

La Inmaculada de Giacomo Colombo

Una escultura en su contexto italiano



Roberto Alonso Moral

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 15, 16 y 17

© Museo del Monasterio de Sancti Spiritu, Toro: fig. 9

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Thierry Le Mage: fig. 13

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 7, 2013, pp. 163-193.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

Durante la Edad Moderna, las intensas relaciones políticas y culturales entre España y Nápoles, capital de uno de sus virreinos, comportaron un estimulante desarrollo del coleccionismo y del patronato artístico. Los virreyes y su corte, así como eclesiásticos y comerciantes españoles residentes en la ciudad, contribuyeron extraordinariamente al envío de obras de arte con destino a residencias nobiliarias, capillas de iglesias o conventos. Es el periodo en el que triunfan las galerías y colecciones de pintura, que ya han contado con importantes y numerosos estudios, lo que contrasta con las pocas nociones que aún tenemos del patrimonio escultórico atesorado y enviado con sus equipajes de vuelta. Bernardo De Dominici, biógrafo de los artistas napolitanos, en un breve pero ya célebre comentario a propósito de los escultores especializados en el trabajo de la madera policromada, lamentaba que apenas quedaba constancia de su actividad porque gran parte de su obra había sido enviada fuera de la ciudad, especialmente a España¹. En efecto, la copiosa presencia de estas obras en territorio español prueba su circulación y el interés que despertaron entre los españoles presentes en el escenario partenopeo².

El Museo de Bellas Artes de Bilbao conserva entre sus fondos una significativa obra de esa procedencia que además se encuentra firmada en su base: «Gia...Colombo F». Se trata de una Inmaculada [fig. 1] legada a la institución por el filántropo y coleccionista vasco Laureano de Jado (Mungia, Bizkaia, 1843-Bilbao, 1926), que ingresó por disposición testamentaria en 1927, junto a otras importantes pinturas y esculturas³. La Virgen se presenta erguida sobre una nube de la que emergen tres devotas cabezas de querubines, con las manos juntas en oración y pisando la serpiente –símbolo del pecado– y el creciente lunar –hoy perdido–. Esta forma de representación responde a un modelo iconográfico ampliamente difundido en el Barroco, que combina la Virgen *tota pulchra*, los atributos de la doncella apocalíptica descrita por San Juan (12, 14) y la *ipsa reparadora* del pecado original del Génesis (3, 15)⁴. La elegante pose del cuerpo, al que se mantiene

1 Dominici 1742 (1971), vol. III, p. 389: «dell'opere loro quasi nulla contezza ne resta, per esser elle per lo più andate in Ispagna, ed altrove».

2 Para un estado de la cuestión sobre el tema véanse Estella 2007, pp. 93-122; Alonso 2007, pp. 75-86.

3 En Beruete 1919 se publicó una fotografía con la disposición de la colección en su domicilio, aunque no se ve en ella la Inmaculada. Sobre el coleccionista y su legado al museo, véase Vélez 1992, pp. 168-199.

4 Véase Stratton 1989, p. 47, que constituye un estudio fundamental para la iconografía en el arte español. Para el caso napolitano, véase Panarello 2008, pp. 19-76.



1. Giacomo Colombo (1663-1731)
Inmaculada Concepción, c. 1719
Madera tallada y policromada. 78 x 43,8 x 25,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/401

adherida la túnica con ligera cadencia a los pies, es sacudida por el deslumbrante tratamiento del manto, agitado con gran vivacidad a base de plegados profundos, cortantes, de fuerte grafismo, conformando una masa ondeante que se expande y enreda lateralmente. Su rostro, de gran belleza, queda enmarcado por una cabellera rubia de largos rizos que caen libremente por la espalda, adoptando un gesto que resulta de gran emotividad para el fiel, con la mirada alta, dirigida en contemplación hacia el Padre Eterno. Toda ella está interpretada con un tono sentimental que contribuye a conformar un resultado de enorme efectividad. La policromía ayuda a completar la iconografía mediante las rosas sembradas en la túnica, presentes seguramente como símbolo mariano alusivo a la pureza de la Virgen, y las estrellas doradas que pueblan el manto azul, referencia a la gracia del cielo.

Cuando, a finales de los años veinte, la obra ingresó en el museo, la presencia de escultura lúnea foránea era prácticamente desconocida en España. Ello podría justificar que poco después, al momento de incluirla en el catálogo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, Antonio Plasencia la considerase obra anónima española del siglo XVIII⁵, pasando inadvertida la inscripción con la firma del artista. Sea como fuere, lo cierto es que trascurrió mucho tiempo hasta llegar a identificar correctamente a su autor⁶, lo que sin duda ha retrasado su conocimiento y divulgación, y en consecuencia su inclusión en los estudios específicos sobre escultura napolitana⁷.

Giacomo Colombo (Este, Padua, 1663-Nápoles, 1731)

Giacomo Colombo fue uno de los escultores más importantes activos en Nápoles en el tránsito del siglo XVII al XVIII. Originario de la ciudad de Este, donde había nacido en 1663, probablemente en el seno de una familia de origen judío⁸, llegó a Nápoles en 1678. Aunque no sabemos las razones que motivaron su cambio de residencia, el estudioso Gennaro Borrelli apuntaba que pudo seguir los pasos del escultor Pietro de Barberis, con quien posteriormente trabajaría en la iglesia de la Croce di Lucca⁹. De Dominici señala que fue discípulo de Domenico di Nardo, un hábil especialista en bustos-relicarios que trabajó en el Gesù Nuovo de Nápoles y cuya actividad profesional resulta hoy poco definida¹⁰. Sin embargo, la única vinculación con nuestro escultor documentada hasta el momento es su presencia en Éboli para defender el sobrepeso de una de las obras cardinales del artista, la Piedad encargada por la colegiata de la ciudad¹¹. Sin llegar a negar tal posible relación de discipulado, en los últimos años la crítica tiende a redimensionar la cita del biógrafo y, aminorando su huella, considera más decisivo para su desarrollo artístico el contacto con otros escultores coetáneos, como Gaetano Patalano¹², algunos años mayor, o con escultores-orfebres como Nicola Ruso¹³ o Lorenzo Vaccaro, a los que suministraba modelos, según ha demostrado Gian Giotto Borrelli¹⁴. Debió de ser igualmente estrecha su relación con el pintor Francesco Solimena, según insistía De Dominici en un áspero comentario, donde indicaba que éste lo habría «meglio instradato nel disegno e nelle mosse delle figure, laonde con sua direzione fece vari lavori... che riuscirono ottimamente; ma quando da se medesimo faceva

5 Plasencia 1932, p. 70, cat. 338.

6 La correcta identificación fue posible gracias a la revisión de los fondos de escultura del museo llevada a cabo por Montero/Cendoya 1992, pp. 114-116.

7 Han ayudado a su circulación los estudios de Casciaro 2005, p. 299; Estella 2007, p. 105, fig. 11; Gaeta 2007a, p. 100, fig. 29-30.

8 Así lo deduce Borrelli 2005a, pp. 23-24.

9 Borrelli 1967, pp. 28-29.

10 La aproximación más completa al escultor se inscribe en la reciente tesis doctoral de Luigi Coiro (Coiro 2011), de próxima publicación. Agradezco al autor que haya compartido conmigo los resultados de su investigación.

