

La Escuela Genovesa

La Liguria gaditana del S. XVIII

GRADO EN BELLAS ARTES UNIVERSIDAD DE SEVILLA

JOSÉ MANUEL
GARCÍA CARDERO

2022/23

TRABAJO DE FIN DE GRADO





TRABAJO FIN DE GRADO

GRADO EN BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO 2022/23

TÍTULO:
LA ESCUELA GENOVESA:
LA LIGURIA GADITANA DEL S.XVIII

AUTOR: JOSÉ MANUEL
GARCÍA CARDERO

TUTOR: RAFAEL MARTÍN
HERNÁNDEZ

Vº.Bº.DEL TUTOR:





Agradecimientos

A mi madre y a mi familia por estar siempre apoyándome.

A D. Rafael Martín Hernández por su tutorización.

A D. José María Germán Merino Torrén.

A D. Manuel Jesús Trujillo López y D. Manuel Muñoz Moreno por su inestimable ayuda.

Y sobre todo a mi maestro D. José María Leal Bernaldez.

ÍNDICE

• **BLOQUE I.**

- I.1.- DOSSIER ARTÍSTICO PERSONAL----- 6-14
- I.2.- JUSTIFICACIÓN DEL TEMA----- 15
- I.3.- METODOLOGÍA ----- 16

• **BLOQUE II.- DESARROLLO TEÓRICO**

- II.1.- INTRODUCCIÓN ----- 19
- II.2.- CÁDIZ Y GÉNOVA ----- 20
- II.3.- OBJETIVOS ----- 21
- II.4.- LA IMAGINERÍA GENOVESA ----- 22
- II.4.1.- PRINCIPIOS Y RASGOS FORMALES DE LA ESCUELA ----- 23-29
- II.4.2.- PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS DE LA ESCUELA ----- 30-36
- II.5.- COMPOSICIONES ESCULTÓRICAS Y ESCENOGRÁFICAS ----- 37-38
- II.5.1.- ÁNGELES LAMPAREROS ----- 39
- II.5.2.- SANTOS ----- 40
- II.5.3.- CRUCIFICADOS ----- 41
- II.5.4.- IMAGENES PASIONISTAS ----- 42
- II.5.5.- IMÁGENES DE VESTIR ----- 42
- II.6.- LA DESAPARICIÓN DE PIEZAS GENOVESAS ----- 43
- II.7.- LA INFLUENCIA DE LA ESCUELA GENOVESA EN LA CONTEMPORANEIDAD ----- 44-45
- II.8.- PROCEDIMIENTOS ESCULTÓRICOS PROPIOS DEL S.XVIII ----- 46-47
- II.9.- APLICACIÓN DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA IMAGINERÍA ----- 48
- II.9.1.- DIGITALIZACIÓN DE PIEZAS TRIDIMENSIONALES ----- 49
- II.9.2.- PROCEDIMIENTOS PARA SU MATERIALIZACIÓN ----- 50
- II.10.- LA CREACIÓN: PIEZAS GENOVESAS A PARTIR DE NUEVAS TECNOLOGÍAS ----- 51-53

• **BLOQUE III.- CONSIDERACIONES FINALES**

- III.1.- CONCLUSIONES ----- 55
- III.2.- PROYECCIÓN LABORAL ----- 56-57

• **BLOQUE IV.- FUENTES DOCUMENTALES**

- IV.1.- PRINCIPALES ESCULTORES DE LA ESCUELA ----- 59-62
- IV.2.- IMÁGENES ----- 63-66
- IV.3.- BIBLIOGRAFÍA ----- 67
- IV.4.- WEBGRAFÍA Y MEDIOS DIGITALES ----- 68-69

BLOQUE I

TRABAJOS ARTÍSTICOS E INTRODUCCIÓN

- *I.1.- DOSSIER ARTÍSTICO PERSONAL*
- *I.2.- JUSTIFICACIÓN DEL TEMA*
- *I.3.- METODOLOGÍA*

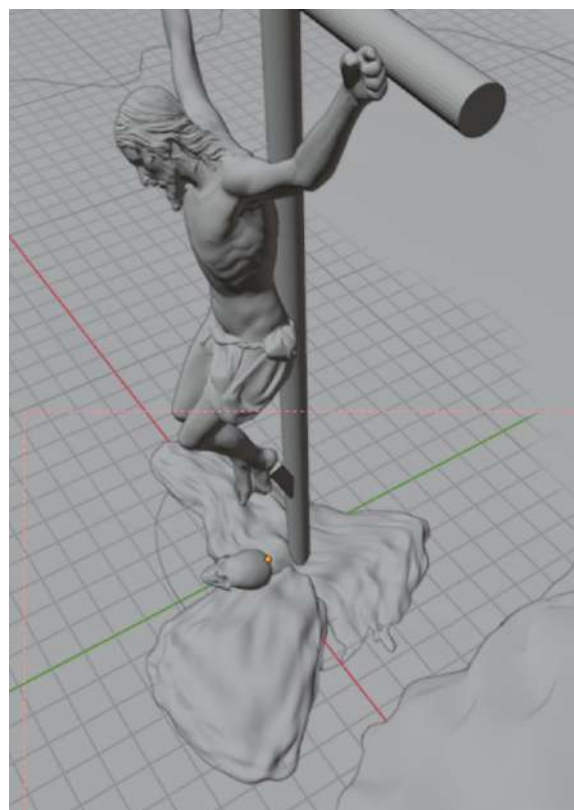


Figura A. José Manuel García Cardero, 2023. Crucificado. [3D].
120 cm x 80 cm. Colección particular. Fotografía del autor.



Figura B. José Manuel García Cardero, 2021. Cráneo. [Modelado]. 15 cm x 20 cm. Colección particular. Fotografía del autor.

La pieza presente, titulada Cráneo, es un modelado en barro de 15 x 20 cm. La iconografía que este representa es el Cráneo de Adán.

La calavera al pie de la cruz hacen referencia tanto al significado de Gólgota que dieron los evangelistas, esto es, calavera, como a la presencia de Adán bajo el Gólgota, testimoniando la vieja tradición, recogida en el "Libro de Adán y Eva" de Etiopía y en "Cueva de los tesoros", que gozó de gran difusión en la Edad Media, y según la cual el primer hombre fue enterrado en el mismo lugar en que iba a ser sacrificado Cristo.

(Hdad de Santiago: 2017, 1)



Figura C. José Manuel García Cardero, 2021. Dolorosa. [Modelado]. 42 cm x 18 cm. Colección particular. Fotografía del autor.



Figura D. José Manuel García Cardero, 2021. Querubín. [Fundición]. 50 cm x 20 cm. Colección particular. Fotografía del autor.



Figura E. José Manuel García Cardero, 2021. *Stabat Mater*. [Grabado]. 60 cm x 40 cm. Colección particular. Fotografía del autor.

La pieza presente, titulada *Stabat Mater*, es un grabado iluminado sobre papel Hahnemühle. Esta se realizó mediante la técnica de punta seca sobre una matriz de metacrilato de 30 x 20 cm.

La iconografía que este representa es el Quinto Dolor de María, viéndose así a Cristo crucificado en la cruz. María se encuentra acompañada por María Magdalena y el apóstol San Juan.

25 Estaban junto a la cruz de Jesús su madre, y la hermana de su madre, María mujer de Cleofás, y María Magdalena. **26** Cuando vio Jesús a su madre, y al discípulo a quien él amaba, que estaba presente, dijo a su madre: Mujer, he ahí tu hijo. **27** Después dijo al discípulo: He ahí tu madre. Y desde aquella hora el discípulo la recibió en su casa.

(JN: 70, 328)

Las representaciones iconográficas de los calvarios en la escuela son de gran importancia, siendo uno de los temas más recurrentes por los escultores genoveses. Al igual que en estos, la Virgen aparece con una mano en el pecho y la otra extendida. Suele aparecer con vestimentas de color azul, para representar su humanidad, y el manto rojo, indicando que es llena de gracia. Por otra parte, se compone la escena a semejanza de los calvarios de tamaño académicos de Anton Maria Maragliano, presentando a la Virgen en primer plano, Cristo crucificado tras de esta y a los lados de la cruz, San Juan y María Magdalena.

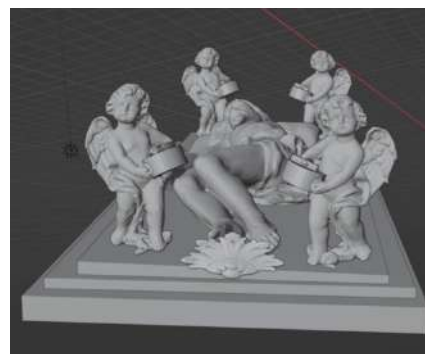
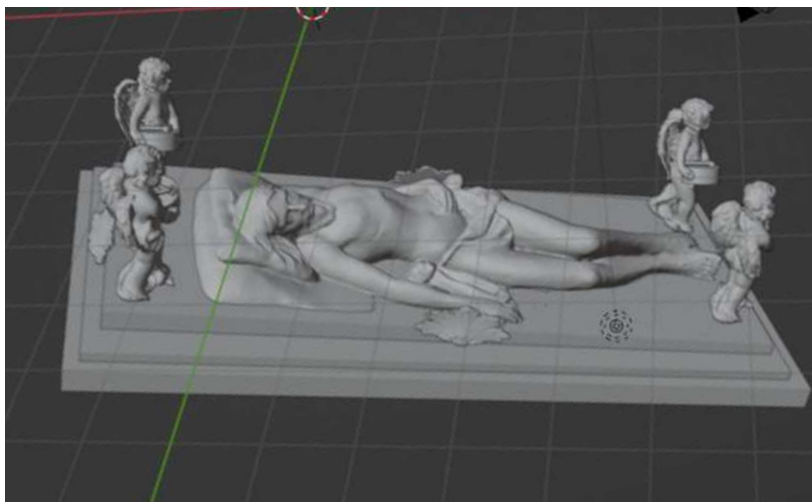


Figura F. José Manuel García Cardero, 2023. *Cristo yacente*. [Modelado 3D]. 30 cm x 15 cm. Colección particular. Fotografía del autor.

La pieza del yacente se realiza en dos partes. La primera un modelado de 120 x 60 cm en barro cocido y la segunda un modelado digital realizado en Blender a partir de la misma.

José, tomando el cuerpo de Jesús, lo envolvió en una sábana limpia, lo puso en el sepulcro nuevo que se había excavado en una roca, rodó una piedra grande a la entrada del sepulcro y se marchó. María Magdalena y la otra María se quedaron allí sentadas enfrente del sepulcro.

(MT: 80, 453)

El yacente en barro cocido se compone a partir de la estética de Anton Maria Maragliano y Manuel Luque Bonillo (yacente de Dalías). En este proyecto, se usan los recursos propios del artista. Las obras de la escuela suele ser de un tamaño inferior al natural, mostrando una musculatura abultada y realista; el tórax se dibuja exagerando el costillar, llegando incluso a la desproporción. Por otro lado, las tensiones en los grupos musculares se encuentran hinchados, pero sin pesadez alguna. Además de ello se alargan las mascarillas, se reducen las cabezas, y se representan los ojos grandes y humedecidos.



Figura G. José Manuel García Cardero, 2023. *Dolorosa*. [Modelado]. 30 cm x 15 cm. Colección particular. Fotografía del autor.

Esta pieza es un modelado en barro de 30 cm de alto. En ella se representa el busto de una dolorosa de estética genovesa.

María fue un excelente ejemplo de fe, obediencia, humildad y profundo amor a Dios. Está entre los siervos fieles de Dios a los que hacemos bien en imitar.

(Hebreos: 60, 298)

En cuanto al retrato, se ofrece como una composición plena en la mascarilla. Las facciones de la cara reflejan la impronta propia de los escultores de la Liguria: simplificación de formas, barbilla redondeada, boca pequeña, ojos grandes, uso de seis lágrimas.



Figura H. José Manuel García Cardero, 2023. *Cristo yacente*. [Modelado]. 110 cm x 55 cm. Colección particular. Fotografía del autor.



Figura I. José Manuel García Cardero, 2023. *San José*. [Dibujo a grafito]. 60 cm x 45 cm. Colección particular. Fotografía del autor.

En este proyecto, utilizamos la iconografía del patriarca (San José) con el niño en brazos y la vara de azucenas representando la castidad en la otra mano.

José, hijo de David, no temas tomar contigo a María tu mujer, porque lo engendrado en ella es del Espíritu Santo. Dará a luz un hijo, y le pondrás por nombre Jesús, porque él salvará a su pueblo de sus pecados.

(MT: 80, 457)

Esta pieza se realiza generando un estudio de paños y anatomía por medio de un interés a lo clásico, a la cerámica tradicional con influencia de la estampa genovesa y los grabados de los Piola.

A la hora de preparar el soporte, usamos un cartón gris grueso; el cual por medio de cortes adaptamos a la forma de azulejos ya gastados por el paso del tiempo. Así mismo, la propia estampa hace referencia a esta iconografía usada para la cerámica. A diferencia de ellos, se plantea como una propuesta diferente debido a la falta de color generando así más la sensación de recuerdo.

JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

El presente trabajo de fin de grado (TFG) se presenta como un proyecto de investigación teórico-práctico el cual se enfocará en el estudio de la imaginería ligur, en especial de la Escuela Genovesa gaditana del S.XVIII procedente de la Liguria y en otros casos de artistas afincados en Cádiz. Este proyecto mostrará los principales rasgos de la escuela, así como los escultores y técnicas que desarrolla dicha corriente; además de las composiciones que nutren a este estilo por parte de los pintores contemporáneos a estos. Por otro lado, ofrecerá una mirada integral sobre las artes escultóricas relacionadas con el estilo en la actualidad, y el desarrollo de las nuevas tecnologías en el campo de la imaginería.

El motivo principal que nos llevó a investigar la Escuela Genovesa es el olvido frente a otras corrientes, las cuales retoman sus principios por parte de jóvenes artistas. La escuela al ser el único movimiento artístico-religioso afincado en territorio de la zona costera gaditana, se muestra como expresión artística propia de esta, generando por tanto una necesidad de puesta en valor así como recuperación a nivel documental y plástica.

A la luz de la situación actual, este trabajo es de fundamental importancia dado que numerosas piezas realizadas por la escuela han sido atribuidas erróneamente a escultores napolitanos e incluso sevillanos, debido a la falta de información sobre la misma. Algunas de ellas, siendo una minoría, llegan a conocerse su autoría por medio de documentos introducidos en el interior de las tallas.

