

Sobre esculturas de Génova. Una Inmaculada de Anton Maria Maragliano y su taller en el Museo de Bellas Artes de Granada

About sculptures from Genoa. One Immaculate of Anton Maria Maragliano and his workshop in the Fine Arts Museum of Granada

Juan Alejandro LORENZO LIMA

Instituto de Estudios Canarios

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9016-2529> / jlorenzolima@gmail.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i20.7027>

Recibido: 14-IV-2021

Aceptado: 8-VI-2021

RESUMEN: Este artículo aporta el estudio una escultura de madera a la que asignamos origen genovés, vinculándola con modelos generados por Antón María Maragliano (1664-1739). Se trata de una Inmaculada perteneciente a la Real Academia de Bellas Artes de la Virgen de las Angustias, atribuida antes al escultor de Marsella Jean Michel Verdiguier (c. 1722-1796) y depositada en el Museo de Bellas Artes de Granada desde 1915. Su existencia en dicha ciudad es indicativa de la repercusión que la imaginería ligur tuvo en Andalucía durante la época Moderna, al tiempo que un reflejo no precisado aún de la dinámica comercial que pudo generarse a su alrededor.

Palabras clave: escultura; Barroco; Génova; Andalucía; Granada; Antón María Maragliano.

ABSTRACT: In this paper we study a wooden sculpture that could have a genoese origin, relating it with models generated by Anton Maria Maragliano (1664-1739). It is an Immaculate belonging to the Royal Academy of Fine Arts Virgen de las Angustias, previously attributed to the sculptor from Marseille Jean Michel Verdiguier (c. 1722-1796) and deposited in the city's Museum of Fine Arts before 1915. Its location in Granada is indicative of the impact of the ligurian sculpture had in Andalusia during the Modern Age, while a reflection of the commercial dynamics that could be generated around it.

Keywords: sculpture; Baroque; Genoa; Andalusia; Granada; Anton Maria Maragliano.

El estudio de esculturas destinadas a la piedad doméstica es a menudo un reto insalvable para coleccionistas e investigadores, puesto que el fácil transporte y las dimensiones que alcanzan lo dificultan en gran medida. Los problemas aumentan cuando el trabajo de archivo no aporta datos concluyentes a la hora de conocer su origen, trayectoria histórica o datación aproximada, de modo que, ante esa coyuntura, la comparación formal se convierte en una herramienta válida con el fin de sistemizar el análisis y

procurarles una catalogación certera¹. No extraña que ese tipo de investigaciones sea un garante a la hora de profundizar en el conocimiento de tantas obras que permanecen en el anonimato o no han recibido la atención debida, quizá por el carácter secundario que

¹ Emilio Gómez Piñol, "Las atribuciones en el estudio de la escultura. Nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana", en *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2007), 15-43.

se les brindó al tiempo de ser inventariadas y publicadas décadas atrás².

El último supuesto guarda relación con la Inmaculada que abordamos en este artículo, cuya casuística ejemplifica lo ocurrido con piezas notables y de una valía estética semejante. Al igual que ella, muchas han quedado en el olvido durante los últimos años y requieren atención en un centro productivo de primer orden como Granada, donde no es fácil rebatir presupuestos heredados o plantear estudios novedosos en cuestiones de fondo y forma. En ese sentido, algunos investigadores evidenciaron ya la internacionalidad de los pintores granadinos durante el Barroco³; y en lo relativo a escultura, otros autores han planteado un discurso clarificador para el devenir de dicha manifestación creativa hasta la contemporaneidad. Se trata de un tema que requiere mayor atención e invita a cuestionar argumentos previos, porque, precisamente, gracias a los análisis contextuales se vislumbra un panorama cambiante para comprender la trayectoria de ciertos artífices y las cualidades que su trabajo manifiesta a menudo⁴.

Al amparo de un contacto fluido con el exterior, el encargo y la importación de esculturas reflejan la dinámica aperturista e integradora que posibilitó la existencia de un elevado número de obras de arte. En muchos casos nos enfrentamos a vínculos que

trascienden a la rutina comercial y que, incluso, conllevaron en Andalucía la interrelación de ideas, personajes, centros regionales, formas de ajuste contractual y hasta medios de transporte⁵. Sin embargo, la cita reiterada de los mismos ejemplos en varios estudios no ayuda a calibrar la dimensión de un fenómeno complejo y diverso, cuya notoriedad empezamos a atisbar con publicaciones de alcance regional o nacional⁶.

Génova adquiere un protagonismo indiscutible en el panorama descrito de internacionalización artística, porque, entre otras razones, fue un centro dado a la exportación escultórica durante los siglos del Antiguo Régimen. El envío constante de mármoles y obras en madera ha suscitado ya las primeras valoraciones de conjunto para el medio andaluz, de modo que tal panorama comienza a estimarse y ser investigado fuera de nuestro país⁷. Cuanto se asocia con Génova resulta de vital importancia para una ciudad abierta al comercio ultramarino como Cádiz, pues en ella vivieron maestros italianos de modo permanente y arribaron trabajos de autores acreditados en Liguria con el fin de ornamentar templos, domicilios y espacios públicos⁸.

Si obviamos la bahía gaditana y su flujo en una población próxima como Jerez de la Frontera, el asunto adolece de una vi-

² Así lo revela un volumen dedicado a la escultura genovesa en madera, objeto de nuestra atención ahora. Cfr. *Maraglianeschi*, coord. por Daniele Sangunietti (Génova: Sagep Editori, 2018).

³ Benito Navarrete Prieto, "Integración de la pintura barroca granadina en el contexto cultural europeo", *Antigüedad y Excelencias*, coord. por Ignacio Henares Cuéllar y Rafael López Guzmán (Granada: Junta de Andalucía, 2007), 94-117.

⁴ Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, *Imágenes elocuentes: estudios sobre patrimonio escultórico*, (Granada: Ediciones Atrio, 2009); *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, coord. por Lázaro Gila Medina (Madrid: Arco Libros, 2010); *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coord. por Lázaro Gila Medina (Granada: Universidad de Granada, 2013).

⁵ *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, coord. por Luis Francisco Martínez Montiel y Fernando Pérez Mulet (Cádiz: Junta de Andalucía, 2007).

⁶ Ejemplo de esa tendencia es la monografía *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*, coord. por Felipe Serrano Estrella (Granada: Universidades de Granada y Jaén, 2017).

⁷ Fausta Franchini Guelfi, "Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromas en las rutas del comercio y de la devoción", en *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, coord. por Luis Francisco Martínez Montiel y Fernando Pérez Mulet (Cádiz: Junta de Andalucía, 2007). 96-109; Daniele Sanguinetti, *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento* (Turín: Umberto Allemandi, 2013), con bibliografía precedente.

