

## “...FATIGA, Y CUIDADOS, Y GASTOS, Y REGALOS...”: ASPECTOS DE LA CIRCULACIÓN DE LA ESCULTURA NAPOLITANA A AMBOS LADOS DEL ATLÁNTICO <sup>1</sup>

Como es bien sabido, desde finales del siglo XVI y sobre todo durante el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, la escultura napolitana en madera policromada se exportaba a diversas geografías de la Monarquía Hispánica. El fenómeno de los belenes y de las figuras del Niño Jesús quizás sea lo mejor conocido. Sin embargo, en los últimos años investigadores españoles han identificado un considerable número de esculturas de mediano y pequeño formato de otras devociones en iglesias y colecciones nacionales, tanto privadas como públicas<sup>2</sup>. Las publicaciones italianas sobre este tema también han experimentado un crecimiento<sup>3</sup>. Una de las líneas de investigación más fructífera está siendo la documentación de las relaciones entre Nápoles y España (y entre Génova y España) y sus repercusiones económicas y culturales<sup>4</sup>. A pesar de que se van recuperando noticias

---

<sup>1</sup> Este trabajo se engloba dentro del proyecto de investigación I+D MICINN HAR2014-52061-P. Una primera versión, titulada “Escultura napolitana en Nueva España”, fue presentada hace años en el Primer Congreso Internacional de Escultura organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (Oaxaca, 13-14 noviembre, 2008). Agradezco a los dictaminadores por sus comentarios editoriales y sugerencias.

<sup>2</sup> Sobre escultura napolitana en España véanse, con la bibliografía allí citada: Margarita M. Estella. “La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión,” en *La Scultura meridionale in Età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea* (Atti del Convegno internazionale di Studi, Università del Salento), ed. Letizia Gaeta (Lecce: Mario Congedo Editore, 2007), Vol. II, 93-122; Margarita M. Estella. “Caracteres del envío de esculturas ligneeas napolitanas a España,” en *El arte y el viaje*, eds. Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García (Madrid: CSIC, 2011), 555-570. A estos trabajos se suman numerosos estudios puntuales en los últimos años, a menudo realizados en el marco de campañas de catalogación de patrimonio regional y autonómico, algunos de los cuales se citarán a lo largo de este artículo siendo imposible recoger la bibliografía completa. En general, existe una creciente conciencia por parte de historiadores en España de que no se han identificado satisfactoriamente en su ámbito las esculturas napolitanas (y genovesas), por lo que a medida que se catalogan más obras, se hace evidente la extensión del fenómeno. Ver, por ejemplo, las valoraciones de Rebeca Carretero Calvo, “Algunas esculturas napolitanas en la diócesis de Tarazona (Zaragoza),” *De Arte* 13 (2014): 120-121.

<sup>3</sup> Fue fundamental, para aclarar muchas cuestiones y reabrir el tema, el trabajo de Isabella Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna, una indagine comparata sul ruolo delle botteghe: Nicola Salzillo* (Roma: De Luca Editori d’Arte, 2008); así como esfuerzos colectivos, entre los cuales destacan: Letizia Gaeta, ed., *La Scultura meridionale in età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea* (Lecce: Atti del Convegno internazionale di Studi, Università del Salento, 2007); Raffaele Casciaro y Antonio Cassiano, eds., *Sculture di età barocca tra Terra d’Otranto, Napoli e Spagna*, catálogo de exposición (Chiesa San Francesco della Scarpa, Lecce, 2007); y Pierluigi Leone de Castris, ed., *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Università degli studi Suor Orsola Benincasa e Palazzo Zevallos Stigliano (Nápoles: Artstudiopaparo, 2015).

<sup>4</sup> Entre otros, Piero Boccardo, José Luis Colomer y Clario Di Fabio (dirs.), *España y Génova: Obras, artistas y coleccionistas* (Madrid: CEEH, 2003); Diana Carrió-Invernizzi, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII* (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana, 2008); e Ida Mauro, “Le acquisizioni di opere d’arte di Gaspar de Bracamonte y Guzmán, conte di Peñaranda e viceré di Napoli (1659-1664),” *Locus Amoenus* 9 (2007-2008): 155-169.

documentales, sigue siendo difícil casar la documentación con obras específicas. Con todo, el resultado es un mapa de circulación más completo que, además, permite entender la escultura napolitana como un elemento propio de la historia artística de la Monarquía Hispánica y, sobre todo, del Mediterráneo como área cultural. Uno de los cometidos de este trabajo es llamar la atención sobre la necesidad de ampliar el marco geográfico y dar mayor visibilidad en este fenómeno a los virreinos americanos pues, aunque mucho menos estudiado, se conoce la presencia de escultura napolitana allí desde hace décadas<sup>5</sup>. El no incorporar estos territorios a una historia global de la escultura napolitana supone un ejemplo más de cómo se tiende a aislar la historia del arte iberoamericano en su geografía, como un apéndice de España pero, paradójicamente, separado del resto de Europa. Asimismo, el estado actual de la cuestión ejemplifica cómo la *historia transatlántica* de una parte (que, para la historia de Iberoamérica, se ha entendido a menudo sólo como la Península Ibérica y América), y *mediterránea* (España /Italia) de la otra, han impedido apreciar el amplio alcance geográfico de este fenómeno artístico y cultural en la edad moderna.

Para el estudio de la circulación de estas esculturas parece pues fundamental no perder de vista que se trata de una monarquía policéntrica, que debe integrar a los territorios americanos, pero de una manera distinta a como se ha venido haciendo hasta ahora. En este trabajo esperamos conseguir una visión más unificada de la historia de la escultura napolitana en el ámbito hispano a través de un análisis comparativo y transversal que considere cuestiones tales como si existió un gusto artístico hispánico por la escultura napolitana a lo ancho de los territorios de la monarquía; y si los agentes mediadores en esta circulación fueron los mismos a ambos lados del Atlántico. Por otra parte, a través de algunas noticias inéditas pretendemos acercarnos a cuestiones menos estudiadas, como son la mecánica de la circulación y la recepción de las obras en sus contextos locales.

## 1. Las bases de una historia compartida

Al igual que pasaba antes con la escultura napolitana en España, el conocimiento aún embrionario de estas obras en Hispanoamérica se explica fácilmente y responde a diversas razones. Entre ellas, hay circunstancias que podemos considerar invariantes dentro de la historia de la escultura devocional – como pueden ser los problemas de conservación y la tendencia

---

<sup>5</sup> Para algunos ejemplos en Sudamérica, ver Adolfo Luis Ribera y Héctor Schenone, *El arte de la Imaginería en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1948), 41-44. Al igual que en Europa, actualmente se percibe que el tema de la escultura, en general, es un campo en auge en la historiografía del arte de la Nueva España (ver la revista digital Encrucijada del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM), lo cual es muy necesario ya que la escultura novohispana siempre ha sido la menos estudiada de sus artes mayores. No es extraño pues que todavía no se haya llevado a cabo un estudio sistemático de la presencia de esculturas napolitanas en territorios americanos y que allí también sea muy difícil casar obras con la documentación que va apareciendo. Se viene llamando la atención sobre esta deficiencia desde hace años: Gustavo Curiel y Ricardo Noriega, eds., *Imaginería virreinal: Memorias de un Seminario* (México: IIE & SEP, 1990).

a recomponer imágenes debido a un continuado uso devocional<sup>6</sup>. Tampoco ha ayudado la destrucción de patrimonio, y que muchas de estas obras estén en colecciones de difícil acceso<sup>7</sup>. Pero también es un tema que se ha visto afectado por los propios desarrollos de la historiografía en Italia. Hay que tener en cuenta que, hasta muy recientemente, el estudio de la escultura policromada napolitana tampoco estaba muy avanzado, perjudicado por la tendencia a privilegiar la escultura italiana “más culta», en mármol, que para muchos representa la tradición italiana renacentista y barroca por excelencia. Finalmente, hay dificultades interpretativas que surgen de las propias condiciones históricas de producción. Recordemos que la escultura napolitana viajaba pero también lo hicieron los escultores. Como es bien sabido, muchos escultores asentados en Murcia y Cádiz en los siglos XVII y XVIII fueron de origen napolitano. Basta recordar el famoso caso de Francisco Salzillo: su padre, Nicolás (n.1672), también escultor, era napolitano y se trasladó a Murcia en 1697<sup>8</sup>. La presencia de escultores napolitanos en España plantea serias dudas sobre si algunas de las esculturas presuntamente napolitanas que se encuentran en España (y en Latinoamérica) procedían del mismo Nápoles, o habían sido realizadas por un napolitano de primera o segunda generación radicado en España<sup>9</sup>. Un último elemento que confunde aún más el tema es que no sólo viajaron obras y escultores napolitanos a España, sino que también lo hicieron los genoveses, lo cual obliga a generar paralelas categorías híbridas, como “gaditano-genovés”<sup>10</sup>.