El estudio de la Escuela Gaditano-genovesa es desarrollado en su mayor parte por el historiador gaditano Hipólito Sancho de Soprani en el S.XX y por José Miguel Sánchez Peña a comienzos del siglo XXI, pero aún así la información es escasa y su difusión por parte de los conocedores solo llega a utilizarse para atribuir las autorías de las imágenes.

La investigación que se presenta a continuación fue realizada entre un extenso grupo de artistas y conocedores de la escuela, con el fin de determinar las características principales y similitudes de los escultores que la componen. El análisis de los datos que surjan de este trabajo, podrán ser utilizados para fortalecer o para dar a conocer la escuela, así como despertar interés por parte de los conocedores del arte sacro, su historia y difusión.

Como carácter innovador cabe destacar la recuperación del estilo dentro del arte religioso en la geografía española, generando por tanto una vuelta al clasicismo existente en el siglo XVIII, ampliando este por medio de los procesos del siglo XXI, así como conocimientos anatómicos.

METODOLOGÍA

Como proceso del proyecto generamos, en primer lugar, un estudio teórico de la escuela. En este comenzaremos a profundizar sobre los principales artistas (Jacome Baccaro, Francesco Maria Maggio, Domenesco Giscardi, Anton Maria Maragliano, Pietro Galleano, Bernardo Schiaffino y Francesco Maria Schiaffino). Por otro lado, desarrollaremos la Escuela Genovesa en base a los prototipos y diversos modelos que estos crean, así como elementos arquitectónicos y demás artes que son influenciadas por esta.

Además, se mostró los procedimientos técnicos, tomando datos a partir de los "informes diagnósticos y propuestas de intervención" de las piezas de Anton Maria Maragliano o Domenico Giscardi obtenidos del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH). Así pues, se expuso las composiciones que desarrollaron estos, a partir del estudio de catalogación de diversas piezas de cada autor. Por otro lado, por medio de la fotometría (técnica posiblemente nunca utilizada para el estudio de esta escuela) se apreció las similitudes morfológicas y compositivas de los diversos imagineros (los imagineros afincados en Cádiz y los escultores afincados en la Liguria), y diversos rasgos que se enmarquen dentro de este estilo.

Seguidamente, a partir de artistas actuales se pudo obtener similitudes formales relacionadas con la escuela. Ofreciendo además, los procedimientos artísticos a la hora de desarrollar una pieza en el S.XVIII frente a la posibilidad de su desarrollo plástico en pleno S.XXI, mostrando los procesos de fotogrametría, escaneado 3D, reproducido por control numérico e impresión 3D.

Una vez desarrollado el proceso de investigación, se realizaron una serie de piezas artísticas las cuales presentan rasgos de la escuela, generando así una recuperación tanto a nivel conceptual como plástico a través de las referencias obtenidas en el proceso de investigación desarrollado con anterioridad.

Para ello, se volvió a investigar los datos necesarios para poder lograr una definición clara de los principales rasgos, del mismo modo que facilitar la documentación para los historiadores y estudiosos de la escuela, para una menor dificultad a la hora de atribuir las piezas.

Para concluir el proyecto, se entrevistó a diversos artistas y conocedores de la escuela los cuales nos aportaron conceptos que enriquecieron el desarrollo teórico-experimental del proyecto.

BLOQUE II

DESARROLLO TEÓRICO



PALABRAS CLAVES



Génova-Cádiz-Escultura polícroma-Liguria-S.XVIII- Gruppi d'altare- Escultura lígnea-Escuela Genovesa.



II.1.- INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Fin de Grado, se centra en el estudio de la Escuela Genovesa. Este proyecto aborda desde un breve recorrido histórico de la ciudad de Cádiz, hasta los diversos autores que desarrollan su producción en ella. Este trabajo se articula en tres bloques fundamentales.

El primero, dedicado al estudio teórico de la Escuela Gaditano-genovesa se encuentra a su vez dividido en tres apartados diferenciados: el intercambio económico y cultural entre Cádiz y Génova, un análisis estilístico de la imaginería genovesa y las composiciones escultóricas y escenográficas. En el primer apartado, se hace una breve contextualización de la influencia de Cádiz y Génova, haciendo hincapié en la importancia del comercio de la ciudad gaditana. En el segundo apartado, se analizarán el estilo, rasgos formales de la escuela, procedimientos técnicos clasificados por autores y sus fuentes de inspiración. Para ello, utilizaremos técnicas posiblemente nunca antes usadas para el estudio de dicha escuela, como por ejemplo, la fotometría. En el tercer apartado, clasificaremos las principales iconografías que los artistas ligures desarrollaron. Todo lo aquí descrito se pone en valor en el tercer bloque, donde la base teórica citada se aplica al caso práctico de la imagen de un Cristo yacente.

En el segundo bloque, mostraremos las principales causas de desaparición de las piezas genovesas, ejemplificado sobre el *Stmo. Cristo de la Misericordia* de Cádiz y el *Cristo yacente* de Andrea Cuesta (Chiclana de la Frontera). Además de ello, mostraremos cómo la escuela genovesa ha influido en la contemporaneidad por medio de jóvenes artistas como Manuel Luque Bonillo.

En el tercer bloque, aplicaremos las nuevas tecnologías en el campo de las artes, creando una pieza con la iconografía de Cristo yacente, en la que hemos introducido rasgos y códigos expresivos de la escuela genovesa. Para ello hemos recurrido a la fotogrametría, modelado 3D por medio del software Blender y su reproducción en 3D en resina.

II.2.- GÉNOVA Y CADIZ

Mirando a Cádiz desde el mar del mediodía, o desde la bahía, hace una hermosa y graciosa vista i de mayor población que la que tiene (al modo que hace su apariencia la famosa Génova en la Liguria), ayudando a su buen parecer, particularmente por esa parte de la bahía, al estar su playa en sitio llano, i lo interior de su población en un altozano con muchas torrecillas i capiteles en las casas.

(Agustín de Horozco, 1610: 2)



Figura 1. Mapa influencia Cádiz y la Liguria S.XVIII.

Cádiz ha sido siempre, desde tiempo remoto un enclave estratégico como isla, siendo ello el motivo por el cual fue fundada en época fenicia (S.XI a.C.), provocando esta característica geográfica que se convirtiera en uno de los principales puntos de la Carrera de Indias, apropiándose así esta de las relaciones que se establecen entre el "Nuevo continente" y la vieja Europa.

Su desarrollo económico vino determinado por la presencia de comerciantes del norte de España (catalanes, vascos, cántabros), así como la de comerciantes genoveses desde la repoblación por Alfonso X, llegando a alcanzar las cotas más altas en el S.XVIII con la época de mayor desarrollo de la ciudad.

En el año 1700, Cádiz contaba con treinta mil habitantes, duplicando esta cifra en 1725 y llegando a alcanzar 75000 en 1775. Estando estas cifras relacionadas con el monopolio comercial en la carrera de Indias y el cambio de ubicación de La casa de Contratación (1715 por Felipe V), acabando este periodo en 1778, cuando por el decreto de Real Cédula se declaró el libre comercio con las Indias.

El desarrollo económico repercutió también en la Iglesia con la construcción de nuevos templos, reformas y edificación de altares. Por otro lado, los gremios y colonias fundaron cofradías, generando así mayor demanda de imágenes devocionales. Los artistas ligures encontraron aquí zona productiva, encontrándose con la influencia de las escuelas genovesa-gaditana, sevillana y granadina; conviviendo el arte religioso español con los artistas de procedencia extranjera como Peter Religh (escultor flamenco), Anton Maria Maragliano (genovés) y piezas de la Roldana o Montes de Oca.

Los artistas genoveses ya venían de una tradición escultórica de gran arraigo y fama, llegando a su punto más álgido en el S.XVIII cuando perciben los avances de la Escuela Sevillana al afincarse en Cádiz, mostrando por tanto, una Escuela Genovesa con una personalidad propia pero "sevillanizada", es decir, adoptando las nuevas técnicas descubiertas en la sociedad andaluza. Los artistas genoveses escriben una de las más espléndidas páginas en la escultura barroca española, siendo estas realizadas en la Liguria e introducidas al puerto de Cádiz por vía marítima o elaboradas por genoveses, hijos o discípulos de estos en territorio gaditano tras afincarse aquí.

II.3.- OBJETIVOS

- Visibilizar la Escuela Genovesa y su influencia en el panorama escultórico andaluz en el S.XVIII.
- Reivindicar un sentimiento de pertenencia de la escuela en la provincia gaditana.
- Desarrollar el concepto de “Gruppi di’altare”.
- Dar a conocer los principales escultores haciendo destacar la impronta del “Capo Scuola”; Anton María Maragliano.
- Desarrollar piezas contemporáneas a partir de los rasgos formales de la escuela Genovesa.
- Investigar sobre los procesos técnicos y artísticos, utilizados por los imagineros para la realización de sus obras.
- Exponer y clasificar los rasgos por medio de los autores principales autores que forman la Escuela Genovesa.
- Investigar sobre los procesos tecnológicos actuales que se adentran en el campo de la escultura.
- Exponer las principales técnicas de reproducción y digitalización en el proceso escultórico a partir de los nuevos medios.
- Generar una pieza de imaginería a partir de los cánones genoveses por medio de los nuevos medios.
- Visibilizar la influencia de la escuela en obras sacras actuales.

II.4.- LA IMAGINERÍA GENOVESA

La bondad de la bahía ha hecho que en todos los siglos esa ciudad, haya estado extremadamente poblada y haya sido muy mercantil. No hay sitio en Europa donde el dinero sea más abundante y corra más. Toda clase de naciones, abordan allí y allí habitan gran número de mercaderes extranjeros.

(Silhouette, S. XVIII: 1).

Si observamos el panorama artístico gaditano, no hay escultores que se formen aquí hasta el momento, al igual que en Sevilla (hasta el XVI) y Granada. Debiéndose de encargar las piezas fuera (claro ejemplo de ello son las esculturas de la Escuela Francesa S.XVII), siendo los discípulos de la Escuela Castellana los que comienzan a generar estas corrientes.

En la zona Andalusí no se estila las imágenes sacras hasta la llegada del idealismo italiano, debido a provenir de la conversión al cristianismo al ser zona musulmana (S. VIII a XV) y no necesitar de imágenes para el rezo.

Cádiz marca su singularidad debido a la influencia napolitana por medio de Caetano Palatano. A diferencia del barroco español, se muestran composiciones circulares (perspectivas envolventes), retomando los elementos compositivos clásicos usados en el S. XII (a.C.). Así como los contrapostos, alineando hombros y pectorales de forma paralela (licencia artística), además de movimiento en composiciones de niños, a diferencia de las típicas cabezas de ángeles sevillanos.

La imaginería genovesa destaca por el uso de dos materiales: la madera policromada, imágenes de culto religioso de pequeño formato (en caso de particulares) o de gran formato (iglesias y gruppi d'altare). Por otro lado, el uso de mármoles destinados a zonas litúrgicas y edificios gubernamentales de menor influencia; en pavimentos y monumentos públicos (Candelaria, Santa Cruz de Tenerife); lámparas de orfebrería, así como manufacturas de libros, telas y demás.

Génova en la época del Antiguo Régimen, llega a ser aspiración de todas las ciudades italianas, así como las zonas colindantes de la Liguria, además de España, convirtiéndose en gran productora e influenciadora. Las obras de arte quedan como referencia a la vida de los ligures en España, sobre todo en Cádiz y Canarias.

Las piezas artísticas que nos ofrecen los ligures, muestran la necesidad de la sociedad española de piezas de culto, debido a la poca producción en España, trayendo el concepto de "Gruppi di Altare"¹. En el S.XII, dio comienzo el intercambio con Génova, siendo más notable en los S.XVII y XVIII. El vínculo de los genoveses en tierras españolas no está marcado como grupo, pudiendo mostrarse a estos como un organismo debido a su relación.

Por otro lado con Génova, se generan piezas mortuorias (*sepulcro o Urna de la familia Franchy*), con innovación de composiciones, colocación de "puttis" con signos de muerte o pasión (Santa faz, clavos, martillo, tenazas, lanzas, corona de espinas) en vez de retratos, llegando además piezas de comitentes orantes que se colocaban en los presbiterios, observándose estas piezas también en Antón María Maragliano.

1.- Los "Gruppi di altare" son composiciones escultóricas basadas en pinturas generando dramatismo e interacción entre las piezas que la conforman. Estos grupos podían encontrarse en las iglesias así como procesionar por las calles de Génova. Claro ejemplo de ello es el "Martirio de San Juan Bautista" de Anton Maria Maragliano.

II.4.1.- PRINCIPIOS Y RASGOS FORMALES DE LA ESCUELA

Antes de comenzar a desarrollar las técnicas de la escuela y los principales autores que la forman, debemos de conocer unos rasgos comunes que unifican a todos estos artistas y sus piezas, pudiendo así enmarcarlos como escuela.

Las obras de la escuela suele ser de un tamaño inferior al natural, mostrando una musculatura abultada y realista; el tórax se dibuja exagerando el costillar, llegando incluso a la desproporción. Por otro lado, las tensiones en los grupos musculares se encuentran hinchados, pero sin pesadez alguna. Además de ello, se alargan las mascarillas, se reducen las cabezas, y se recrean los ojos grandes y humedecidos.

Las imágenes mariana^s, no suelen representar a la eterna joven (niña de 12 años), sino a una mujer de edad un poco más avanzada. En cuanto al retrato, se ofrece como una composición plena en la mascarilla. En la vestimenta se recurre a los movimientos de los paños (influencia del Barroco italiano marmóreo), con un ajuar al "gusto italiano", la cual marca una mayor seriedad que la indumentaria española; presentando a la Mater Dolorosa con tocados hebreos (velos sueltos).

En el caso de los cristos, se suele mostrar con cabelleras compactas (dibujando mediante el trazo de las gubias), barba corta, terminada en dos puntas, dejando espacio entre el labio inferior y la misma; torsión del cuello hacia un lado, nariz fina y puntiaguda; labios gruesos, profundidad en los párpados, corona de espina tallada con cierto grosor. Las caras suelen mostrar expresiones dulces aun siendo imágenes pasionistas. Las policromías suelen ser brillantes y pálidas, con poco uso de sangre, (grupos de heridas sin expandirse) siendo sólo abundante en la frente (simplificación de la policromía).