⁸ José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa. Artífices de Setecientos en Cádiz* (Cádiz: s. n., 2006).

sión panorámica por excluir lo acaecido al mismo tiempo en localidades relevantes de las provincias de Sevilla, Córdoba, Málaga o Granada, donde no existen tantas piezas a considerar en términos cualitativos y cuantitativos. Las manufacturas genovesas conservadas allí son un reto para los investigadores de nuestro tiempo, aunque, como se ha planteado ya para algunas esculturas de la Baja Andalucía, tienen en el análisis estilístico y material una alternativa segura de estudio⁹. Este artículo se suma a esa metodología e intenta llamar la atención sobre un tema que demanda mayor alcance historiográfico, tanto en el ámbito local como fuera de él por su coyuntura creativa y mercantil.

LA INMACULADA DE GRANADA COMO EJEMPLO REFERENCIAL. PROBLEMAS DE FILIACIÓN

Lo descrito a propósito de importaciones italianas incide en el protagonismo de Andalucía como destino de todo tipo de encargos escultóricos, pero no siempre resulta fácil esclarecer su origen y vincularlos con una dinámica variable e intrigante. Por ese motivo, ciñéndonos a la propuesta de análisis que siguen contribuciones análogas, aspiramos a poner de relieve el protagonismo de lo genovés en un entorno peculiar como Granada. Nuestro interés lo centra una escultura dieciochesca de la Inmaculada, depositada en el Museo de Bellas Artes de la ciudad y no expuesta al público por su precario estado de conservación (Fig. 1). Se trata de una pieza que pertenece a la Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias y antes de 1915 fue cedida a dicho centro por uno de sus miembros o colaboradores. Después de ello sería atribuida al escultor Jean Michel Verdiguier (c. 1722-1796), aunque su estilo y acabado material animan a estimarla como una manufactura de origen ligure, vinculable con modelos que Antón María Mara-

gliano (1664-1739) y sus discípulos divulgaron a partir de la década de 1720.



• Fig. 1. Atribuido a Anton Maria Maragliano y su taller: Inmaculada, c. 1725. Museo de Bellas Artes, Granada. Foto: AMBAG.

En este caso la investigación documental ha resultado infructuosa, porque, hasta donde sabemos ahora, la historia conocida de nuestra pequeña Inmaculada comienza y acaba en el siglo XX. Ese hecho no debe sorprender tanto, ya que su reducido formato la convierte en una figuración idónea para el culto doméstico o conventual. Lo único que se ha constatado sobre ella es que a principios de esa centuria era propiedad de la Academia de Bellas Artes, organismo al que tuvo que donarla uno de sus integrantes o allegados en fecha imprecisa¹⁰. Tampoco ha

⁹ José Miguel Sánchez Peña, "Nuevas atribuciones de escultura genovesa en el sur de España", *Laboratorio de Arte*, nº 31 (2019), 441-454.

¹⁰ Consta así en la ficha catalográfica que posee el centro, cuyo conocimiento debemos a Mercedes Mendoza. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, Granada (AABAG): Fondo Patrimonio. Inventario general de bienes, registro 3-92.

podido probarse su vínculo con los fondos artísticos de dicha entidad y, menos aún, con la escuela de dibujo que la Real Sociedad Económica de Amigos del País fundó en la misma ciudad de Granada durante la década de 1780, algo que invita a cuestionar su atribución al escultor Verdiguier.

Al quedar huérfana de historia, se antoja difícil emitir hipótesis acerca de los motivos que justifican su encargo y constatar si antes del Ochocientos existía ya en la capital granadina. De ser así, podríamos valorarla como un testimonio no tenido en cuenta sobre la relación de dicha ciudad con la república de Génova, puesto que tal dinámica era beneficiosa en lo mercantil antes de que se produjera la conquista del reino nazarí en 1492¹¹; y más tarde, durante los siglos del Antiguo Régimen, la comunidad ligur contribuyó en diversa medida al desarrollo y el esplendor de la urbe cristianizada¹². Contaba con medios identitarios para la sociabilidad y capilla de enterramiento en la iglesia de los agustinos calzados, aunque, a diferencia de lo ocurrido en torno a la bahía gaditana desde el siglo XVI, sus integrantes no disfrutaron del prestigio que habían ganado en regiones próximas por las actividades de patrocinio¹³. Lo sucedido con las artes es un fenómeno no investigado aún con una perspectiva global, pero, a raíz de últimos estudios, queda claro que algunas manifestaciones de arte italiano existentes en Granada y su área de influencia se comprenden mejor gracias al aporte genovés. Sirvan de ejemplo en ese sentido las trayectorias de Niccolò da

Corte (c. 1507-1555) y de Antonio Semino (c. 1487-1554), cuyo trabajo no resulta ajeno al medio en que venía desenvolviéndose la labor de tantos tracistas, pintores, labrantes y doradores en Andalucía¹⁴.

Los derroteros de nuestra Inmaculada en época posterior son conocidos y merecen un comentario para comprender el afianzamiento de la atribución a Verdiguier, primero con tono dubitativo y luego de un modo incuestionable por investigadores de diversa época. Se constata ahora que la pieza permaneció bajo la tutela de los académicos de Granada hasta al menos 1915, cuando figura documentada en el Museo de Bellas Artes con el compromiso de exhibirla de forma permanente en una de sus salas¹⁵. Ese requisito fue cumplido durante largo tiempo, pero el precario estado de conservación que mostraba aconsejó después la retirada a los depósitos donde permanece aún. Allí espera una restauración que le devuelva el esplendor perdido (Fig. 2), con la cual podría estimarse mejor su significación en un medio singular y poco permeable a la estética ligur como Granada. Sólo en fecha reciente ha suscitado interés por cuestiones que atañen al componente iconográfico y formal, puesto que su morfología elude la tradición canesca que tuvo vigencia entre maestros locales hasta la contemporaneidad. Ese hecho avala que fuera estudiada como una obra contra-

¹¹ Roser Salicrú i Lluch, *El sultanato de Granada, Génova y la corona de Aragón en el siglo XV* (Granada: Universidad de Granada, 2007).

¹² Rafael M. Girón Pascual, *Las Indias de Génova: mercados en el Reino de Granada durante la Edad Moderna* (Granada: Universidad de Granada, 2013).

¹³ David García Cueto, "Aproximación al mecenazgo de la comunidad genovesa en el Reino de Granada durante los siglos XVI y XVII", en *Génova y la monarquía hispánica (1528-1713)*, coord. por Manuel Herrero Sánchez, Yasmina Rocío Ben Yessaf, Carlo Bitossi y Dino Punch (Génova: Società Ligure di Storia Patria, 2011), 705-729.

¹⁴ David García Cueto, "El pintor genovés Antonio Semino en Granada", en *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, coord. por David García Cueto (Granada: Universidad de Granada, 2019), 123-126; Nuria Martínez Jiménez, "Niccolò da Corte, escultor de portadas y fuentes en Génova y Granada", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 10 (2018), 61-77.

