

Un San Antonio de Padua del círculo del escultor genovés Anton Maria Maragliano en Valladolid

A St Anthony of Padua from the Circle of the Genoese Sculptor Anton Maria Maragliano in Valladolid

JAVIER BALADRÓN ALONSO

balilla19@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-7548-2962

Recibido: 08/12/2017. Aceptado: 09/11/2018

Cómo citar: Baladrón Alonso, Javier: “Un San Antonio de Padua del círculo del escultor genovés Anton Maria Maragliano en Valladolid”, *BSAA arte*, 84 (2018): 275-297.

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.84.2018.275-297>

Resumen: El presente artículo desea plantear la atribución a favor del escultor genovés Agostino Storace, discípulo de Anton Maria Maragliano, del excelente grupo escultórico de la *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua* que se conserva en la iglesia de San Andrés de Valladolid, el cual desde hace unas décadas se viene atribuyendo a uno de los maestros cortesanos más importantes de la segunda mitad del siglo XVIII, Juan Pascual de Mena.

Palabras clave: Agostino Storace; Anton Maria Maragliano; escultura barroca; escultura genovesa; siglo XVIII; Valladolid.

Abstract: This article aims to propose an attribution to the Genoese sculptor Agostino Storace, disciple of Anton Maria Maragliano. Agostino Storace would be the author of the superb sculptural group of the *Apparition of the Child Jesus to St Anthony of Padua* preserved in the church of San Andrés in Valladolid. Such attribution has nothing to do with what was considered for decades, when the sculptural group was thought to have been made by Juan Pascual de Mena, one of the most important sculptors working at the court in the second half of the 18th century.

Keywords: Agostino Storace; Anton Maria Maragliano; Baroque sculpture; Genoese sculpture; 18th century; Valladolid.

En la iglesia parroquial de San Andrés de Valladolid se conserva un excelente grupo escultórico de *San Antonio de Padua con el Niño Jesús* (fig. 1) que desde hace tiempo se viene atribuyendo al escultor cortesano Juan Pascual de Mena (1707-1784), asignación que estamos en condiciones de cuestionar. Asimismo, expondremos que probablemente proceda de alguno de los

reputados talleres escultóricos lígneos de Génova,¹ y más concretamente de la *bottega* de Agostino Storace (ca. 1710-d. de 1788), discípulo de Anton María Maragliano (1664-1739), el escultor en madera policromada más descollante de la escuela genovesa de la primera mitad del siglo XVIII.



Fig. 1. *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua*. Agostino Storace (atr.). Hacia 1772-1776. Iglesia de San Andrés, Valladolid.

INTRODUCCIÓN

La presencia de la escultura de *San Antonio de Padua* de la iglesia de San Andrés en Valladolid plantea el interesante interrogante sobre ¿cómo pudo hacerse una humilde parroquia de una ciudad que había perdido el esplendor artístico de tiempos pasados con una escultura italiana de tal calidad y nobleza? Hagamos un poco de historia. Hasta finales del siglo XVIII la iglesia no destacó ni por su tamaño ni por la entidad de las obras artísticas que atesoraba en su interior. Se trataba de un pequeño templo formado por una nave con una capilla a cada lado, un crucero al que se abría en el lado del Evangelio la capilla de Nuestra Señora de los Ángeles (o de las Maldonadas, que era de patronato privado) y una cabecera poligonal.² Llegada la década de 1770 y, más

¹ Sobre la escultura genovesa en España, v. Franchini Guelfi (2004). Con posterioridad se han publicado otros libros y artículos fundamentales: Sánchez Peña (2006); Lorenzo Lima (2010); (2011).

² Martín González / Urrea Fernández (1985): 50.

concretamente, el año 1772, un hijo de pila de la parroquia, el franciscano fray Manuel de la Vega y Calvo, quien ostentó entre otros cargos el de Comisario General de las provincias de Indias de la Orden de San Francisco, patrocinó las obras de ampliación de la iglesia y la reconstrucción de su torre,³ actuaciones, ambas, que corrieron a cargo del arquitecto académico Pedro González Ortiz (1740-1796).

Las fiestas para conmemorar la conclusión de las obras se celebraron prematuramente (la torre estaba sin rematar, por lo que las campanas no pudieron ser volteadas sino repicadas) los días 14, 15 y 16 de junio de 1776 para aprovechar que el padre De la Vega se encontraba de paso por la ciudad, camino de un Capítulo de su Orden en Medina de Rioseco.⁴ El franciscano tuvo un papel activo en estos fastos puesto que fue el encargado de efectuar la predicación del día 15 “acompañado de los dos padres provinciales presente y pasado, y de otros muchos religiosos de su orden”.⁵ Los sermones de los otros dos días los realizaron el licenciado don Francisco Joaquín Cano, a la sazón párroco, provisor y vicario general del obispo, y el Ilustrísimo señor obispo don Antonio Joaquín Soria “a quien asistieron varios señores dignidades y canónigos de la santa iglesia, a las que concurrió con su destreza la música de la catedral”.

Dicen las crónicas que asistieron a los festejos tantas “personas, clérigos, religiosos, caballeros y multitud de gentes de todos estados de uno y otro sexo en tanto grado que con ser la iglesia tan capaz y espaciosa era poco ámbito su pavimento para comprenderlas”; por su parte, el retablo mayor “se convirtió en un cielo de luminosas antorchas, como así bien los colaterales, y demás altares”.⁶ Las celebraciones no fueron solamente religiosas, ya que también tuvieron sus elementos profanos. Así, sabemos que los propios feligreses:

³ El libro becerro explica de manera entusiasta las obras acometidas por el franciscano en su amada parroquia: “El Reverendísimo padre maestro fray Manuel de la Vega de la regular observancia de San Francisco e hijo del Real Convento de esta ciudad pobre de nacimiento pero honrado, pobre fraile pero de corazón magnánimo, nobles y católicos pensamientos que habiéndose anunciado en su puericia religiosa (pudiera decirse que proféticamente) había de concluir la iglesia (...) promovido cuasi maravillosamente al ministerio de comisario general de las Indias (...) concluyose por fin la iglesia con el aumento de cuatro capillas a dos por banda, con sus retablos ricamente dorados, colocose la soberana efigie del Cristo del Consuelo en el mismo sitio donde antes tenía su capilla oscura y reducida, y enfrente una admirable pintura de Nuestra Madre y Señora de Guadalupe de México con la historia de la aparición, y en las dos capillas siguientes se han colocado dos efigies de San Francisco y San Antonio las que forman competencia entre sí sobre la admiración del arte; la hizo su torre a fundamentis tan fuerte, y agradable a la vista”, v. Martín González / Urrea Fernández (1985): 55.