En los crucificados se suele hacer un dibujo de horquilla en la caja torácica (ángulo condral), generando líneas serpentinas para componer el esquema del mismo, con movimientos parciales (independización de la estructura) equilibrando los hombros aún estando en marcados contrapostos. El pelo suele ser detallado con movimientos alternativos.

En esta escuela hay un "Nuevo orden" (adelantó al S.XIX con el Neoclásico), introduciendo conceptos de modismos nuevos (gusto nuevo), modismos a la italiana y franceses; además de una introducción de la iconografía clásica religiosa (mitología romana y griega cristianizadas). La dificultad que estas piezas presentan a la hora de ser catalogadas, es la falta de documentos de autoría o firmas en las mismas, llegando a atribuirse al círculo cercano del autor o a aprendices del mismo.

1.- Las dolorosas de candelero suelen rondar los 140 cm aproximadamente.

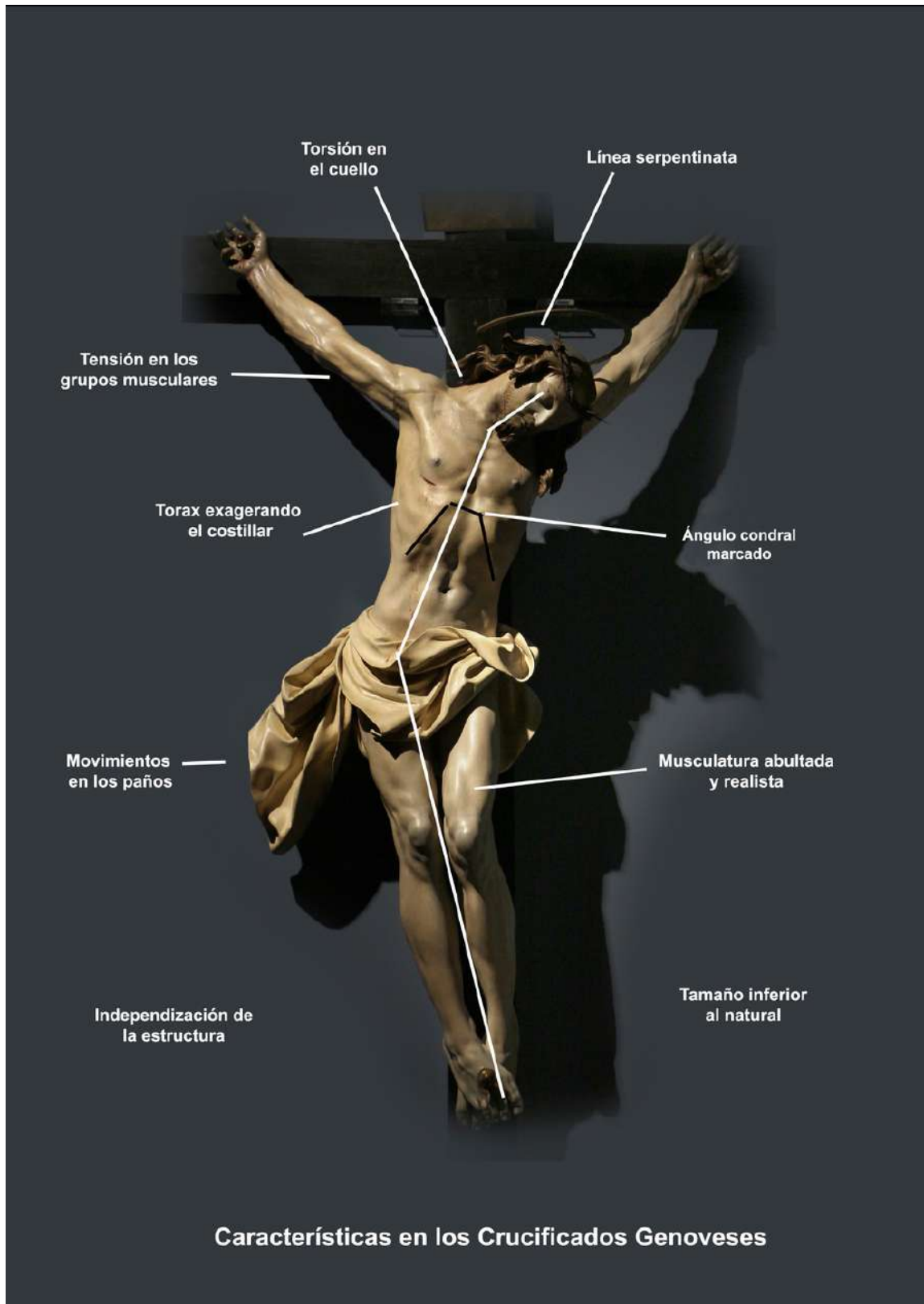


Figura 2. *Crucificado Sanremo* (Anton Maria Maragliano. 1723).



Figura 3. *Crucificado Sanremo* (Anton Maria Maragliano. 1723).

CARACTERÍSTICAS MORFOLÓGICAS E ICONOGRÁFICAS DE ANTON MARIA MARAGLIANO

La producción de Anton Maria Maragliano muestra obras de un marcado carácter propio, llegando a definirse como "Estilo Maraglianesco", en el cual los grupos escultóricos están cargados de movimiento y colosal barroquismo, jugando con plano y curva en clave barroca y pre-rococó, con escenas bíblicas cargadas de gloriosos querubines que son presentes en gran parte de su producción.

Por otro lado, uno de las principales iconografías desarrolladas de Maragliano son los crucificados. Las características que muestran las piezas del "Capo Scuola"¹, reflejan una gran torsión y desplome de la imagen centrado a la izquierda con un gran predominio de la asimetría. Mostrando estos en una actitud expirante o difuntos pero con rostros serenos y carnaduras marfiles, destacando su aspecto carnoso. El modelado es preciso y muy realista, presentando arrugas en el cuello, manos y pies. Las heridas del martirio (llagas, heridas y hematomas) de gran realismo, no llegan a los extremos alcanzados en otros talleres genoveses tardíos, siendo estas representadas en tonos verdosos. El paño de pureza o perizoma se representa con una cuerda en el centro y en el lateral izquierdo. Las policromías de estos elementos suelen ser de aspecto granulado y semi mate, en tonos rosados y verdosos.

También las piezas de carácter mariano muestran un gran dinamismo, con movimientos centrífugos (movimiento helicoidal con proyección plana en "forma de S"). Suelen representarse con una mano sujeta al pecho y la otra alzada, inclinando la cabeza hacia la izquierda, con la barbilla redondeada, cejas y nariz fina, ojos rasgados, orejas asomando por el pelo y despegadas del cuello.

Toda la producción del artista suele estar realizada en madera de tilo o abedul procedente de la Liguria, siendo estas de agradable aroma y relativamente blanda, permitiendo así una mejor talla. Por otro lado, las policromías suelen ser realizadas por especialistas (pintores-policromados) en tonos marfileños empleando pan de plata, oro y estofados con y sin corladuras.

En menor cantidad, su producción en pequeño formato queda testimoniada por la iconografía mariana, con advocaciones del Rosario e Inmaculadas, crucifijos, calvarios y descendimientos siguiendo el mismo esquema y proporción que las piezas de gran formato.

1.- "Capo Scuola". Su significado proviene de "Capo della Scuola", es decir, director de la escuela. Los historiadores Cervini y Sanguineti lo nombran así debido a la importancia de este, llegando a ser el máximo representante de la Escuela Genovesa.

CARACTERÍSTICAS DE LOS AUTORES

	Pietro Galleano	Francesco Maria Maggio	Domenico Giscardi	A. Maria Maragliano	Jacome Baccaro
Tamaño inferior al natural					
Musculatura abultada y realista					
Tórax exagerando costillar					
Tensión en grupos musculares sin pesadez					
Mascarillas alargadas					
Cabezas reducidas					
Ojos grandes y humedecidos					
Composición plena de mascarilla					
Movimientos en los paños					

CARACTERÍSTICAS DE LOS AUTORES

	Pietro Galleano	Francesco Maria Maggio	Domenico Giscardi	A. Maria Maragliano	Jacome Baccaro
Corona de espinas tallada					
Expresiones dulces					
Pelo detallado con movimientos alternos					
Policromías brillantes y pálidas					
Poco uso de sangre					
Exageración ángulo condral					
Líneas serpentinas					
Independización de estructura					

CARACTERÍSTICAS DE LOS AUTORES

	Pietro Galleano	Francesco Maria Maggio	Domenico Giscardi	A. Maria Maragliano	Jacome Baccaro
Cabelleras compactas					
Profundidad en los párpados					
Nariz fina y puntiaguda					
Espacio entre labio inferior y barba					
Barba corta y dividida en dos puntas					
Boca pequeña					
Torsión del cuello					

I.4.2 PROCEDIMIENTOS TÉCNICOS DE LA ESCUELA

Conviene destacar la referencia que supuso y como punto de partida toda la estatuaria del S.XVIII. La depurada técnica en la selección y ensamblaje de las maderas; los acabados de la talla, la cuidada policromía generalmente encomendada a “pintores de policromía”, fueron elementos claves a tener en cuenta por los artistas del setecientos y en particular, por aquellos escultores genoveses que se afincaron en Cádiz. Se advierten en la escuela los influjos recibidos por los escultores de esa región italiana al llegar a Cádiz y entrar en contacto directo con obras del S.XVII. Verificando cierta evolución técnica y en algunos casos también estilística.

Cabe recalcar, que los artistas Francesco María y Bernardo Schiaffino se dedican principalmente a la talla en piedra.

	Pietro Galleano	Francesco Maria Maggio	Domenico Giscardi	A. Maria Maragliano	Bernardo Schiaffino	Jacome Baccaro	Fco. Maria Schiaffino
Residentes en la Liguria							
Residentes en Cádiz							
Abedul y tilo							
Cedro y pino							
Ojos de cristal							
Pestañas postizas							
Lágrimas de cristal							
Pergaminos							
Imágenes de candelero							

LAS MADERAS

Según los estudios realizados por los historiadores Hipólito Sancho Sopranis y José Miguel Sánchez Peña, los escultores ligures utilizan principalmente tres maderas: el tilo, cedro y pino; sin excluir el abedul o el ciprés. Las obras que llegan desde Génova se encuentran realizadas en abedul y tilo, siendo enviadas desde la capital por los autores y en algunos casos, son los propios artistas los que las traen cuando se afincan en Cádiz elaborando sus piezas con las maderas de procedencia genovesa.

Todas las esculturas talladas en tilo o abedul presentan diversas patologías: multitud de orificios en la superficie de las piezas, siendo indicio del daño que pueden llegar a presentar en su interior (ataque de insectos xilófagos), pudiendo llegar a perderse el modelado, persistiendo la forma solo gracias a la capa de aparejo y policromía. Preferiblemente, usaban el tilo por las características de media dureza y buena resistencia a los xilófagos, pero en realidad ha dado resultados distintos. También el chopo y el álamo se utilizan, siendo estas muy poco usadas, en la producción andaluza. Curiosamente, las peanas y basamentos se encontraban realizadas en nogal, madera de gran interés para los escultores castellanos del S.XVI especialmente si iba barnizada y no policromada.

Los artistas genoveses, cuando comienzan a afincarse en esta zona, empiezan a familiarizarse con el cedro,¹ madera que comienza su esplendor como material para la talla en el S.XVI. A esta madera no le afectan los ataques de xilófagos debido a su fuerte olor. Además, admite muy bien los aparejos, siendo una madera de gran estabilidad, evitando así los desprendimientos de las diversas capas de preparación. Estas maderas llegaban a España desde las Indias junto con las caobas, ambas maderas de gran valor, no solo en el campo de la escultura sino también en el uso doméstico (mobiliario y elementos propios de los inmuebles).

Hacia el último cuarto del setecientos, la escasez del cedro y de maderas nobles hace que se extienda notablemente el uso de las maderas pináceas en sus variedades de tea, roja, y pino Flandes. Es por ello, que gran parte de la producción de esta época se encuentre en buen estado conservativo.

Las esculturas que con toda seguridad llegan a Cádiz desde la Liguria, presentan una serie de características muy específicas a nivel estético y técnico, diferenciando visiblemente estas de las andaluzas. En las piezas de Génova se utiliza con regularidad un gran bloque de madera que la mayoría de veces es un tronco seccionado, de tilo, abedul o maderas de la zona encolando pequeños fragmentos cuando se necesiten, siendo esto muy recurrido en la iconografía del crucificado debido a la disposición de los brazos.

1.- El cedro (*cedrela odorata*), es la madera con mayor repercusión en la escuela escultórica andaluza occidental; de olor agradable, ausencia de nudos, fácil para el trabajo con gubia, permitiendo el corte en diversas direcciones y menor peso que otras maderas. Los problemas que puede presentar el cedro son la necrosis o pudrición parda, siendo atacada la madera por el hongo "merule" (merula) adquiriendo un color negruzco y parcheado con un color muy propio haciendo que la madera pierda consistencia, llegando a deshacerse a la menor presión.

Las obras que se elaboran en Cádiz se realizan en madera de cedro, pero con las técnicas usadas por los maestros en Génova, observándose piezas realizadas en un tronco de cedro con pequeños ensamblados. Puede ser esta una etapa de tránsito hasta llegar a dominar las influencias de la Escuela Sevillana.

El uso del “embón” de madera es una técnica propia sobre los escultores de las escuelas andaluzas, los cuales por medio de tabloncillos ensamblados construyen el soporte que les facilita la talla. Este procedimiento comienza a influir en los escultores que residen en la provincia encontrándose gran parte de la producción de estos realizada así, como es el caso de la imagen de *Santa Ana y la Virgen niña de Domenico Giscardi* que se encuentra en la Ermita de Santa Ana de Chiclana de la Frontera (Cádiz).

Las bases suelen formar montículos rocosos, con formas muy concretas, con cortes angulosos y cantos aristados, intercalando estos con curvas.

LOS POSTIZOS



Figura 4. *Elaboración de postizos.*
(Carmen Bernal Humanes. 2019)


Los escultores genoveses no fueron propensos al uso de ciertos postizos en sus piezas, al contrario de otras escuelas coetáneas. Cabe destacar el uso de cabello natural utilizados en algunos crucificados y nazarenos en la zona costera, siendo esto debido a la tradición ya marcada en la zona.