A pesar de estas complicaciones, en los últimos años han surgido estudios que dibujan con mayor claridad algunas de las personalidades artísticas italianas involucradas en el comercio con la península, algo que podría servir como punto de partida para investigar las conexiones con los virreinos americanos. Además de Nicolás Salzillo y otros en Murcia, Cádiz se transformó en un lugar privilegiado para la recepción de obras y artistas napolitanos al erigirse en un emporio comercial, sobre todo desde el último

<sup>6</sup> Sobre este y otros problemas del campo ver, Jorge Alberto Manrique, “Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana,” en *Imaginería virreinal: Memorias de un Seminario*, eds. Gustavo Curiel y Ricardo Noriega (México: IIE & SEP, 1990), 11-17.

<sup>7</sup> A esto se suman problemas derivados de los avatares del coleccionismo. Por ejemplo, muchas esculturas napolitanas desaparecieron de Italia tras la Segunda Guerra Mundial y fueron vendidas masivamente a marchantes alemanes, donde se confundieron con obras de Baviera: Gennaro Borrelli. “Aniello e Michele Perrone, scultori napoletani,” en *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalino tra Napoli e Cadice* (Nápoles: Arte Tipográfica, 1993), 20.

<sup>8</sup> Isabella Di Liddo, “Nicola Salzillo entre Nápoles y España. Un entramado de relaciones entre talleres,” en *Salzillo, Testigo de un Siglo*, catálogo de exposición (Museo Salzillo, Iglesia de Jesús e Iglesia de San Andrés, Murcia, marzo-julio 2007).

<sup>9</sup> Di Liddo sugiere que si el comitente residente en Cádiz era italiano o tenía estrechas relaciones familiares o comerciales con Nápoles, seguramente pediría su obra a Nápoles, mientras el español la podría adquirir en un taller de napolitanos en Cádiz: Di Liddo, “Nicola Salzillo entre Nápoles y España,” 156.

<sup>10</sup> Sobre la escultura genovesa en Cádiz ver José Miguel Sánchez Peña, *Escultura genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz* (Cádiz, 2006); Fausta Franchini Guelfi. “Artistas genoveses en Andalucía: mármoles, pinturas y tallas policromadas en las rutas del comercio y de la devoción,” en *La Imagen Reflejada. Andalucía, Espejo de Europa*, catálogo de exposición (Iglesia de Santa Cruz de Cádiz, Junta de Andalucía, 2007), 97-109; y Fausta Franchini Guelfi, *La Scultura a Genoa e in Liguria. Dal Seicento al Primo Novecento* (Campomorone, Genoa: Fratelli Pagano Editori, 1987), Vol. II, 288.

tercio del siglo XVII. Entre los artistas más activos en remitir obras desde Nápoles estaban Nicola Fumo (1647-1725), los hermanos Gaetano (1655-fallecido c. 1699) y Pietro Patalano (activo ca. 1702-1737), y Giacomo Colombo (1663-1731)<sup>11</sup>. En 1693 Gaetano Patalano envió el gran relieve de la *Coronación de la Virgen (fig. 1)* para una de las capillas de la Catedral de Cádiz y se le atribuyen muchas otras esculturas napolitanas en la península<sup>12</sup>. Esta circulación fue lo suficientemente voluminosa para que la mencionará el cronista de artistas napolitanos Bernardo de Dominici en su *Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani* de 1742. Al referirse a los negocios de los hermanos Patalano con España, de Dominici decía:

*Ebbere Aniello, e Michele [Perrone] vari Discepoli, ma i migliori furono Gaetano e Pietro Patalani, anch' essi fratelli, de' quali Gaetano fu il migliore; benchè Pietro fusse ancor egli buon Scultore, e varie opere per la Spagna egli fece unite a quelle di Gaetano suo fratello, e per varie Chiese del Regno mandaron loro lavori, per i quali si acquistarono buon nome appresso degli amatori dell' arti del disegno*<sup>13</sup>.

Además de obras napolitanas, como ya se ha mencionado, en Cádiz se constata una fuerte presencia de escultura genovesa, con más de cien piezas en madera policromadas ya identificadas en iglesias locales<sup>14</sup>. Debido a las estrechas relaciones comerciales entre Génova y España, los genoveses llegaron a ser la mayor colonia extranjera en Cádiz en las primeras décadas del siglo XVIII. Entre los escultores genoveses más renombrados que enviaron obras está el exquisito Antón Maria Maragliano (1664-1739)<sup>15</sup> y su mejor alumno, Pietro Galleano (1681/87-1761).<sup>16</sup> Fue el

<sup>11</sup> Sobre Fumo ver Raffaele Casciaro. "Seriazione e varazione: sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia, e la Spagna," en *La Scultura meridionale in età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterránea* (Atti del Convegno internazionale di Studi, Università del Salento), ed. Letizia Gaeta (Lecce: Mario Congedo Editore, 2007), Vol. II, 245-264. Para las relaciones entre todos estos escultores se puede consultar: Vincenzo Rizzo, "Scultori napoletani tra sei e settecento. Documenti e personalità inedite," *Antologia di Belle Arti* 25-26 (1985): 25-27; Raffaele Casciaro, "Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre," en *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, eds. Raffaele Casciaro y Antonio Cassiano, catálogo de exposición (Chiesa San Francesco della Scarpa, Lecce, 2007), 62-69; Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca*, 83-181; y Di Liddo, "Nicola Salzillo entre Nápoles y España," 168-169. Sobre Colombo, menos conocido hasta recientemente que los otros escultores aquí mencionados, ver también Roberto Alonso Moral, "La Inmaculada de Giacomo Colombo. Una escultura en su contexto italiano," *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao* 7 (2013): 163-193.

<sup>12</sup> Agostino di Lustro, *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice* (Nápoles: Arte Tipografica, 1993), 42-44.

<sup>13</sup> Bernardo de Dominici, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani* (1742) (Bologna: Forni Editore, 1971), Vol. III, 391. Muchas otras citas del mismo cronista sobre el tema se analizan en Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca*.

<sup>14</sup> Fausta Franchini Guelfi, "La escultura de los siglos XVII y XVIII: mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción," en *España y Génova: Obras, artistas y coleccionistas*, eds. Piero Boccardo, José Luis Colomer y Clario Di Fabio (Madrid: CEEH, 2003), 214.

<sup>15</sup> Sobre Maragliano y su importancia para el desarrollo de la escultura en Genova, ver Daniele Sanguineti, *Anton Maria Maragliano* (Genova: Sagep, 1998).

<sup>16</sup> En la iglesia de San Fernando en Cádiz se conserva un San José firmado por el artista. Ver Franchini Guelfi, *La Scultura a Genoa e in Liguria*, 287.

hermano de éste, Francesco Galleano (1713-1753), quien optó por mudarse a Cádiz, seguramente al tanto del éxito que tenían estas obras entre los españoles. Aunque todavía se sabe poco del tema, parece lógico pensar que algunas de estas obras genovesas pasarían a América<sup>17</sup>. De hecho, hace muchos años, Héctor Schenone y Luis Adolfo Ribera recogían la noticia de dos esculturas que don Dionisio de Torres Briceño, sacerdote y después Racionero de la Catedral de Charcas, compró en Cádiz para el convento que había fundando de monjas Catalinas en Buenos Aires en 1717. En la documentación se identificaban como «dos imagines de la Virgen de bulto, la una de la Concepción y la otra de la Asunción ambas de Nápoles de manos de Marrayano»<sup>18</sup>. Es muy probable que este tal «Marrayano» sea Antón Maria Maragliano, y por lo tanto no fueran esculturas napolitanas, sino genovesas, pues ya se confundían por tales en el siglo XVIII<sup>19</sup>.