⁴ Agapito y Revilla (1937): 505.

⁵ Martín González / Urrea Fernández (1985): 56.

⁶ Martín González / Urrea Fernández (1985): 56.

dispusieron un víctor compuesto de 50 parejas con las que representaron las cuatro partes del mundo con toda propiedad, empezaba con un estandarte en el que iba pintada por una parte la divisa de San Andrés, y la de San Francisco por otra, y concluyeron las cuadrillas con el propuesto víctor guardado de varios sujetos vestidos a la española antigua; llevaban las cajas de la milicia con los pínfanos que componían una música bélica muy concertada.⁷

Las obras y preseas con las que el franciscano favoreció a la iglesia en la que fue bautizado fueron muy numerosas. Así, en el campo arquitectónico, se ocupó de agrandar el templo mediante la construcción de dos capillas a cada lado de la nave y un coro a los pies; asimismo, corrió con el gasto del nuevo pavimento, erigió una nueva fachada y reconstruyó la torre. Pero la generosidad del religioso no quedó ahí, puesto que también obsequió a la parroquia con una serie de esculturas y retablos que enriquecieron notablemente el templo. Para cada una de las cuatro capillas que mandó levantar costeó un retablo (fig. 2),⁸ además de las imágenes titulares de los mismos (con la excepción del crucifijo gótico intitulado *Santísimo Cristo del Consuelo*, obra de hacia el año 1500)⁹ y de las que exhiben sus áticos. Así, en los retablos se colocaron “la imagen del Santísimo Cristo del Consuelo en el mismo sitio que ocupaba siendo ermita,¹⁰ en otra la de San Antonio, en otra la de San Francisco, y en la siguiente una pintura asombrosa de la imagen de María Santísima de Guadalupe, que hizo traer de México”.¹¹ Por su parte, las esculturas que presiden los áticos de los retablos son *San Simón de Rojas*,¹² *Santo Domingo*, *Santa Clara* y *San Miguel*. La elección de estos santos no sería baladí puesto que de esta manera se venía a representar a las tres grandes órdenes religiosas (Santa Clara a los franciscanos, Santo Domingo a los dominicos y San Simón de Rojas a los trinitarios) y,

⁷ Martín González / Urrea Fernández (1985): 56. Esta misma celebración es narrada por el cronista Ventura Pérez en su *Diario de Valladolid*: “asistió la música de la Santa Iglesia, y los feligreses hicieron un poco de mojiganga, vestidos unos de ángeles, a caballo, otros de turcos, otros de indios, otros de moros; de modo que aunque llevaban volantes con hachas todo era un batorrillo sin pies ni cabeza”, v. Pérez (1983): 485-486.

⁸ Todos ellos exhiben en el ático el clásico emblema franciscano de los brazos cruzados de Cristo y San Francisco sobre una cruz.

⁹ Ara Gil (1977): 420.

¹⁰ Señala el libro de becerro antiguo que la parroquia se “fundó en su principio en ermita, por los años de 1236 y entonces colocaron en una pequeña capilla un Cristo Crucificado con el título del Consuelo, a quien todos los vecinos de esta Ciudad (en aquel tiempo Villa) devotamente se encomendaban a su patrocinio por sus continuas maravillas”. El primitivo *Cristo del Consuelo* debía encontrarse muy deteriorado y a finales del siglo XV la parroquia decidió renovarlo por el que actualmente se conserva. Quizás esta renovación se llevó a cabo con motivo de la conversión de la ermita en parroquia en 1482. Véase Martín González / Urrea Fernández (1985): 55.

¹¹ Martín González / Urrea Fernández (1985): 56.

¹² La identidad del santo trinitario nos es desvelada por Floranes, v. Biblioteca Nacional de España, ms. 11246, f. 155. La elección de este santo tenía doble valor, puesto que además era vallisoletano.

además, San Miguel sería seleccionado por cuanto fue patrón de la ciudad hasta el año 1747, momento en el que le sustituyó en tal dignidad San Pedro Regalado.



Fig. 2. Retablo de la Virgen de Guadalupe. Anónimo. Hacia 1772-1776. Iglesia de San Andrés. Valladolid.



Fig. 3. San Francisco de Asís orando ante el Crucifijo. Felipe Espinabete (atr.). Hacia 1772-1776. Iglesia de San Andrés. Valladolid.

Sin lugar a dudas las dos obras más sobresalientes de todo este conjunto sufragado por el franciscano fueron las efigies titulares de los retablos de las capillas de los pies: *San Francisco en oración ante el Crucifijo* (fig. 3) y la *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua*. Que fray Manuel de la Vega mandara esculpir estas dos magníficas efigies de San Francisco de Asís y San Antonio de Padua no parece casualidad puesto que se trata de los dos santos más importantes de la Orden Franciscana. Además, la elección del santo lisboeta estaría relacionada con el hecho de que el religioso vallisoletano había desempeñado el cargo de prior de los Terceros de San Antonio. Por su parte, el lienzo de la *Virgen de Guadalupe* evocaría su dignidad de Comisario General de Indias.

Por si fuera poco, el padre De la Vega también entregó a su parroquia:

una custodia muy grande, guarnecida toda de coral, y caja para el viático de lo mismo, dos cálices muy exquisitos, platillo con vinajeras, y campanilla de hechura muy extraña (...), un terno de tisú, capa pluvial, y banda de lo mismo; tres albas de

Indias muy finas para el terno, seis casullas con sus albas para de común tan buenas, como las mejoras de algunos otros templos de esta ciudad y (...) otra casulla de tisú sumamente especial.¹³

A todo ello hemos de sumar los 26.000 reales que el franciscano envió en enero de 1785 “para hacer el órgano y terno negro de damasco”. Tras la adquisición de ambos elementos sobraron 13.400 reales, de los cuales 12.600 se depositaron en el Banco Nacional y los 800 restantes se gastaron “inmediatamente en la obra más precisa que se ofrezca en el tejado y bóvedas”.¹⁴ Finalmente, también se deberá a la generosidad del padre De la Vega una preciosa *Cabeza decapitada de San Juan Bautista* y un *Cristo Yacente*.¹⁵ Ambas imágenes, que se instalaron en retablos anteriores, fueron esculpidas por Felipe Espinabete (1719-1799), a quien asimismo corresponde la referida escultura de *San Francisco en oración ante el Crucifijo*.