En las dolorosas de vestir, los imagineros marcan una excepción dotando a estas de una cabellera de pelo natural, pero sin mostrarse al devoto, ya que la pieza suele ir vestida con ricos terciopelos, encajes y sedas. Es generalizado el uso de ojos de cristal, que a diferencia de otras escuelas, se colocan por la parte exterior sellándose después la cuenca ocular con los párpados, con pastas de diversas composición. Los ojos se encuentran realizados en vidrio en forma aproximada al de cuarto de esfera, pintando el iris en su interior antes de su colocación. El uso de ojos de cristal en esta escuela obliga también a estos a colocar las pestañas postizas, dejando un pequeño plano interno en el párpado superior donde se encola la pestaña, fabricándose por ellos mismos con pelo natural, según varios modelos.

Las lágrimas de cristal son otro elemento muy utilizado propio de la iconografía de las dolorosas, oscilando en un número de entre cinco o seis, viéndose aislado en el uso minoritario en imágenes de San Juan Evangelista, Ecce Homo y Jesús Nazareno.

Otros de los recursos más utilizados son, el uso de pergamino bajo el aparejo para dar mayor realismo a las llagas y desgarros producidos por la Pasión (heridas del flagellum, de las caídas o de la carga de la cruz). Este efecto se realizaba mediante el encolado de pergamino, en pequeño formato y de forma rectangular, rompiéndose en el centro y estucando alrededor e integrándose en la encarnadura. Este recurso técnico ofrece un gran dramatismo en la imagen del crucificado, dotándole de un aspecto descarnado.

BASAMENTOS Y PEANAS




Según el historiador Sánchez Peña,¹ la peana seguía estilísticamente a la obra, soliendo estar compuesta de varias molduras con una gran escocia central, separándolos hacia perfil en el alzado de mayor a menor y en el conjunto dorado. La inmensa mayoría de las imágenes de la Escuela Genovesa aparecen en unos montículos con formaciones pétreas, con cortes angulosos, que le confieren gran personalidad. Muchos grupos escultóricos o imágenes aisladas lo presentan, siendo una nota característica singular.

En los típicos “Calvarios” suelen aparecer tibias, calaveras y la serpiente completando el conjunto.

Por otro lado, en las imágenes marianas (principalmente) y representaciones de santos, destacan el uso de grandes tumultos de nubes con gran verticalidad y uso de la asimetría así como el uso de ángeles abarrotando estas composiciones, las cuales ascienden a la imagen principal de la obra. Puede observarse esto en la *Virgen de Porta Coelli* de Anton Maria Maragliano.

CRUCES



Las cruces que han llegado a la actualidad procedentes de artistas genoveses son arbóreas, pero tienen caracteres muy diferenciados de las creaciones de los maestros sevillanos. Son de origen circular, y presentan nudos y llagas. Estas suelen ir policromadas en tono siena tostada, con dorados o plateados, en contraste con las que aparecen en tonos tierra muy apagados o verdes oscuros con un claro simbolismo iconográfico, haciendo referencia a la Vera-Cruz y el color verde del Árbol de la Vida.

1.- (Sánchez Peña, José Miguel. 2006: 73).

POLICROMÍAS Y ESTOFADOS



Figura 5. Fragmento de estofado de Santa Ana y la Virgen niña (Domenico Giscardi. Último tercio S.XVIII).

La parte de policromía que concierne a las carnes se conoce como encarnadura. Es un proceso de pintura al óleo sobre la imprimación de aparejo de cola de conejo y yeso (esta es necesaria para controlar la absorción del soporte). Según describe Constantino Gañan Medina,¹ el aparejo o imprimación se aplica en sucesivas manos y “en caliente”, con una terminación a base de lija para que la superficie quede totalmente pulida. Tras este paso, se aplica el óleo en sucesivas manos con matices y veladuras. Era frecuente en zonas encarnadas dejar la superficie con aspecto liso, bien mate, brillante o pulimentado mediante la aplicación de color con vejiga de cordero o criadilla de toro (piel de testículos). En las imágenes de Cristo en las que aparece la figura desnuda, hay variantes en las que se deja la huella del pincel “ex-profeso”, con el fin de que las veladuras y pátinas ayuden a componer los matices de la policromía, con hematomas, desgarros y heridas diversas. Para las encarnaduras de cristos muertos (crucificados o yacentes), se suele recurrir al uso de tonos azules para veladuras.

Las telas y las vestiduras en general, cuando son tallas completas, muestran diferentes procedimientos pictóricos. Muchas van simplemente pintadas, otras con soluciones mixtas donde la decoración dorada se limita a una orla en el manto o la túnica con diversos procedimientos de dorado y estofados. La gama de colores utilizados tiene un abanico muy amplio, pues acoge desde aquellos ligeramente apagados y oscuros, sin estridencias, hasta los tonos “pastel” o más vivos.

Pueden verse en la escuela estofados tradicionales, realizados con temple al huevo sobre fondo dorado bruñido. Otra tipología consiste en la decoración “en relieve”, realizados estos con el aparejo a la barbotina, trabajando con los buriles e incluso pudiendo trabajar con gubias. Además de ello, se cincelan con herramientas apropiadas como troqueles o buriles.

Otra característica particular en las decoraciones es el uso del pan de plata alternándose este con la decoración en oro, mediante las metalizaciones “al agua” sobre bol rojo o negro. También, es exclusivo su empleo en las nubes que sustentan o sirven de base a las inmaculadas y en los rompimientos de gloria de algunos altorrelieves.

Por otro lado, cabe destacar que las policromías no son realizadas por los escultores, sino que la realizan los pintores especializados en policromía y encarnación. En cuanto a los nombres de los encarnadores conocidos, Diego de la Rosa es uno de los pocos que se encuentran con una firma en la pieza del conjunto de *Santa Ana y la Virgen niña* de Chiclana de la Frontera, siendo esto debido a que la imagen estaba diseñada para ocupar un retablo.

1.- (Gañan Medina, Constantino. 1998: 56-64).

2.- Otros nombres de los artistas se encuentran recogidos en el libro “Vite de’ pittori scultori ed architetti genovesi” de Ratti (1769) donde se muestra la biografía de los artistas en Génova en el siglo XVIII.

3.- La policromía de los escultores genoveses es de gran similitud a los escultores sevillanos.

LOS MÁRMOLES GENOVESES



Figura 6. Grabado de Retablo (Andrea Pozzo. 1642-1709).

Los mármoles forman parte de la tradición artística de la Liguria. La presencia de piezas de mármol italiano de manufactura genovesa, son una de las constantes más características del arte en Cádiz en los siglos XVII y XVIII con procedencia principalmente genovesa, la cual controlaba en gran medida la producción de Carrara. Cádiz adquirió gran importancia durante la segunda mitad del S.XVII, gracias a ser una gran difusora de la producción de piezas marmóreas en la Península y ultramar.

La Escuela Genovesa generó portadas y retablos salomónicos con decoraciones discretas y abundantes, siendo la mayor parte de los retablos de procedencia italiana, diferenciándose estos de los retablos hispanos debido a la ausencia de talla en madera con aplicación de dorado.

Los genoveses llegaron a dominar con gran maestría las técnicas del mármol, así como su transporte y fragmentación, ya que el elevado peso de las piezas y los riesgos de roturas no fueron impedimento para que los retablos fueran traídos por vía marítima, llegando incluso a exportarse a Canarias y diversos puntos geográficos. Los retablos importados de la Liguria se diferencian en dos tipologías: una de ellas, del S.XVII con diseño similar a sus coetáneos en madera por la influencia de Juan González de Herrera y otros retablistas. Por otro lado, diseños típicamente genoveses. Las creaciones locales se mezclan con el influjo de Pozzo (influjo en el S.XVIII del libro *Perspectiva, Pictorum et Architectorum*, 1693-1702) y otras corrientes procedentes de las obras de C.Fontana, Galli Bibiena, las vistas de Roma de G. de Rossi y los grabados de los Hermanos Klauber entre otras.

En las últimas décadas del S. XVII, la producción de talleres como los hermanos Andreoli será protagonista de la llegada a Cádiz de un gran número de portadas, retablos y brocales de procedencia carriense. Así como al comienzo del S.XVIII la entrada de mármol no se interrumpe, con piezas de diversa importancia que siguen llegando, como las columnas o triunfos con las imágenes marmóreas de San Germán y San Servando.

Cabe destacar que la influencia proveniente de la Liguria, no solo acoge a la imaginería y los mármoles. Los genoveses trajeron de Italia influencias estilísticas y arquitectónicas que comienzan a influir en las andas procesionales de la zona gaditana, comenzando así a generar pasos con una idiosincrasia propia.

1.- Estas características son nutridas del libro de *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrea Pozzo.



Figura 7. Diferencia entre el baldaquino Genovés del S.XVIII (Autor desconocido) y baldaquino de la Virgen del Carmen (San Fernando, Cádiz).

Los Baldaquinos¹ son uno de los principales atractivos en lo referente a andas procesionales creadas en Cádiz. Mostrando estos influencia de la arquitectura italiana.

Suelen ir coronados por un realce en forma de balconera gaditana, conocida como de “pecho de palomo”, generando así contraste frente a la verticalidad de los varales que sustentan el techo. El centro de este suele ir rematado por una cruz o por el emblema corporativo de la agrupación. Por otro lado, el uso de corbatines en las esquinas es un recurso muy usado en este tipo de andas, así como el empleo de terciopelos y detalles en hilos dorados y plateados. Las telas que forman las bambalinas de estos, suelen presentar formas curvas y sinuosas, rematados por canutillos y flecos en tonos metálicos. Algunos de estos suelen portar ángeles pasionistas en las esquinas completando las composiciones arquitectónicas.

Es visible la influencia que estos artistas traen a tierras españolas por medio de los pocos baldaquinos italianos procesionales del XVIII que perduran en la actualidad. A día de hoy se puede observar imágenes de los antiguos baldaquinos de la Hermandad de la Vera Cruz de Cádiz, el del Santísimo Cristo de las Penas de Cádiz, la Virgen de la Soledad de Cádiz o el desaparecido de Mayor Dolor de la hermandad de la Vera Cruz de Chiclana, pudiendo verse este en una recreación que llevó a cabo la hermandad. Este baldaquino muestra similitud con el baldaquino con el cual procesionaba la Virgen del Carmen de San Fernando (Figura 7), apreciándose el gusto por las líneas rectas, generando este como una sola pieza en madera dorada. Así, como el uso de líneas curvas en peana y techo.

Este tipo de anda procesional llega a su desuso en el siglo XX a partir de las influencias sevillanas cuando se introduce con el actual esquema de palio para las imágenes sacras de la Virgen.

Por otro lado, los pasos procesionales de misterio también formaron parte de un gran movimiento en cuanto a artes relacionadas con la imaginería nos referimos. En el caso de paso de misterio, suele presentar la iconografía pasionista de Cristo. Haciendo referencia al ya citado baldaquino italiano del XVIII nos ofrece gran similitud con los típicos canastos del estilo gaditano. Claro ejemplo de ello es el antiguo paso del Ecce Hommo de Cádiz.

Podemos definir estos pasos como unas andas procesionales de menor elaboración que los baldaquinos. Estos suelen presentarse como una peana para las imágenes, tallada en madera y metalizada mediante pan de oro, soliendo estas dibujar una línea curva hacia el exterior.

1.- Templete formado por cuatro columnas que sostienen una cúpula o dosel plano, destinado a cobijar el altar cuando tiene posición aislada.

2.- Es característico su para imágenes sacras de cualquier tipología, pudiendo observarse imágenes cristíferas bajo palio, algo que no se estilaba en el arte sevillano.

II.5.- COMPOSICIONES ESCULTÓRICAS Y ESCENOGRÁFICAS



Figura 8. Fotometría comparativa en la obra pictórica *Piedad* (Anton Van Dyck. 1629) y *Piedad* (Anton María Maragliano. 1710)

El concepto de escenografía dentro de la escuela es liderado por Anton Maria Maragliano, quién emplea recursos pictóricos propios, enriqueciendo y dotándola de gran perspectiva, profundidad y sobre todo originalidad, generando licencias propias desde un punto de vista frontal.

Como principales caracteres compositivos se muestra el desequilibrio y asimetría. Buscando desequilibrio visual, descompensado estas en las bases pero compensando visualmente en altura. Los escultores suelen llevar al campo de la esculturas obras pictóricas de Carlo Giuseppe Ratti, Gregorio de Ferrari, Gioacchino Assereto y principalmente de Doménico Piola. En estas composiciones predominan escenas de apariciones o éxtasis, reflejándose un rompimiento de nubes con ángeles o arcángeles en las zonas superiores separando en la escenografía lo terrenal de lo divino, con fondos paisajísticos o celestiales, sirviendo estos de complementos a la composición.

En cuanto a las composiciones de los principales autores, cabe destacar el uso de referencias pictóricas llevando así la teatralidad de la pintura al campo de la escultura. Claro ejemplo de ello es Anton Maria Maragliano, el cual se influye de las piezas pictóricas de los Piola entre otros.

Otro ejemplo lo podemos observar en la imagen (Figura 8), el cuadro de la *Piedad* de Anton Van Dyck y la *Piedad* de Anton Maria Maragliano, en esta comparativa podemos observar como ambas piezas son un reflejo fidedigno de las influencias entre las diversas culturas que comerciaban con Cádiz (Italia, Países Bajos...).

1.- El contacto entre los diversos países que comercian con Cádiz, influye también en el arte debido al intercambio de grabados haciendo posible similitudes como la descrita en la imagen anterior (Figura 8).

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE LOS PRINCIPALES ESCULTORES DE LA ESCUELA

	Pietro Galleano	Francesco Maria Maggio	Domenico Giscardi	A. Maria Maragliano	Bernardo Schiaffino	Jacome Baccaro	Fco. Maria Schiaffino
Ángeles lampareros							
Santos							
Crucificados							
Imágenes pasionistas							
Imágenes de vestir							
Piezas de mármol							

II.5.1-ÁNGELES LAMPAREROS



Figura 9. *Ángel Lamparero* (Antonio Molinari. 1753).

Los ángeles sosteniendo lámparas de plata o lujosas arañas de cristal flanqueando el altar mayor del presbiterio de iglesias, constituyen una estampa clásica de las iglesias de Cádiz (iglesia de San Francisco, San Lorenzo o El Carmen). Según el historiador Sánchez Peña, a diferencia de Cádiz durante los S.XVII y XVIII, observamos en los templos de Sevilla y Murcia ángeles ceriferarios (portan candelabros o cirios) y turiferarios (portan incensarios) en actitud “estante” (de pie).

