 245. p. 415

Lam. 7 - *San Antonio de Padua*, c. 1692. Gaetano Patalano. Iglesia de Santa Clara, Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 247. p. 416

Lam. 8 - *María Inmaculada,* c. 1720. Pietro Patalano (Atr.). Iglesia Matriz, Montesano Salentino. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 283. p. 417

Lam. 9 - *Inmaculada,* fini s. XVII- inizi s. XVIII. Nicola Fumo. Iglesia San Juan Bautista, Almeida (Zamora) En *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* vol. II, p. 180. p. 418

Lam. 10 - *Inmaculada con ángeles y querubines,* finales s. XVII- inicios s. XVIII. Nicola Fumo (Atr.) Iglesia de San Lorenzo, Sevilla. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 267. p. 419

Lam. 11 - *Virgen del Carro,* c. 1720. Nicola Fumo. Iglesia Madre, San Cesario di Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 281. p. 420

Lam. 12 - *Virgen de la Asunción,* finales s. XVII – inicios s. XVIII. Nicola Fumo (Atr.) .Colección privada, Milán. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 263. p. 421

Lam. 13 - *Inmaculada,* c. 1690. Nicola Fumo (Atr.) Colección privada. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e* p. 422

Spagna, Catalogo della mostra, p. 265.

Lam. 14 - *Gloria de San Juan Evangelista,* finales s. XVII- inicios s. XVIII. Nicola Fumo (Atr.) Iglesia de San Juan Evangelista, Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 271. p. 423

Lam. 15 - *San José con el Niño,* c. 1695. Nicola Fumo (Atr.) Iglesia de San Francisco, Ostuni. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 273. p. 424

Lam. 16 - *San Miguel Arcángel con el Demonio,* 1707. Iglesia Matriz, Castrignano del Capo (Le) En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 275. p. 425

Lam. 17 - *Arcángel Miguel.* Nicola Fumo, Iglesia Matriz, Castrignano del Capo. En *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* vol. II, p. 192. p. 426

Lam. 18 - *Ángel Custodio,* 1717. Nicola Fumo. Iglesia de Santa María Egipciaca en Pizzofalcone, Napoli. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 277. p. 427

Lam. 19 - *San Miguel Arcángel*, c.1717. Nicola Fumo. Iglesia de Santa Maria Egipciaca en Pizzofalcone, Napoli. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 279. p. 428

Lam. 20 - *El Alma dormida o Niño Jesús dormido*. Nicola Salzillo. Convento de Santa Anna, Murcia. En *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* vol. II, p. 189. p. 429

Lam. 21 - *San Juan Evangelista*, 1737. Francisco Salzillo. Museo Salzillo, Murcia. En *La scultura meridionale in età moderna* p. 430

nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea, vol. II, p. 187.

Lam. 22 - *San Miguel,* 1708. Nicola Salzillo. Iglesia de San Miguel, Murcia. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 345. p. 431

Lam. 23 - *San Leonardo,* 1703. Giacomo Colombo. Cofradía de San Leonardo, Manduria (Ta) En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 287. p. 432

Lam. 24 - *San Primiano,* 1712. Giacomo Colombo. Iglesia de la Anunciación, Lesina. En *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* vol. II, p. 188. p. 433

Lam. 25 - *Inmaculada,* c. 1719. Giacomo Colombo. Iglesia de San Pedro, Monasterio de las Benedictinas, Ostuni. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 283. p. 435

Lam. 26 - *Dolorosa,* segunda mitad s. XVIII. Giacomo Colombo. Iglesia de san Antonio Abad, Agnone. En *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* vol. II, p. 176. p. 436

Lam. 27 - *San José con el Niño,* finales s. XVII- inicios s. XVIII. Giacomo Colombo. Iglesia de San Juan Evangelista, Colletorto. En *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* vol. II, p. 177. p. 437

Lam. 28 - *María.* Nicola Di Mari. Iglesia de San Emigdio, Agnone. En *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* vol. II, p. 178. p. 438

Lam. 29 - *San José.* Nicola Di Mari. Iglesia de San Emigdio, Agnone. p. 439

En *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* vol. II, p. 178.

Lam. 30 - *La Magdalena,* Catedral de Málaga. En *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* vol. II, p. 184. p. 440

Lam. 31 - *Transverberación de Santa Teresa,* Catedral, Málaga. En *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* vol. II, p. 183. p. 441

Lam. 32 - *Transverberación de Santa Teresa,* 1726. Giacomo Colombo, Convento de las Trinitarias Descalzas de San Ildefonso, Madrid. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 192. p. 442

Lam. 33 - *Inmaculada.* Ceraso. Carmelitas Descalzas, Toledo. En *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea,* vol. II, p. 185. p. 443

Lam. 34 - *San Francisco de Asís,* 1691. Domenico Di Simone. Iglesia de Santa Clara, Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 259. p. 444

Lam. 35 - *Virgen de la Asunción,* 1689. Nicola Fumo. Museo Diocesano del Duomo, Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 261. p. 445

Lam. 36 - *San Caytano de Thiene,* c. 1692. Gaetano Patalano. Iglesia de Santa Clara, Lecce. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, p. 245. p. 446

Lam. 37 - *Virgen de la Asunción con los ángeles.* Nicola Fumo. Museo Diocesano, Lecce. En *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione* p. 447

mediterranea, vol. II, p. 191.