11 Borrelli 2005a, p. 25.

12 Así lo sostienen Borrelli 1970, p. 193; Gaeta 1990, pp. 167-169; Borrelli 2005a, p. 24.

13 Catello 1998, p. 8, nota 14.

14 Borrelli 2000, pp. 7-10; Borrelli 2005b, pp. 289-291.

il lavoro, non era di quella bontà di quelli diretti dal Solimena»¹⁵. Bajo todas estas sugerencias, pero sin sometimiento alguno, su estilo evoluciona desde el Barroco fuertemente expresivo y caracterizado de sus primeras esculturas devocionales hacia un gusto elegante y refinado, propio de las nuevas corrientes rococó, que a partir de la segunda década del siglo XVIII instauraron una nueva estación en la escultura napolitana.

Un repaso a los encargos recibidos a lo largo de su trayectoria artística refleja claramente una proyección en sentido ascendente, desde sus pasos iniciales en la talla decorativa del órgano de la Croce de Lucca, contratado en 1688 y hoy perdido¹⁶, a las grandes empresas en mármol de los sepulcros de Anna Maria Arduino y Niccolò Ludovisi en la iglesia de San Diego all'Ospedaletto, emprendidas entre 1703 y 1704¹⁷. Subsiguientemente, su crecimiento profesional fue en paralelo a su notoriedad pública. En 1689 ingresó en la corporación de pintores, siendo elegido prefecto en 1701¹⁸, lo que presupone una actividad pictórica hasta ahora mal conocida¹⁹, mientras que en 1718 se encuentra inscrito junto a su «rival» Nicola Fumo en la corporación de marmolistas²⁰. Prolífico escultor, fue dueño de un taller perfectamente organizado, capaz de asumir una creciente demanda exterior, sin menosprecio a la calidad del producto final²¹. Trabajó intensamente para todo el reino de Nápoles, enviando esculturas a todas las regiones del *meridione* italiano: Abruzzo²², Molise²³, Campania²⁴, Puglia²⁵, Basilicata²⁶ y Calabria²⁷; y por supuesto a España, que constituía un foco de poderosa demanda para la escultura devocional en madera, en sintonía con su propia tradición, y cuyos encargos fueron auspiciados muchas veces por la corte virreinal, que contribuyó así a la competencia entre los talleres. Eso puede ayudar a explicar que en nuestro país se conserve una de sus obras maestras, el *Cristo atado a la columna* de la congregación de la iglesia de San Ginés –hoy en la Catedral de la Almudena [fig. 2]–, resuelto con sofisticado movimiento y emotiva expresión, que fue enviado en 1698 desde Nápoles por encargo del marqués de Mejorada y que suscitó desde su llegada un gran fervor popular²⁸. O la igualmente importante *Transverberación de Santa Teresa* del convento de Madres Trinitarias de Madrid [fig. 3], firmada y fechada en 1726, sobre la que no están claras las motivaciones de su encargo, posiblemente propiciado por la familia Medinaceli, protectora de la comunidad²⁹. A probar el éxito de su recepción española contribuyen algunas obras tradicionalmente atribuidas al artista, como la *Virgen de la Caridad* de Cartagena, que no ha encontrado fácil acomodo en su catálogo³⁰, y otras obras documentadas cuyo paradero desconocemos, como la *Sagrada Familia de la Virgen*, llegada al convento de padres capuchinos de Cádiz en 1712 y cuya pista se pierde con su posterior traslado a los capuchinos del Pardo de Madrid³¹.

15 «bien encaminado en el dibujo y en los movimientos de las figuras, por lo cual bajo su dirección hizo varios trabajos... que resultaron óptimamente; pero cuando por sí mismo realizaba el trabajo, no era de la misma bondad de aquellos que dirigía Solimena». Dominici 1742 (1971), vol. III, p. 191.

16 Ceci 1903, p. 147.

17 Borrelli 2005a, p. 24.

18 Strazzullo 1962, p. 28.

19 El único testimonio conservado es el lienzo que sirve de telón de fondo al grupo de la Anunciación de Sant'Arzenio en el Cilento. Véase Gaeta 1990, pp. 169-170, 177.

20 Borrelli 2005a, p. 26.

21 Abbate 2002, p. 157.

22 Torlontano 2011, pp. 101-108.

23 Catalano 1994, pp. 13-80; Catalano 2007, pp. 223-226.

24 Gaeta 1990, pp. 163-170; Pezzella 1994, pp. 23-31; Pecci 2005, pp. 149-179; Carafa 2005, pp. 95-96; Pecci 2007, pp. 183-197; Pecci 2008.

25 Pasculli 1983; Pasculli 1989, pp. 55-80; Gaeta 2007a, pp. 87-104; Liddo 2011, pp. 215-230.

26 Borrelli 2005a, pp. 20-28.

27 Borrelli 2009, pp. 67-68.

28 Kreisler 1929, p. 346.

29 Véase Orozco 1938, pp. 179-180; y más recientemente mi estudio en Lecce 2007, pp. 288-289, con todas las referencias bibliográficas.

30 Para una opinión excluyente de su catálogo véase Alonso 2007, p. 81, nota 67 (con bibliografía anterior). Más favorable a su atribución se ha mostrado posteriormente Liddo 2008, pp. 205-213.

31 López 1966, p. 41, nota 29.



2. Giacomo Colombo (1663-1731)
Cristo atado a la columna, 1698
Madera tallada y policromada. 190 x 96 x 52 cm
Catedral de Santa María la Real de la Almudena, Madrid



3. Giacomo Colombo (1663-1731)
Transverberación de Santa Teresa, 1726
Madera tallada y policromada. 89 x 48 x 35 cm
Convento de las Trinitarias Descalzas de San Ildefonso, Madrid



4. Giacomo Colombo (1663-1731)
Inmaculada Concepción, 1719
Madera tallada y policromada. 180 x 70 x 60 cm
Catedral de Foggia, Italia



5. Giacomo Colombo (1663-1731)
Inmaculada Concepción, 1718
Madera tallada y policromada. 175 x 85 cm
Iglesia de San Francesco, Lucera, Foggia, Italia

El artista frente al tema: réplicas, variaciones y evolución

Aunque desconocemos igualmente las circunstancias del arribo a nuestro país de la escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao, así como su ubicación primitiva, el objetivo del presente estudio es recuperar el contexto artístico napolitano en el que se enmarca, para ayudar a precisar su cronología e ilustrar las pautas de trabajo del taller del escultor Giacomo Colombo, que realizó varias versiones de la Inmaculada, contribuyendo a la definición de un tipo de evidente éxito, que él mismo repitió en varias ocasiones, con variaciones más o menos significativas, y que resultó abundantemente imitado por los artistas de su círculo más inmediato.

En 1719 el escultor recibía la liquidación por una escultura de la Inmaculada que estaba realizando por encargo de Carlo Telese, y cuyo montante total era de 130 ducados napolitanos³², una cifra que encaja dentro de los márgenes habituales de la época. Recientes investigaciones han demostrado que la intención del comitente era donarla al convento de San Francesco de Foggia³³, donde se conservó hasta 1810, cuando fue trasladada a la iglesia de Sant'Angelo en la misma ciudad, pasando, tras su destrucción en 1931, al templo mayor de la ciudad, lo que finalmente permite reconstruir su recorrido hasta su actual ubicación en la catedral [fig. 4]³⁴. El procedimiento seguido para el encargo de esta obra nos recuerda las motivaciones litúrgicas que habitualmente lo propiciaban, esto es, que representantes de comunidades o devotos encomendados acudieran a la capital del virreinato con el fin de conseguir imágenes para el culto local en capillas de cofradías y conventos. Razones que cobran todo el sentido en el caso de Colombo, que sabemos fue reclamado asiduamente desde la ciudad de Foggia para realizar efigies de devoción³⁵. En aquel momento el artista ya había enviado otra Inmaculada a la vecina ciudad de Lucera, firmada y fechada en 1718 [fig. 5]³⁶, encargada por el padre Donato Antonio Giovanni Nicolò Fasani, al tiempo fray Francesco Antonio, para colocarla en uno de los altares de la iglesia del convento de San Francesco, donde él profesaba. Ambas reproducen un gesto bastante repetido en la escultura napolitana, difundido especialmente a partir de un original de Alessandro Algardi³⁷, en el que la Virgen apoya la mano derecha extendida sobre el pecho, mientras que la izquierda se extiende teatralmente, como señal de abandono a la voluntad divina. El artista las concibe como réplicas, pero introduce pequeños cambios de expresión y en la policromía que permiten diferenciarlas.