¹⁵ Archivo del Museo de Bellas Artes de Granada, Granada (AMBAG): Inventario actualizado de bienes, registro OD-602-04. La ficha certifica que la obra ingresó en el centro antes de 1915, no habiendo constancia documental del depósito ni de las condiciones en que se produjo. Agradecemos esa información a María E. Sánchez Torrente, asesora técnica de conservación en el citado museo.

ria a la imaginería andaluza y, por lo tanto, vinculable con Verdiguier¹⁶.



▪ Fig. 2. Atribuido a Anton Maria Maragliano y su taller: Inmaculada (detalle), c. 1725. Museo de Bellas Artes, Granada. Foto: David Martín López.

Los juicios que motiva una efigie tan diferente han cambiado con el paso del tiempo y sus sucesivas atribuciones previenen sobre las dificultades que entrañó catalogarla en el pasado, basadas, sin duda, en su corto tamaño y en la distinción ya aludida respecto a modelos y arquetipos propiamente granadinos, que derivan en mayor o menor grado de esculturas contratadas con Alonso de Mena (1587-1646), Alonso Cano (1601-1660), Pedro de Mena (1629-1688) e imagineros próximos al obrador de José de Mora (1642-1724). Los datos que contiene su ficha del museo ayudan a comprender tal coyuntura, ya que la opinión de historiadores y conservadores en torno a ella no fue unánime y estuvo sujeta a opiniones personales, nunca bien explicadas o desarrolladas. Los primeros apuntes aclaran que en 1915 era estimada como una "talla (...) de escuela italiana", pues así lo entendió Manuel Gómez-Moreno González en las adiciones a su catálogo razonado del

¹⁶ José Antonio Peinado Guzmán, "La iconografía inmaculista en el ocaso de la escuela granadina durante el siglo XVIII. Pervivencias y distanciamiento del modelo canesco", *Cuadernos de Arte*, nº 44 (2013), 116-118.

centro¹⁷. Años después, el registro de obras de arte que tuvo la institución, fundamentado por los Reales Decretos de 24 de julio y 18 de octubre de 1913 que promovieron la reorganización de los museos provinciales y municipales de Bellas Artes, aporta datos significativos. En los primeros folios del inventario de bienes ingresados a modo de depósitos, adquisiciones o donaciones sin el historial correspondiente, figuran al menos siete obras que eran propiedad de la Academia de Bellas Artes; y entre ellas, con el asiento número 22, encontramos a la Inmaculada como "escultura tallada en madera y policromada (...), al parecer de escuela valenciana"¹⁸.

Su catalogación en el ámbito académico o científico no tuvo una propuesta en firme hasta 1955, cuando Manuel Gómez-Moreno Martínez aludió a ella como efigie de atribución segura a Jean Michel Verdiguier¹⁹. Esa hipótesis la recogieron otros investigadores en ensayos genéricos y de alcance diverso, si bien no fue refrendada ni divulgada hasta las contribuciones recientes de Gómez-Guillamón Maraver y Peinado Guzmán que persiguieron objetivos distintos²⁰. Aunque

¹⁷ No debe obviarse que este catálogo fue aprobado en junta general de la Academia Provincial de Bellas Artes de Granada el 23 de noviembre de 1902, acordando entonces sus miembros que "se tenga por inventario válido y único con las reformas realizadas". En lo relativo a la pieza que nos interesa, se constata también que su estado de conservación era "bueno" y que poseía un "pedestal de nogal". AMBAG: Inventario Gómez-Moreno, ff. 33-34.

¹⁸ AMABG: Registro general de bienes (década de 1910), s/f.

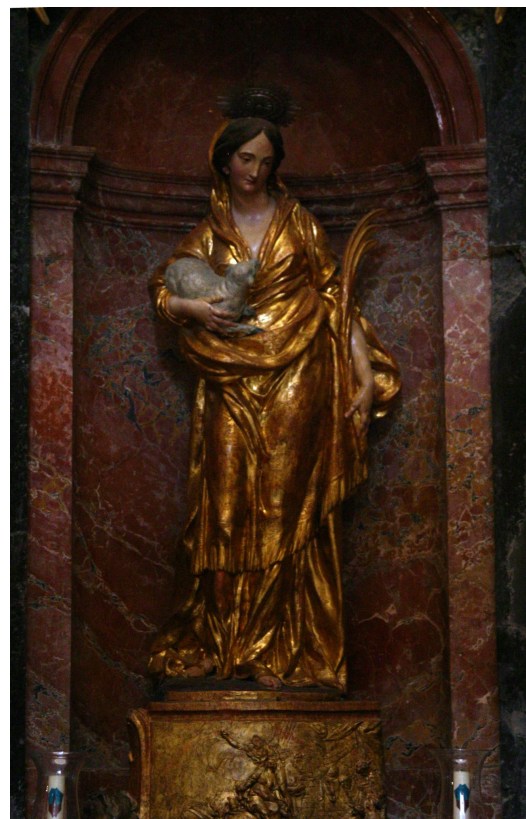
¹⁹ Manuel Gómez-Moreno Martínez, *La Inmaculada en la escultura española* (Santander: Universidad Pontificia de Comillas, 1955), 18. Así la menciona también Ana Gómez Román, "Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX", *Boletín del centro de estudios Pedro Suárez*, nº 21 (2008), 374.

²⁰ Antonio Gómez-Guillamón Maraver, "Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier, escultor franco-español del siglo XVIII" (tesis doctoral, Málaga, 2007), t. I, 459-462; Peinado Guzmán, "La iconografía inmaculista...", 116-118.

resultó convincente y comprensible en un primer momento, estimamos ahora que la adscripción a un maestro cosmopolita y del talante de Verdiguier no puede mantenerse por razones estéticas. Como ya se ha señalado, su morfología guarda relación con obras que fueron esculpidas en Génova a principios del siglo XVIII y, a nuestro entender, ni por estilo ni por cronología ese débito es compatible con el lenguaje tardobarroco que dicho artífice reprodujo hasta el final de la centuria. Si tomamos como referente de su arte las alegorías que decoran un retablo de la parroquia de la Asunción en La Rambla, creaciones de autoría segura y datables antes de 1775, se percibe una distinción clara respecto al modelo femenino seguido en la Inmaculada que nos ocupa²¹.

Insistien en ello las diferencias que dicha efigie manifiesta respecto a otros trabajos de Verdiguier, ya que su producción en madera es susceptible de interpretaciones que ayuden a calibrar los aportes de propuestas formales con larga tradición en España, no en el medio académico de Marsella donde tuvo fama antes de desplazarse a nuestro país. Lo demuestran así realizaciones tempranas como la Santa Inés que preside el retablo de su capilla en la catedral de Córdoba (c. 1763) (Fig. 3) y otras de madurez como sendas alegorías que decoran el remate de los púlpitos del mismo templo (c. 1777), cuyo paralelismo con esculturas recreadas en mármol y estuco para ornamentar retablos erigidos en inmuebles notables de Córdoba, Jaén y Granada es mucho más evidente que con la talla del museo²². El mismo lenguaje y un prototipo de representación femenina que tiende a estilizar las formas lo observamos también en varios dibujos a pluma y aguada que se le atribuyen en el museo de Bellas Artes de Córdoba, cuya técnica, por lo general hábil y

de gran fluidez en el trazo, contribuyó a que su estilo resulte algo amanerado²³.