Fig. 4. Escudo de la Orden de San Francisco. Anónimo. Hacia 1774. Iglesia de San Andrés. Valladolid.

Ante la mayúscula dadivosidad demostrada por fray Manuel de la Vega para con la parroquia en la que fue bautizado, los feligreses de la misma, reunidos en junta el 17 de abril de 1774, acordaron agradecérselo grabando en la fachada del templo “las armas o insignias del mencionado patriarca San Francisco” (fig. 4). Eso sí, se dejaba constancia de que la presencia del escudo de la Orden de San Francisco en la fachada era:

sólo efecto de una sincera gratitud ahora ni en ningún tiempo sea visto que la citada fábrica o su feligresía dé ni quiera dar ni conceder derecho alguno de patronato u otro civil, que en lo sucesivo pueda o quiera deducirse de dicho escudo

¹³ Martín González / Urrea Fernández (1985): 56.

¹⁴ Archivo General Diocesano de Valladolid (en lo sucesivo AGDVa), Valladolid, San Andrés, Caja 3-4, Acuerdos de fábrica 1710-1888, ff. 58-59.

¹⁵ Baladrón Alonso (2016): 219.

de armas o insignias ni a dicho Reverendísimo Padre Maestro Fray Manuel de la Vega religión o comunidad de San Francisco ni a otra comunidad ni persona particular.¹⁶

Además de las referidas armas de la orden franciscana, en la fachada se tallaron dos tarjetas, en una de las cuales puede leerse una inscripción conmemorativa. Actualmente se halla muy deteriorada. Sin embargo, Rafael Floranes pudo verla completa y la recogió en su obra inédita *Inscripciones de Valladolid*: “Año 1776. Esta iglesia en que fue bautizado la hizo concluir el Reverendísimo padre fray Manuel de la Vega del orden de Nuestro Padre San Francisco de la observancia, y comisario general de Indias, a honra y gloria de Dios y de su amado apóstol San Andrés”.¹⁷

Pero, ¿quién fue exactamente este religioso? Fray Manuel de la Vega y Calvo nació en Valladolid el 31 de diciembre de 1705, siendo sus padres Ambrosio de la Vega y Catalina Calvo, quienes lo llevaron a bautizar a la iglesia de San Andrés el 10 de enero de 1706.¹⁸ Siendo joven ingresaría en el convento de San Francisco en el que, según Agapito y Revilla, debió de ser lector de Prima. Asimismo, el historiador vallisoletano señala que “consta que predicó mucho y en el Salvador el día de la Virgen de agosto de 1747, en la fundación de la cofradía de maestros de obra prima de Nuestra Señora del Buen Suceso”.¹⁹ Desconocemos la fecha de su marcha al convento de San Francisco de Madrid, cenobio desde el que desempeñó los cargos de Definidor de su religión, en 1758, y el de Comisario General de Indias, entre 1768 y 1785,²⁰ año este último en el que falleció en el referido convento madrileño el 27 de octubre, sucediéndole en el cargo fray Manuel María Trujillo.²¹ Ocupó otros muchos cargos como “lector jubilado padre de la santa provincia de Aragón, Santiago y Terceros de San Antonio, teólogo de la Real Junta de la Purísima Concepción” y “ex-definidor padre de esta provincia de la Concepción”, tal y como puede leerse en el retrato que le hizo Ramón Canedo y que se conserva en la iglesia de San Andrés. La relación con su parroquia debió de ser siempre muy cercana ya que, por ejemplo, cuando el 11 de septiembre de 1758 se procedió a colocar la imagen de *San Severo* en su “nuevo dorado altar”, él fue el encargado de realizar la predicación. Como nota anecdótica, en los libros de acuerdos de la parroquia se indica que a fray Manuel se le apodaba “Chapelo”.²²

Desconocemos el motivo que llevó al franciscano a querer donar a la parroquia un grupo de San Antonio de Padua realizado por un taller genovés –

¹⁶ Martín González / Urrea Fernández (1985): 59.

¹⁷ Biblioteca Nacional de España, ms. 11246, f. 151.

¹⁸ AGDVa, Valladolid, San Andrés, 1680B, f. 267.

¹⁹ Agapito y Revilla (1937): 505.

²⁰ Fue nombrado el 7 de septiembre de 1768, v. Torre Curiel (2001): 61-62.

²¹ Lamadrid Jiménez (1963): 365

²² AGDVa, Valladolid, San Andrés, Caja 3-4, Acuerdos de fábrica 1710-1888, ff. 34-35.

posiblemente el de Agostino Storace– y no por el del más destacado de los ubicados en la ciudad como era el de Espinabete y al que, como ya hemos visto, solicitó tres obras, incluido el *San Francisco de Asís* frontero. Partiendo del hecho de que en Italia tuvo que conocer un grupo de San Antonio similar que le llamara la atención –seguramente el conservado en la iglesia de San Francisco de Rapallo que más adelante analizaremos– y que le impulsara a encargar uno de similares características para “su” iglesia, quizás en esta elección tuvo bastante importancia su gusto e interés por las obras en madera policromada y por la “proximidad con los modelos escultóricos de su nación de origen y en la frescura que imprimía la influencia ejercida por el ámbito romano en toda la Península Itálica, lo cual contrastaba con cierto agotamiento de los obradores españoles”.²³ Pero no solo eso, puesto que también en su ánimo se encontraría el deseo de obsequiar a “su” iglesia con una pieza de exquisito valor artístico y que tenía el mérito añadido de ser italiana, lo cual no era poco dado que la mentalidad de la época asociaba las obras italianas a una categoría superior y perteneciente “a una cultura exquisita y magnificente”.²⁴

1. EL ALTAR DE SAN ANTONIO DE PADUA

Centrándonos ya en la excelente escultura de San Antonio de Padua, que fue considerada por Martín González y Urrea como una “de las mejores obras de ese siglo existentes en Valladolid”,²⁵ y que González García-Valladolid conceptuara como “de gran valor y unción religiosa”,²⁶ hay que señalar que el escultor ha logrado componer una escena rebosante de barroquismo, así como recrear con éxito el efecto escenográfico de una aparición sobrenatural. Ese barroquismo queda patente en el dinamismo y teatralidad que el maestro ha imprimido al grupo, así como en su extremado realismo, en la concepción asimétrica dominada por una diagonal, en las posiciones inestables de ambas figuras y en la captación del instante concreto del hecho milagroso.