La seriación de modelos fue una práctica habitual –que no exclusiva– de los talleres escultóricos napolitanos, fenómeno que se acelera a partir de la segunda mitad del siglo XVII, favorecido por el auge de las cofradías y el desarrollo del coleccionismo privado, y que permitía satisfacer la demanda de encargos en los temas de mayor éxito, optimizando recursos y aprovechando la pasividad en los requerimientos del público³⁸. Su destino hacia puntos distantes del reino, o incluso al otro lado del Mediterráneo, constituía un factor determinante que favorecía su reproducción, y Colombo hizo buen uso de ello para no tener que recurrir a una constante inventiva de prototipos y modelos. Este aprovechamiento llegó a determinar incluso transformaciones iconográficas, como prueba la Asunción de la iglesia parroquial de San Rufo [fig. 6], en la región de Campania, que es citada como tal en un inventario realizado en 1811 con motivo de las supresiones murattianas³⁹, y que sería fácil de confundir con una de las Inmaculadas analizadas si no fuera porque

32 Rizzo 1983, p. 227.

33 Gaeta 2007a, p. 101, nota 60.

34 El peregrinar de ubicaciones por la ciudad de Foggia se documenta en Freda 1997, pp. 29-33; apud. Liddo 2011, pp. 218-219. La escultura fue dada a conocer anteriormente por Pasculli 1983, pp. 38-39, figs. 9 y 10, p. 64.

35 Véase Marzo en Foggia 1998, p. 182 y nota 24.

36 Véase Pasculli 1983, p. 40, fig. 11, p. 64, aunque ya había sido mencionada por D'Elia 1964, p. 202; Borrelli 1967, p. 41.

37 Véase Bozzi Corso 2009, p. 53, nota 12, que advierte sobre la relación entre dos pequeños bronce atribuidos al escultor boloñés en el mercado de arte inglés con varias esculturas de fabricación napolitana de similar composición. Otro ejemplar sucesivo en bronce dorado y plata, atribuido a Lorenzo Vaccaro y conservado en el Metropolitan Museum of Art, ha sido estudiado por D'Agostino 2008, pp. 123-127.

38 Gaeta 2006a, p. 515.

39 «statua di S. Maria Assunta, autore il Colombo». Véase Avino 2003, p. 274.



6. Giacomo Colombo (1663-1731)
Asunción de la Virgen
 Madera tallada y policromada. 162 cm (altura)
 Iglesia parroquial de San Rufo, Salerno, Italia

faltan sus atributos característicos. No obstante, aún compartiendo una idéntica fórmula compositiva, es elocuente el cambio del gesto, merced a su arrobada expresión y a la apertura de los brazos, que esperando acogida confirman su advocación, imprimiendo a la imagen una voluntad de entrega aún mayor.

La Inmaculada conservada en Bilbao viene a confirmar la explotación de ese esquema tipológico —aunque recurra a gestos de mayor reclamo devocional, como la disposición orante de las manos—, encontrando su paralelo en otras dos Inmaculadas de Colombo veneradas en Ostuni, un encantador pueblo de la costa salentina. Allí llegaron juntas en 1719, según cuenta una leyenda popular, después de ser realizadas contemporáneamente por el maestro sometido a un ayuno de agua y pan⁴⁰. Lo hicieron según la forma habitual, por vía marítima y ayudándose después de carros tirados por bueyes, que permitieron su instalación respectiva en la iglesia de San Francesco [fig. 7] y en la iglesia de San Pietro del monasterio de benedictinas [fig. 8]. Las dos responden a un mismo modelo, aunque la última supera la rigidez de su compañera —que tampoco podemos valorar justamente por los repintes— para alcanzar una de las cotas más altas y personales del artista, pletórica de emotividad y frenética en el movimiento del manto. El artista, en un acto que deja entrever plena consciencia de su prestigio, estampó ostensiblemente su firma y el año en la base: «GIACOMO COLOMBO F. 1719». La fecha nos interesa porque ayuda a asignar una cronología aproximada a la Inmaculada bilbaína, que comparte con ella estrechos puntos en común. Recientemente se ha sugerido,

40 Véase la narración en Semerano 1933, p. 17; apud Lisimberti/Todisco 2000, pp. 101-102.



7. Giacomo Colombo (1663-1731)
Inmaculada Concepción, 1719
 Madera tallada y policromada. 190 x 90 cm
 Iglesia de San Francesco, Ostuni, Brindisi, Italia



8. Giacomo Colombo (1663-1731)
Inmaculada Concepción, 1719
 Madera tallada y policromada. 185 x 85 x 67 cm
 Iglesia de San Pietro, Monasterio de las Benedictinas, Ostuni, Brindisi, Italia

incluso, que ésta sea un *bozzetto* a partir de la mejor versión ostunense⁴¹, pero lo cierto es que tal posibilidad parece improbable. El tamaño no corresponde a un *modellino* preparatorio, que en los talleres napolitanos eran frecuentemente de barro, yeso o cera. De hecho, en el inventario de bienes redactado a la muerte del propio Colombo se citaban «uno studio di molti modelli di gesso di presa, cera rossa e creta» y «tredici modelli di creta»⁴². Más probablemente, su repetición a una escala reducida se debería al interés de satisfacer una demanda para la exportación, donde el formato *terzino*, esto es, de un tercio del natural, con el que se corresponden tanto la escultura de Bilbao –78 centímetros– como otras muchas obras napolitanas enviadas a España, devenía en estrategia comercial para abaratar costes y facilitar su transporte⁴³. La norma parece encontrar confirmación en otra Inmaculada que se puede añadir ahora a este grupo, conservada en el convento de Sancti Spiritu de Toro en Zamora [fig. 9], procedente del convento de Nuestra Señora de la Laura de Valladolid, donde se atribuía al círculo del escultor riosecano Pedro de Sierra⁴⁴. La escultura, que no supera

41 Liddo 2008, p. 190. Casi en los mismos términos se expresaba antes Lisimberti 2007.

42 Borrelli 2005a, pp. 104 y 107.

43 Véanse al respecto las inteligentes observaciones de Casciari 2005, pp. 297-303.

44 Martín González/Plaza 1987, p. 160, fig. 557.



9. Taller de Giacomo Colombo (1663-1731)
Inmaculada Concepción, c. 1719
 Madera tallada y policromada. 81 cm
 Museo del Monasterio de Sancti Spiritu, Toro, Zamora

los 81 centímetros, presenta evidentes analogías formales con la versión del museo de Bilbao, por lo que pensamos que debería pasar a incorporarse al catálogo del taller de Colombo. Por otra parte, no se debe perder de vista su procedencia, porque el cenobio vallisoletano era patronato de la familia de los duques de Alba, con estrechos vínculos en Nápoles, lo que podría servir de indicio para la localización futura de algún dato sobre su encargo⁴⁵.