▪ Fig. 3. Jean Michel Verdiguier: Santa Inés, c. 1763. Catedral, Córdoba. Foto: José Luiz Bernardes Ribeiro.

A finales del Antiguo Régimen, cuando el uso de la imagen devocional era discutido y reformulado por el clero de la Ilustración, los modelos que reproducen maestros afines al credo estético de Verdiguier distan de lo contemplado en el grupo de Granada. Además, este autor en concreto trabajó de forma retierada con materiales de estima en el medio académico, entre los que se encontraban preferiblemente el mármol, la terracota, el yeso, el bronce o la piedra; y cuando no recurre a ellos, tal y como sucede con la representación ya aludida de Santa Inés e imágenes

²¹ Gómez-Guillamón Maraver, "Vida y obra...", t. I, 459-462.

²² Antonio Gómez-Guillamón Maraver, *El escultor Juan Miguel Verdiguier* (Córdoba: Ediciones Séneca, 2010).

²³ Alfonso Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1986), 447. Para conocer la obra gráfica del autor es imprescindible la consulta de Fuensanta García de la Torre, *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba* (Sevilla: Junta de Andalucía, 1997).

procesionales conservadas en Luque y Luceña, a nuestro juicio de autoría cuestionable, los modos aducidos en sus creaciones son divergentes y hasta cierto punto contrapuestos, quedando al margen del simulacro que tratamos. La comparativa de esta imagen con la pequeña Inmaculada de estuco que se le atribuye con fundamento e integra los fondos de la fundación Rodríguez Acosta, también en Granada, es una prueba palpable de esa dinámica y de los cambios que la figuración de un mismo tema manifiesta en el plano compositivo o formal²⁴.

NUEVA PROPUESTA DE ATRIBUCIÓN

A diferencia de lo que se ha querido interpretar en ocasiones, el trabajo de Jean Michel Verdiguier elude los componentes de la obra estudiada en cuanto a unos volúmenes tan compactos y, sobre todo, las decoraciones que muestra en la peana y el atuendo, donde se distinguen repertorios y soluciones técnicas que caracterizaron a los obradores de Génova antes de que mediara el Setecientos. Así lo prueba el cotejo de tales motivos con los contemplados en realizaciones de Maragliano y su taller, porque, como ha puesto de relieve Rulli, en esos elementos concretos, especialmente en el acabado que manifiestan y en su innegable vistosidad, radica un aspecto diferenciador para el estudio de la producción adscrita al maestro²⁵.

Un análisis de la Inmaculada de Granada es bastante revelador en ese sentido. A pesar de los repintes y deterioros que enmascaran su acabado original, en la pie-

²⁴ Gómez-Guillamón Maraver, "Vida y obra...", t. I, 463-464.

²⁵ Sara Rulli, "La veste policroma di scultore in legno a casse processionali: repertori ornamentali e contesti decorativi a Genova e nel Genovesato", en *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, coord. por Lauro Magnani y Daniele Sanguineti (Génova: Universidad de Génova, 2017), 245-261; Sara Rulli, "Repertorio ornamentali per i tessuti scolpiti", en *La tecniche di Maragliano*, coord. por Daniele Sanguineti (Génova: Sagep Editori, 2019), 245-261.

za persisten las cualidades del que fue un espléndido revestimiento policromo, tanto en lo referido a las carnaciones como al estofado que muestra el atavío mariano (Fig. 1). En las primeras se advierte el sonroado común de los labios, el mentón y las mejillas, cuyo contraste con una tez más nacarina que de costumbre y el color claro de los cabellos genera un acabado frecuente para la producción maraglianesca (Fig. 2). Del mismo modo, los motivos reproducidos en la túnica y el manto de la Virgen conducen a prototipos habituales entre esculturas asignadas al obrador de dicho artífice cuando mediaba la década de 1720, no en fecha previa. Entre ellos localizamos hasta tres recursos o soluciones diferentes, de modo que, sin quererlo, la escultura se convierte en un muestrario de caracteres al uso entre pintores y policromadores que trabajaron junto a Margaliano. No conviene olvidar que durante aquel tiempo algunos pagos de sus obras refieren la labor de tales autores bajo los términos concretos de *colorito*, *sgraffimento* e *indoratura*²⁶. Años antes el artista se comprometía a procurar un acabado vistoso a muchas manufacturas de su taller, porque, entre otras, al ajustar la hechura de la Virgen del Rosario de Celle Ligure en enero de 1712 se estableció como requisito que fuera "colorita, dorata e graffiata bene e secondo l'arte"²⁷.

En el ornato de nuestra Inmaculada no se advierte tan nítidamente el influjo de diseños franceses por medio de estampas que dibujó Paul Androuet Du Cerceau (1623-1710), puesto que la copia de tejidos coetáneos y el desarrollo de flores o elementos vegetales a gran escala lo impiden en mayor medida. Así, por ejemplo, si el velo que cubre la cabeza mariana refleja un afán verista por simular el ornato de telas finas o ligeras con soluciones lineales, no de motivos presentes en los ya comunes tejidos bizarros, la

²⁶ Sanguineti, *Scultura genovese...*, 197-114.

²⁷ Roberto Santamaria, "La Madonna del Rosario nelle parrocchiale di San Michele Arcangelo a Celle Ligure. Una nuova statua lignea del Maragliano", *La Casana*, nº 1-2 (2002), 84-87.



▪ Fig. 4. Atribuido a Anton Maria Maragliano y su taller: Inmaculada (detalle), c. 1725. Museo de Bellas Artes, Granada. Foto: David Martín López.

túnica y el manto manifiestan una solución que se dio bajo fórmulas afines en otras esculturas del maestro²⁸. El atuendo inferior es monocromo a partir de tonos blancos y revela el protagonismo ganado por un repertorio que se repite con la misma matriz floral, en este caso enriquecida por medio de esgrafiados que dan viveza al oro sin renunciar a la reproducción de encajes y galones, motivos lineales en paralelo y las comunes *grillages* o simulaciones geometrizarantes en retícula (Fig. 4).