En comparación con el volumen de noticias y obras conocidas que llegaron a la Península Ibérica desde Italia, la documentación sobre envíos tanto napolitanos como genoveses a los virreinos americanos todavía es escasa. Sin embargo, la que hay, y que incluye un considerable número de referencias a esculturas napolitanas en crónicas, gacetas y sermones, invita a hacer más historia comparada entre España e Hispanoamérica. ¿Hasta qué punto es similar la manera en que operaba esta circulación de escultura italiana en los territorios de la Monarquía Hispánica a ambos lados del Atlántico? ¿Se puede considerar al comercio americano de estas esculturas como una extensión del peninsular o, más bien, se trata de un fenómeno paralelo y compartido? ¿La escultura napolitana o genovesa que viajaba a los virreinos era adquirida en la misma Italia o ya en España, en el puerto de Cádiz? Aunque todavía se precisa de mucha investigación, todo apunta a que la circulación de estas obras hacia los virreinos americanos es suficientemente amplia como para generar diversas aproximaciones. Por una parte, tiene un fuerte potencial para armar una historia de cultura material y visual globalizada en el continente americano, pues es cada vez más evidente que las sociedades virreinales adquirían y convivían con objetos y productos procedentes de geografías muy diversas (asiáticas, europeas y de distintos puntos de América). Por otra parte, aunque la cuestión rebasa los cometidos de este trabajo, este material invita a considerar la influencia que pudo ejercer la escultura napolitana sobre la producción escultórica local. Finalmente, y más relacionado con los objetivos presentes, la exportación de obras napolitanas (y genovesas) a los virreinos americanos permite reflexionar sobre cuáles deben ser los contenidos conceptuales de esta circulación y cómo articularla.

Si “circulación” es una metodología, la realidad es que puede reducirse a un ejercicio documental y descriptivo, cuando debería ser también un enfoque discursivo que permita conocer mejor la historia del arte a ambos

<sup>17</sup> Esto se sugiere en Borrelli, “Aniello e Michele Perrone,” 22.

<sup>18</sup> Cito por Ribera y Schenone, *El arte de la imaginería*, 41. Los documentos se publicaron originalmente en Enrique Udaondo, *Reseña Histórica del Monasterio de Santa Catalina de Sena de Buenos Aires* (Buenos Aires: Talleres Gráficos “San Pablo”, 1945), 129.

<sup>19</sup> Sobre la estela de Maragliano y su círculo en Cádiz, ver Franchini Guelfi, “Artistas genoveses en Andalucía,” 107-109.

lados del Atlántico y todos los procesos que involucró. En los últimos años, “circulación” como herramienta histórico-artística ha tendido a veces a nivelar las diferencias de los procesos locales, resultando en un estudio de globalización superficial en el que se “descubre” y, a menudo, “celebra” que un tipo de objeto, imagen u obra de arte viajase largas distancias por tierra y mar. Más allá de constatar que dentro de la Monarquía Hispánica la escultura napolitana seguramente fue uno de los objetos de valor artístico-devocional que más participó (sólo por detrás de las estampas y la pintura flamenca) de una cierta globalización adscrita a la geografía mediterránea y transatlántica, interesa una historia comparativa de circulación que permita analizar no sólo cómo convergen las historias de un mismo tipo de objeto en distintas partes del mundo (escultura napolitana en este caso), pero también cómo divergen. Se trataría pues de no olvidar las historias locales inscritas en cualquier historia más global de circulación, algo sobre lo que volveré.

## **2. Sobre la existencia de un gusto hispánico por la escultura napolitana**

Una de las preguntas fundamentales a considerar en esta historia paralela pero también comparada de circulación de la escultura napolitana entre España e Hispanoamérica es el porqué de la misma: ¿cuál era el atractivo de estas obras en España y al otro lado del Atlántico? Para las fechas en las que me interesa este fenómeno, segunda mitad del siglo XVII y XVIII en Nueva España, no se puede recurrir al argumento de que había un problema de abastecimiento en las “colonias” y que la razón de estas exportaciones fue la necesidad de ornamentar capillas e iglesias con decoro. Para entonces, la producción novohispana era enorme e incluía la afamada escuela guatemalteca. Es más, existen noticias del viaje de vuelta de algunas esculturas novohispanas a España. Hace años, Alfonso Pleguezuelo Hernández estudió el interesante caso del mayorazgo de D. Manuel Rivero, mercader español del siglo XVIII. Para decorar la iglesia de El Salvador en su pueblo natal de Ayamonte, Rivero hizo traer la imagen central, una Virgen del Carmen, desde Puebla (México) donde vivía un hijo suyo que trabajaba en los negocios familiares. Al mismo tiempo, la familia atesoraba una Dolorosa napolitana de vestir en la capilla familiar, que fue adscrita a su mayorazgo<sup>20</sup>. El gusto de los Rivero, por lo tanto, englobaba objetos de diversas geografías, de manera que en Ayamonte se encontraron obras napolitanas, mexicanas y españolas con toda naturalidad.

Establecido que tanto en España como en el Virreinato de Nueva España no había carencia de obras escultóricas de calidad producidas por artistas locales, tampoco parece que las esculturas importadas desde Nápoles fueran más económicas que las obras disponibles localmente, aunque todavía se tiene que estudiar la cuestión de precios en profundidad<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Alfonso Pleguezuelo Hernández, *Manuel Rivero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII* (Huelva: Diputación de Huelva, 2005), 188 y 237.

<sup>21</sup> Algunas valoraciones aparecen en inventarios. Ver, por ejemplo, Kelley Helmstutler Di Dio y Rosario Coppel, *Sculpture Collections in Early Modern Spain* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013), 86, 303, 389, y 399. Por otra parte, como faltan estudios sistemáticos del

Por el contrario, todo apunta a que la tenencia de escultura napolitana estaba ligada a una cuestión de gusto característico de la Monarquía Hispánica y sus élites. El gusto como factor explicativo de la circulación de objetos artísticos hacia la península ibérica está empezando a esgrimirse en algunos estudios<sup>22</sup>. Se trataría de un concepto de gusto fundamentado en parte en el prestigio que suponía la posesión de estas obras, en cierta medida porque venían de “lejos”, algo que sin duda operaba también para los virreinos americanos y que, de hecho, seguramente era un factor aún más acentuado allí, debido a la mayor distancia. Al factor lejanía hay que añadir el efecto llamada, para entender el proceso por el cual un objeto adquiere prestigio. En este sentido, una de las mayores aportaciones del colectivo de estudios de caso recientes en el ámbito peninsular es haber demostrado hasta qué punto en su origen se trataba de una circulación que se hacía posible a través de lazos cortesanos. Desde comienzos del siglo XVII, las esculturas napolitanas fueron llegando a España como regalos diplomáticos y donaciones de virreyes españoles en Nápoles.<sup>23</sup> Para mediados del siglo se popularizó su adquisición entre los demás nobles españoles y las elites y funcionarios de la corte que buscaban imitarles, llegando a generalizarse su importación hacia finales del siglo XVII<sup>24</sup>. Esto conllevó que ciertos artistas napolitanos se especializaran en el mercado de exportación, como indica De Dominicis en el texto antes citado. El aumento en el mercado de exportación también determinó una producción de reducido formato para abaratar los gastos de envío.<sup>25</sup> Y, como apuntan diversos estudios, en esta circulación los eclesiásticos jugaron un papel protagónico como intermediarios. Es llamativa la frecuencia con la cual aparecen religiosos facilitando el movimiento de obras a finales del siglo XVII, algo que se corrobora también en la documentación conocida sobre la circulación en Hispanoamérica, siendo los

---

asunto, es posible que algunos precios - quizás de imágenes seriadas o de manos y rostros para figuras de vestir de mediana calidad- fueran competitivos con mercados peninsulares o americanos en cuanto a relación calidad/precio. Finalmente, hay indicios de que en Madrid se llegaron a producir obras que deliberadamente imitaban las napolitanas y pretendían pasar por tales: Helmstutler Di Dio y Coppel, *Sculpture Collections*, 19.

<sup>22</sup> Por ejemplo el excelente estudio de Roberto Alonso Moral. “La scultura lignea napoletana in Spagna nell’età del barocco: presenza e influsso,” en *Sculture di età barocca tra Terra de’Otranto, Napoli e Spagna*, eds. Raffaele Casciaro y Antonio Cassiano, catálogo de exposición (Chiesa San Francesco della Scarpa, Lecce 2007), 75-86.