Dentro de la producción artística de Colombo, y al margen de otras dos esculturas de vestir con la misma advocación cuyo estudio sobrepasaría los límites propuestos⁴⁶, este uniforme grupo de Inmaculadas, realizadas presumiblemente en un arco cronológico sorprendentemente breve, representan la culminación de un prototipo que atravesó, no obstante, una evolución hasta llegar a su conformación final. En efecto, debemos retrotraernos a 1700, al alborear de su plenitud artística, para encontrar sus primeras esculturas conocidas dedicadas a dicha iconografía. Ese año el artista firmaba y fechaba una de ellas, hoy en la iglesia de la Santísima Annunziata de Buonabitaloco [fig. 10]⁴⁷, que salvando las diferencias expresivas del rostro encuentra su réplica en la custodiada en la iglesia de San Francesco de Éboli [fig. 11], según Genaro Borrelli también firmada antes de su restauración en 1897⁴⁸. Un tanto relegadas del discurso por la crítica, las dos esculturas

45 El convento fue fundado por doña María de Toledo y Colonna, hija de don García de Toledo, marqués de Villafranca, y duquesa de Alba por su matrimonio con su primo don Fadrique Álvarez de Toledo. Véase Martí y Monsó, 1899-1901, p. 237.

46 Nos referimos a la Inmaculada del Museo Diocesano de Lucera, firmada y fechada en 1724 (Liddo 2008, p. 187, fig. 186), y a la conservada en Carovigno (Gaeta 2007a, p. 94, fig. 19). Respecto a la nueva atribución a Colombo de una Inmaculada custodiada en la iglesia de la Addolorata de Foggia, de esquema formal insólito en el artista, mantenemos una cauta reserva. Véase Liddo 2011, pp. 219-223.

47 Gaeta 1990, p. 169.

48 En la base se leía «Jacobus Colombo fecit». Véase Borrelli 1967, p. 42. Posteriormente han reparado en ella Avino 2003, p. 112, que remite a un inventario de 1811 donde se menciona como obra de Colombo, y Carafa 2005, pp. 95-96, fig. 6.



10. Giacomo Colombo (1663-1731)
Inmaculada Concepción, 1700
Madera tallada y policromada. 205 x 170 cm
Iglesia de la SS. Annunziata, Buonabitacolo, Salerno, Italia



11. Giacomo Colombo (1663-1731)
Inmaculada Concepción, c. 1700
Madera tallada y policromada. 160 cm (altura, aprox.)
Iglesia de San Francesco, Éboli, Salerno, Italia



12. Carlo Schisano, Giacomo Colombo, Giacomo del Po, Matteo Bottigliero, Lorenzo Fontana y Giovanni Ragazzino *Cappellone de San Domenico*, 1715-1718 Iglesia de Santa Caterina a Formiello, Nápoles

son interesantes como exponentes de un lenguaje que precede a la maduración estilística del maestro. En ellas se deja ya entrever la concepción plástica y compositiva definitiva, pero el resultado final carece de su intensa carga emotiva, y la disposición del manto, a base de pliegues profundos y quebrados de fuerte claroscuro pero escaso desarrollo espacial, no consigue la naturalidad palpitante de las versiones posteriores.

Estas diferencias en su conformación vienen a demostrar los esfuerzos del maestro en busca de la definición de un estilo personal maduro, y refuerzan la idea de su evolución con el cambio de siglo, al socaire de las sugerencias recibidas de su contacto personal con otros artistas. En los últimos años, Letizia Gaeta ha venido acertadamente insistiendo en la relación formal de este ya conocido grupo de Inmaculadas realizadas entre 1718 y 1719, y el lenguaje del pintor romano Giacomo del Po⁴⁹, que precisamente por aquellos años colaboraba con nuestro artista en el *Cappellone de San Domenico* de la iglesia napolitana de Santa Caterina a Formiello [fig. 12]. Según demuestra la documentación, la supervisión de la obra recayó en 1715 sobre Colombo, que, siguiendo el diseño del arquitecto Carlo Schisano, realizó parte del programa escultórico, quedando bajo su potestad la intervención de otros artistas, como el escultor Matteo Bottigliero o el propio Po, a quien encargó el gran lienzo del altar, en sustitución del gran bajorrelieve marmóreo a él inicialmente asignado⁵⁰. El conjunto fue inaugurado el 31 de agosto de 1717, según informa en términos laudatorios la *Gazzetta di Napoli*:

49 Gaeta 2006a, p. 516; Gaeta 2006b, pp. 153-154. En la misma línea incide Pecci 2008, p. 28. No obstante, conviene matizar que la influencia de Giacomo del Po sobre la escultura napolitana del siglo XVIII fue genéricamente advertida en fecha anterior por Ferdinando Bologna a propósito del Cristo resucitado de Meta di Sorrento de Colombo, entonces considerado obra anónima (Nápoles 1950), y más tarde por Fittipaldi 1980, p. 36.

50 Para la historia constructiva de esta obra, véase Borrelli 2005a, pp. 94-95, doc. 16-18; Catello 2008, pp. 51-55.

spicca à meraviglia lo spirito del disegno, e la distribuzione ben' intesa di buoni Marmi, la fineza dell'Architettura, e Scultura, e l'eccellenza della Pittura, quale veramente, como gemma preziosa, splende nell'oro di parti tanti nobili, che la circondano. Fatica questa del celebre Giacomo del Po, e il rimanente de' migliori Professori di questa città⁵¹.

La relación laboral entre ambos artistas no era entonces novedad, puesto que en 1715 Colombo había contado con la asistencia del pintor para la ejecución del busto del emperador Carlos VI de Augsburgo en la iglesia de Santa Teresa del convento de carmelitas descalzos⁵², y aún se confirman contactos anteriores por testimonio del propio Po, que en 1721 comentaba que al menos desde 1688 colaboraba con Colombo en el diseño de mobiliario, que éste ejecutaba en su parte ornamental⁵³.

Giacomo del Po se había formado en Roma con su padre Pietro, y conocía de primera mano las novedades berninianas, al igual que las «cimas» barrocas de Giovanni Battista Gaulli⁵⁴, artistas que, según se ha demostrado, fueron decisivos en la configuración de la fase madura de Colombo⁵⁵. Su estilo refinado, en el que los ropajes fluyen blandos y vibrantes resaltados por los contrastes de luz y sombra, se adentra en una fase de clara estirpe rococó que tuvo que influir en el propio Colombo, propietario además, como demuestra su inventario de bienes, del boceto del pintor para el cuadro *Santo Domingo venciendo a los albigenses*, que presidía el transepto de la capilla napolitana anteriormente citada⁵⁶.