Los últimos no se localizan en el manto que porta la Virgen y describe un movimiento dinámico, cuya vistosidad acrecienta el contraste entre el color verde o azul de base y las láminas de pan de oro que cubren todo el fondo generando el habitual horror

²⁸ Stefano Vassallo, "La policroma dei panneggi nella scultura lignea genovese (secoli XVII e XVIII)", en *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, coord. por Lauro Magnani y Daniele Sanguineti (Génova: Universidad de Génova, 2017), 263-273.

vacui (Fig. 5). Más avanzada, su decoración entronca con prácticas populares desde la década de 1720, tal y como intuimos a partir de la pequeña escultura de San Roque que Corrado Torre policromó en 1726 y conserva ahora el Museo Diocesano de Génova²⁹. Al igual que en esa pieza y en otras pertenecientes a la etapa final del artífice, su ornato revela un sentido diferente y de mayor homogeneidad por la necesidad de integrar diversas técnicas y materiales, entre los que se encuentra ahora el estuco cincelado o con poco relieve³⁰. En este caso los motivos interpretan libremente las estampas de Du Cerceau y se organizan en torno a líneas si-

²⁹ Daniele Sanguineti, *Maragliano 1664-1739. Lo spettacolo della scultura in legno a Genova* (Génova: Sagep Editori, 2018), 106-109, nº 18.

³⁰ Al modo de los procedimientos descritos como "cincelado" por Fernando R. García Bartolomé, "Aportaciones a un glosario de policromía", en *A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo em Portugal Espanha e Belgica* (Lisboa: Instituto Português de Conservação y Restauración, 2004), 240.

nuosas e irregulares a modo de galón, dando cabida a los repertorios usuales de flores, hojas de diversa morfología y una suerte de *cartouche* que participa del gusto *rocaille*, tan común entonces bajo cadencias que se repiten una y otra vez sobre la superficie de madera a decorar³¹ (Fig. 6).



▪ Fig. 5. Atribuido a Anton Maria Maragliano y su taller: Inmaculada (detalle), c. 1725. Museo de Bellas Artes, Granada. Foto: David Martín López.

Si el ornato de la obra acomoda un lenguaje tan específico, su composición remite a soluciones o esquemas popularizadas por el taller de Maragliano durante las primeras décadas del siglo XVIII. Es sabido que dicho escultor contribuyó a la definición de un tipo representativo a partir de encargos como la gran Inmaculada de 1704 que presidía el templo conventual de Santa Maria della Pace y ahora recibe culto en la iglesia de San Teodoro, de indudable relación con la pintura de Domenico Piola (1627-1703)³². Otras variantes de sus Madonnas Immaculatas o

³¹ Rulli, "La veste policroma...", 245-261.

³² Daniele Sanguineti, *Anton Maria Maragliano 1664-1739* (Génova: Sagep Editori, 2012), 241-242, n° I.10.

Vírgenes Apocalípticas, entre las que destacamos dos tallas conservadas en el Instituto Cottolengo de Genova Quarto y la iglesia de San Roque de Parodi Ligure, reproducen soluciones diversas sobre un tema que ya tuvo notoriedad en el Cinquecento³³. Con tales creaciones y otras de fecha posterior el propio Anton Maria Maragliano, varios discípulos y los continuadores de su arte ayudaron a difundir la devoción surgida en torno a ese título mariano, cuya popularidad avaló el respaldo que los frailes mínimos y varias congregaciones pías le habían prestado en muchas localidades de Liguria desde el siglo anterior³⁴. Su éxito se plasmó en efigies bellas y solemnes, muy vistosas siempre, que sorprendieron tanto por el dinamismo otorgado a los tejidos y por un lenguaje gestual que guarda relación con el arte pictórico de aquel tiempo³⁵.



▪ Fig. 6. Atribuido a Anton Maria Maragliano y su taller: Inmaculada (detalle), c. 1725. Museo de Bellas Artes, Granada. Foto: David Martín López.

³³ Laura Stagno, "Modelli iconografici per l'Immacolata a Genova nell Cinquecento", en *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, coord. por Alessandra Anselmi (Roma: De Luca Editori, 2008), 303-326. Sobre las piezas anteriores, véase Sanguineti, *Anton Maria Maragliano...*, 327, 329, n° I.82, I.85.

³⁴ Lauro Magnani, "Cultura laica e scelte religiose: artista, committenti e tematiche del sacro", en *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, coord. por Evia Gavazza (Genova: Sagep Editori, 1990), 247-398.

³⁵ Alice Giannotti, "La progettazione grafica", en *Maraglianeschi*, coord. por Daniele Sanguineti (Génova: Sagep Editori, 2018), 83-93.

Bajo esa premisa, si atendemos al tamaño y al acabado de nuestra Inmaculada, se encuentran otros motivos para respaldar la propuesta de atribución a Maragliano. De entrada, sus dimensiones extremas de 93 x 43,5 x 37 cm. la vinculan con tallas de pequeño o mediano formato que fueron realizadas en el obrador de Strada Giulia. Aunque a veces ha querido menospreciarse por ello o por su condición de bocetos y estudios preparatorios, la *piccole sculture* constituye un género autónomo en el catálogo del autor y de los maestros posteriores³⁶. En este caso, su altura no es ajena a otras piezas que participan de una caudalidad afín para facilitar la exportación y el uso que se les daba en conventos o ambientes domésticos. Conviene recordar que estas figuraciones se midieron a menudo en palmos, cuartas o varas, siendo la última una “misura di Spagna”³⁷. Precisamente, con esculturas de ese tipo que la crítica reconoce como trabajos seguros del artífice encontramos mayor afinidad a nivel formal y documental.

La Inmaculada de Granada se atiene a un prototipo que, incluso, refieren de forma indirecta los contratos suscritos por Maragliano a principios del siglo XVIII. Sirva de ejemplo una escritura ya conocida que en agosto de 1727 comprometía al artista con Pietro Giacomo Lagomarsino para la ejecución de sendas esculturas de San Antonio de Padua y de la Inmaculada, cuya identificación no ha podido esclarecerse todavía. En relación a la última, nuestra prioridad ahora, el contrato señala que la altura de la imagen iba a ser “una vara e mezza” descontando la peana o el basamento, lo que podría brindar al conjunto algo más de 115 centímetros como equivalencia de la vara y

³⁶ Daniele Sanguineti, *Anton Maria Maragliano. Bozzetti e piccole sculture* (Génova: Sagep Editori, 2010); Gianluca Zanelli, “Il piccolo formato”, en *Maraglianeschi*, coord. por Daniele Sanguineti (Génova: Sagep Editori, 2018), 95-105.

³⁷ Daniele Sanguineti, “Un «Maragliano domestico». L’Immacolata di Pegli”, en *Il patrimonio artistico dell’Immacolata di Pegli. La Madonna del Maragliano* (Génova: Sagep Editori, 2013), 17-18.

media española³⁸. El interés reside en que la misma documentación alude de forma explícita a “su adornamento di putti, sfoggi et altri abelimenti”, es decir, a la decoración “con ángeles (...) y otros adornos lucidos” que podía complementar una peana en forma de nube o globo terráqueo, tan común en las representaciones marianas de Génova³⁹.



▪ Fig. 7. Atribuido a Anton Maria Maragliano y su taller: Inmaculada, c. 1725. Iglesia de Santo Domingo, Antequera. Foto: Junta de Andalucía (*La imagen reflejada*, 347).