<sup>23</sup> Ejemplos de esta circulación en Margarita M. Estella. “La escultura napolitana en España: la importación de esculturas a través del mecenazgo virreinal y personajes de su entorno,” en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia* (Madrid: CSIC, 2005), 331-345; y Mauro, “Le acquisizioni di opere d’arte”. Alonso Moral, “La scultura lignea napoletana,” 76, recoge la reveladora noticia de una carta de 1693 que comenta que estas obras hacían buenos regalos: “vadan pure in cassei numerose, a prezzo di sessanta, ottanta, e anche cento ducati l’una, regali ben ricevuti ne’palazi primari della Spanga...”. El estatus de la escultura religiosa napolitana como regalo ideal se comenta también en Helmstutler Di Dio y Coppel, *Sculpture Collections*, 18.

<sup>24</sup> Alonso Moral rastrea el cambio en el tipo y ritmo de adquisición de estas obras: de una circulación de altas esferas políticas y sociales primero hacia una exportación de mayor cantidad y dirigida a un público más variado hacia finales del siglo XVII: Alonso Moral, “La scultura lignea napoletana,” 76- 77.

<sup>25</sup> Sabemos que algunos escultores en Nápoles se especializaban en este tipo de objeto devocional y doméstico, como Aniello (m.1696) y Michele Perrone (m.1693). Borrelli, “Aniello e Michele Perrone,” 17; Di Liddo, “Nicola Salzillo entre Nápoles y España,” 157-159.

jesuitas muy activos en ello<sup>26</sup>. Como se verá más abajo, estas características de la circulación quedan patentes en el envío de una Virgen de los Dolores napolitana a Buenaventura Medina Picazo en México, caso que también pone en evidencia que el prestigio de estas obras fue importante para las elites en los virreinos americanos. Uno de los factores que faltan en una historia de gusto artístico hispánico más global es precisamente reconocer que, del mismo modo que las redes cortesanas, familiares, mercantiles y eclesiásticas de los territorios de la monarquía en Europa contribuyeron a construir unos gustos comunes, también lo hicieron al otro lado del Atlántico<sup>27</sup>.

Ilustrativo de cómo debían activarse los contactos personales para adquirir estas obras en América es el relato sobre el supuesto origen de la imagen de la Virgen de la Soledad en Puebla que aparece en un manuscrito anónimo del siglo XVIII. Según esta fuente, un vecino de Puebla, Manuel de los Dolores, le pidió a la dama para la cual trabajaba como sirviente, Ignacia Velázquez de la Cadena que viajaba de vuelta a España con su esposo, el Conde de Casa Alegre, D. Diego Fernández de Santillana, que le enviará una cabeza y manos de una Virgen. Manuel no especificó ninguna procedencia para su pedido pero, significativamente, la condesa quiso hacer su encargo a Nápoles y remitió la cabeza y las manos de la Virgen a su madre, Doña Elena Velázquez de la Cadena en Nueva España, quien la entregó a Manuel<sup>28</sup>. Otro caso ilustrativo de medios de adquisición de obras de este tipo, además fiable en cuanto a que se trata de un inventario y no una relación de los orígenes de una imagen de culto, es el de un San José napolitano que el chantre de la Catedral de Puebla adquirió de un cargador de flota en 1734 por cien pesos<sup>29</sup>. En este ejemplo, sin embargo, no se sabe si fue un encargo previo y el chantre estaba liquidando una cuenta o si el cargador comerciaba con estos objetos directamente.

La relación entre el prestigio y el volumen de las importaciones es otra cuestión importante, aunque todavía imprecisa, para cualquier aproximación a la formación de un gusto por la escultura napolitana a ambos lados del

---

<sup>26</sup> Carretero Calvo, "Algunas esculturas," 123. La documentación recogida hace años por Ribera y Schenone para el área del Río de la Plata corrobora la hipótesis de que fueron mayoritariamente religiosos, y en especial para ese territorio los jesuitas, los que facilitaron a las elites religiosas y laicas las esculturas de Nápoles: ver Ribera y Schenone, *El arte de la imagería*, 41-44. Por otra parte, no siempre se puede documentar el proceso de adquisición ya que muchas de estas obras, especialmente las de menor formato, eran de venta directa en los talleres de los artistas sin que mediara ningún tipo de contrato: Alonso Moral, "La scultura lignea napoletana," 75.

<sup>27</sup> Algunos ejemplos del funcionamiento de las redes sociales para mover las obras entre Cádiz y Nápoles, incluyendo la participación de mujeres (madres, hijas, etc.), en Di Lustro, "Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano," 44.

<sup>28</sup> Enrique Aguirre P., ed., "*Puebla en el Virreinato*" *Documento Anónimo Inédito del siglo XVIII* (Puebla: Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1965), 72. Esta versión varía de la publicada en Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano* [México, 1755], ed. Antonio Rubial García (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995), 226-233.

<sup>29</sup> La noticia procede de un inventario de la Catedral de Puebla: Irma Patricia Díaz Cayeros. "Tallas, estatuas e imágenes en los inventarios de la catedral de Puebla: apuntes hacia una geografía devocional," en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla de los Ángeles*, (Puebla: Fundación Amparo y UNAM), 196 y 205.

Atlántico. El número de esculturas napolitanas llegadas a Hispanoamérica es todavía desconocido. A priori, dada la mayor distancia, parece lógico pensar que llegaron menos obras que a España. Sin embargo, esa impresión se basa en el estado actual de conocimiento y la experiencia previa peninsular - hace dos décadas el volumen de obras napolitanas identificadas en España era bastante inferior a lo que es hoy - aconseja cautela. Aunque no se puedan manejar números concretos todavía, sí parece evidente que tanto para España como Nueva España, no fue un flujo masivo y al por mayor, como fue la circulación del cobre o el lienzo flamenco. Las remesas consistían de pequeños cargamentos, lo cual es lógico dado su mayor tamaño y por tanto más elevado coste de transporte por pieza<sup>30</sup>. A pesar de ello, también es evidente que estas esculturas no constituían una rareza en España y sus virreinos americanos.

Más allá del prestigio del objeto, fundamentado en la lejanía, lo que conllevaba la adquisición de estas piezas, y el conocimiento de su tenencia por parte de muchos nobles españoles, sin duda fueron también importantes en la creación de este gusto cuestiones formales. Hay que considerar un gusto devocional basado en un tratamiento particular de la forma y su relación con la función de las imágenes religiosas. El estilo de la escultura policromada napolitana se caracteriza por unas encarnaciones muy finas y, comparada con la escultura española, suele ser un poco más elegante y menos realista. Por eso mismo, algunos especialistas, como Roberto Alonso Moral y en especial Agostino di Lustro, manejan la hipótesis de que muchos de los escultores italianos que exportaban desde Nápoles a España, y posiblemente a Hispanoamérica, trabajarían en dos estilos: uno más clásico y sobrio para su clientela doméstica y otro un poco más realista para los españoles<sup>31</sup>. Es decir, cabe la posibilidad de que hubiese una conciencia de estilo, de gusto español que afectaría a la producción<sup>32</sup>. Aun así, el mismo Di Lustro sugiere que la escultura napolitana gustaba en España precisamente porque era más elegante y menos realista que la ibérica, apelando a los sentidos y conmoviendo por su sensibilidad dulce. Esta hipótesis – la idea de una negociación estilística – es atractiva pues en algo tenía que diferenciarse la escultura napolitana de la española para poder competir y ser reconocible como un producto deseado por la clientela española. Esa diferencia, sin embargo, podía ser sutil, como es un realismo mitigado pero aun así asimilable a las prácticas devocionales españolas y a su gusto por un mayor naturalismo.

Un factor adicional que hay que tener en cuenta para explicar el éxito de la escultura napolitana es la cuestión de la calidad, subrayada por De Dominici en la cita anterior al recalcar que las exportaciones alcanzaron buen

---

<sup>30</sup> Sin embargo, es posible que remesas de cabezas y manos de figuras para componer viajarán en mayores cantidades y que constituyesen una industria más voluminosa.

<sup>31</sup> Di Lustro, *Gli scultori Gaetano y Pietro Patalano*, 36-37; y Alonso Moral, "La scultura lignea napoletana in Spagna," 75.