Para la formulación de su tipo iconográfico, nuestro escultor contaba igualmente con modelos previos que pudieron servirle de estímulo o como fuentes de inspiración. Al margen del célebre prototipo del escultor marsellés Pierre Puget y su amplia difusión en el ámbito genovés, bien conectado con la ciudad partenopea a través de su puerto marítimo, ese tipo de Inmaculada con manto de amplio y llamativo vuelo contaba con precedentes en el ambiente pictórico napolitano, y Antonio Solimena, el padre de Francesco al que alude De Domenici, había recurrido a él en el cuadro de la iglesia del Santísimo Nombre de Jesús y María de Sorbo Serpico, datado en 1665 y pintado con marcado tono escultórico⁵⁷. También en España, en fechas similares, el pintor madrileño Francisco Rizi dedicó un dibujo al tema, hoy conservado en el Museo del Louvre [fig. 13]⁵⁸, que ofrece sorprendentes puntos de encuentro con los modelos posteriormente adoptados por Colombo. Esta obra debe ponerse en relación con una Inmaculada firmada y fechada en 1652 que, a mediados del pasado siglo, se custodiaba en una colección particular de Morelia (México)⁵⁹, pero no encuentra continuidad en ninguna de las otras Inmaculadas pintadas por el artista –siempre más cercanas a las creaciones riberescas–, distanciándose precisamente por el tratamiento del manto, donde los toques de aguada resaltan con intensidad su fuerte plasticismo. Es muy probable que Rizi se sirviera de alguna estampa o pintura de ámbito romano-marattesco que llegara más tarde al propio Colombo, pero en cualquier caso las analogías vienen a constatar la circulación y perpetuación del modelo desde la segunda mitad del siglo XVII.

Otro precedente importante lo constituyen las esculturas de Gaetano Patalano en la iglesia de Santa Chiara de Lecce (1692) [fig. 14], en la cofradía de la Inmaculada de Sarno (1696) y en la Catedral de Salerno, que se

51 «Destaca hasta maravillar el espíritu del dibujo y la distribución bien acorde de buenos mármoles, la fineza de la arquitectura y escultura, y la excelencia de la pintura, que realmente, como gema preciosa, resplandece en el oro de las partes tan nobles que la rodean. Trabajo éste del célebre Giacomo del Po, y del resto de los mejores profesores de esta ciudad». La noticia fue publicada en Rabiner 1978a, p. 328.

52 Rizzo 1981, pp. 23-24, doc. 21.

53 Borrelli 1998, pp. 129 y 137, doc. 5.

54 Para Giacomo del Po, véanse especialmente las aproximaciones de Causa 1957, pp. 163-172, 309-316; Rabiner 1978b; Russo 2009.

55 La atracción de Colombo por la escultura romana de raíz berniniana ya fue intuida por Elia 1942, pp. 78 y ss., y atinadamente probada con posterioridad por Gaeta 2006b, pp. 148-151. Gian Giotto Borrelli y la misma Letizia Gaeta han demostrado la influencia de Gaulli sobre el artista (Ibíd., pp. 150-152).

56 Borrelli 2005a, pp. 23 y 106, doc. 24.

57 Tavarone en Martini/Braca 1994, p. 38, cat. 16.

58 Boubli en París 1991, pp. 159-162, cat. 74.

59 Toussaint 1965, p. 121, fig. 207.



13. Francisco Rizi (1614-1675)
Inmaculada Concepción, c. 1652
Aguada añil y tinta sepia a pluma con trazos previos a carboncillo
sobre papel beige. 48,4 x 36,3 cm
Musée du Louvre, París
N.º inv. RF 42642



14. Gaetano Patalano (1654-c. 1699)
Inmaculada Concepción, 1692
Madera tallada y policromada. 204 cm
Iglesia de Santa Chiara, Lecce, Italia

recrean en un tratamiento del manto a base de amplios plegados que envuelven a la figura diagonalmente⁶⁰. Las esculturas de Colombo se caracterizan, sin embargo, por un mayor refinamiento plástico, fundamentado en un nítido diseño que define claramente su silueta⁶¹, en contraste con la complejidad y mayor variedad compositiva de su competidor Nicola Fumo, alcanzando ya similares resultados en la *Virgen delle Grazie* de la congregación de Santa Maria della Santella en Capua, fechada en 1707⁶².

El éxito y continuidad del modelo quedó garantizado gracias a los discípulos de Colombo, que reinterpretaron las obras del maestro tras su desaparición. Así lo demuestran las Inmaculadas realizadas por Nicola Antonio Brudaglio y Francesco Picano, ya bien avanzado el siglo, afines en el tratamiento de la policromía y disposición airoso del manto, aunque con resultado más artificioso y esquemático⁶³. Y aún otros artistas coetáneos parecen seguir su modelo, como Pietro Patalano, que en la Inmaculada de Montesano Salentino —documentada en 1737— se encuentra más cerca de los prototipos de Colombo que de los de su propio hermano Gaetano⁶⁴.

Nápoles y el culto a la Inmaculada

Para entender mejor la extraordinaria fortuna de las Inmaculadas de Colombo y la proliferación del tema en general en todo el reino de Nápoles, conviene recordar que, aunque era una devoción especialmente querida para la religiosidad española, no fue exclusiva de ella. La veneración por la Inmaculada en el ámbito napolitano tenía profundas raíces vinculadas a la tradición bizantina, que en el siglo XVII los virreyes contribuyeron decididamente a ensalzar, haciéndola su emblema religioso y político e impulsando con fuerza su arraigo en la ciudad⁶⁵. El virrey Pedro Téllez-Girón, III conde de Osuna, dio un paso importante en 1618, cuando juró solemnemente en presencia de una gran multitud de fieles defender con su propia vida la doctrina de la Inmaculada⁶⁶. Esa protección tuvo su reflejo en el patrocinio artístico, y el ejemplo más brillante es el encargo, por parte del virrey don Manuel de Zúñiga y Fonseca, del gran cuadro de Ribera para el altar del convento de las Agustinas de Monterrey de Salamanca, que tuvo amplio eco en el medio artístico español. La bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* del papa Alejandro VII de 1661, en la que expresaba la creencia de la Iglesia Universal a favor de la Inmaculada Concepción y la condena de los contrarios, vino a suponer un nuevo impulso en la ciudad, así como su proclamación como fiesta de precepto en todo el reino de Nápoles en 1665 por orden del virrey Pascual de Aragón⁶⁷. Pero fue sobre todo la comunidad franciscana la que, con su apoyo al dogma, más favoreció la difusión de la devoción de la Inmaculada en el reino de Nápoles. De hecho, si nos detenemos a analizar el destino original de las Inmaculadas de Colombo, advertiremos que una gran parte fueron encargadas para conventos de esa orden, o para cofradías bajo su protección. Otro aspecto que no debe ser obviado por poco indagado es la influencia que pudo ejercer la presencia hispana en el virreinato, cuyas prácticas religiosas fueron perfectamente asimiladas y compartidas. Recordemos al respecto la hipótesis, aún no confirmada documentalmente, que considera la Inmaculada de la iglesia de San Francesco en Ostuni fruto de un encargo de la noble española Jerónima López y Royo, casada con el II duque de Ostuni⁶⁸.

60 Véase Minerva en Lecce 2007, pp. 238-239.

61 Gennaro Borrelli considera el diseño una característica que define toda la producción del artista (Borrelli 1967, p. 29).

62 Véase Borrelli 2005a, p. 27, fig. 41.

63 Para Brudaglio, véanse los ejemplos de la iglesia de San Francesco de Monopoli y de la capilla del Sacramento de la Catedral de Mola (Pasculli 1989, p. 74, lám. XLVIII, figs. 35 y 36), así como el de la Catedral de Vieste (Marcovecchio 2005, pp. 341-342, figs. 261-262). Para Picano, la Inmaculada documentada en Vico Equense (Casciaro 2007, p. 69, fig. 48).