El grupo escultórico reproduce la visión sufrida por el santo durante su viaje a Francia, en la cual se le apareció la Virgen entregándole a su Hijo.²⁷ Las primeras representaciones de este episodio, que procede del *Liber Miraculorum*, surgieron en el siglo XVI, si bien fue durante el Barroco cuando el tema se puso de moda, e incluso mutó de tal manera que en ocasiones se prescindió de la figura de María para mostrar solamente al santo acariciando o adorando al Niño,²⁸ el cual puede aparecer rodeado de resplandores, nubes y angelotes.

²³ Serrano (coord.) (2017): 14.

²⁴ Serrano (coord.) (2017): 8.

²⁵ Martín González / Urrea Fernández (1985): 50.

²⁶ González García-Valladolid (1902): 312.

²⁷ Réau (1997): 130-131.

²⁸ Réau (1997): 127.

También es muy frecuente durante estos momentos ver efigiado al santo sosteniendo al Niño en sus brazos. En ocasiones, Jesús puede aparecer sobre un libro. Si aceptamos la procedencia genovesa del grupo escultórico, como más adelante intentaremos demostrar, quedaría por averiguar el material que se utilizó para su talla puesto que en Génova se usaban otros tipos de madera diferentes a los de Castilla. Así, en la “Superba” se valieron de las maderas de cedro, ciprés, pino, abedul y tilo, especialmente estas dos últimas debido a que, según señala Sánchez Peña, “son maderas muy aptas para la talla, al ser las dos relativamente blandas y de agradable aroma, que permiten entrar en detalle”.²⁹



Fig. 5. *San Antonio de Padua*
(Figura 1).

San Antonio (fig. 5)³⁰ es efigiado en una pose declamatoria a la vez que afectada. Se encuentra genuflexo ante un estrado sobre el que asienta un reclinatorio que sirve de soporte al Niño Jesús. Mantiene la pierna derecha en posición oblicua, mientras que la izquierda la descansa sobre el citado estrado. Gira el rostro hacia la izquierda, de tal manera que apenas nos son perceptibles sus facciones, a la vez que abre los brazos como si se sorprendiera ante la súbita

²⁹ Sánchez Peña (2006): 62.

³⁰ San Antonio de Padua (1191-1231), que tuvo por nombre secular Fernando Martim de Bulhões, fue un santo portugués nacido en Lisboa en 1195. Su nombre religioso se formó en dos momentos diferentes: el nombre de Antonio lo adoptó en 1220 al ingresar en la Orden de Frailes Menores, mientras que el topónimo “de Padua” se refiere a la ciudad italiana en la que pasó sus últimos años de vida. Destacó como profesor de Teología y como predicador, motivos por los que se le nombró Doctor de la Iglesia. Si bien su canonización fue rápida, ya que tuvo lugar tan solo un año después de su fallecimiento, su historia y leyenda permanecieron en la oscuridad hasta que San Bernardino de Siena las rescató a través de sus sermones. Véase Réau (1997): 124-125.

aparición del infante. Tanto la cabeza (fig. 6), que se encuentra coronada por una amplia tonsura compuesta a base de mechones alborotados sin ningún orden y de gran resalto, como las manos presentan un excelente estudio de las calidades puesto que se detallan con precisión los músculos, los huesos, las venas, las articulaciones y hasta las líneas de las palmas. El rostro muestra a un santo muy juvenil, que parece encontrarse en trance ante la visión que está presenciando. Los ojos, de abultados párpados, presentan unas cavidades orbitarias de gran profundidad. La boca, pequeña y entreabierta, posee unos labios finos y perfilados, mientras que los dientes apenas están esbozados. La nariz es afilada y ligeramente puntiaguda. El santo viste el típico hábito franciscano, compuesto por una túnica ajustada a la cintura por un cingulo y sandalias. El escultor ha simulado perfectamente los pliegues que se forman debido al ceñimiento del cordón. Los drapeados que surcan la túnica, que posee una policromía marrón oscura plana, son muy naturalistas.

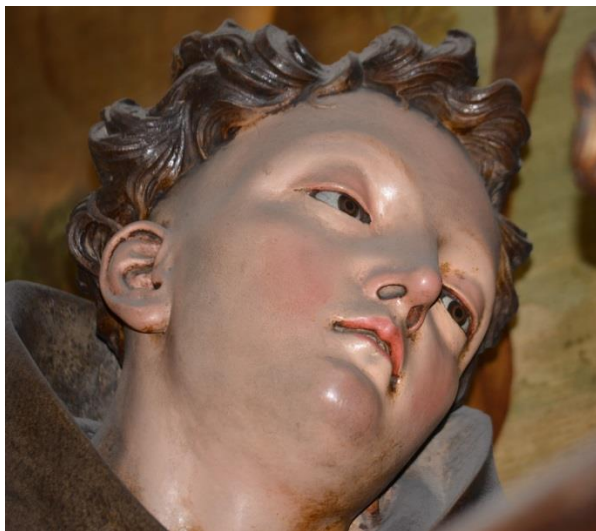


Fig. 6. Detalle de la cabeza de *San Antonio de Padua* (Figura 1).



Fig. 7. Detalle del *Niño Jesús* (Figura 1).

Por su parte, el Niño Jesús (fig. 7) está representado de pie, en una posición inestable sobre un reclinatorio perfilado por dos volutas contrapuestas. La figura infantil, de notable tamaño, eleva el brazo izquierdo como saludando o bendiciendo al santo, mientras que el otro lo baja para equilibrar la composición. No apoya directamente sobre el mueble, sino sobre unas cabezas aladas de querubines que se miran entre ellos y sonríen. Su rolliza anatomía, que verdaderamente parece carne, tan solo se ve cubierta en su sexo por una estrecha tela azul que circunda su cuerpo. El conjunto, que presenta un fuerte

brillo en sus carnaciones, sobresale por su extremado realismo, como se puede comprobar en la morbidez con la que está tallado el rostro del Niño.