La serie de ángeles de la Escuela Genovesa se inicia a mediados de la centuria, siendo los del Altar Mayor de la parroquia de San Lorenzo de los primeros en documentarse, atribuyendo estos de Antonio Molinari (Figura 9). Las indumentarias que portan, usando faldas, corpiños o incluso tocadas y calzando botas o sandalias, son algo comunes y frecuentes; siendo estas usadas con anterioridad por Francisco de Zurbarán, siendo posible que los artistas bebieran además de grabados y tapices flamencos. En todas estas figuras se advierte un fuerte contraposto, con gran asimetría. Sobre la cabeza aparecen diademas, penachos con plumas o yelmos de gran vistosidad. Las alas de gran tamaño, recordando victorias aladas, alternando en estas estofados de tonos pasteles sobre fondos blancos.

Como elementos formales más representativos de esta escuela en dicha iconografía cabe destacar la indumentaria, ya que aun sin ser uniformada se suele representar con corazas y corpiños ceñidos, mangas anchas que suelen ir recogidas; las faldillas suelen ir con aperturas por donde asoman las piernas y en muchas ocasiones llevan lengüetas de tipología romana. Los pies calzan botas con la zona de los dedos descubierta.

El emplazamiento de estas piezas en los templos, suele ubicarse a una distancia del suelo que varía desde los 3 a 5 metros, disponiendo en los machones el arco en donde se inscribe el retablo. La estabilidad a esa altura se consigue mediante un gancho o un cáncamo en la zona inferior y una tiranta de gran tamaño en la zona superior, colocada entre las alas, quedando así asegurada la estabilidad en altura.

II.5.2. SANTOS



Figura 10. Imagen de San Pedro (Domenico Giscardi.)

Todas las imágenes de santos portan la indumentaria y atributos que le hacen rápidamente identificable, tanto por la forma como por los colores usados.

- En las imágenes del Santo Patriarca San José, tema muy extenso y difundido, sus precedentes iconográficos y formales pueden remontarse al barroco sevillano tardío (S.XVII), en las obras de Pedro Roldan y de su hija Luisa, soliendo usar el color verde para la túnica y el siena (tostado o natural) para el manto.
- Las imágenes de los patronos (San Germán y San Servando), siguen todas las pautas que marcan las piezas que existen en la iglesia parroquial del Santo Rosario, de Francisco de Villegas. Claro ejemplo de ello son las esculturas pétreas de San Germán y San Servando presentes en las Puertas de Tierra de Cádiz, realizadas por los hermanos Andreoli en el siglo XVIII.
- Al apóstol San Pedro se le representa como Pontífice de la Iglesia (Figura 10), portando los atributos e indumentaria papales.
- San Pablo aparece como apóstol, vistiendo hábito de talar y capa, con un libro y la espada.
- San Jerónimo lo podemos contemplar vestido como Padre de la Iglesia, con indumentaria cardenalicia.
- San Francisco de Asís con hábito franciscano, portando un crucifijo entre las manos, y dejando ver las llagas o estigmas a través de la túnica. Idéntica tipología presenta la que se venera en el Altar mayor de la Iglesia del monasterio de las Descalzas.
- El apóstol Santiago, Patrón de España se representa a caballo como "Santiago Matamoros".

II.5.3. CRUCIFICADOS

Los crucificados que realizan los artistas genoveses se encuentran sujetos a la cruz por tres clavos. La cruz suele ser arbórea y de sección circular. Está rematada por un INRI de orfebrería, así como cantoneras o casquetes, realizados en los mismos materiales.

Cristo aparece vivo, en actitud expirante o muerto, pero con un sufrimiento contenido y sin grandes estridencias. El rostro no expresa dolor, como si de un sueño se tratase, apareciendo clavado por las palmas. Son frecuentes las llagas y heridas muy resueltas, el sudario, o paño de pureza presenta distintas tipologías. La mayoría de las veces, anudado a los laterales, que penden u ondean aportando movimiento al cuerpo inerte en el calvario. Algunos de los sudarios suelen esquematizarse explicando esto por la costumbre antigua de superponer telas en una moda de fines del S. XVIII, hasta mediados del S. XX.



Figura 11 . *Fotometría Crucificado Sanremo* (Anton Maria Maragliano) y *Crucificado* (Anton Maria Maggio).

Gran parte de los escultores de la escuela, desarrollan las composiciones estructurales de los crucificados a partir de las referencias de Anton Maria Maragliano, como es el caso de estos dos cristos.

El primero de ellos de Anton Maria Maragliano, situado en Sanremo (Santuario di nostra Signora della Costa) y por otro lado, una pieza de Anton Maria Maggio siendo esta perteneciente a un particular en Trigueros (Huelva) (Figura 11). Como elemento característico que diferencia los crucificados de Maragliano es su disposición generando una curva a la derecha, viéndose en la mayoría de escultores una inversión de lado a la hora de generar la curva que genera todo el cuerpo de Cristo. En cuanto a similitudes compositivas, se observa como los escultores trabajan con grandes telas con movimientos sobrenaturales en el paño de pudor, así como el movimiento brusco del cuello y la búsqueda de una línea horizontal entre las dos rodillas.

II.5.4. IMAGENES PASIONISTAS

Las imágenes pasionistas de la escuela genovesa se crean con un fin procesional. Los artistas las concibieron de candelero para ser vestidas con telas naturales, terciopelos y sedas, en la mayoría de los casos con ricos bordados. Ello no quiere decir que no existan imágenes de esta temática con los ropajes tallados.

La imagen de Santa María Magdalena, se representa arrodillada junto a la cruz con gran expresividad, ojos, lágrimas de cristal, pelo natural y pestañas como postizos. El evangelista San Juan, se representa como un joven imberbe.

Las dolorosas de vestir son imágenes de candelero con los brazos articulados, ojos, lágrimas de cristal y pestañas postizas. Aunque no suele verse, tiene cabellera de pelo natural. Se idearon para vestir ricos bordados, formando parte de los diversos grupos escultóricos y calvarios. Se representan con las manos juntas o separadas en actitud de súplica. La virgen de talla completa se suele representar con los brazos extendidos y las manos en actitud de súplica, mirando a la cruz. Llevan sobre el pecho la espada del dolor, según el relato del Profeta Isaías "Tan grande como el mar es tu quebranto", siendo de excelente policromía con estofados en relieve.

II.5.5. IMAGENES DE VESTIR

En cuanto a las imágenes de vestir, podemos observar su evolución hacia piezas de gran formato debido a la influencia de la escuela sevillana y la producción imaginera en zona andaluza, así como, la influencia de los "presepi genovese" o "presepi napoletani". Como suele ocurrir tradicionalmente en las escuelas mediterráneas (Nápoles, Valencia y Murcia), se representa a la Madre de Dios viéndosele los pies, algo que no ocurre con las escuelas escultóricas andaluzas.

Los temas iconográficos más representados por la escuela son las Mater Dolorosa (tratando estas con las imágenes pasionistas), con el corazón traspasado por un puñal (siete dolores de María), la Inmaculada Concepción y las imágenes de la Virgen con el niño. Los genoveses presentan a la Virgen viéndoles los pies, con frecuencia calzan sandalias, situadas sobre el globo terráqueo y aplastando la serpiente, símbolo del pecado terrenal. A veces, se sientan sobre un cúmulo de nubes en actitud erguida y con las manos juntas apoyadas en sus palmas.

La producción de este tipo de imágenes tiene mayor auge en los escultores afincados en la zona de la provincia gaditana debido al influjo de dichas escuelas.

Los ropajes bordados de estas piezas procedentes de Génova puede destacar sobre todo en la técnica, siendo bordado directo y no piezas en realce. Estos introducen innovaciones en cuanto al dibujo. Según los bordadores José Muñoz y Manuel Jesús Trujillo, siguen todos el estilo Neoclásico con bordados de poco grosor, ornamento vegetal y gran verticalidad. Claro ejemplo de ello es el terno neoclásico de la Virgen del Carmen Coronada de San Fernando (Cádiz). Este está datado de la segunda mitad del S.XVIII, procedente de Génova. El terno se encuentra bordado en picado sin realce, con encajes decorativos en el escapulario y la capa de tipo punto de España, realizado en hilos metálicos dorados a bolillos sobre tejido de Gro de Tours en seda. Además de ello, se introducen espejuelos y tachuelas polilobuladas en metales dorados.

Todas las piezas de bordados procedentes de Génova de esta época se confeccionan de la misma forma que se confeccionaban las prendas civiles que imperaron en la corte y clase más pudiente de la sociedad de la segunda mitad del S. XVIII.

II.6. LA DESAPARICIÓN DE PIEZAS GENOVESAS

La mayor parte de las piezas de la escuela genovesa han desaparecido o se encuentran en un pésimo estado. Los altercados públicos, como la ofensiva y quema de imágenes durante la Guerra Civil española, provocaron la desaparición de gran parte de estas obras sacras.

Por otro lado, cabe destacar la problemática de ataque xilófagos en estas piezas debido a estar realizadas en abedul y tilo. Al igual que problemas de ensamblaje de las piezas una vez que comienzan a influir otras escuelas, en la escuela genovesa (anteriormente a ello se tallaban de un solo bloque). Otro factor a tener en cuenta es la manipulación humana y la no conservación de estas piezas.

Podemos mostrar dos problemáticas claras en estas piezas. En primer lugar, se puede hablar del factor natural. La mala conservación debido a los problemas que pueden ofrecer dichas piezas al no estar realizadas en maderas que estén adaptadas a las condiciones climatológicas de Cádiz. Viendo así aperturas entre los ensamblajes de las maderas, desprendimientos en la policromía, en el estuco en relieve y en fragmentos de la talla debido a su mal estado de consolidación. Ello es visible en el Cristo yacente del artista Andrea de la Cuesta, que se encuentra en la Capilla del Santo Cristo de Chiclana de la Frontera, Cádiz.



Figura 12. Fotometría del *Stmo. Cristo de la Misericordia* (Círculo de Maggio. Segundo tercio del S.XVIII) y *Stmo. Cristo de los Pobres* (Francisco Buiza. 1969)

Además, se puede mostrar los factores humanos que intervienen sobre estas piezas del S.XVIII, siendo estas mutiladas o transformadas para ocupar espacios en los que no pueden acceder por sus dimensiones o reconversiones a piezas de nueva hechuras por decreto de sus poseedores. Podemos ver así gran número de piezas repolicromadas o con añadidos y postizos, siendo ejemplo de la poca información sobre la conservación y restauración de las piezas en los años ochenta. Al igual que muestra el crucificado atribuido al círculo de A. Maria Maggio, que se encuentra en la parroquia de San Juan Bautista de Chiclana de la Frontera, el cual ha perdido dos grandes fragmentos del paño de pudor debido a que se le amputó al no haber en una hornacina. Otro ejemplo, es el cristo de la Misericordia de Cádiz (Figura 12), al cual Francisco Buiza, por petición de la hermandad, le sustituyó el cuerpo por uno de mayores dimensiones, cambiando así toda la configuración de la talla. El cuerpo de esta pieza se encuentra en la ciudad de Huelva, debido a que este autor lo restauró y talló una cabeza, siendo este el Cristo de los pobres. Como observamos en la imagen, se encuentra intervenida y modificada de cómo su autor la concibió.

1.- Figura 12. En la imagen central se observa una superposición *Stmo. Cristo de los Pobres* (Francisco Buiza) y el *Stmo Cristo de la Misericordia* antes de su restauración.

II.7.-INFLUENCIA DE LA ESCUELA GENOVESA EN LA CONTEMPORANEIDAD



Figura 13. *Cristo de la Misericordia y Maria Santisima de la Caridad en su VI Dolor* (Manuel Luque Bonillo. 2022).

La impronta que los artistas ligures marcan en el S.XVIII no queda en el olvido, sino todo lo contrario. En la actualidad, diversas piezas de nueva factura en la zona de la provincia gaditana vuelven a resurgir el influjo de Génova y la escuela Gaditano-genovesa gracias a diversos grupos de fieles conocedores de la repercusión que marcó este estilo. Además, actualmente existe un nuevo gusto que se encuentra en expansión por la escultura sacra del XVIII. Del mismo modo que su recuperación y puesta en valía ante otras escuelas que no difuminaron su camino con el paso del tiempo.

Una de las obras con más repercusión que se enmarcan dentro de las características propias de la escuela, es el grupo escultórico del Santísimo Cristo de la Misericordia y la Virgen de la Caridad en su VI Dolor (Figura 13) obras realizadas por el escultor cordobés Manuel Luque Bonillo. El conjunto presenta la iconografía de la Piedad o Sexta angustia de María. La Virgen, es una imagen de candelero para vestir con los pies tallados, pisando con el pie derecho(calzado por sandalias) la cabeza de la serpiente como símbolo del pecado. Las facciones de la cara presentan simplificación de formas, barbilla redondeada, boca pequeña, ojos grandes, policromía marfilada, uso de peluca de pelo natural de tonos rojizos y el uso de 6 lágrimas que reflejan la impronta propia de los escultores de la Liguria. Mientras, la imagen del Santísimo cristo de la Misericordia refleja la torsión tan forzada y las facciones faciales propias de Anton Maria Maragliano, otorgándole la dulzura propia de este.



Figura 14. *Cristo yacente* (Manuel Luque Bonillo. 2023) y *Cristo yacente* (Anton Maria Maragliano. 1720-1725).



De igual manera, en la localidad vecina de Jerez de la Frontera, se encuentra la Virgen de la Trinidad y San Juan Evangelista de la Hermandad de la Humildad y Paciencia. Presenta rasgos similares a la anterior pieza mostrada. Aún ofreciendo rasgos similares a la escuela Valenciana, cabe destacar cómo dicha escuela estaba también influenciada por el contacto y cercanía geográfica por vía marítima con la zona Ligur. La imagen de la dolorosa, presenta los rasgos de la Mater Dolorosa característica de la escuela con una mano en el pecho, el cual es traspasado por un puñal; y la otra extendida. Además de disponer la cabeza con un giro brusco, se muestra la simplificación del rostro el uso de tonos terrosos en la policromía y una encarnadura marfileña. Al igual que el sonrojo en las mejillas, ojos grandes y barbilla redondeada.

Del mismo autor se presentó en febrero de 2023 un cristo yacente para la ciudad de Dalías, siendo este influenciado por el cristo yacente de Anton Maria Maragliano realizado en el S.XVIII (Figura 14). La impronta de este imaginero, no solo acoge esta pieza, sino que toda sus obras se encuentran influenciadas viéndose así los ángeles cordoneros (ángeles pasionistas), la aflicción de Cristo y la Virgen de la dormición.