Lam. 38 - *Coronación de la Virgen,* 1693. Gaetano Patalano. Catedral vieja de Cádiz. En "Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice", p. 1. p. 448

Lam. 39 - *Cristo atado a la columna,* 1698. Giacomo Colombo. Catedral de la Almudena, Madrid. p. 449

Lam. 40 - *Cristo con la Cruz,* 1698. Nicola Fumo. Iglesia de San Ginés, Madrid. p. 450

Lam. 41 - *Ecce Homo,* finales s. XVII –inicios s. XVIII. Anónimo, Cartuja de San Lorenzo, Padula. En *Pasión y Éxtasis*, p. 70. p. 451

Lam. 42 - *Dolorosa,* finales S. XVII - principios S. XVIII. Anónima. Cartuja de San Lorenzo, Padula. En *Pasión y Éxtasis*, p. 70. p. 452

Lam. 43 - *Cabeza del Bautista,* c. 1625. Juan de Mesa. Catedral de Sevilla, Sevilla. En *Pasión y Éxtasis*, p. 48. p. 453

Lam. 44 - *Cabeza cortada de San Juan Bautista,* segunda mitad s. XVIII. Torcuato Ruiz del Peral. Catedral de Sevilla. En *Pasión y Éxtasis*, p. 49. p. 454

Lam. 45 - *Inmaculada con ángeles y querubines,* s. XVII- s. XVIII. Domingo Martínez, colección Benito Navarrete, Madrid. En *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna,* Catalogo della mostra, p. 269. p. 455

Lam. 46 - *Crucificado,* finales s. XVII – inicios s. XVIII. Giacomo Colombo (Atr.) Basílica de San Nicolás, Bari. En *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo,* p. 204. p. 456

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Grf. 1 - Cronograma de actividades Estancia Mención Internacional CEI. Turín, 15 de septiembre - 15 de diciembre 2014. (Diagrama de Gantt). p. 36

Grf. 2 - Distribución de las provincias napolitanas en 1454. Fuente: Wiki2. p. 112

Grf. 3 - Rutas comerciales de la escultura lígnea napolitana. Elaborado por la doctoranda para ilustrar el comercio de estas obras durante el siglo XVII. p. 146

Grf. 4 - Partes que conforman el interior del tronco de un árbol. p. 186

Grf. 5 - Ventajas e inconvenientes del uso de la madera en escultura. p. 191

Grf. 6 - Sustancias que componen la madera. p. 194

Grf. 7 - Propiedades físicas de la madera. p. 195

Grf. 8 - Tipos de madera según el nivel de dureza: alto, medio o bajo. p. 197

Grf. 9 - Especies de madera comúnmente empleadas en Europa e Italia, en escultura. p. 200

Grf. 10 - Frecuencia de las especies lígneas identificadas en las esculturas examinadas por el ISCR. Fuente: Giulia Galotta y Marisol Valenzuela. p. 201

Grf. 11 - Diferencias en la apariencia visual entre la cedrela y el cedro. Especies lígneas procedentes de territorios distintos pero empleadas indistintamente debido a sus semejantes características. p. 205

Grf. 12 - Principales especies de madera empleadas en la escultura española. p. 206

Grf. 13 - Corte estratigráfico de los estratos pictóricos de un estofado. p. 212

Grf. 14 - Corte estratigráfico con presencia de cuarteado y cazoletas en la capa pictórica de las pinturas sobre tabla. p. 220

Grf. 15 - Principales problemas de conservación de los elementos que componen las esculturas de madera. p. 222

Grf. 16 - Principales anomalías y defectos de la madera que afectan tanto a la realización de las esculturas como a su conservación. p. 224

Grf. 17 - Principales factores de riesgo para las esculturas lígneas en ambiente eclesiástico. p. 228

Grf. 18 - Corte estratigráfico con pérdida de los estratos pictóricos. p. 241

Grf. 19 - Espectro electromagnético donde se observan los cambios en la frecuencia de ondas electromagnéticas. Fuente: Francesca Tonini. p. 243

Grf. 20 - Criterios de intervención surgidos en el siglo XX. p. 277

Grf. 21 - *Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español* y *Decálogo de la restauración: Criterios de intervención de bienes muebles* p. 283

Grf. 22 - Interdisciplinariedad en la restauración. p. 301

Grf. 23 - Ejemplo de propuesta de intervención en una escultura lígnea: Limpieza, desinsectación, consolidación, reintegración, protección final. p. 303