Detrás de ambas figuras, encima del estrado, hay un libro abierto en el que figura la leyenda “Si quaeris miracula” (“Si buscas milagros”). En la parte superior de ambas hojas se observan sendas frases con una caligrafía minúscula. Mientras que la de la izquierda se encuentra prácticamente ilegible, la de la derecha pone “Di S. Antonio de Padua”, leyenda que nos reafirma en la procedencia italiana de la pieza. Quizás en origen este libro lo portara el santo en su mano izquierda ya que actualmente esta se encuentra desenchajada y ha perdido un dedo que se encuentra en el suelo junto al libro.

El grupo escultórico se ve enriquecido por un fondo pictórico que ocupa toda la hornacina y en el que se representa un paisaje: en primer término un árbol y una barandilla pétreo tras la cual hay un río. En la otra orilla, dominada por la vegetación, se visualiza una iglesia con frontispicio triangular y una torre. Completa el conjunto una serie de nubes y cabezas de querubines en el cielo que dotan a la escena de un ambiente sobrenatural. Esta pintura, que es similar a la que sirve de fondo al *San Francisco en oración* que preside el retablo frontero, pudo deberse a los discretos pinceles del pintor vallisoletano Ramón Canedo (1734-1801),³¹ quien por aquellas fechas ejecutaba para este mismo templo un *Retrato de fray Manuel de la Vega* que se conserva junto a la entrada de la sacristía (fig. 8)³² y que bien pudo ser encargado por la parroquia en agradecimiento a su benefactor.

Es una verdadera incógnita como fray Manuel de la Vega pudo encargar el grupo escultórico al referido taller genovés. Tal vez los contactos le vinieran a través del Convento de San Francisco de Madrid,³³ en el cual sabemos que vivió desde al menos el año 1758; si bien pienso que la opción más probable es que, debido a su cargo, tuviera que viajar a Roma u a otro cenobio franciscano italiano para realizar algún tipo de gestión, con lo cual es factible que conociera

³¹ Andrés Ordax (1994).

³² El retrato formó parte de la exposición *Arte americanista en Castilla y León*, v. Andrés Ordax (coord.) (1992): 87-88. En origen se hallaba dispuesto en la pared del lado de la Epístola de la capilla de San Francisco. En la parte inferior del lienzo figura la siguiente leyenda: “El Reverendísimo Padre Fray Manuel de la Vega, lector jubilado, prior de las santas provincias de Aragón, Santiago y Terceros de San Antonio, Teólogo de la Real Junta de la Purísima Concepción, Comisario General de Indias, hijo de esta pila, quien acabó la fábrica de la iglesia adornándola de altares y varias alhajas, hizo la torre de ella a honra y gloria de Dios y de San Andrés su especial abogado ex definidor padre de esta provincia de la Concepción hijo de ella. Año 1776”. Señala Floranes que encima del lienzo hubo un Víctor que decía: “Víctor el Reverendísimo Padre Fray Manuel de la Vega comisario general de Indias teólogo de la Purísima Concepción hijo de esta pila a expensas de los oficiales estameñeros año de 1776”, v. Biblioteca Nacional de España, ms. 11246, f. 155.

³³ La llegada de esculturas italianas a Madrid, especialmente procedentes de los focos genovés y napolitano, fue muy notable a lo largo de los siglos XVII y XVIII. La recepción de escultura genovesa fue especialmente destacable durante el reinado de Carlos II, v. Silva Maroto (1995).

el grupo de la iglesia de San Francisco de Rapallo,³⁴ u otro de similares características que en la actualidad ignoramos, pues como señala Serrano Estrella:

la presencia de casas en los territorios italianos favoreció los encargos de obra de aquella procedencia para las fundaciones españolas [...]. Las estancias de determinados miembros de la orden en las casas italianas y las nuevas fundaciones o reformas de las antiguas propiciaron el conocimiento de focos de producción itálicos, lo que influyó en el gusto de los mismos, que encargaron allí obras que llegarían a España.³⁵



Fig. 8. *Retrato de fray Manuel de la Vega*.
Ramón Canedo. 1776.
Iglesia de San Andrés. Valladolid.

Otra posibilidad es que hubiera conocido alguna escultura genovesa similar en Cádiz, puesto que “los conventos gaditanos regidos por órdenes religiosas eran verdaderos centros neurálgicos”³⁶ debido a la llegada de influencias a través de los numerosos religiosos que, venidos de otras partes de Europa, embarcaban allí hacia el Nuevo Mundo. No cabe duda de que con este regalo, amén de los otros muchos que efectuó, el franciscano quiso “materializar el afecto y agradecimiento que el donante tenía hacia la institución receptora, así

³⁴ En favor de la opción de Rapallo juega el hecho de que, si el franciscano realizó un viaje que tenía como destino final Roma, pero desembarcó, como era habitual, en el puerto de Génova, Rapallo se halla obligatoriamente en el camino entre ambas ciudades. También pudo hacerlo a su regreso y que desde Roma viajara a Génova y allí embarcara hacia España.

³⁵ Serrano (coord.) (2017): 65-66.

³⁶ Sánchez Peña (2006): 17.

como [...] el deseo de trasladar parte del boato y rica decoración que habían conocido allí [en Italia] cuando volvían a España”.³⁷