64 Véase reproducida en Lecce 2007, p. 282.

65 Mauro 2008, p. 218.

66 Laneri 1991, p. 195.

67 Mauro 2008, pp. 226-227.

68 Liddo 2008, p. 190. La autora documenta su devoción por la Inmaculada gracias a la publicación de un pago al bordador Vincenzo Barletta, que en 1688 estaba realizando un vestido para una escultura de la Concepción. *Ibid.*, p. 77, doc. n.º 65. Para otras imágenes encargadas por la duquesa con destino a la ciudad de Ostuni, véase Lisimberti/Todisco 2000, pp. 111-112.



15. Vista de la sala del legado Jado en la Escuela de Artes y Oficios de Bilbao (antiguo Hospital Civil de Atxuri) con la Inmaculada de Colombo en primer plano, a la izquierda, c. 1930
Bizkaiko Foru Aldundia-Foru Artxiboa / Diputación Foral de Bizkaia-Archivo Foral

Restauraciones y estudio técnico: algunas observaciones

La reciente restauración a la que ha sido sometida la Inmaculada del museo de Bilbao permite, a la luz de las pruebas diagnósticas y del tratamiento de intervención realizado, conocer también algunos aspectos técnicos sobre la fabricación de esta imagen⁶⁹. La escultura ha llegado hasta nosotros en un delicado estado de conservación, fruto de un devastador ataque de insectos xilófagos. Gracias a una fotografía realizada hacia 1930, que reproduce la Inmaculada cuando se exhibía en una sala de la Escuela de Artes y Oficios de Atxuri, junto al resto de las obras del legado Jado [fig. 15], podemos comprobar que conservaba entonces prácticamente su total integridad, con la media luna a sus pies y la cabeza de la serpiente mordiendo la manzana, desprendidos con posterioridad por efecto de la infección. No obstante, ya había perdido su peana original, comúnmente realizadas a base de un entramado de volutas y hojas de acanto talladas en madera y después doradas. Antes de la última intervención, se han podido documentar hasta dos tratamientos: uno en 1979-1980, que consistió en la desinsectación, consolidación del soporte, limpieza y reintegración de carnaciones, y otro en 1990 que permitió la nueva fijación de la mano derecha tras ser localizada en los almacenes por la conservadora Ana Sánchez-Lassa. En la última intervención se decidió reconstruir la mano izquierda, sacando un molde de la original que luego se rellenó de resina epóxida. Para que actuara como mano izquierda se cambiaron la posición de los dedos y posteriormente se reintegró la policromía con acuarela siguiendo un sistema de *tratteggio* que la hiciera discernible.

La policromía en general era un aspecto primordial a tener en cuenta. Por ello se ha intentado devolver la imagen a su legibilidad original. En su realización se advierte un claro afán verista que llega incluso a preciosismos ilusionistas, evidentes por ejemplo en el detalle del borde dorado del manto, donde a modo de

⁶⁹ El tratamiento de restauración se efectuó entre enero de 2008 y marzo de 2010 por el equipo técnico del Museo de Bellas Artes de Bilbao, bajo la coordinación de José Luis Merino Gorospe y Jon Apodaca, de cuyo trabajo ha resultado un informe de actuación puesto amablemente a nuestra disposición.



16. Giacomo Colombo (1663-1731)
Inmaculada Concepción, c. 1719
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle de la policromía de la túnica

orla se imita una decoración de puntilla. Los ramos de rosas pintados sobre la túnica se aplicaron a punta de pincel [fig. 16]. Este procedimiento entronca con un tipo de policromía naturalista que se introduce en la escultura napolitana a partir de los años ochenta del siglo XVII, originado por la influencia de las nuevas normas establecidas por el marqués del Carpio a propósito de la moda⁷⁰. Colombo policromaba sus imágenes en el propio taller, pues no hay que olvidar que él mismo era pintor, aunque algunas veces podía delegar este trabajo en policromadores de su confianza, de acuerdo a una clara voluntad de especialización del trabajo.

La radiografía tomada a la obra durante el proceso de restauración [fig. 17] también nos permite adentrarnos en su estructura interna y conocer algunos aspectos interesantes de las pautas de trabajo del taller de Colombo. La escultura fue realizada en un solo bloque de madera, al que se añadió mediante cola animal el fragmento de manto que sobrevuela a su derecha, determinando así una mayor capacidad de movilidad de la escultura. Siguiendo la práctica habitual de ensamblaje entre las partes, las manos fueron añadidas al cuerpo principal porque eran más fácilmente reproducibles por separado, alternando posición y gesticulación de los dedos en función de su uso, y posteriormente integradas mediante una espiga de madera encolada en la figura. Esta praxis viene confirmada nuevamente en el inventario de bienes de Colombo, donde aparecen «Due para di mano di legname, uno compito, e l'altro non compito» o «tre para di mano di Madonna; cinque para di mani di bottino»⁷¹. Idéntico proceso se siguió para los crecientes lunares a los pies. En la parte inferior se advierten dos espigas metálicas en dirección vertical que servirían originariamente para fijar la escultura a su peana. Por otra parte, el contorno blanco de los ojos de la Virgen y de los querubines de la base refleja el método con el que se trabajaban estos elementos, excavando las órbitas oculares y encolando en ellas los ojos de vidrio, cuyos bordes de unión eran posteriormente sellados con estuco, igualmente

70 Una aproximación a los cambios producidos en la policromía de la escultura napolitana de finales del siglo XVII y principios del XVIII se encuentra en Gaeta 2007b, pp. 199-220.

71 Borrelli 2005a, pp. 104 y 107.



17. Giacomo Colombo (1663-1731)
Inmaculada Concepción, c. 1719
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Radiografía

utilizado para modelar los párpados. Este procedimiento se diferencia del seguido habitualmente por los escultores españoles, que preferían tallar el rostro como una máscara, dejando cavidades para la inserción de los ojos de cristal⁷².

La recuperación de esta obra y su reintegración expositiva a la colección permanente del museo viene a sumarse al esfuerzo de nuestras instituciones por el cuidado de la escultura en madera policromada, no siempre justamente valorada, y debería servir de estímulo para otras iniciativas similares, en la consideración de un capítulo de la historia de nuestras relaciones artísticas internacionales que aún está pendiente de ser correctamente estudiado⁷³.

72 Véase al respecto Casciaro 2005, p. 301.

73 Quiero agradecer al equipo del Museo de Bellas Artes de Bilbao, y en especial a Ana Sánchez-Lassa, la colaboración prestada durante la preparación de este estudio. Mi agradecimiento se hace extensivo a Raffaele Casciaro, Letizia Gaeta, Gian Giotto Borrelli, Isabella di Liddo y Jesús Urrea, por su disponibilidad y amable ayuda. Buena parte de esta investigación se inscribe en el marco de una estancia en Florencia como becario de la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

BIBLIOGRAFÍA

Abbate 2002

Francesco Abbate. *Storia dell'arte nell'Italia meridionale : il secolo d'oro*, vol. 4. Roma : Donzelli, 2002.

Avino 2003

Luigi Avino. *Per la storia delle arti nel Mezzogiorno*. Baronissi : DEA, 2003.

Alonso 2007

Roberto Alonso Moral. «La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco : presenza e influsso», Raffaele Casciario ; Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. [Cat. exp., Lecce, Chiesa San Francesco della Scarpa]. Roma : De Luca Editori d'Arte, 2007, pp. 75-86.

Beruete 1919

Aureliano de Beruete y Moret. *Recuerdos artísticos de Bilbao*. [s.l.] : Biblioteca Tesoro, J. E. Baranda Icaza, 1919.

Borrelli 1967

Gennaro Borrelli. «Giacomo Colombo scultore per il presepe napoletano», *Orizzonti Economici*, Napoli, n.º 69, 3, 1967, pp. 15-42.