<sup>32</sup> Sin embargo, no todas las obras napolitanas en España son naturalistas, complicando más el asunto. Por ejemplo, para el caso de la *Coronación de la Virgen* de Patalano en la Catedral de Cádiz, notablemente más clásica en sus formas, se ha sugerido que la población genovesa de Cádiz haya intervenido para pedir un encargo acorde con su propio gusto más sobrio: Di Lustro, *Gli scultori Gaetano y Pietro Patalano*, 48.

nombre entre los entendidos de las bellas artes del diseño<sup>33</sup>. Como es bien sabido, a veces la insistencia en el aspecto devocional y funcional de la escultura policromada ha restado importancia a sus valores puramente estéticos, y la afirmación de De Dominici es útil ya que permite apuntar que se apreciaba perfectamente el buen diseño de una figura tallada en madera. Para Nueva España, como veremos enseguida, existen abundantes testimonios de que la calidad era una señal de identidad de la escultura napolitana.

### **3. La mecánica de la circulación y la recepción de la escultura napolitana en el Virreinato de Nueva España**

La búsqueda de una pieza de calidad excepcional fue precisamente el motor detrás de uno de los pocos encargos de una escultura napolitana de gran formato que se ha podido documentar para Nueva España. Se trata de una Dolorosa encargada hacia 1729 por Buenaventura Medina Picazo, uno de los patrocinadores más activos de la elite criolla novohispana entre finales del XVII y las primeras décadas del XVIII y poseedor de una gran biblioteca, que incluía un ejemplar del tratado de Palomino<sup>34</sup>. Heredero de la fortuna familiar en 1684 y sacerdote secular, Buenaventura tenía un hermano jesuita, orden con la cual los Medina Picazo siempre habían mantenido estrechos lazos, como veremos a continuación. Los contactos internacionales de los jesuitas le sirvieron para traer importantes obras europeas a México.

Debido a su tamaño y por tratarse de una obra de cuerpo entero y no una talla de vestir o armar, este encargo es excepcional dentro de la labor que hacían los procuradores jesuitas como mediadores en la circulación de escultura napolitana entre Hispanoamérica e Italia. En otro trabajo he podido documentar que, en todos los viajes que hacían los procuradores a Europa, adquirían unas cuantas esculturas napolitanas para capillas, particulares y conventos en México<sup>35</sup>. Las obras que traían se pueden clasificar en tres grupos. En primer lugar estaban las figuras del Niño Jesús, las más abundantes. En segundo, esculturas de pequeño formato de cuerpo entero y, en algún caso, de mediano formato, que podían ser tanto de vestir como de talla completa aunque lo primero era lo más habitual. En esta clase estarían la cabeza y las manos de un San Pedro que se compró en Nápoles en 1744 para la Congregación de San Pedro de Zacatecas; también, la cabeza y manos de Santa Rosa de Lima encargadas por el Colegio de Santa Rosa de Valladolid (Morelia); y un San José con su Niño Jesús para la Congregación del santo en el colegio jesuítico de San Gregorio en México<sup>36</sup>. En el caso del San José, la documentación proporciona las dimensiones que tendría la

---

<sup>33</sup> Ver nota 13 arriba.

<sup>34</sup> Buenaventura era hijo del capitán Juan Vázquez de Medina y Doña Isabel Picazo de Hinojosa, importantes patrocinadores de diversas fundaciones religiosas en la ciudad de México, sobre todo ella, que quedó viuda todavía joven. Para el inventario de Medina Picazo, ver Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli* (México: INAH, 1971).

<sup>35</sup> Luisa Elena Alcalá, "De compras por Europa.' Procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España," *Goya. Revista de Arte*, 318 (2007): 141-158.

<sup>36</sup> Archivo General de la Nación (México) (en adelante AGN), Jesuitas Leg. IV-53, caja 2: libro de gastos del procurador Francisco Javier de Paz, 1744, fol. 64r.

figura una vez compuesta en imagen de vestir: las manos y cabeza estaban pensadas para una figura de aproximadamente una vara y media, unos 125,8 centímetros. Por último, los jesuitas importaban imágenes de mayor escala que serían las que probablemente ocupasen los retablos principales, aunque éstas también solían ser de vestir con lo cual no ocupaban mayor espacio en sus baúles<sup>37</sup>. En esta categoría estaban diversas Dolorosas, incluyendo una, fechada hacia 1690, que presidía el retablo de la ex-hacienda jesuítica de Santa Lucía (**fig. 2**)<sup>38</sup>.

Respecto a lo que sabemos de los envíos de esculturas a través de la Compañía de Jesús, el encargo de Buenaventura Medina Picazo fue llamativamente distinto. Imágenes de cuerpo entero napolitanas se encuentran en España ya en el siglo XVII: un ejemplo es el famoso Cristo Yacente en el Convento de la Encarnación en Madrid firmado y fechado por Michele Perrone en 1690<sup>39</sup>. Sin embargo, la distancia con Hispanoamérica es uno de los factores que parece haber dificultado el arribo de semejantes piezas en este período.

La documentación sobre la Dolorosa napolitana de Medina Picazo consiste en diversas cartas entre el procurador responsable del envío, el jesuita Juan Ignacio de Uribe, y Medina Picazo por una parte, y entre Uribe y otros jesuitas encargados de distribuir el cargamento en Nueva España cuando éste todavía se encontraba en Europa<sup>40</sup>. La correspondencia entre los jesuitas, que abarca tres largos años (1729-1732), es especialmente útil para una historia de redes corporativas internacionales, pues permite reconstruir la mecánica del envío. Es decir, constituye un tipo de documentación diferente al inventario, que es lo que más se ha utilizado para documentar la circulación de escultura napolitana en España e Hispanoamérica. A pesar de su utilidad, los inventarios no aportan información sobre como operaban las redes o como llegaban las obras<sup>41</sup>. Las cartas en este caso versan mayoritariamente sobre la logística del envío, más difícil y complicado que los habituales por el tamaño de la obra, la distancia y sus diversos puertos de parada, y por requerir de un baúl especial, lo que se tradujo en un incremento de gastos. El esfuerzo se resume en la frase que Uribe dirige a Medina Picazo desde Sevilla en 1730: «...le aseguro, que la fatiga y cuidados, y gastos, y regalos que esto cuesta, que es lo de menos,

<sup>37</sup> Por ejemplo, la escultura principal de San Juan Francisco Regis que ornó su retablo, inaugurado tras su canonización en la Casa Profesa en 1722, se trajo de Nápoles. Ver Francisco González de Cossío, ed., *Gacetas de México. Castorena y Ursúa (enero-junio 1722) – Sahagún de Arevalo (1728-42)* (México: SEP, 1949), Vol. I, 15.

<sup>38</sup> Clara Bargellini, *El retablo de la Virgen de los Dolores* (México: Fundación Cultural Televisa, 1993), 40.

<sup>39</sup> Elena Santiago Páez, "Algunas esculturas napolitanas del siglo XVII en España," *Archivo Español de Arte* 158 (1967): 115-132; Di Liddo, "Nicola Salzillo entre Nápoles y España," 158.

<sup>40</sup> Esta documentación apareció por primera vez en mi tesis doctoral. Posteriormente la he presentado en algún congreso internacional, como el mencionado en la nota 1. Recientemente, la misma documentación, han sido publicadas en Rafael Ramos Sosa, "Escultura napolitana en Hispanoamérica: testimonios e imágenes," en *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, ed. Pierluigi Leone de Castris (Nápoles: Artstudiopaparo, 2015), 211-220.

<sup>41</sup> Carretero Calvo, "Algunas esculturas," 120 apunta a la necesidad de más documentación sobre estos aspectos logísticos para el ámbito peninsular.

no es fácil referirlo»<sup>42</sup>. En la correspondencia el jesuita pide financiación adicional a Medina Picazo y le asegura que su red de influencias dentro y fuera de la Compañía está haciendo todo lo posible por facilitar los trámites y que ellos mismos han adelantado el dinero necesario. Le va preparando para la recepción de la obra y le recomienda dar instrucciones específicas a un tal Gaspar Sáez Rico, la persona encargada de recibir los baúles en Veracruz, sobre cómo deben enviarse desde allí a la ciudad de México. Uribe le adelanta que lo mejor sería separar los contenidos de algunos de los baúles para que lo «lleven a hombros de Indios, porque no se quiebren algunos de los vidrios de las laminas, o se maltrate la Imagen»<sup>43</sup>. Uribe es atento con Medina Picazo y se preocupa de comentarle el superior valor de esta escultura. En la misma carta el jesuita le anticipa que la escultura «es tan primorosa, que dos artífices, que la vieron en Cádiz, no se saciaban de mirarla, y uno de ellos repitió varias veces, que el venía a verla, y sacar su dibujo, y dijo daría por ella doscientos doblones»<sup>44</sup>. En definitiva, numerosos detalles de las cartas, tanto de fondo como de forma, reflejan la habilidad de los jesuitas para mantener buenas relaciones con sus principales benefactores.