Desde esa perspectiva, el modelo de nuestra pieza es indudable ligur y se presta a una comparativa fácil con creaciones del obrador maraglianesco. De ellas, las más afines serían una Inmaculada que recibe culto en la iglesia de Santo Domingo en Antequera

³⁸ Sanguineti, *Anton Maria Maragliano...*, 442, n.º 46.

³⁹ Lorenzo Ratto, “La scultura mariana a Genova”, en *Maraglianeschi*, coord. por Daniele Sanguineti (Génova: Sagep Editori, 2018), 149-171.

ra⁴⁰ (Fig. 7) y, sobre todo, el grupo análogo y de menor tamaño que desde la década de 1890 presidió la iglesia de la Inmaculada y de San Marziano en Pegli (Fig. 8). A raíz de su restauración el último se ha convertido en un testimonio válido para comprender las posibilidades que el tema de la Madonna Immaculata brindaba entonces, cuya notoriedad sería mayor en nuestro país al definir un tipo o esquema que los creadores del siglo XVIII llamaron *imagen de gloria*. El simulacro que nos ocupa es un buen exponente de las condiciones señaladas, ya que, además, reproduce el gusto aludido de *rocaille* que impera entre las efigies tardías de Maragliano⁴¹.



▪ Fig. 8. Atribuido a Anton Maria Maragliano y su taller: Inmaculada, c. 1725. Iglesia de la Inmaculada, Pegli. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

⁴⁰ Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "Inmaculada", en *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, coord. por Luis Francisco Martínez Montiel y Fernando Pérez Mulet (Cádiz: Junta de Andalucía, 2007), 346-347.

⁴¹ Sanguineti, *Anton Maria Maragliano...*, 330, nº 1.86;



▪ Fig. 9. Atribuido a Anton Maria Maragliano y su taller: Inmaculada (detalle), c. 1725. Museo de Bellas Artes, Granada. Foto: David Martín López.

Avalan ese hecho las cualidades señaladas para caracterizar a los conjuntos de Pegli y Antequera, porque, como en ellos, el prototipo de representación seguido para la escultura de Granada se atiene a una fisonomía reconocible con facilidad, que singulariza a las creaciones de dicho maestro durante la década de 1720. Así, a la interpretación mórbida de cabeza, cuello y manos se unen unos rasgos faciales tendentes a idealizar las formas, que fueron plasmados en un rostro de líneas ovales por medio del mentón prominente, la común boca pequeña y sin reslate de las comisuras, una nariz no muy pronunciada y de líneas armónicas en las vistas de perfil, cuencas orbitales profundas, cejas apenas remarcadas y párpados bajos, aunque la pieza ha perdido los ojos de cristal que lució inicialmente y pudieron incorporarse desde el frente, como es habitual para la imaginería ligur⁴² (Fig. 2). No se debe olvidar que los últimos fueron un recurso común entre las manufacturas maraglianescas⁴³, al igual que el tratamiento conferido a

Sanguineti, *Maragliano...*, 270-271, nº 60.

⁴² Pablo F. Amador Marrero, "La imagen. Analisis y recuperación", en *Vitis florígera. La Virgen del Carmen de Los Realejos, emblema de fe, arte e historia*, coord. por José Javier Hernández García (Los Realejos: Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, 2013), 265-287.

⁴³ Maria Donnata Mazzoni, "Brevi note intorno agli occhi nelle sculture di Anton Maria Maragliano", en *La tecniche di Maragliano*, coord. por Daniele Sanguineti (Génova: Sagep Editori, 2019), 169-173.

un cabello peinado al centro y que cae hasta las orejas para ser recogido en la parte posterior de la misma cabeza que cubre el velo o la toca (Fig. 9).



▪ Fig. 10. Atribuido a Anton Maria Maragliano y su taller: Inmaculada, c. 1725. Convento de las Descalzas, Sanlúcar de Barrameda. Foto: Junta de Andalucía (*La imagen reflejada*, 107).

Se trata, sin duda, de una solución afín a la contemplada en creaciones notorias de aquel periodo como la Anunciación del oratorio de Savona (1722), la Inmaculada antes

aludida del Instituto Cottolengo (c. 1725), la Virgen del Rosario de la iglesia del Santísimo Sacramento de Génova (1724) o la Salomé del grupo de la Degollación del Bautista conservado en el oratorio de Ovada (c. 1730), entre otras⁴⁴. A ellas sumamos por proximidad una pequeña Inmaculada que las monjas carmelitas guardaban en la clausura de su convento de Sanlúcar de Barrameda, datable también en el mismo periodo⁴⁵. El paralelismo entre ella y la efigie homónima de Granada no es tan acusado por la volumetría que el autor confirió el manto, la toca y el atuendo inferior en cada representación, pero, en cambio, resultan similares por el formato, el ligero desplazamiento a un lado para desequilibrar el eje compositivo, el estudio gestual, la colocación de los brazos a la altura del pecho y, sobre todo, la morfología brindada a las manos con dedos finos y sin separación, apenas insinuados en su forma (Fig. 10).

La analogía con el conjunto homónimo de Pegli también queda patente en la definición compacta de los volúmenes y en el tratamiento otorgado a los pliegues de la vestimenta que luce la Virgen, en este caso de gran dinamismo. No es casual que una nota distintiva resida en el manto que envuelve a la figura mariana y, como de costumbre, equilibra la composición arremolinando el plegado hacia un lateral. En ello cabría reconocer otro rasgo del grupo, porque, aunque no parece afín del todo, su definición es semejante a la contemplada en muchas figuraciones femeninas del catálogo de Maragliano. Con ellas, y sobre todo con varias efigies de la Inmaculada, comparte el basamento en forma de nube y cuerpo troncopiramidal, no el orbe o globo terráqueo que sí exhiben algunas tallas de Génova Quarto, Parodi Ligure, Sanlúcar, Pegli y Génova⁴⁶. En cambio, contempla el añadido de cabezas de ángeles

⁴⁴ Sanguineti, *Anton Maria Maragliano...*, 302-303, 315, 328-329, nº I.62, I.72, I.84, I.85.

⁴⁵ Sánchez Peña, *Escultura genovesa...*, 105.

⁴⁶ Sanguineti, *Anton Maria Maragliano...*, 241, 251, 295, 327-330, nº I.10, I.18, I.57, I.82, I.84, I.85.

para remarcar el carácter virginal o divino de María, siendo, en verdad, esculturas autónomas dentro de una escultura mayor (Fig. 11). Al igual que se ha señalado ya para el simulacro de Pegli, en estas recreaciones advertimos unos rasgos faciales que distan del trabajo personal del artista y previenen sobre la colaboración de discípulos u otros oficiales del taller⁴⁷. No obstante, su tratamiento resulta similar al otorgado a muchas piezas de estética margalianesca. El parecido es tal que la sandalia de la Virgen y el detalle de que uno de los puttis o querubines bese su pie se prestan a una comparativa fácil con varias realizaciones del autor⁴⁸.