II.8.PROCEDIMIENTOS ESCULTÓRICOS PROPIOS DEL S.XVIII

Para comprender mejor el proceso de realización de una imagen religiosa en el S.XVIII, mostraremos cómo se lleva a cabo los diversos procesos y materiales empleados en su ejecución.



Figura 15. *Modelado de Dolorosa* (Francisco Buiza Fernández. 1972)

El modelado.

Este proceso es el que puede presentar más importancia. Casi la totalidad de la volumetría que queramos que presente nuestra pieza debe de realizarse en este proceso. El proceso de modelado se suele realizar en barro, la naturaleza de este dependerá de la zona en la que nos encontremos. Las facciones del rostro partirán del modelado, que será posteriormente traspasado de forma manual a la madera, mediante, talla indirecta: sacado de puntos manual o método de los tres compases.

Para modelar se usarán herramientas como los palillos, siendo estos prolongaciones de las manos de su ejecutor. Es muy importante, en este proceso, que toda la volumetría sea correcta y no muestre desperfectos ni imperfecciones, ya que una vez policromada los defectos del modelado serán pronunciados con las diversas luces que se proyecten sobre esta pieza.

Una vez finalizado el proceso de modelado, debemos de proceder al secado de la pieza para su posterior cocción. El barro debe de estar completamente seco para poder introducirlo en el horno, ya que si no lo estuviera podría romperse. Previamente a ello se puede lijar¹ para dejar la superficie lista para darle el aparejo.

1.- Cuanto más lisa y pulida quede la pieza, menos correcciones deberemos de hacer a la hora de lijar el estuco en modelado directo.

Aplicación de la preparación

Una vez finalizada la pieza, se da paso al proceso de estucado¹. El estuco se encuentra realizado por sulfato cálcico y cola animal. En este proceso, se recubre la pieza por completo con yeso. En primer lugar, damos una mano de cola de conejo para que penetre bien en los poros. Este proceso conlleva entre siete u ocho capas de yeso en el caso de la madera, pudiendo disminuir en el caso del barro hasta cuatro capas.



Figura 16. Visualización de los diversos estratos pictóricos en el Cristo yacente (Andrea Cuesta. Principios del S.XVIII)

Proceso de policromía

Como afirma Constantino Gañan Medina (1999), en el S.XVIII, este proceso será exclusivo para policromadores. Pintores especializados en la encarnaduras y estofados de las piezas escultóricas, de producción imaginera.

Normalmente, se solía imprimir con la misma técnica con la cual posteriormente se policromaba, la pintura al óleo. Tras las capas de estuco, se suele aplicar goma laca para sellar los poros de estas. La goma laca es una sustancia orgánica que se obtiene a partir de la secreción del gusano de la laca (Laccifer lacca), procedente del sudeste asiático (Indonesia o Sri Lanka).

La encarnaduras o encarnaciones son las técnicas de enmascaramiento que, con un fin naturalista, intenta emular con la mayor fidelidad de tono, color y forma a la textura de la piel humana. Tras finalizar las diversas veladuras y una vez seca la capa de encarnadura, la pieza se encuentra lista para el patinado. Para la pátina se pueden usar diversos medios, ceras incoloras mezcladas con pigmentos o tierras, óleos disueltos con aceites, e incluso colas coloreadas por medios de tonos tierras.

Así pues, tras el proceso de patinado, se procede a la colocación de los postizos, es decir, pestañas y lágrimas. En el caso de las lágrimas, se suele estar realizadas en cristal. En la actualidad, se suele realizar fundiendo varitas de vidrio de laboratorio, hasta desprender de esta una gota.

Para el proceso de realización de las pestañas los escultores actuales recurren a pelo natural obteniendo este de los propios pinceles, adaptando estos a la morfología de la zona inferior del párpado móvil.

1.- Según el Tratado de Cennino Cennini, la correcta elaboración del yeso fino trata del mismo yeso que antes, pero purgado durante un mes, teniendo en un recipiente lleno de agua.

II.9.-APLICACIÓN DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN LA IMAGINERÍA

“Es un grave error mirar al pasado con los ojos del presente.” (Arturo Pérez-Reverte)

La gran evolución de las tecnologías en el S.XXI ha hecho que los procesos escultóricos sean realizados digitalmente, gracias a impresoras y máquinas de fresado con brazo robótico haciendo que las obras puedan reproducirse de forma tridimensional.

También, la llegada del escáner láser, permite a los escultores desarrollar sus maquetas y poder escalar al tamaño deseado. Ejemplo de ello es la realización de la escultura de Juan Pablo II, realizada por Juan Manuel Miñarro López, modelando en pequeño formato, escalando en poliestireno expandido y posteriormente terminando en cera, para su fundido en bronce.

Estos programas se utilizan en la industria del cine y entretenimiento desde hace más de 20 años, pero su desarrollo como técnica escultórica es reciente. A través de la historia, se observa como todos los artistas han utilizado las innovaciones de su tiempo para la realización de sus piezas.

En la actualidad, existen obras de escultura sacra realizadas por medios de procedimientos digitales gracias a escultores, como Ana Rey y Álvaro Abrines, que son pioneros en estos medios.

Tras la pérdida de la escuela a finales del S.XVIII, otras comienzan a fructificar en la región andaluza, siendo la escuela sevillana la principal productora para la provincia gaditana. Además, en los siglos posteriores, comenzaron a desarrollarse diversas técnicas y maquinarias útiles para la escultura, hasta nuestros días.

II.9.1-DIGITALIZACIÓN DE PIEZAS

La fotogrametría es el proceso por el cual se generan modelos 3D a partir de una gran cantidad de fotografías con diversos puntos de vista, procesando estas por medio de un software que genera una malla tridimensional. Esta técnica es usada en el campo de los videojuegos, efectos visuales ...etc. En el campo de la imagería, se suele usar para escanear un modelo realizado con anterioridad y convertirlo en una malla tridimensional para su posterior reproducción en madera (CNC) o resina (impresión 3D).

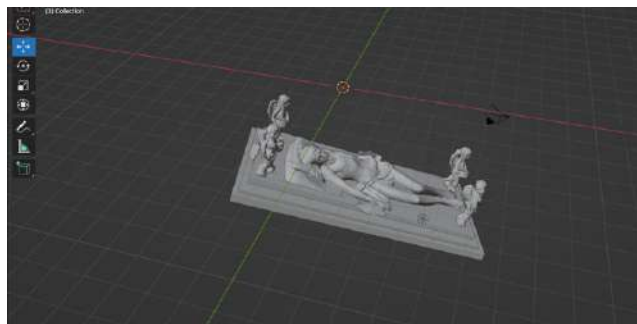


Figura 17. *Fotogrametría de Cristo yacente* mediante el software Agisoft Meta Shape. (José Manuel García Cardero. 2023)

El escáner 3D es un dispositivo con la capacidad de analizar un objeto obteniendo los datos de su forma y color. La información es obtenida mediante la proyección de puntos láser sobre el objeto. El escáner, mediante un haz de luz, es capaz de calcular la distancia desde el punto emisor hasta el objeto obteniendo así una malla tridimensional de puntos.

Antes, el escaneado era exclusivo de la industria, no obstante en la actualidad se utiliza en diversos campos incluyendo las artes plásticas. En la actualidad, podemos observar diversos tipos de escáner 3D dividiendo estos entre escáner 3D con luz, láser y fotogrametría.

Escáner 3D sin contacto. En esta tipología de escáner podemos observar los escáner activos y pasivos.

Los activos son los que emiten un tipo de señal y captan la geometría del objeto. Este tipo de escáner usa radiaciones electromagnéticas o ultrasonido. Los escáneres pasivos no emiten radiación por sí mismos. Éste se fía de la detención de la radiación reflejada en el ambiente.

II.9.2-PROCEDIMIENTOS PARA SU MATERIALIZACIÓN

La impresión 3D es junto al el control numérico, las dos grandes herramientas que en la actualidad consiguen materializar los modelados por software en objetos tridimensionales o copias de modelos ya existentes.

Impresión 3D. La impresión 3D es el proceso por el cual se extruye el PLA (filamento de material termoplástico) a través de una boquilla caliente, derritiéndolo. La impresora deposita el material a través de la plataforma con la pieza en construcción, donde el filamento se enfría y solidifica para formar un objeto sólido. Dentro de la impresión actual podemos mostrar diversos materiales, pero hablaremos de los principales que pueden desarrollarse dentro del campo de la imaginería.

El filamento PLA, ácido poliláctico, es un termoplástico realizado con recursos renovables como es el almidón de maíz o caña de azúcar. Este material, por su similitud a materiales lígneos, suele ser el más utilizado en la imaginería, relacionándose con las esculturas en pasta de yute o maíz realizadas en el S.XVI, como es ejemplo el Cristo de la Expiración del Museo de la capital andaluza.

Las impresoras SLA utilizan espejos galvanómetros que son colocados en el eje X y otro en el eje Y. Dichos espejos dirigen el rayo láser a través de un recipiente de resina, curando y solidificando, construyéndose capa a capa.



Figura 18. Tallado de piezas mediante máquina de control numérico CNC. (Juan Bautista 2021)

Control numérico computarizado (CNC)¹ La máquina es controlada por un ordenador que dirige, a partir de coordenadas, la dirección y movimientos. Debido a esto los movimientos, pueden ser muy precisos a los que el sacado de puntos manual no podría alcanzar (pantógrafo eléctrico- copiadora fresadora). El brazo robótico de este permite ir fresando hasta llegar a la superficie deseada, por ello se adecua más al campo de la escultura. Las máquinas CNC, son capaces de mover el brazo en cinco ejes generando así un nivel de talla más depurado.

En la actualidad, encontramos varias empresas en la provincia de Sevilla que cuentan con máquinas de control numérico específicas para la talla en madera, así como poliestireno expandido. Artistas de otras provincias recurren a estas debido a la falta de empresas con estas maquinarias fuera de Sevilla.

1.- El control numérico computarizado (CNC) es el sistema por el cual un operario puede controlar el trabajo de mecanizado de una herramienta. El proceso se realiza a través de un programa de software. La información llega a la máquina para que cumpla con las directrices establecidas.

II.10.- LA CREACIÓN: PIEZAS GENOVESAS A PARTIR DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

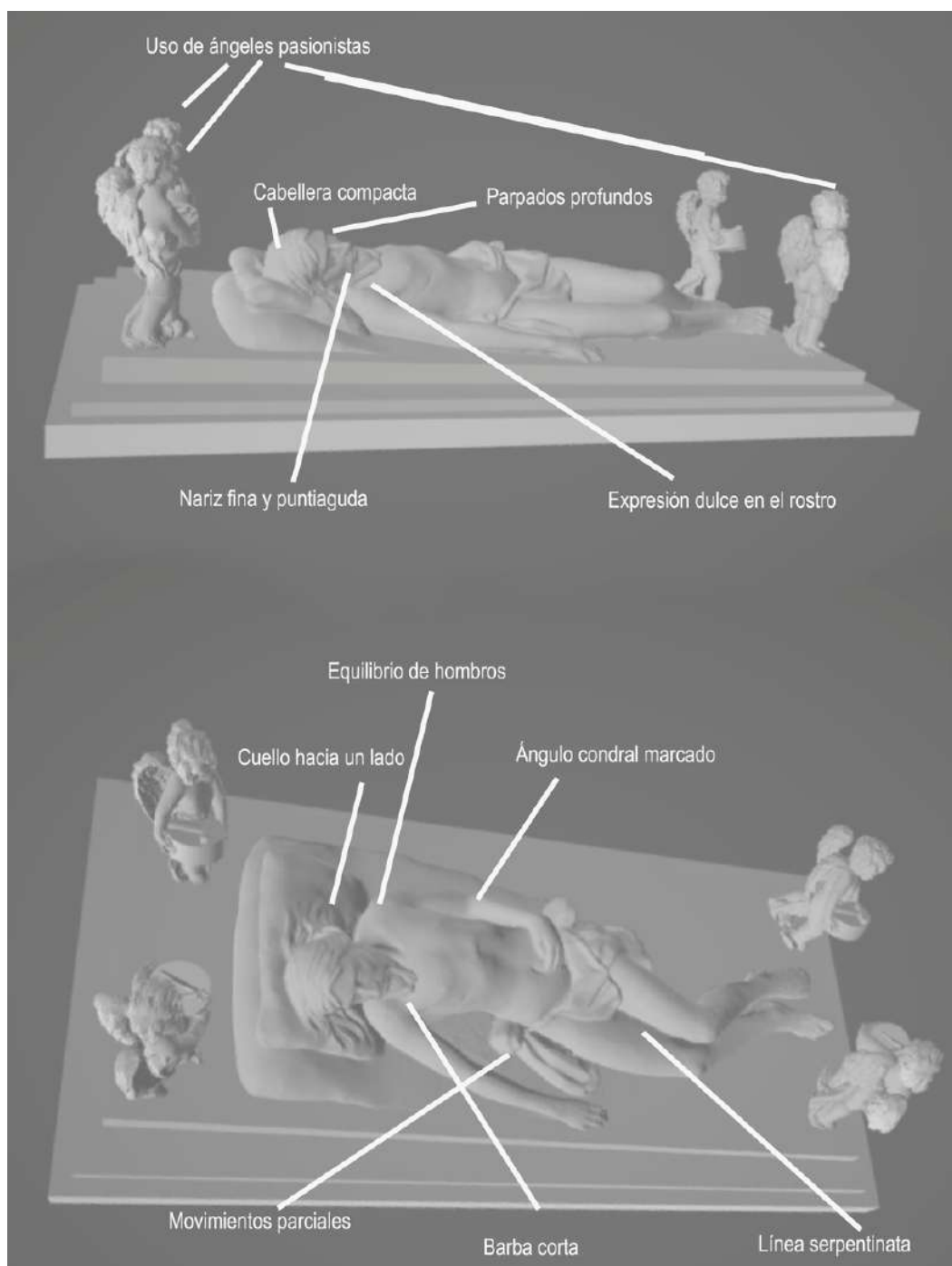


Figura 19. Características genovesas en el yacente. (José Manuel García Cardero. 2023)

Tecnología y arte llevan teniendo una relación compleja y significativa desde el principio de la historia, es un proceso simbiótico y en cierta manera son inseparables. Cómo y cuándo se sitúa el impacto de la cultura digital dentro de la historia del arte es todavía difícil de ver, pero lo digital gana relevancia para el artista, en el momento en el que lo digital (internet) gana relevancia en la vida diaria. La fotografía no tuvo el impacto en la actividad cotidiana de las personas que internet ha tenido. Y esto es debido a la peculiaridad de estas tecnologías, que no son meras herramientas plásticas. No hay que olvidar que están siendo desarrolladas por la misma fuerza industrial y bajo el mismo marco lógico que también es responsable de la radical reorganización de la experiencia cotidiana en general.