La escultura viajó en un baúl con dos pinturas sobre cobre relativamente grandes también destinadas a nuestro mecenas. Estas dos pinturas eran parte de un conjunto de quince cobres dedicados a la Vida de Cristo y la Virgen que venían con sus marcos de bronce dorado y vidrios de cristal. Las restantes trece láminas, junto con un gran cuadro de la Dolorosa, que se identifica como copia de uno de “Mancini”, y otros objetos devocionales (medallas, diversos relicarios, un Breviario de Amberes, una lámina para sacar estampas de la Virgen de la Bala, un Santo Cristo de bronce dorado y otras cosas más) iban en otro baúl<sup>45</sup>. En la carta fechada el 30 de julio de 1732, Uribe indica que ya debe haber llegado el cajón con la Dolorosa y dos de las láminas grandes pero que este otro baúl con las restantes trece no se ha embarcado<sup>46</sup>. La correspondencia cesa en el verano de 1732. Medina Picazo había fallecido el 3 de septiembre de 1731; aún así, desde España, en junio de 1732, Uribe hace el seguimiento del último baúl destinado a Medina Picazo. En esa carta da instrucciones al procurador en México, José Ferrer, de cómo se ha de manejar la cuestión económica y logística respecto al segundo baúl, el que traía las trece pinturas sobre cobre. También arroja información sobre la intervención de terceros influyentes – en concreto, su amigo el P. Fr. Fernando Alonso González, Comisario General de la orden de San Francisco - para facilitar la recepción y conducción del cargamento desde Veracruz hasta México<sup>47</sup>.

<sup>42</sup> La carta entera en el Apéndice Documental I.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> La lista completa en el Apéndice Documental II.

<sup>46</sup> AGN, Jesuitas Leg. IV-54, caja 2, exp. 122, fol. 221r-222r. La carta dirigida a José Ferrer en México trata de diversos asuntos y entre ellos, dice: “En el cajón grande de Dn. Bentura van dos laminas grandes, para dho cavallero aca quedan en Cádiz trece en otro cajon q por todas son quince; mas este cajón no ha podido embarcarse ahora”.

<sup>47</sup> AGN, Jesuitas Leg. IV-54, caja 2, exp. 113, fol. 208-209. Carta de Juan Ignacio de Uribe en Madrid al procurador en México, Joseph Ferrer. Junio 28, 1732. La participación del franciscano es un dato importante ya que la historiografía sobre circulación se ha centrado

A la muerte de Buenaventura Medina Picazo se hizo un inventario completo de sus posesiones donde no aparece la Dolorosa importada a través de los jesuitas<sup>48</sup>. Tampoco parece que haya sido pensada para ocupar un sitio en la capilla de la Purísima que se inauguró póstumamente en el convento de Regina Coeli en la ciudad de México, patrocinada por Medina Picazo desde 1727. Estudiada en detalle hace años por Gonzalo Obregón, sabemos que la capilla se construyó a partir de una celda en el convento que pertenecía a la familia. Buenaventura ideó un plan para transformar esta humilde estancia en una gran capilla con tres retablos y, en su testamento, estableció que muchas de las mejores obras de su oratorio privado irían a Regina Coeli. Queda poco del conjunto original: la efigie del mismo Buenaventura arrodillado ante el altar (**fig. 3**) y, quizás, lo más importante, el grupo escultórico del Calvario, cuya Virgen de los Dolores Obregón consideraba de las mejores esculturas en las iglesias de la Ciudad de México<sup>49</sup>.

Descartadas estas posibilidades, hay razones de peso para pensar que la Dolorosa napolitana fue a parar al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de los jesuitas. El sermón de honras predicado con ocasión de la muerte de Medina Picazo en la Iglesia de Santo Domingo el 20 de septiembre de 1731 hace mención de algunas de sus grandes donaciones como benefactor de diversas instituciones en la ciudad de México, principalmente la iglesia de Santo Domingo, el Hospital de San Lázaro, y el Colegio Máximo de los jesuitas. De éste último dice: «por tener parte en el altar de Nuestra Señora de los Dolores, coloco su imagen de talla, acudiendo cada año para solemnizar su fiesta»<sup>50</sup>. Que esta imagen pudo ser la Dolorosa napolitana queda corroborado por las noticias que aparecen en el libro titulado *Zodiaco Mariano*, publicado en México en 1755 por los jesuitas Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo. Ellos confirman que una de las imágenes de mayor devoción en la iglesia del Colegio es una Dolorosa donada por Medina Picazo, y aclaran que «la primitiva era de lienzo de valiente pincel, y después se sustituyó en una estatua de cuerpo entero napolitana de grande majestad y hermosura»<sup>51</sup>. A la luz de este análisis, es muy probable que el encargo que

---

mayoritariamente en el papel de los jesuitas y sus procuradores, y todavía es necesario tener una idea más clara de las actuaciones de las demás órdenes religiosas en estos asuntos.

<sup>48</sup> Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo*, 61-66.

<sup>49</sup> Aunque Obregón pensaba que el conjunto debía ser guatemalteco, un estudio reciente lo descarta en favor de un origen novohispano: Elsa Laura Ogaz Sánchez, “El conjunto escultórico del Calvario en la iglesia de Regina Coeli” (Tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

<sup>50</sup> Cito por Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo*, 12. El sermón funerario comentado en Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía Novohispana de Arte* (México: FCE, 1988), Vol. 2, 164-166. La capilla de la Virgen de los Dolores era una de las más importantes de la iglesia de San Pedro y San Pablo, especialmente a partir de la fundación de una congregación dedicada a esta advocación en 1681. Ver Clementina Díaz de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo* (México: UNAM, 1985), 36 y 66.

<sup>51</sup> Florencia y Oviedo, *Zodiaco mariano*, 147. Después de la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767 algunas de las imágenes y los objetos de sus templos y congregaciones fueron distribuidas a diversas iglesias en la ciudad de México. Sin embargo, el proceso fue lento y en el caso de la Dolorosa, no está claro cual fue su paradero. Sobre este asunto, ver la *Memoria de alhajas que pertenecían a la congregación de Nuestra Señora de los Dolores* en Díaz de Ovando, *El Colegio Máximo*, 143.

Medina Picazo hizo al procurador Uribe fuera pensado desde el principio como una donación para dicho altar, y que la imagen llegase en algún momento de su último año de vida. Por desgracia, no queda nada de la decoración original de la iglesia de San Pedro y San Pablo y se desconoce el paradero actual de la escultura.

A pesar de que no parece haber sobrevivido, el caso de la Dolorosa de Medina Picazo se suma al cada vez mayor conocimiento que existe sobre la presencia de estas esculturas en Nueva España. Sin duda, son datos que hacen que estemos más cerca de una historia compartida y comparada con otros territorios de la monarquía pero, como se mencionó antes, no se trata sólo de reconocer paralelismos en los mercados artísticos internacionales de la Monarquía Hispánica. En esta investigación interesa también analizar la recepción de la escultura napolitana en textos novohispanos y considerar cómo se inscribían en la historia artística local de México.

Son numerosos los sermones, documentos y crónicas virreinales que mencionan esculturas de origen napolitano en las iglesias locales. Esta tendencia a lo largo del siglo XVII y sobre todo el XVIII permite aproximarnos al valor social y cultural que estas obras tenían para el público virreinal. Como diversos pensadores han manifestado, nombrar las cosas de una manera u otra es harto significativo. Al recalcar que en México una escultura es napolitana, se está reconociendo y plasmando su diferencia, marcando la distancia entre lo propio y lo foráneo. Sin embargo, paradójicamente, la relación entre obras locales y extranjeras no fue de una diferencia irreconciliable. La presencia de escultura napolitana en el virreinato llegó a funcionar como una especie de baremo a través del cual poder valorar la producción novohispana, asimilándola a la europea en cuanto a la percepción de calidad de ésta. Por ejemplo, en la *Gaceta de México* de 1722 se da noticia de una procesión en Puebla donde una escultura del Niño Jesús había causado admiración: era «de mano de un natural del México, tan al vivo, que hace equivocación con las de Nápoles»<sup>52</sup>. Igualmente, la relación de Joaquín Ignacio Jiménez Bonilla, *El segundo quince de enero de la Corte Mexicana* de 1730, conmemorando las fiestas de canonización de San Juan de la Cruz, describe una escultura de la Virgen de Belén en un nuevo retablo diciendo que «es de...una talla tan primorosa que puede competir con las imágenes mas acabadas de Nápoles, siendo su artífice un pobre indio...»<sup>53</sup>. Ambas citas aseguran la superior calidad y, en el primer caso, también el realismo («...tan al vivo...»), de las obras napolitanas, dos marcadores de la percepción de estas obras en el ámbito virreinal. También son testimonios que alertan de que la escultura napolitana operó quizás como fuente de

---

<sup>52</sup> Juan Ignacio de Castorena y Ursúa, *Gaceta de México (enero-junio 1722)*, en *Documentos para la Historia de México* (México, 1855), Vol. 4, 138.