▪ Fig. 11. Atribuido a Anton Maria Maragliano y su taller: Inmaculada (detalle), c. 1725. Museo de Bellas Artes, Granada. Foto: AMBAG.

Una peana de tanta vistosidad, decorada inicialmente con tonos marmóreos y

⁴⁷ Sanguineti, "Un «Maragliano domestico»...", 21.

⁴⁸ Sanguineti, *Anton Maria Maragliano...*, 278, 289-290, 316-317, n° I,40, I.51, I.52, I.73, I.74.

colores claros, incide en la interpretación de María como Nueva Eva en su versión apocalíptica o bajo recursos formales que la aproximan al modelo de Tota Pulchra, tan común en España durante los siglos del Antiguo Régimen. La Virgen quedó figurada junto a una serpiente que alude de forma inequívoca al pecado, a quien pisotea sobre el basamento ya descrito de gloria para remarcar la fundamentación bíblica de dicho símbolo o alegoría. En ese sentido la efigie no es tan completa, porque, a diferencia de los grupos análogos de Antequera y Pegli, prescinde de la representación complementaria del Niño Jesús que sostiene la cruz a un lado y vence simbólicamente al mal⁴⁹. Al margen de dicho pormenor, la escultura que nos ocupa se revela como un simulacro válido en cuestiones de fondo y forma, cuyo atractivo es mayor atendiendo al contexto que justificaría su encargo y al sentido devocional que tuvo inicialmente en España e Italia.

A MODO DE CONCLUSIÓN. LA IMPORTANCIA DE LOS MODELOS

Esculturas como la Inmaculada de Granada que analizamos y otras de acabado semejante ponen de relieve la necesidad de estudiar la producción de autores genoveses en nuestro país, donde cada vez es mejor valorada y conocida. Su existencia lejos de Liguria avala la difusión que tuvieron los modelos de aquella escuela asociados con Maragliano y su taller⁵⁰, aunque ese hecho no se reconoce siempre como tal. Sin ir más lejos, el contexto andaluz nos brinda la posibilidad de investigar otras piezas que no reciben la atención debida y reproducen soluciones afines, ya que, por ejemplo, la ahora catedral de Jerez de la Frontera conserva una efigie de la Inmaculada que nos parece igualmente creación autógrafa del maestro⁵¹; y en Sevi-

⁴⁹ Sanguineti, *Anton Maria Maragliano...*, 330-331, n° I.86, I.87.

⁵⁰ Valentina Fiore, "Fortuna e diffusione dei modelli", en *Maraglianeschi*, coord. por Daniele Sanguineti (Génova: Sagep Editori, 2018), 59-69.

⁵¹ Tal y como señaló antes José Miguel Sánchez

lla, ciudad donde no se ha sistematizado aún el estudio de la producción ligur conservada y documentada, dos tallas en madera del mismo tema que reciben culto en las iglesias de San Buenaventura y San Juan de la Palma revelan la autoría de un artífice próximo al obrador de Maragliano⁵² (Fig. 12).



▪ Fig.12. Anónimo genovés: Inmaculada, c. 1730. Iglesia de San Juan de la Palma, Sevilla. Foto: Juan Alejandro Lorenzo.

Una transmisión similar de modelos y soluciones iconográficas es extensible a esculturas marmóreas de los siglos XVII y XVIII, cuyo estudio reclama mayor esfuerzo en nuestro tiempo. Podrían citarse varios ejem-

Peña, "Una Inmaculada genovesa en la Catedral de Jerez", *Diario de Cádiz*, 28 de diciembre de 2015.

⁵² Juan Alejandro Lorenzo Lima y Santiago Rodríguez López, "De estilo marglianesco. Otras esculturas de factura genovesa en Andalucía", en prensa.

plos de igual asunto al respecto, pero, dada la cercanía geográfica, resulta elocuente el caso de una Inmaculada que exhibe el Museo Municipal de Málaga. Su débito con creaciones de maestros ligures ya era sabido⁵³, pero no encontramos justificada la atribución que se viene haciendo de ella al maestro local Fernando Ortiz (1717-1771)⁵⁴. En cambio, su comparativa con piezas próximas y contemporáneas de factura genovesa, entre ellas la escultura de la Dolorosa que complementa el ornato de la capilla familiar de los Reaño o Feduchi en el oratorio de San Felipe Neri de Cádiz (c. 1719), invita a catalogarla como obra afín al estilo temprano de Francesco Maria Schiaffino (1688-1763)⁵⁵. Desde luego, la casuística expuesta previene sobre la necesidad de seguir profundizando en el tema y desvelar uno de los episodios más notables que conciernen a los intercambios artísticos que se dieron entre ambos países durante la época Moderna⁵⁶.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso de la Sierra Fernández, Lorenzo. "Inmaculada". En *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, coordinado por Luis Francisco Martínez Montiel y Fernando Pérez Mulet, 346-347. Cádiz: Junta de Andalucía, 2007.

Amador Marrero, Pablo F. "La imagen. Análisis y recuperación". En *Vitis florígera. La*

⁵³ Juan Antonio Sánchez López, "Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga", en *El Mediterráneo Español. Actas del XI Congreso Español de Historia del Arte* (Valencia: Universidad de Valencia, 1996), 167-174, con bibliografía precedente.

⁵⁴ José Luis Romero Torres, *Fernando Ortiz. Un escultor malagueño del siglo XVIII* (Osuna: Patronato de Arte de Osuna, 2017), 212-215, con bibliografía precedente.

⁵⁵ Lorenzo Lima y Rodríguez López, "De estilo marglianesco...", en prensa.

⁵⁶ Agradecemos la colaboración prestada por Fasuta Franchini Guelfi, David García Cueto, Pablo F. Amador Marrero y Santiago Rodríguez López para realizar este estudio, así como el material fotográfico que David Marín López y el Museo de Bellas Artes de Granada nos cedieron de cara a la publicación.