2. ATRIBUCIÓN A FAVOR DE AGOSTINO STORACE

El grupo escultórico fue asignado por Martín González y Urrea a un maestro “próximo a Juan Pascual de Mena”.³⁸ Nacido en Villaseca de la Sagra (Toledo) y con una dilatada trayectoria dentro de la Real Academia de San Fernando de Madrid, Juan Pascual de Mena³⁹ fue uno de los maestros más destacados del foco cortesano durante los momentos en los que el Neoclasicismo se imponía al Barroco. A su condición de escultor académico, lo que conllevaba la talla de materiales nobles, especialmente del mármol, sumaba también la de imaginero en madera policromada, con lo cual venía a prolongar la tradición escultórica española. En total podemos relacionar con Pascual de Mena hasta siete efigies de *San Antonio de Padua*, unas documentadas y otras atribuidas, pero todas ellas realizadas en madera policromada. Así, las acreditadas son las que talló con destino a diferentes establecimientos religiosos de Madrid: para la iglesia parroquial de San Justo, actualmente conservada en la Nunciatura apostólica,⁴⁰ para la iglesia de Santa Cruz (1767), desaparecida y tan solo conocida gracias a un grabado de Juan Antonio Salvador Carmona (1740-1805);⁴¹ y para la iglesia de las Calatravas.⁴² Por contra, entre las que se atribuyen al maestro toledano se encuentran la del Convento de Monjas Bernardas del Sacramento en Madrid, actual iglesia castrense (fig. 9),⁴³ las de las iglesias de San Nicolás y San Antón en Bilbao,⁴⁴ y la que posee la iglesia de San Martín de Torrecilla en Cameros (La Rioja).⁴⁵

Comparando las esculturas relacionadas con Juan Pascual de Mena con la conservada en la iglesia de San Andrés de Valladolid observamos que nada tienen que ver ni desde el punto de vista iconográfico ni desde el estilístico, por lo que consideramos que debe rechazarse la atribución propuesta a favor del escultor toledano y de su círculo. Sus efigies obedecen a dos modelos iconográficos diferentes del que nos ocupa: el que sitúa al santo de pie sujetando al Niño, que le acaricia amorosamente el rostro; y el que efigia a San

³⁷ Serrano (coord.) (2017): 8.

³⁸ Martín González / Urrea Fernández (1985): 50.

³⁹ La obra fundamental para el estudio de la figura del escultor académico es Pérez de Domingo (2007). También destacan Ruiz Barrera (2008); Díaz Fernández (2013); Llamazares Rodríguez (2014).

⁴⁰ Pérez de Domingo (2007): 166-167.

⁴¹ Pérez de Domingo (2007): 172-173.

⁴² Díaz Fernández (2013): 277-289.

⁴³ Pérez de Domingo (2007): 185-186.

⁴⁴ Pérez de Domingo (2007): 204 y 208.

⁴⁵ Pérez de Domingo (2007): 218.

Antonio semiarrodillado sobre unas nubes que exhiben en su frente cabezas aladas de querubines y, en ocasiones angelitos, de cuerpo entero a los lados. También en esta ocasión sujeta en sus brazos al Niño Jesús. Por su parte, desde el punto de vista estilístico, la pieza vallisoletana nada tiene que ver con los quehaceres típicos de Pascual de Mena. Si él concibe sus imágenes con orejas alargadas de amplios lóbulos, nariz recta, y mentón liso, el ejemplar vallisoletano exhibe orejas redondeadas, nariz puntiaguda, ojos rasgados y un potente mentón. Otra de las diferencias más llamativas de las efigies del escultor toledano con respecto al San Antonio vallisoletano es la policromía del hábito: si esta última es de un tono marrón oscuro plano, en las esculturas de Pascual de Mena vemos que se trata de diversos tonos grisáceos dispuestos en múltiples rayas que intentan imitar la calidad del sayal.



Fig. 9. *San Antonio de Padua*.
Juan Pascual de Mena (atr.).
Segunda mitad del siglo XVIII.
Iglesia del Sacramento. Madrid.

Por todo ello creemos que debe descatalogarse esta obra de la producción de Juan Pascual de Mena y de los escultores de su círculo. Asimismo, queremos proponer la asignación de esta valiosa pieza al artífice genovés Agostino Storace, sin descartar la posibilidad de que sea obra de otro maestro “maraglianesco”. Para ello nos basamos en la total semejanza que guarda el grupo vallisoletano con un pequeño boceto realizado por Storace (46 x 28 x 20 cm), que se conserva en colección privada de Génova (fig. 10),⁴⁶ y con un paso procesional de tamaño natural que se guarda en la iglesia de San Francisco, en la localidad genovesa de Rapallo (fig. 11).

⁴⁶ Sanguineti (ed.) (2010): 74.



Fig. 10. *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua (boceto)*. Agostino Storace. Segunda mitad del siglo XVIII. Colección privada. Génova. Foto Sanguinetti (ed.) 2010.



Fig. 11. *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua*. Agostino Storace. Segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia de San Francisco. Rapallo. Foto Sanguinetti (ed.) 2010.

Asimismo, todos ellos parecen ser una simplificación de otro boceto (52 x 55 x 29 cm),⁴⁷ obra de Anton María Maragliano y su taller, conservado en una colección privada de Florencia (fig. 12).



Fig. 12. *Aparición del Niño Jesús a San Antonio de Padua (boceto)*. Anton María Maragliano. Primera mitad del siglo XVIII. Colección privada. Florencia. Foto Sanguinetti (ed.) 2010.

⁴⁷ Sanguinetti (ed.) (2010): 72.

A modo de inciso, no quiero dejar pasar la oportunidad de señalar de que en la sala capitular del Convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid se conserva una pequeña escultura dieciochesca que sigue este mismo modelo, aunque con evidentes diferencias formales que lo alejan ya no solo de Maragliano y Storace sino también de la escuela genovesa.⁴⁸

Como podemos observar, tanto el boceto como el grupo procesional tallados por Storace son casi idénticos al conjunto vallisoletano. De este modo, vemos que los rostros poseen los mismos rasgos faciales, con su característica nariz puntiaguda y cabellos alborotados, e incluso la presencia de la nuez en el cuello. Pero es que las semejanzas entre los conjuntos de Rapallo y de Valladolid son aún mayores: la manera de disponer las piernas (especialmente la derecha, colocada de forma oblicua y calzada con una sandalia), el rostro ladeado levemente hacia la izquierda, los brazos, los dedos, los pliegues del hábito, etc. Probablemente la composición del santo esté inspirada en un grabado del pintor genovés Paolo Gerolamo Piola (1666-1724) que representa a *San Pascual Bailón adorando la Eucaristía* y que se conserva en el Gabinete de Diseños y Estampas del Palazzo Rosso de Génova.⁴⁹ También resulta ser idéntica la forma que adquieren los reclinatorios, contruidos a base de dos volutas enfrentadas. Asimismo, los Niños Jesús poseen numerosas concomitancias. Solo hay que fijarse en la colocación de ambos brazos, de las piernas y hasta del trozo de tela que recorre el cuerpo del pequeño y le tapa el sexo. Las únicas diferencias las hallamos a sus pies puesto que mientras que en el ejemplar vallisoletano existen tres dinámicas cabezas aladas de serafines que se miran entre sí, en el grupo de Rapallo emerge un conjunto de nubes y dos cabezas aladas de serafines sin comunicación entre ellas, de las que una parece mirar al santo y la otra al Niño.