<sup>53</sup> Cito por Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo*, 41. En la misma publicación se menciona como se levantó un trono para una imagen de la Virgen de El Carmen traída de Nápoles “que es de lo mejor, que de aquella ciudad ha pasado a Indias.” La cita en Joaquín Ignacio Jiménez de Bonilla et al., *El segundo quince de enero en la Corte Mexicana. Solemnes fiestas que la canonización del mystico san Juan de la Cruz celebró la Provincia de san Alberto de carmelitas descalzos de esta Nueva España* (México: Sociedad Mexicana de Bibliófilos, 2000), 115. Agradezco a Jaime Cuadriello por esta referencia.

modelos para los talleres novohispanos, algo que habría que estudiar con mayor profundidad. Por último, las formulaciones de estas citas se pueden englobar dentro de la estrategia criolla de usar la comparación con Europa para valorar lo local y en especial lo autóctono. Implícitamente, en la referencia a «un pobre indio», se están subvirtiendo las suposiciones comunes que lo europeo era superior a cualquier producción ligada a la población autóctona.

Las alusiones a la escultura napolitana como medida comparativa con la escultura novohispana son recurrentes en los textos novohispanos y suelen seguir el patrón representado por los ejemplos anteriores. Fuera de este contexto de comparación, la escultura napolitana aparece abundantemente por sí sola en crónicas, gacetas y descripciones virreinales. En estos casos, el contexto es siempre de admiración y halago, redundando de nuevo en la idea de que lo napolitano equivale a calidad. Por ejemplo, tras la inauguración de un nuevo retablo en la iglesia de Santo Domingo, la *Gaceta de México* de julio de 1734 comenta sobre la imagen del santo titular que es «de tan prolija y singular Escultura, como que es obra del más diestro Neapolitano...»<sup>54</sup>. Más allá de la utilidad de estas citas para identificar obras napolitanas en los virreinos, en la medida en que la presencia de la escultura napolitana se transformó en un tópico sobre la calidad en los textos coloniales, se complica la tarea de determinar cuánto tiene de recurso retórico y cuánto de realidad artística.

#### 4. Conclusiones

Por todo lo anterior, la historia de la escultura napolitana en Nueva España – y por extensión en el Virreinato del Perú – se nos presenta como un tema con repercusiones para la historia del comercio artístico y la historia del arte en general. Revisitar este tema desde las perspectivas actuales, especialmente la nueva geografía de la historia del arte, sugiere unas relaciones culturales entre diversos territorios europeos y americanos más fluidas e intensas de lo que se pensaba. Por una parte, podemos confirmar que las esculturas napolitanas eran anheladas por las elites virreinales por su valor estético y devocional, pero seguramente también porque su posesión situaba a Nueva España al mismo nivel que España en su interés por las mismas. En otro nivel, hay que tener en cuenta que, una vez instaladas en los retablos u oratorios novohispanos, estas obras cobraban nueva vida al entrar en contacto y compartir espacios sagrados con obras locales.

En otro orden de conclusiones, una de las repercusiones metodológicas de utilizar un marco geográfico y comparativo para el estudio de la circulación de la escultura napolitana es dismantelar viejos esquemas

---

<sup>54</sup> Archivo Histórico Nacional (España). Diversos. Documentos de Indias, numero 537. *Gaceta de México*, Julio 1734, 633. Sin embargo, existen indicios de que no toda la escultura napolitana que llegó a los virreinos era de buena calidad. En 1763 Francisco Correa de Saa, en la ciudad de Mendoza (Argentina), insistía al jesuita Javier Baras que las imágenes que comprase en Nápoles fueran mejores que algunas que había visto y “que han traído totalmente sin lustre, que no sirven para nada, aunque en la estructura son buenas”. Ribera y Schenone, *El arte de la Imaginería*, 42.

conceptuales que han marcado la historiografía del arte virreinal. En general, el estudio del comercio artístico entre América y Europa se ha visto como unidireccional, en parte porque la mayoría de los estudios se han enfocado en la época de más tráfico, el siglo XVI y principios del XVII. La tesis resultante es que Hispanoamérica necesitaba obras de arte para la evangelización y las buscó en Europa, sobre todo en España. Reconocer que España importaba escultura napolitana al igual que Hispanoamérica en fechas tan tardías como bien entrado el siglo XVIII, facilita trasladar la discusión sobre el tema y conceptualizarlo como uno de mercado internacional en el que varias geografías juegan un papel como productores, mediadores y receptores. Es decir, no se debería tratar de hacer una historia diferente sólo para Hispanoamérica, sino también para España. Utilizar un marco comparativo permite ver que la circulación de la escultura italiana en España compartía muchos elementos con lo que empezamos a conocer de esa circulación en Hispanoamérica: preferencia por el pequeño y mediano formato, abundancia de imágenes de vestir, y unas redes sociales y clientelares que fomentaban el prestigio en la obtención de las mismas. Además, se trata de una circulación en la que, más allá de las vías habituales de comercio (mercaderes y agentes), las redes sociales, fuertemente apoyadas en eclesiásticos, parecen haber jugado un papel importante en los procesos de adquisición, quizás mayor al involucrado en la adquisición de otros tipos de objetos europeos, como fueron por ejemplo, las pinturas flamencas sobre lienzo y cobre<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> La circulación y el comercio internacional de estos objetos ha sido mucho mejor estudiado y tiene una larga historiografía. Entre otros: J. Denucé, *Art Export in the 17th Century in Antwerp: the Firm Forchoudt* (Amberes, 1931); Eddy Stols, "La colonia flamenca de Sevilla y el comercio de los Países Bajos españoles en la primera mitad del siglo XVII," *Anuario de Historia Económica y Social* 2 (1969): 363-381; Neil de Marchi y H.J. Van Miegroet, "Exploring Markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España" *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50 (1999): 81-111; y Clara Bargellini, "Painting on Copper in Spanish America," en *Copper as Canvas. Two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper*, catálogo de exposición (Phoenix Art Museum, Phoenix, 1999) 31-44.

## ANEXO. IMÁGENES

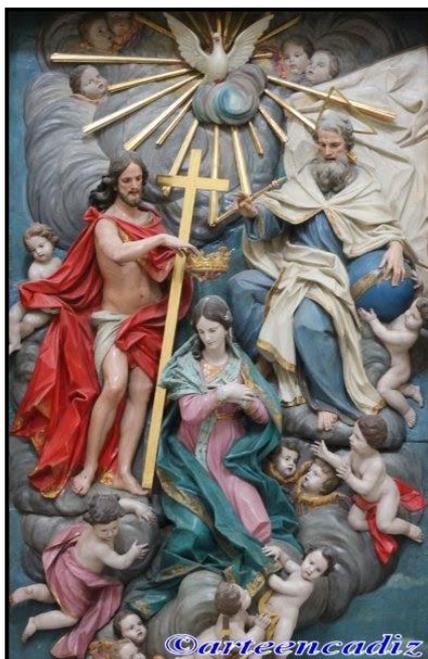


Fig. 1- Gaetano Patalano, *Coronación de la Virgen*. 1693, Cádiz, Catedral de Cádiz. (Foto: [http://arteencadiz.blogspot.com.es/2014\\_01\\_01\\_archive.html](http://arteencadiz.blogspot.com.es/2014_01_01_archive.html))



Fig. 2 - Anónimo napolitano, *Virgen de los Dolores*. Hacia 1690, México, Ex hacienda jesuita de Santa Lucía. (Foto: Clara Bargellini, *El retablo de la Virgen de los Dolores*. México: Fundación Cultural Televisa, 1993, p. 40).