- Virgen del Carmen de Los Realejos, emblema de fe, arte e historia*, coordinado por José Javier Hernández García, 265-287. Los Realejos: Parroquia de Nuestra Señora del Carmen, 2013.
- Felipe Serrano Estrella, coord. *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Granada: Universidades de Granada y Jaén, 2017.
- Fiore, Valentina. "Fortuna e diffusione dei modelli". En *Maraglianeschi*, coordinado por Daniele Sanguineti, 59-69. Genova: Sagep Editori, 2018.
- Franchini Guelfi, Fausta. "Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromas en las rutas del comercio y de la devoción". En *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*, coordinado por Luis Francisco Martínez Montiel y Fernando Pérez Mulet, 96-109. Cádiz: Junta de Andalucía, 2007.
- García Bartolomé, Fernando R. "Aportaciones a un glosario de policromía". En *A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo em Portugal Espanha e Belgica*, 237-245. Lisboa: Instituto Português de Conservação y Restauración, 2004.
- García Cueto, David. "Aproximación al mecenazgo de la comunidad genovesa en el Reino de Granada durante los siglos XVI y XVII". En *Génova y la monarquía hispánica (1528-1713)*, coordinado por Manuel Herrero Sánchez, Yasmina Rocío Ben Yeseff, Carlo Bitossi y Dino Punch, 705-729. Génova: Società Ligure di Storia Patria, 2011.
- García Cueto, David. "El pintor genovés Antonio Semino en Granada". En *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, 123-126. Granada: Universidad de Granada, 2019.
- García de la Torre, Fuensanta. *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007.
- Gianotti, Alice. "La progettazione grafica". En *Maraglianeschi*, coord. por Daniele Sanguineti, 83-93. Genova: Sagep Editori, 2018.
- Gila Medina, Lázaro, coord. *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Universidad de Granada, 2013.
- Gila Medina, Lázaro, coord. *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010.
- Girón Pascual, Rafael M. *Las Indias de Génova: mercaderes en el Reino de Granada durante la Edad Moderna*. Granada: Universidad de Granada, 2013.
- Gómez-Guillamón Maraver, Antonio. "Vida y obra de Juan Miguel Verdiguier, escultor franco-español del siglo XVIII". Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2007.
- Gómez-Guillamón Maraver, Antonio. *El escultor Juan Miguel Verdiguier*. Córdoba: Ediciones Séneca, 2010.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. *La Inmaculada en la escultura española*. Santander: Universidad Pontificia de Comillas, 1955.
- Gómez Piñol, Emilio. "Las atribuciones en el estudio de la escultura. Nuevas propuestas y reflexiones sobre obras de la escuela sevillana". En *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana*, 15-43. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007.
- Gómez Román, Ana. "Torcuato Ruiz del Peral y el devenir de la escultura en Granada hasta mediados del siglo XIX", *Boletín del centro de estudios Pedro Suárez*, nº 21 (2008), 327-398.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro y Rodríguez López, Santiago. "De estilo maraglianesco. Otras esculturas de Génova en Andalucía", en prensa.
- Magnani, Lauro. "Cultura laica e scelte religiose: artista, committenti e tematiche del sacro". En *La pittura in Liguria. Il secondo*

- Seicento*, coordinado por Ezia Gavazza, 247-398. Génova: Sagep Editori, 1990.
- Martínez Jiménez, Nuria. "Niccolò da Corte, escultor de portadas y fuentes en Génova y Granada", *De Arte. Revista de Historia del Arte*, nº 10 (2020), 61-77.
- Martínez Montiel, Luis Francisco y Fernando Pérez Mulet, coords. *La imagen reflejada. Andalucía, espejo de Europa*. Cádiz: Junta de Andalucía, 2007.
- Mazzoni, Maria Donnata. "Brevi note intorno agli occhi nelle sculture di Anton Maria Maragliano". En *La tecniche di Maragliano*, coord. por Daniele Sanguinetti, 169-173. Génova: Sagep Editori, 2019.
- Navarrete Prieto, Benito. "Integración de la pintura barroca granadina en el contexto cultural europeo". En *Antigüedad y Excelencias*, coordinado por Ignacio Henares Cuéllar y Rafael López Guzmán, 94-117. Granada: Junta de Andalucía, 2007.
- Peinado Guzmán, José Antonio. "La iconografía inmaculista en el ocaso de la escuela granadina durante el siglo XVIII. Per vivencias y distanciamiento del modelo canesco", *Cuadernos de Arte*, nº 44 (2013), 103-122.
- Pérez Sánchez, Alfonso. *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.
- Ratto, Lorenzo. "La scultura mariana a Genova". En *Maraglianeschi*, coordinado por Daniele Sanguinetti, 149-171. Genova: Sagep Editori, 2018.
- Romero Torres, José Luis. *Fernando Ortiz. Un escultor malagueño del siglo XVIII*. Osuna: Patronato de Arte de Osuna, 2017.
- Rulli, Sara. "La veste policroma di scultore in legno a casse processionali: repertori ornamentali e contesti decrativi a Genova e nel Genovesato". En *Scultura in legno polcromo d'età barroca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, coordinado por Lauro Magnani y Daniele Sanguinetti, 245-261. Génova: Universidad de Génova, 2017.
- Rulli, Sara. "Repertorio ornamentali per i tessuti scolpiti". En *La tecniche di Maragliano*, coordinado por Daniele Sanguinetti, 175-187. Génova: Sagep Editori, 2019.
- Salicrú i Lluch, Roser. *El sultanato de Granada, Génova y la corona de Aragón en el siglo XV*. Granada: Universidad de Granada, 2007.
- Sánchez López, Juan Antonio. "Fernando Ortiz: aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga". En *El Mediterráneo Español. Actas del XI Congreso Español de Historia del Arte*, 167-174. Valencia: Universidad de Valencia, 1996.
- Sánchez Peña, José Miguel. *Escultura genovesa. Artífices de Setecientos en Cádiz*. Cádiz. s. n., 2006.
- Sánchez Peña, José Miguel. "Una Inmaculada genovesa en la Catedral de Jerez". *Diario de Cádiz*, 28 de diciembre de 2015.
- Sánchez Peña, José Miguel. "Nuevas atribuciones de escultura genovesa en el sur de España", *Laboratorio de Arte*, nº 31 (2019), 441-454.
- Sanguinetti, Daniele. *Anton Maria Maragliano. Bozzetti e piccole sculture*. Génova: Sagep Editori, 2010.
- Sanguinetti, Daniele. *Anton Maria Maragliano 1664-1739*. Génova: Sagep Editori, 2012.
- Sanguinetti, Daniele. "Un «Maragliano domestico». L'Immacolata di Pegli", en *Il patrimonio artistico dell'Immacolata di Pegli. La Madonna del Maragliano*, 14-21. Génova: Sagep Editori, 2013.
- Sanguinetti, Daniele. *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*. Turín. Umberto Allemandi, 2013.
- Sanguinetti, Daniele. *Maragliano 1664-1739. Lo spettacolo della scultura in legno a Genova*. Génova: Sagep Editori, 2018.
- Santamaria, Roberto. "La Madonna del Rosario nelle parrocchiale di San Michele Arcangelo a Celle Ligure. Una nuova statua lignea del Maragliano", *La Casana*, nº 1-2 (2002), 84-87.

Stagno, Laura. "Modelli iconografici per l'Immacolata a Genova nell Cinquecento". En *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, coordinado por Alessandra Anselmi, 303-326. Roma: De Luca Editori, 2008.

Vassallo, Stefano. "La policroma dei panneggi nella scultura lignea genovese (secoli XVII e XVIII)", En *Scultura in legno policro-*

mo d'età barroca. La produzione di caratteristiche religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani, coordinado por Lauro Magnani y Daniele Sanguineti, 263-273. Génova: Universidad de Génova, 2017.

Zanelli, Gianluca. "Il piccolo formato". En *Maraglianeschi*, coordinado por Daniele Sanguineti, 95-105. Genova: Sagep Editori, 2018.