Por si todavía quedaran dudas acerca de la procedencia genovesa de la pieza, aunque pudiéramos dudar de la autoría concreta, si bien aquí apostamos decididamente por la gubia de Storace, comprobamos que el rostro del santo es muy similar a los de otras esculturas salidas de manos de Maragliano y de sus seguidores. Así, por ejemplo, en la iglesia del Hospital de San Juan de Dios de Cádiz se conserva una excelsa escultura del *Arcángel San Rafael* (1726) (fig. 13), obra autógrafa de Maragliano,⁵⁰ con cuya cabeza emparenta completamente la de nuestro santo. Las dos obedecen a una misma estética y concepto morfológico pues presentan idénticos ojos, grandes, separados y entornados, boca cerrada con labios carnosos y cabello de bucles ondulados con mucho volumen y formado a través de similares golpes de gubia. También podríamos argüir que los parámetros estilísticos de la cabeza resultan ser los mismos presentes en otras obras documentadas de Storace como el *San Juan Bautista*

⁴⁸ Tovar Martín (1983): 234.

⁴⁹ Sanguineti (2012): 347.

⁵⁰ Ratti (1769): 171.

del oratorio de San Juan Bautista en Torrazza (Imperia), o el San Antonio de Padua de la *Virgen de los Ángeles* (1737) (fig. 14) del oratorio de Santa Catalina en Rossiglione Superiore (Génova), en la cual, además, vemos otras concomitancias con nuestro grupo escultórico tales como las formas avolutadas de la peana, la faz del Niño, etc.



Fig. 13. *El Arcángel San Rafael*. Anton Maria Maragliano. 1726. Hospital de San Juan de Dios. Cádiz. © Elena González.



Fig. 14. *Virgen de los Ángeles*. Agostino Storage. 1737. Oratorio de Santa Catalina. Rossiglione Superiore (Génova). Foto www.pandolfini.it.

Asimismo, el rostro del santo portugués tiene unos grafismos casi idénticos a los de la Salomé del paso procesional de la *Decapitación de San Juan Bautista* que Maragliano esculpió para el oratorio de San Juan Bautista en Ovada (Alessandria) (fig. 15); lo mismo ocurre con las cabezas aladas de angelotes presentes en la peana de la imagen titular de la iglesia de la Inmaculada en Pegli (Génova), también obra de Maragliano y que son idénticos a los del grupo escultórico vallisoletano.

No debe extrañarnos la presencia de esculturas genovesas en España, puesto que junto con la escuela napolitana fueron los dos talleres italianos que más obra exportaron. Efectivamente, la recepción de escultura italiana, ya fuera en mármol o madera policromada, fue muy usual durante los siglos XVII y XVIII, así desde Nápoles llegaron piezas de Nicola Fumo (1647-1725), sin duda el escultor barroco italiano mejor representado en España, los hermanos Gaetano (1655-*ca.* 1699) y Pietro Patalano (activo *ca.* 1702-1737), y Giacomo

Colombo (1663-1731);⁵¹ mientras que Génova tuvo por sus principales exportadores al exquisito Anton María Maragliano (1663-1739), Pietro Galleano (1681/87-1761), quizás su mejor discípulo, y a un hermano de este, Francesco Galleano (1713-1753), que incluso llegó a venir a trabajar a Cádiz, al igual que otros escultores ligures.⁵²



Fig. 15. *Decapitación de San Juan Bautista*. Anton Maria Maragliano. Hacia 1720-1730. Oratorio de San Juan Bautista. Ovada (Alessandria). Foto: www.scuolaecclesiamater.org.

La llegada de esculturas y artífices desde la Superba se remonta a los inicios del Renacimiento. Daniele Sanguineti precisa que el flujo constante de obras tiene su origen en las estrechas relaciones económicas derivadas de la intensa labor política desarrollada por Andrea Doria en las décadas centrales del siglo XVI.⁵³ Las primeras ciudades en acoger esculturas genovesas fueron

⁵¹ Di Lustro / Borrelli (1993); Estella (2007): 101-110; Alonso Moral (2015).

⁵² Franchini Guelfi (2004): 214-216.

⁵³ Sanguineti (2013): 224.

Madrid, Valencia, Sevilla y Cádiz; la primera por ser la sede de la Corte, y las otras tres por poseer importantes puertos marítimos. El establecimiento en diferentes ciudades españolas de comerciantes y banqueros genoveses propició la llegada de nuevas esculturas.⁵⁴ Con el paso del tiempo serían las Islas Canarias y sobre todo Cádiz los lugares que recibieron un mayor número de obras. El caso de Cádiz fue extraordinario, sobre todo a partir de 1717, año en el que Felipe V decide trasladar allí la Casa de Contratación lo que, a la postre, supuso la transferencia del monopolio comercial con las Indias de la capital hispalense a la gaditana. Hasta allí llegaron tal cantidad de esculturas y artífices ligures que se ha llegado a hablar de la existencia en Cádiz de una “escuela genovesa”.⁵⁵ Los principales importadores de escultura ligure fueron la nobleza y el clero, y especialmente las personas de ambos estamentos que “desarrollaron algún tipo de actividad en los territorios bajo soberanía hispánica y en Roma”.⁵⁶

Como ya hemos señalado, Agostino Storace fue discípulo de Anton María Maragliano, el escultor en madera policromada más destacado con el que contó la capital de la Liguria durante la primera mitad del siglo XVIII. La maestría y el primor con los que labró este material condujo al célebre historiador del arte Rudolf Wittkower a asegurar que “llevó esta tradición popular al nivel de arte superior”.⁵⁷ Como es bien sabido, tanto en Génova, en particular, como en Italia, en general, se prefería la escultura en mármol por considerarla de mayor nobleza; en cambio, la elaborada en madera se trabajó mucho menos, focalizándose en determinados territorios. En 1680 Maragliano accedió al taller de su tío Giovanni Battista Agnesi para aprender el oficio, y amplió conocimientos con los también escultores Giuseppe Arata y Giovanni Andrea Torre, e incluso con el pintor Domenico Piola (1627-1703), quien en ocasiones realizó diseños que Maragliano se encargó de materializar tridimensionalmente.⁵⁸ Se especializó en la producción de Crucifijos –en los cuales es característico un marcado arqueamiento del cuerpo debido a su desplome–, imágenes marianas, figuras de Nacimientos y pasos procesionales, algunos de los cuales narran escenas de la Pasión de Cristo y otros el martirio de determinados santos.⁵⁹ A lo largo de su vida alcanzó tal popularidad y prestigio que se vio obligado a contar con un amplio plantel de colaboradores y

⁵⁴ Sanguineti (2013): 227.