Fig. 3 – Artista desconocido, *Buenaventura Medina Picazo*. Hacia 1733, México, Capilla de los Medina Picazo, Iglesia del Convento de Regina Coeli. (Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM).

## ANEXO DOCUMENTAL

### Documento I

Carta de Juan Ignacio Uribe desde Sevilla a Buenaventura de Medina Picazo en México sobre sus encargos. Fechada 25 marzo, 1730. Archivo General de la Nación, México (AGN). Jesuitas IV-54, caja 2, exp. 88, Fol.. 163r-164r.

“Mui Señor mío. En la flota passada escribi a VMD lo que dice essa Lista adjunta, y aora remito lo que dice la misma según su instrucción de V<sup>md</sup>, pues aunq no se pudo todo lo que ella decía, por no aver alcanzado el caudal, pero poco es lo que falta de dha instrucción. Ello es que según los grandes costos, que todo ello a tenido, no a de alcanzar a pagar el costo de averías, que se pagan siempre en España; pues los de flete se pagan en Indias: y los de avería, que como digo, se pagan aqui dicen los inteligentes, passaran de ciento, y veinte o treinta pesos; pero como de cierto no lo sabemos todavía puntualmente, no se puede hazer quenta formal, ni se sabra hasta que se embarquen los caxones. Lo que Yo se, sino ay algún ierro en la quenta, que aca tengo tomada de lo gastado asta aqui, es que si las averías llegan a lo dho, me faltan como cien pesos para pagarlas; no obstante tengo ya dada orden en Cádiz para que se paguen, y en sabiendolo remitire la quenta. Lo que va para V<sup>md</sup>, y reza essa nomina, se incluye en dos cajones, el uno grande, pero el otro mucho mayor, en que va la imagen de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de los Dolores de talla de Nápoles, la qual es tan primorosa, que dos artífices, que la vieron en Cádiz, no se saciaban de mirarla [fol. 163v] y uno de ellos repitió varias vezes, que el venia a verla, y sacar su dibujo, y dijo daría por ella doscientos doblones; Yo me alegrase, sea de el agrado de V<sup>md</sup>, y conforme a su deboción; y puede V<sup>md</sup> recibir mi buen deseo, pues le aseguro, que la fatiga y cuidados, y gastos, y regalos que esto cuesta, que es lo de menos, no es fácil referirlo. En el mismo cajón van algunas laminas, que no cupieron en el otro. Y aunque este de la Imagen no es fácil dividirlo, y assi sera preciso llevarle a Mexico, pero el otro en que van las laminas grandes, sera bien, que se divida, y vaya lo que a V<sup>md</sup> pertenece en dos, o en tres, que assi se lo escrito a D<sup>n</sup>. Gaspar Saez Rico Vez<sup>o</sup> de la Vera-Cruz, a quien los remito, pidiéndole escriba a V<sup>md</sup>, para que se le envíen en el modo que fuese mas de su gusto, pues puede ser, que V<sup>md</sup> guste mas, de que se los lleven en hombros de Indios, porque no se quiebren algunos de los vidrios de las laminas, o se maltrate la Imagen. Y assi V<sup>md</sup> escribira a este, Cavallero lo que fuese mas de su agrado. Tambien le suplico supla el costo de los fletes desde Cadiz a esse Reyno y assi se servira V<sup>md</sup> de mandar se le satisfagan, pues como ya e dicho no tengo Yo caudal de V<sup>md</sup> de que poder satisfacerlo. Los Buletos, y rezo, quiero decir de los Jubileos, y de el rezo, de la Concepción que remití en la flota; como también los Breviarios, y Diurno de Antuerpia, devo saber si los a recibido V<sup>md</sup>, y aora van las segundas vías de dhos Buletos.

En lo que toca a los encargos, que V<sup>md</sup> haze en su instrucción dependientes de el Padre General de S<sup>n</sup> Juan de Dios discurre, que [fol 164r] ya avra respondido dho Padre a sus Cartas de V<sup>md</sup>, las cuales se le entregaron, y las

circunstancias en que se a visto dho Padre y que todavía estan pendientes, no an dado lugar a que se aya podido hazer alguna otra diligencia.

Mi Señor y mi estimado Amigo. Deseo a V<sup>md</sup>. Mui perfecta salud y felicidad en todo, y sabe Dios quanto siento no tener el gusto de verle, y dar a V<sup>md</sup>, en mano propia lo que embio. Ya sabra V<sup>md</sup>. Se ha dispuesto el que yo me quede en el Colegio Imperial de Madrid a petición de algunos de aquellos Padres y aunque esto lo debo mirar como favor, enquanto me excusa de muchos viajes, y como que viene de una buena voluntad, es para mi sensible el estar distante de personas tan amables. Yo he venido de Sevilla a algunas dependencias, y pase a Cádiz siendo no el menor motivo, de este viaje el disponer con satisfacción las cosas de V<sup>md</sup>. Me alegrare que lleguen bien, y puede V<sup>md</sup>. Estar seguro de que le he servido con bonísimo deseo de acertar. La respuesta la espero en Madrid donde me tendra V<sup>md</sup>. Para mandarme con total satisfacción. N<sup>ro</sup>. S<sup>r</sup> Me guarde A V<sup>md</sup> que deseo.

Sevilla y Marzo 25 de 1730-

Su más affecto siervo

Amigo y Capellan.

Juan Ygnacio de Uribe

## Documento II

Extracto de la lista de las cosas que remite el Padre Juan Ignacio de Uribe de la Compañía de Jhs desde España a los Padres Joseph Ferrer, Joseph Barba, y Joseph de Chavarría en México, suplicando se sirvan de mandar y se distribuyan según el orden que indica. Fechado Julio 1729 (sin día). Archivo General de la Nación, México (AGN), Jesuitas IV-53, caja 1, sin numerar.<sup>56</sup>

“Al Señor Don Bentura Medina Picazo

Quince laminas de los 15 Misterios de la Vida de Christo y de la Virgen, con marcos y vidrios de cristal y bronce dorado. Una de los dolores grande copia del Manchini. Un relicario de filigrana de plata y piedras de Bohemia con Lignum Cruzis, y autentica del Vice Gerente; ba dentro de una caxita forrada en vaqueta encarnada y sus ramos dorados. 500 medallas de nuestra Señora de la Vala por un lado, y San Lázaro por el otro; 100 de los 5 Señores por un lado y la Santísima Trinidad por el otro; y de las otras de todos tamaños y de varios Santos 400; que por todas son mil. Una lamina abierta en cobre de nuestra Señora de la Vala para sacar estampas, y las que ban sacadas. 12 relicarios de Bufalo llenos de reliquias y 38 de los pequeños, que por todos son 50 – 12 Relicarios de plata de ellos dos grandes que ban rotulados, y los otros medianos y pequeños. Una lamina de San Juan de Dios, y otra de la Virgen del Rosario, Santa Thomas y Santo Domingo, que ban rotuladas para el mismo. Un relicario de plata grande con Agnus de Inocencio XI, que ban rotulados para el mismo. 24 Anillos de plata de San Xavier. 300 Agnus del

---

<sup>56</sup> Debido a la excesiva extensión del documento completo, a continuación, se extrae únicamente la parte que trata sobre los envíos para Buenaventura Medina Picazo

tamaño ordinario. 100 de Anillo chiquitos. 6 de la mayor grandeza. 12 dozenas de Rosarios de Santa Brigida. 12 de Camándulas. 12 rosarios de lapislázuli, y 12 de Benturina. Una Ymagen de talla, de Nápoles, de cuerpo entero, de Nuestra Señora de los Dolores, de estatura perfecta. Un Buleto de Jubileo para la Capilla del Santo Christo en el convento antiguo de Santa Theresa, para el día en que se reza de la sangre de Christo. Otro de la extensión del privilegio de rezar de Concepciones, para todos los Clérigos y Monjas del Arzobispado de México. Otro de la Visión de la Iglesia de San Lázaro con San Juan de Letrán. Otro de Jubileo para el día de la Concepción; y otro para el día de los Dolores en dha Iglesia. Otra para que el Altar de los Dolores sea Altar de Anima. Un Breviario de 4 cuerpos de Antuerpia [Amberes], con todos los santos modernos, y Diurno, todo ba rotulado. Un Santo Christo de bronce dorado. Una Ymagen de Loreto en tafetán, un virrete y una zinta tocado todo a dha Ymagen; y dos velas que ardieron en su Altar; y un rotulo de la Cruz de Christo S.N.”