Borrelli 1970

—. *Il presepe napoletano*. Roma : De Luca, 1970.

Borrelli 1998

Gian Giotto Borrelli. «Documenti su pittori e marmorari della seconda metà del Seicento», *Ricerche sul '600 napoletano : saggi e documenti 1996-1997*. Napoli : Electa Napoli, 1998, pp. 129-144.

Borrelli 2000

—. «Una scultura d'argento di Giacomo Colombo in Molise», *Ricerche sul '600 napoletano : saggi e documenti 1999*. Napoli : Electa Napoli, 2000, pp. 7-10.

Borrelli 2005a

—. *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*. Napoli : Paparo, 2005.

Borelli 2005b

—. «Proposte per Giacomo Colombo autore di modelli per argenti», Francesco Abbate (coord.). *Interventi sulla «questione meridionale»*. *Saggi di storia dell'arte*. Roma : Donzelli, 2005, pp. 289-291.

Borrelli 2009

—. «Sculture barocche e tardobarocche in Calabria : un percorso accidentato», Pierluigi Leone De Castris (a cura di). *Sculture in legno in Calabria : dal Medioevo al Settecento*. [Cat. exp., Altomonte, Museo Civico]. Napoli : Paparo, 2009, pp. 63-77.

Bozzi Corso 2009

Marina Bozzi Corso. «Un'inedita joya del Museo diocesano di Gallipoli», *Scritti in onore di Francesco Abbate*, número especial de *Kronos. Periodico del DBAS-Dipartimento Beni Arte Storia*, vol. 2, 13 (2009), pp. 49-54.

Carafa 2005

Rosa Carafa. «Per la scultura lignea nel Salernitano tra Sei e Settecento ed alcune annotazioni su Domenico Di Venuta scultore (1687-1744)», *Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino*, Napoli, 2005, pp. 91-101.

Casciario 2005

Raffaele Casciario. «In grande e in piccolo : Nicola Fumo e il formato terzino», Francesco Abbate (coord.). *Interventi sulla «questione meridionale»*. *Saggi di storia dell'arte*. Roma : Donzelli, 2005, pp. 297-303.

Casciario 2007

—. «Napoli vista da fuori : sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre», Raffaele Casciario ; Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. [Cat. exp., Lecce, Chiesa San Francesco della Scarpa]. Roma : De Luca Editori d'Arte, 2007, pp. 49-74.

Catalano 1994

Dora Catalano. «Da Giacomo Colombo a Paolo Saverio Di Zinno : recuperi e restauri di sculture del XVIII secolo», *Conoscenze : rivista annuale della Soprintendenza archeologica e per i beni ambientali architettonici artistici e storici del Molise*, Campobasso, vol. 7 (1994), pp. 73-80.

Catalano 2007

— . «Scultura lignea in Molise tra Sei e Settecento : indagini sulle presenze napoletane (Colombo, Di Nardo, De Mari, D'Amore)», Letizia Gaeta (coord.). *La scultura meridionale in età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. [Actas del congreso internacional, Lecce, 9-11 de junio de 2004]. Galatina : Congedo, 2007, pp. 221-244.

Catello 1998

Elio Catello. «Argenti napoletani del Seicento : considerazioni su documenti inediti», *Ricerche sul '600 napoletano : saggi e documenti 1996-1997*. Napoli : Electa Napoli, 1998, pp. 7-15.

Catello 2008

— . «Carlo Schisano architetto in S. Caterina a Formello», *Napoli Nobilissima : rivista bimestrale di arte figurative, archeologia e urbanistica*, Napoli, 5. Ser, vol. 9, 2008, pp. 51-58.

Causa 1957

Marina Causa Picone. «Per la conoscenza del pittore Giacomo del Po'», *Bollettino d'arte*, Roma, Anno 42, fascicolo II, aprile-giugno 1957, pp. 163-172; fascicolo III-IV, luglio-dicembre 1957, pp. 309-316.

Ceci 1903

Giuseppe Ceci. «Gli artisti che lavorarono per la 'Croce di Lucca'», *Napoli Nobilissima : rivista di topografia ed arte napoletana*, Napoli, vol. XII, n.º 10, 1903, pp. 145-148.

Coiro 2011

Luigi Coiro. *Scultura napoletana in legno policromato di secondo Seicento : la generazione di Luca Giordano*. Napoli : Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2011 (tesis doctoral inédita).

D'Agostino 2008

Paola D'Agostino. «Neapolitan metalwork in New York : viceregal patronage and the theme of the Virgin of the Immaculate Conception», *The Metropolitan Museum Journal*, Chicago, vol. 43 (2008), pp. 117-130.

Dominici 1971

Bernardo de Dominici. *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani [di] Bernardo de' Dominici*. 3 vols. Bologna : Forni Editore, 1971 (ed. original, Napoli : Stamperia dell Ricciardi, 1742-1743).

Elia 1942

Giovanni Elia. *Gian Lorenzo Bernini e berniniano nella scultura napoletana del 6-700*. Napoli : Arti Grafiche Dott. Amodio, 1942.

Estella 2007

Margarita Estella Marcos. *La escultura napolitana en España : comitentes, artistas y dispersión*, Letizia Gaeta (coord.). *La scultura meridionale in età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. [Actas del congreso internacional, Lecce, 9-11 de junio de 2004]. Galatina : Congedo, 2007, pp. 93-122.

Fittipaldi 1980

Teodoro Fittipaldi. *Scultura napoletana del Settecento*. Napoli : Liguori, 1980.

Foggia 1998

Foggia capitale : la festa delle Arti nel Settecento. [Cat. exp., Foggia, Palazzo Dogana]. Mimma Pasculli Ferrara ; Vincenzo Pugliese ; Nunzio Tomaiuoli (eds.). Napoli : Electa Napoli, 2008.

Freda 1997

Mario Freda. *Il convento di San Francesco a Foggia : dal 16. al 19. secolo*. Foggia : C. Grenzi, 1997.

Gaeta 1990

Letizia Gaeta. «Riconsiderando Giacomo Colombo», *Il Cilento ritrovato : la produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*. [Cat. exp., Padula, Cartuja de San Lorenzo]. Francesco Abbate (ed.). Napoli : Electa Napoli, 1990, pp. 166-172.

Gaeta 2006a

— . «Note su un libro recente e un Lantriceni ritrovato», Francesco Abbate (coord.). *Ottant'anni di un maestro : omaggio a Ferdinando Bologna*. Centro Studi sulla civiltà Artistica dell'Italia Meridionale Giovanni Previtali. Pozzuoli (Napoli) : Paparo, 2006, pp. 511-523.

Gaeta 2006b

— . «Pittori e scultori a Napoli tra '600 e '700 tracce di un'intesa», *Kronos : periodico del DBAS-Dipartimento Beni Arte Storia*, número especial *Scritti per Gino Rizzo*, 10, 2006, pp. 139-156.

Gaeta 2007a

— . «Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali», *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. [Cat. exp., Lecce, Chiesa San Francesco della Scarpa]. Raffaele Casciaro ; Antonio Cassiano (eds.). Roma : De Luca, 2007, pp. 87-104.Ç

Gaeta 2007b

— . «...colorite e miniate al naturale : vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento». Raffaele Casciaro (dir.). *Riconoscere un patrimonio. II. La statua e la su apelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*. Galatina (Lecce) : Congedo, 2007, pp. 199-220.