(Miguélez: 2023, 2)

Tras el estudio de la Escuela Genovesa y las nuevas tecnologías, nos adentramos en el proyecto de creación de una pieza a partir de los rasgos morfológicos presentes en los escultores genoveses del S.XVIII.

Para la realización de dicha obra, trabajamos a partir de la iconografía del yacente, tomando como referencia las obras de Antón María Maragliano y Manuel Luque Bonillo (Figura 14). Para ello comenzaremos con el modelado de la pieza en un formato de 120 x 60 cm en barro, con las características descritas en la (Figura 19).

Posteriormente, realizaremos una fotogrametría¹. A partir de la misma por medio de Blender, la remodelamos incluyendo diversas imágenes no presentes en el barro (ángeles pasionistas).

Las modificaciones de la pieza a partir de programas como Blender, nos permite redimensionar la pieza así como reproducirla en pequeño formato sin pérdida alguna de calidad (impresión 3D en resina).

Una vez finalizada la aplicación nos permite policromar la pieza de forma digital para tener así una aproximación a cómo se visualizará una vez materializada y encarnada.

1.-La fotogrametría es la técnica cuyo fin es estudiar y definir con precisión la forma, dimensiones y posición en el espacio de un objeto cualquiera, utilizando esencialmente medidas hechas sobre una o varias fotografías de ese objeto.



Como rasgos principales de la Escuela Genovesa en la iconografía del yacente (Figura 19) observamos, el uso de “puttis”, es decir, ángeles (en este caso presentan atributos pasionistas en sus manos). Por otro, Cristo se muestra con la cabellera compacta. En cuanto a la morfología facial, este presenta una nariz fina y puntiaguda; párpados profundos y una barba corta, todo ello envuelto por una dulce expresión en su rostro. A nivel anatómico, la pieza presenta la torsión del cuello hacia un lado, equilibrio de hombros y un brusco movimiento en la cadera (movimientos parciales), generando una línea serpentinata en su composición. Además, se marca de forma exagerada el ángulo condral, así como una cierta inflamación en la musculatura pero sin pesadez alguna.

Podemos ver las características anteriores en la descripción de dos cristos genoveses que nos ofrece (Cristo yacente de Frasso Telesino y Cristo de Vera Cruz de San Fernando) D. Jesús Abades en la web “Lahormacina”:

Ambas comparten los ojos hundidos y cerrados, las cejas pronunciadas y trazadas con tiralíneas, la nariz afinada, los labios exangües con en modelado de los dientes superiores, el fino bigote separado de los labios y la barba bífida, de menudas y redondeadas puntas, más insinuadas que gubiada a conciencia sobre el demacrado rostro y perdida detrás de la oreja, no demasiado visible este detalle

(La Hornacina: 2017, 2)

BLOQUE III

CONSIDERACIONES FINALES



III.1.-CONCLUSIONES

Tras el desarrollo de este proyecto teórico-práctico, podemos obtener un conocimiento más amplio de la Escuela Genovesa. Como ya mostramos con anterioridad, la mayor parte de los autores comparten rasgos formales y compositivos a la hora de elaborar sus piezas. Extendiéndose esto entre los escultores afincados en la Liguria así como en la provincia gaditana .

Por otra parte, tras el estudio de las principales técnicas, mostramos los autores que desarrollan cada una de ellas. Además identificamos la diversa problemática que puede presentar cada una de las técnicas procedentes de Génova, así como las innovaciones que estas muestran a partir de la asimilación de las técnicas y procedimientos propios de las escuelas andaluzas de la imaginería. Del mismo modo, confirmamos la influencia pictórica de los pintores coetáneos en las composiciones escultóricas de la escuela.

Además, nos adentramos en la necesidad de recuperación de esta escuela, retomando las licencias artísticas y rasgos formales que desarrollan los ligures en el S.XVIII para su producción gaditana. No debemos anclarnos al pasado sin ver las innovaciones técnicas que la actualidad nos ofrece, mostrando así los diversos procesos escultóricos que actualmente pueden facilitar la elaboración de una pieza de imaginería como son el escaneado 3D, fotogrametría o impresión 3D. Por ello, a partir de la iconografía del yacente, se hace un revisionismo de las formas de la escuela genovesa apoyándonos en las nuevas tecnologías.

Con este trabajo se quisiera recordar la presencia de los diversos artistas de la escuela, así como la importancia y esplendor artístico que conllevó a Cádiz en el S.XVIII escribiendo una de las más brillantes páginas del arte de la zona.



Otro trámite a tener en cuenta, cuando la obra es por encargo es la realización de un contrato. El contrato es un acuerdo, generalmente escrito, por el que dos o más partes se comprometen recíprocamente a respetar y cumplir una serie de condiciones. El contrato se encuentra dividido en 3 partes: proemio, cláusulas y firmas.

En el proemio se describen brevemente los datos de ambas partes (vendedor y comprador), además de fecha, lugar y breve descripción de la obra, así como el precio de la misma.

En las cláusulas se explican todos los detalles del acuerdo (fecha de entrega, pagos, datos de la obra y materiales....).

Cabe destacar la posibilidad de ubicar el estudio en la propia vivienda. En referencia al taller para realizar obras lígneas, se necesitaría un estudio con techos altos para poder mover las piezas de gran formato (crucificados, nazarenos...). Por otro lado, este debe de encontrarse dividido en varias estancias para los diversos procesos escultóricos que estas piezas conllevan. Así mismo, estas dependencias deben de estar dotadas de una iluminación óptima para el desarrollo de esta actividad, además de una buena ventilación (secados y olores).

El mobiliario necesario para ello sería un banco de trabajo con un gato o sargento de banca para fijar las piezas, además de estanterías para los materiales. Para ganar en eficiencia y dotar de mayor carácter innovador a nuestra producción, sería muy beneficioso contar con un ordenador de mesa con una tarjeta gráfica suficientemente potente como para obtener un óptimo nivel de procesado y una impresora 3D (PLA o resina) para poder generar muestras o prototipos de nuestros modelados, redimensionarlos o modelarlos directamente en 3D.

La venta de estas obras se potenciarán a partir de las redes sociales, siendo estas un medio de divulgar la producción artística realizada en este taller. Además, la venta a particulares, agrupaciones parroquiales, parroquias y hermandades son una de las principales formas publicitarias, ya que estos comparten fotografías de las piezas en sus redes.

BLOQUE IV

FUENTES DOCUMENTALES



IV.1.- DESARROLLO DE LOS PRINCIPALES ARTISTAS

En este punto hablaremos de los escultores genoveses y todos esos artífices que intervienen en los procesos de ejecución de esculturas líneas de la escuela. Siendo el primero que aparece documentado Francesco Galleano, al fecharse una obra suya en 1729.

Debemos de hacer una clasificación de estos escultores dependiendo de la zona en la que producen su obra: artistas residentes en la Liguria, artistas residentes en Cádiz procedentes de Génova e hijos de genoveses.

- **IV.1.1-Artistas residentes en la Liguria**

Estos artistas producen sus obras en Génova y las envían por vía marítima, siendo estas encargadas por particulares, iglesias o mecenas ligures afincados en Cádiz.

Anton Maria Maragliano.- Es un escultor nacido en Génova el 18 de septiembre de 1664, donde mantiene su taller durante toda su vida y fallece el 7 de marzo de 1739. Siendo sepultado en la iglesia de Santa Maria della Pace. Fue uno de los escultores más notables del Barroco genovés en lo referente a la escultura línea policromada. Discípulo de Pietro Andrea Torre. Su obra tuvo una enorme difusión en la Liguria, consiguiendo en Cádiz, extendiéndose a las Islas Canarias e Hispanoamérica. De su taller salen diversos escultores los cuales son tutorizados por este, como son los hermanos Pietro y Francisco Galleano, Giovanni Maragliano (su sobrino) y Agostino Storuce.

Gran parte de la notoriedad del artista, nombrado por los estudiosos como el “Capo Scuola” de la escuela gaditano-genovesa, es debido a los “Gruppi di altare”, es decir, grandes composiciones escultóricas para pasos procesionales con una gran teatralidad anunciante de un marcado Barroco, osadía compositiva y amplificación emocional de efectos. En estos grupos procesionales, se representan escenas de la pasión o vidas de santos. Así como grupos escenográficos de altar marcados por su gran originalidad y valor artístico, siendo ejemplo de ello “*El éxtasis de San Francisco*”, “*El éxtasis de San Pascual Bailón*” (Anexo 1) .



Anexo 1. *Éxtasis de San Pascual Bailón* (Anton Maria Maragliano. Primer tercio del S.XVIII).

Pietro Galleano.- Escultor genovés, discípulo de Antón María Maragliano y hermano mayor de Francisco Galleano. Nace en Génova entre (1681 - 1687) y falleció en 1761. Según fuentes documentales, éste es el aprendiz más destacable de Maragliano. Las sugerencias maraglianescas son evidentes, especialmente en la pose tan barroca de las figuras, el retrato, la talla y composición de los mechones que conforman el cabello haciendo bucles siguiendo el estilo propio del maestro. Destaca por la particularidad de realizar una policromía plana. Al igual que el maestro, Pietro trabaja las manos anchas con dedos cortos.

Utiliza la iconografía de la virgen sosteniendo al niño similar a la de Maragliano (*Virgen del Carmen de Porta Coelli*).

Bernardo Schiaffino.- Fue alumno de Anton Domenico Parodi y amigo de los pintores Piola. Trabajó con gran talento el mármol, (pasando a la historia por sus piezas pétreas) abriendo taller en la "Strada Giulia" de la capital Ligur.



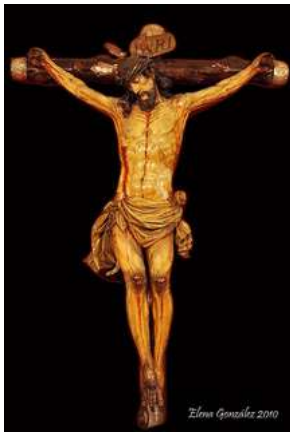
Anexo 2. *Cristo Crucificado de la Expiración* (Bernardo Schiaffino. Anterior a 1719).

Francesco Maria Schiaffino.- Heredó el taller de su hermano Bernardo por su prematura muerte. Este marchó cinco años a Roma, donde entró a formar parte del taller de Camilo Rusconi. Alumno suyo fue el escultor Queirolo.

- **Artistas residentes en Cádiz**

Francesco Maria Maggio.- El escultor nació en Génova en 1705 y fallece en Cádiz en 1780. Comienza a absorber los principios formales sevillanos, variando a la italiana por la piedad popular andaluza. Llega a la capital gaditana en 1739, contrayendo matrimonio con María Nicolasa Picasso, teniendo con ella cinco hijos de los que destaca Jácome Antonio Maggio (escultor), el cual realizará los dos sayones que procesionan en la Hermandad del Cristo de la columna de Cádiz.

Este destaca por las llagas realistas que incorpora a las imágenes por medios de pergaminos rotos generando aristas. Como rasgos compositivos más representativos del artista, cabe destacar el arranque de la barba separada de las patillas y perdiéndose detrás de las orejas, el mentón limpio hasta el labio inferior, el bigote sale de las fosas nasales dejando libre el surco nasolabial y labio superior, la cabeza se presenta surcada por innumerables estrías provocadas por gubias y el uso de sangre en relieve por medio del estuco.



Anexo 3. *Crucificado de la Misericordia* (Francesco Maria Maggio. Segundo tercio del S.XVIII)



Anexo 4. *Cristo de la Piedad* (Francesco Maria Maggio. 1754)

Domenico Giscardi.- Llega a Cádiz con 28 años de edad y contaba con 14 años cuando fallece A. Maria Maragliano, imposibilitando su entrada en el taller de este en “Strada Giulia” aun presentando rasgos formales de gran similitud. Los rasgos plásticos del artista son plenamente genoveses, recurriendo a la expresión de la estampa sevillana pero con retrato clásico (greco-romano).



Anexo 5. *Santa Ana y la Virgen niña* (Domenico Giscardi. Último tercio del S.XVIII)

Jacome Baccaro.- Nace en Savona, pero reside en Jerez desde los doce años, contrayendo matrimonio allí y teniendo doce hijos, destacando Pedro Baccaro el cual trabajará en el taller paterno.

A Baccaro se le relaciona con el estilo artístico de Francesco Maria Maggio, dominando el panorama local de la escultura durante la segunda mitad del S.XVIII. Trabajó tanto la madera como la piedra, posibilitando que trabajase con los hermanos Bernardo y Vicente Cresi, dos artistas ligures afincados en Jerez. Discípulo de este son Bernardo Cortiguera, Simón Palomino y Pedro Baccaro (su hijo).

Sobre su estilo cabe destacar su particular tratamiento del pelo, con técnica aristada y detallada a base de líneas largas y dinámicas. Sus piezas se enmarcan dentro de un punto de partida genovés. En las manos, se describen las venas en un marcado relieve de dibujo entrecruzado que suele terminar en doble "V" en los nudillos.

Piezas suyas son la *Fachada Principal del Palacio de Villapanés* (Anexo 6) y la *Portada del Palacio de Bertemati* (trabajos en piedra). Por otro lado, en cuanto a escultura lígnea destaca el *Cristo de la Flagelación de Jerez* (Anexo 7) y la obra del *Padre eterno para el retablo mayor de la Iglesia de Santiago de Jerez*.



Anexo 6. *Fachada principal del Palacio de Villapanés.*
(Jacome Baccaro)



Anexo 7. *Cristo de la Flagelación.*
(Jacome Baccaro. 1719)

IV.2.- IMÁGENES

- Figura A. José Manuel García Cardero, 2021. *Crucificado*. [Escultura]. 120 cm x 80 cm. Colección particular. Fotografía del autor.
- Figura B. José Manuel García Cardero, 2023. *Cráneo*. [Modelado]. 15 cm x 20 cm. Colección particular. Fotografía del autor.
- Figura C. José Manuel García Cardero, 2023. *Dolorosa*. [Modelado]. 42 cm x 18 cm. Colección particular. Fotografía del autor.
- Figura D. José Manuel García Cardero, 2023. *Querubín*. [Fundición]. 50 cm x 20 cm. Colección particular. Fotografía del autor.
- Figura E. José Manuel García Cardero, 2021. *Stabat Mater*. [Grabado]. 60 cm x 40 cm. Colección particular. Fotografía del autor.
- Figura F. José Manuel García Cardero, 2023. *Cristo yacente*. [Modelado 3D]. 30 cm x 15 cm. Colección particular. Fotografía del autor.
- Figura G. (José Manuel García Cardero, 2023). *Dolorosa*. [Modelado]. 30 cm x 15 cm. Colección particular. Fotografía del autor.
- Figura H. José Manuel García Cardero, 2023. *Cristo yacente*. [Modelado]. 110 cm x 55 cm. Colección particular. Fotografía del autor.
- Figura I. José Manuel García Cardero, 2023. *San José*. [Dibujo a grafito]. 60 cm x 45 cm. Colección particular. Fotografía del autor.

- Figura 1. *Mapa de Cádiz y Génova* .[Fotografía]. (Consulta: 10 de Enero 2023). Disponible en :<https://escuelagenovesa.wordpress.com/la-colonia-genovesa-en-cadiz/>
- Figura 2. *José Manuel García Cardero, 2023*. [Fotografía]. Rasgos comunes en los crucificados de la escuela. Disponible en https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Anton_maria_maragliano,_crocifisso,_1723_%28sanremo,_santuario_di_nostra_signora_della_costa%29_02.jpg
- Figura 3. *José Manuel García Cardero, 2023*. *Características faciales de cristo genovés*. [Fotografía].
- Figura 4. *Carmen Isabel Bernal Humanes, 2019*. *Elaboración de postizos*. [Fotografía]. (Consulta 20 de Enero de 2023) Disponible en :https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/92028/WAOTFG_229.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- Figura 5. Domenico Giscardi, último tercio S.XVIII. Santa Ana y la Virgen niña [Escultura]. Ermita de Santa Ana Chiclana de la Frontera. Fotografía de José Manuel García Cardero.
- Figura 6. Andrea Pozzo. *Grabado arquitectónico*. [Grabado]. [Consulta :27 de febrero de 2023] Disponible en : Perspectiva, pictorum et architectorum.
- Figura 7. *José Manuel García Cardero, 2023*. *Comparativa entre Baldaquino genovés del S. XVIII y uno gaditano*. [Digital].
- Figura 8. Van Dyck y Maragliano, S.XVIII. Comparativa entre Piedad de Van Dyck y Maragliano [Pintura y escultura]. Fotometría de José Manuel García Cardero.
- Figura 9. Antonio Molinari, S.XVIII. *Ángel lamparero*. [Escultura]. Iglesia de San Lorenzo, Cádiz. Fotografía de Elena González 2010.(Consulta 19 de Febrero de 2023) Disponible en : <https://escuelagenovesa.wordpress.com/tag/capilla-del-pilar/>
- Figura 10. Domenico Giscardi, S.XVIII. San Pedro. [Escultura]. (Consulta: 26 de febrero de 2023) Cádiz.(Fotografía: Oscar Torres y J. Manuel Jurado) Disponible en: <http://resurrecciony victoria.blogspot.com/2015/03/festividad-de-san-jose-patron-de-san.html>

- Figura 11 . José Manuel García Cardero, 2023. *Comparativa entre crucificado de Anton Maria Maragliano y Maria Maggio*. [Fotogrametría].
- Figura 12. José Manuel García Cardero, 2023. *Fotometría del Stmo. Cristo de la Misericordia y Stmo. Cristo de los Pobres*. . [Fotogrametría].
- Figura 13. Manuel Luque Bonillo, 2022. *Cristo de la Misericordia y Maria Santisima de la Caridad en su VI Dolor*. [Escultura]. Chiclana de la Frontera. Fotografía de Quique del Valle.
- Figura 14. Manuel Luque Bonillo, 2023. Anton Maria Maragliano 1720-1725. *Cristo Yacente* [Escultura]. Dalías. Fotografía de Manuel Luque Bonillo.
- Figura 15. *Francisco Buiza Fernández, 1972. Modelado de dolorosa*. [Escultura]. Sevilla. (Fotografía: Pedro Ignacio Martínez Leal) Consulta 27 de febrero de 2023. Disponible en libro (BUIZA ISBN-13 : 978-8480930451)
- Figura 16. Andrea Cuesta, principios de S.XVIII. Cristo yacente. [Escultura]. Chiclana de la Frontera. Fotografía de José Manuel García Cardero. Realizada el 7 de marzo de 2023
- Figura 17. *José Manuel García Cardero, 2023. Fotogrametría de Cristo yacente mediante el software Agisoft Meta Shape*. . [Fotogrametría].
- Figura 18. Juan Bautista, 2019. *Tallado de piezas mediante máquina de control numérico CNC*. (Fotografía de video de Juan Bautista).(Consulta el 25 de febrero de 2023). Disponible en: https://www.instagram.com/p/CE8_eO9HKYz/?igshid=MDJmNzVkMjY=
- Figura 19. *José Manuel García Cardero, 2023. Cristo Yacente*. [Escultura]. Fotografía del autor
- Figura 20. *Ejemplo de factura*. (Documento Digital) (Consulta 21 de febrero de 2023)Disponible en :<https://wise.com/es/gestion-empresarial/modelo-factura>

- Anexo 1. Anton Maria Maragliano. *El éxtasis de San Pascual Bailón*. [Escultura]. Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato. Génova (Italia). [consulta: 24 de abril 2024]. Disponible en: https://www.wikiwand.com/es/Basilica_della_Santissima_Annunziata_del_Vastato
- Anexo 2. Bernardo Schiaffino, anterior a 1719. *Cristo Crucificado de la Expiración*. [Escultura]. Oratorio de San Felipe Neri (Cádiz). [Consulta: 24 de abril 2024]. Disponible en: <https://escuelagenovesa.wordpress.com/2013/01/05/arte-genoves-en-el-oratorio-san-felipe-neri/sagrario2/>
- Anexo 3. Francesco Maria Maggio, segundo tercio S. XVIII. *Crucificado de la Misericordia*. [Escultura]. Iglesia de San Juan de Dios (Cádiz). [Consulta: 24 de abril 2024]. Disponible en: <https://escuelagenovesa.wordpress.com/2010/11/24/cristo-de-la-misericordia/misericordia/>
- Anexo 4. Francesco Maria Maggio, 1754. *Cristo de la Piedad*. [Escultura]. Iglesia de Santiago (Compañía de Jesús), Cádiz. [Consulta: 24 de abril 2024]. Disponible en: <https://semanasantacadiz.com/la-piedad/>
- Anexo 5. Domenico Giscardi, último tercio S.XVIII. *Santa Ana y Virgen niña*. [Escultura]. (Chiclana de la Frontera, Cádiz). [Consulta: 24 de abril 2024]. Disponible en: <https://elsenatus.es/?p=1004>
- Anexo 6. Jacome Baccaro. *Fachada Principal del Palacio de Villapanés*. [Escultura]. Jerez de la Frontera (España). [Consulta: 24 de abril 2024]. Disponible en: <http://jerezintramuros.blogspot.com/2016/06/villapanes.html>
- Anexo 7. Jacome Baccaro, 1719. *Cristo de la Flagelación*. [Escultura]. Jerez de la Frontera (España). [Consulta: 24 de abril 2024]. Disponible en: <https://www.jerezcofrade.tv/2016/11/28/%F0%9F%93%B7-besapies-ntro-p-jesus-la-flagelacion-fotos/besapies-flagelacion-amargura-3490/>

IV.3.- BIBLIOGRAFÍA

- CERVINI Y SANGUINET, 2005. *Han tutta l'aria di Paradiso. Gruppi processionali di Anton Maria Maragliano tra Genova e Ovada*. Turín. Umberto Allemandi.
- SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, 2006. *Escultura Genovesa. Artífices del Setecientos en Cádiz*. Cádiz. Autor-Editor.
- SANGUINETI, Daniele, 1998. *Antón María Maragliano*. Génova. Umberto Allemandi.
- RIVAS CARMONA, J, 1990. *Arquitectura y policromía. Los mármoles del barroco andaluz*. Diputación de Córdoba.
- BOCARDO, P, COLOMER, J.L, Fabio, 2004. *C.España y Génova . Obras artistas y coleccionistas*. Madrid. Fundación Carolina Fernando de Villaverde Ediciones.
- POZZO, Andrea, 1737. *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei*. Roma. Joannis Zempel.
- SANGUINETI, Daniele, 2010. *Anton Maria Maragliano bozzeti e piccole scultore*. Génova. Sagep Editori.

IV.4.- WEBGRAFÍA Y MEDIOS DIGITALES

- ESPINOSA DE LOS MONTEROS SANCHEZ, F y PATRON SANDOVAL J.A, 2005. "Apuntes sobre la imaginería tarifeña. Siglo XVIII (I)". *Aljaranda*, Nº 58. (En línea) [Consulta: 20 de enero 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2028637>
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS SANCHEZ, F y PATRON SANDOVAL, 2007. "La obra del escultor Genovés Jácome Baccaro en la iglesia parroquial de San Francisco de Tarifa (I)". *Aljaranda*, nº67. (En línea). [Consulta: 20 de enero 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2510918>
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS SANCHEZ, F y PATRON SANDOVAL. 2008. "La obra del escultor genovés Jácome Baccaro en la iglesia parroquial de San Francisco de Tarifa (II)". *Aljaranda*, nº68. (En línea). [Consulta: 20 de enero 2022]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2575285>
- DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo Alonso. 1995. "Mármoles italianos en Cádiz durante el S.XVIII. Un retablo de Alessandro Aprile". *Revista Atrio*, Nº 7. (En línea). [Consulta: 20 de enero 2022]. Disponible en: <https://www.upo.es/revistas/index.php/atricio/article/view/3151>
- FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael. 2015. "Los otros círculos andaluces. Escultura barroca de la periferia: materiales para su docencia y estudio". *Universidad internacional de Andalucía. (En línea)*. [Consulta: 2022 de enero 2022]. Disponible en: <https://www.eumed.net/libros-gratis/2015/1429/index.htm>
- LUQUE TERRÓN, Andrés. 2014. "La proyección de la escultura genovesa en Cádiz". *Centro de Congresos Cortes de la Real Isla de León. ISLAPASIÓN*. (En línea). [Consulta: 9 de Noviembre 2022]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xCMnFCgdXu0>
- LORENZO, J. Alejandro. 2021. Escultura 2 "...con hechura del mayor primor" Escultura genovesa en Canarias" por J. Alejandro Lorenzo. Seminario de Escuela Virreinal. (En línea). [Consulta: 21 de Mayo 2022]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kzxdCF8sQKs>

- MORENO ARANA, José Manuel. 2022. "La impronta genovesa en la escultura". *Elbarrocojerezano*. (En línea). (Consulta: 10 de Enero 2023). Disponible en: <http://elbarrocojerezano.blogspot.com/2012/05/la-impronta-genovesa-en-la-escultura.html>
- GONZÁLEZ PÉREZ, Elena. 2011. "Colonia genovesa en Cádiz". *Escuelagenovesa*. (En línea) [Consulta: 6 octubre 2022]. Disponible en: <https://escuelagenovesa.wordpress.com/la-colonia-genovesa-en-cadiz/>
- GONZÁLEZ PÉREZ, Elena. 2011. "Bibliografía". *Escuelagenovesa*. (En línea) [Consulta: 19 septiembre 2022]. Disponible en: <https://escuelagenovesa.wordpress.com/bibliografia/>
- GARRIDO PÉREZ, Jesús. 2017. "La estela de Anton M. Maragliano en Cádiz: La escuela gaditano-genovesa". *Patrimoniolsla*. (En línea) 1 abril, 2017. [Consulta: 15 de julio 2022]. Disponible en: <http://www.patrimoniolsla.com/la-estela-anton-maragliano-cadiz-la-escuela-gaditano-genovesa/>
- ABADES, Jesús. 2017. "Artículos genoveses". *Lahornacina*. (En línea) [Consulta: 10 de enero 2022]. Disponible en: <https://www.lahornacina.com/articulosgenoveses.htm>
- ABADES, Jesús. 2017. "Dossier Génova". *Lahornacina*. (En línea) [Consulta: 10 de enero 2022]. Disponible en: <https://www.lahornacina.com/dossiergenova1.htm>
- ABADES, Jesús. 2017. "Artículos genoveses 1". *Lahornacina*. (En línea) [Consulta: 10 de enero 2022]. Disponible en: <https://www.lahornacina.com/articulosgenoveses1.htm>
- ABADES, Jesús. 2017. "Artículos genoveses 2". *Lahornacina*. (En línea) [Consulta: 10 de enero 2022]. Disponible en: <https://www.lahornacina.com/articulosgenoveses2.htm>
- ABADES, Jesús. 2017. "Artículos genoveses 3". *Lahornacina*. (En línea) [Consulta: 10 de enero 2022]. Disponible en: <https://www.lahornacina.com/articulosgenoveses3.htm>
- ABADES, Jesús. 2017. "Artículos genoveses 4". *Lahornacina*. (En línea). [Consulta: 10 de enero 2022]. Disponible en: <https://www.lahornacina.com/articulosgenoveses4.htm>

LA ESCULTURA GENOVESA

La Liguria gaditana del S.XVIII

El siglo XVIII trajo para la escultura polícroma en madera una de las épocas más brillantes para la imaginería religiosa española. Es desconcertante como una de las principales escuelas que se desarrollan en España lleguen al olvido debido a su pérdida a finales de este mismo siglo.

A lo largo de las páginas de este Trabajo de Fin de Grado de la Facultad de Bellas Artes (Universidad de Sevilla) se muestran algunas técnicas empleadas por los artistas genoveses, del mismo modo que los discípulos e hijos de estos, los cuales se afincan en territorio gaditano. Además de ello se estudia los conceptos ideológicos y compositivos de los principales escultores, así como los rasgos que unifican a estos en la denominada Escuela Genovesa.

Por otro lado, los conceptos generados por el "Capo Scuola" y sus seguidores llegan hasta nuestra actualidad por medio de una nueva generación de imagineros los cuales muestran estéticas similares a las presentadas en el S.XVIII.

Por último, por medio de las nuevas tecnologías se desarrollará una escultura de Cristo yacente a partir de los principios y rasgos propios de la escuela.