Kreisler 1929

Miguel Kreisler Padin. «Notas y noticias sobre la Capilla de la Congregación del Cristo de San Ginés», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, Madrid, año VI, n.º 23, julio de 1929, pp. 333-352.

Laneri 1991

Annamaria Laneri. «L'iconografia dell'Immacolata Concezione a Napoli tra '500 e '600», *Arte Cristiana Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche*, Milano, n.º 744, 1991, pp. 195-206.

Lecce 2007

Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna. [Cat. exp., Lecce, Chiesa San Francesco della Scarpa]. Raffaele Casciaro ; Antonio Cassiano (eds.). Roma : De Luca, 2007.

Liddo 2008

Isabella Di Liddo. *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo : Napoli, la Puglia e la Spagna : una indagine comparata sul ruolo delle botteghe* : Nicola Salzillo. Roma : De Luca, 2008.

Liddo 2011

— . «La statuaria lignea barocca in Capitanata : nuove acquisizioni», Armando Gravina (coord.). *31º convegno nazionale sulla Preistoria – Protostoria – Storia della Daunia*. Archeoclub di San Severo (13-14 de noviembre de 2010). Foggia : Centro Grafico, 2011, pp. 215-230.

Lisimberti 2007

Paola Lisimberti. «Immacolate dal mare : rotte mediterranee di opere d'arte napoletana», *Lo Scudo*, Ostuni, agosto-settembre, 2007.

Lisimberti/Todisco 2000

Paola Lisimberti ; Antonio Todisco. *Il bel San Francesco e L'arciconfraternita dell'Immacolata Concezione di Ostuni*. Fasano di Brindisi : Schena, 2000.

López 1966

José Crisanto López Jiménez. *Escultura mediterránea : final del siglo XVII y el XVIII : notas desde el Sureste de España*. Murcia : Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966.

Marcovecchio 2005

Elisabetta Marcovecchio. «Una nuova acquisizione a Nicola Antonio Brudaglio : l'Immacolata della Cattedrale di Vieste (1756)», Francesco Abbate (coord.). *Interventi sulla questione meridionale : [saggi di storia dell'arte]*. Roma : Donzelli, 2005, pp. 341-342.

Martí y Monso 1899-1901

José Martí y Monsó. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid : basados en la investigación de diversos archivos*. Valladolid ; Madrid : imp. de Leonardo Miñón, [1898-1901].

Martín González/Plaza 1987

Juan José Martín González ; Francisco Javier de la Plaza Santiago. Juan José Martín González (dir.). *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid : monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid : conventos y seminarios*. Tomo XIV, parte segunda. Valladolid : Diputación Provincial : Institución Cultural Simancas, 1987.

Martini/Braca 1994

Vega de Martini ; Antonio Braca (eds.). *Angelo e Francesco Solimena : due culture a confronto*. [Actas de una conferencia celebrada en Nocera Inferiore, Italia, 17-18 nov. 1990]. Napoli : Fausto Fiorentino, 1994.

Mauro 2008

Ida Mauro. «Da Palazzo Reale alle porte della città : immagini dell'Immacolata a Napoli a metà Seicento», Alessandra Anselmi (coord.). *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*. Roma : De Luca, 2008, pp. 217-236.

Montero/Cendoya 1992

Pedro María Montero Estebas ; Ignacio Cendoya Echániz. «Escultura de los siglos XVI al XVIII en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Urtekaria 1992 : asterlanak, albistak = Anuario 1992 : estudios, crónicas*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992, pp. 73-129.

Orozco 1938

Emilio Orozco Díaz. «Una escultura firmada de Giacomo Colombo», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 3, fasc. 5 y 6, 1938, pp. 179-180.

Panarello 2008

Mario Panarello. «L'Immacolata in Calabria nella pittura e nella scultura dalla fine del Cinquecento agli inizi dell'Ottocento», Alessandra Anselmi (coord.). *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*. Roma : De Luca, 2008, pp. 19-76.

París 1991

Dessins espagnols : maîtres des XVIe et XVIIe siècles. [Cat. exp., París, Musée du Louvre]. Alfonso Emilio Pérez Sánchez ; Lizzie Boublí ; Claudie Ressort (eds.). Paris : Réunion des musées nationaux, 1991.

Pasculli 1983

Mimma Pasculli Ferrara. *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo : pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderari, stuccatori*. Fasano : Schena, 1983.

Pasculli 1989

—. «Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII. Fumo, Colombo, Marocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Trillocco, Sanmartino», Giola Bertelli ; Mimma Pasculli Ferrara. *Contributi per la storia dell'Arte in Capitanata tra Medioevo ed età moderna. 1. La scultura*. Galatina : Congedo, 1989, pp. 55-80.

Pecci 2005

Gerardo Pecci. «Riflessioni su Giacomo Colombo e sulla statua della Madonna del Rosario in Postiglione», *Rassegna Storica Salernitana*, Salerno, XXII/1, junio de 2005, pp. 149-179.

Pecci 2007

—. «Ancora su Giacomo Colombo : la statua di San Pietro a Serre», *Rassegna storica salernitana*, XXIV/1, junio de 2007, pp. 183-197.

Pecci 2008

—. *Tra fede e arte : il busto in legno policromo di San Lupo di Giacomo Colombo*. Benevento : Torre della Biffa, 2008.

Pezzella 1994

Franco Pezzella. «Sculture lignee di Giacomo Colombo nell'agro aversano», *Consuetudini aversane*, Aversa, n.º 27-28, abril-septiembre de 1994, pp. 23-31.

Plasencia 1932

Antonio Plasencia. *Catálogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao : Imprenta provincial, 1932.

Rabiner 1978a

Donald Neil Rabiner. «Notice on painting from the 'Gazzetta di Napoli'», *Antologia di Belle Arti*, Torino, n.º 7-8, 1978, pp. 325-328.

Rabiner 1978b

—. *The paintings of Giacomo del Po*. University of Kansas, Art History, 1978 (tesis doctoral).

Rizzo 1981

Vincenzo Rizzo. «Notizie su Gaspare Traversi ed altri artista napoletani del '700», *Napoli Nobilissima : rivista de arti figurative, archeologia e urbanistica*, Napoli, 3. ser., vol. 20, 1981, pp. 19-38.

Rizzo 1983

—. «Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani», *Storia dell'arte*, Roma, n.º 49, 1983, pp. 211-233.

Russo 2009

Augusto Russo. *Giacomo del Po a Sorrento : con un saggio sulla vicenda critica dell'artista*. Castellammare di Stabia : Longobardi, 2009.

Semerano 1933

Ferdinando Semerano (mons.). «La Chiesa di S. Francesco di Ostuni nella storia e nell'arte», *Lo Scudo*, Ostuni, n.º 9, 14 de mayo de 1933.

Stratton 1989

Suzanne Stratton. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 1989 (Separata de Cuadernos de Arte e Iconografía, Madrid, t. 1, n.º 2, 1988, pp. 3-128).

Strazzullo 1962

Franco Strazzullo. *La corporazione dei pittori napoletani*. Napoli : G. D'Agostino, 1962.

Torlontano 2011

Rossana Torlontano. «Profilo della scultura lignea barocca in Abruzzo», Gaetano Curzi ; Alessandro Tomei (eds.). *Abruzzo : un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea. Studi Medievali e Moderni*, Anno XV, 1-2, 2011, pp. 101-111.

Toussaint 1965

Manuel Toussaint. *Pintura colonial en México*. México : Universidad Nacional Autónoma, 1965.

Vélez 1992

Eloína Vélez. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1908-1986*. Madrid : Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2001 (tesis doctoral).