⁵⁵ La importancia de los ligures en Cádiz no se limitó exclusivamente al mundo artístico, puesto que constituyeron la comunidad extranjera más numerosas, llegando a contar con un cónsul designado por la Serenísima, e incluso con una capilla propia con bóveda de enterramientos en el convento de San Francisco y con otra imponente capilla en la catedral, Sánchez Peña (2006): 32.

⁵⁶ Serrano (coord.) (2017): 8.

⁵⁷ Wittkower (2007): 448.

⁵⁸ Wittkower (2007): 450.

⁵⁹ Quizás su obra maestra dentro de su producción de escultura procesional sea la de la *Degollación de San Juan Bautista* conservada en la localidad de Ovada, v. Sánchez Peña (2006): 57.

discípulos,⁶⁰ entre los cuales se encontraron su sobrino Giovanni Battista Maragliano (1701-1777), los hermanos Pietro y Francesco Galleano, Pietro Conforti, Giovanni Bernardo de Scopft, Giacomo Muraglia y Agostino Storace, artífice a quien atribuimos el grupo de *San Antonio de Padua con el Niño* del que es objeto este estudio. Consciente de la valía tanto de su sobrino Giovanni Battista como de Francesco Galleano y Agostino Storace no dudó en contar con ellos para la elaboración de algunas imágenes, especialmente las que conformaban los grupos procesionales.

Storace, quien además de aprendiz fue también sobrino del ilustre artífice ligur,⁶¹ fue una de las figuras más descollantes de la generación posterior a Maragliano, si bien esa importancia no se encuentra acorde a las escasas noticias que de él tenemos. De hecho, desconocemos sus principales datos biográficos (debió de nacer en Génova hacia el año 1710 y fallecer con posterioridad a 1788). Tras la muerte de Maragliano se hizo cargo de su taller junto con su primo Giovanni Battista Maragliano.⁶² Una vez deshecha esta compañía, abrió su propio obrador en la Vía Giulia de Génova, misma calle en la que lo tuvo su maestro. Entre los escasos datos biográficos que conocemos de Storace, a quien en determinadas ocasiones vemos apodado como “Agostino Morogiani”, sabemos que en el año 1758 fue admitido en la “Scuola di Nudo” con el título de “scultore in legno”.⁶³

Su producción fue extensa y variada e incluyó pequeñas imágenes destinadas a la devoción doméstica y a los Nacimientos, las cuales fueron ampliamente cultivadas tanto por Anton Maria Maragliano como por sus discípulos.⁶⁴ Encontrándose aún en el taller de su preceptor colaboró en la confección de una *Piedad* (1730-1731) para el Santuario de la Madonnetta de Génova; quizás también intervino en el paso de la *Santísima Trinidad* (1733) de Lavagna (Génova) y en la *Virgen de los Ángeles* (1737), de Rossiglione Superiore (Génova),⁶⁵ en la cual ya hemos señalado los parecidos que posee con el San Antonio vallisoletano. Entre 1740 y 1784 se ha documentado un amplio catálogo de obras suyas.⁶⁶

⁶⁰ Sanguineti (2013): 28.

⁶¹ Sanguineti (2013): 63.

⁶² Sanguineti (2013): 229.

⁶³ Sanguineti (2013): 63.

⁶⁴ Sanguineti (2013): 232.

⁶⁵ Sanguineti (2013): 229.

⁶⁶ Podemos destacar las siguientes imágenes: un grupo procesional del *Bautismo de Cristo* (1731-1732) para Vado Ligure (Savona) que copia fielmente el modelo creado por su maestro en 1731 para la iglesia de San Juan Bautista de Sassello (Savona); otro grupo procesional de *Cristo apareciéndose a San Martín mientras parte la capa con un pobre* (1740) para el oratorio de San Martín de Pegli (Génova); un *San Lorenzo* (1745-1750) para la localidad de Quiliano (Savona); la *Virgen de los Dolores* (1750) de Albareto (Parma); el grupo de *San Jerónimo Emiliani delante del Crucifijo* (1747) de la iglesia de Santa María Magdalena en Génova (fig. 16); una *Virgen del Carmen* (1751-1752) para la iglesia de Nuestra Señora del Monte Carmelo en Loano (Savona);



Fig. 16. *San Jerónimo Emiliani delante del Crucifijo*.
Agostino Storace. 1747.
Iglesia de Santa María Magdalena.
Génova. © Wikipedia.

No me gustaría finalizar el presente texto sin señalar que la escultura de *San Antonio de Padua* no fue la única de origen italiano que poseyó la iglesia de San Andrés, puesto que en 1710 consta que adquirió un “Niño de Nápoles”,⁶⁷ denominación esta que en muchas ocasiones no se refería específicamente a su procedencia partenopea sino italiana en general. Desconocemos tanto la fecha de su enajenación como el paradero del mismo.

una *Virgen del Rosario* (1755) para la parroquia de Sant’Olcese (Génova); un *Crucifijo* (1756) para la iglesia de San Desiderio de Bavari en Génova; *La Transfiguración* (1757-1758) para el Santísimo Salvador de Valleggia (Savona); un *San Antonio de Padua* (124 cm.) y una *Asunción* (117 cm.) (1778-1779) para la iglesia de la Asunción de Vaccarezza; y, finalmente, otras dos efigies de la *Asunción* que talló entre los años 1783-1784 para las poblaciones corsas de Balagna y Speloncato. También le tenemos documentado un *San Nicolás de Tolentino* en la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación y San Vicente de Génova, y un boceto modelado en cera que, conservado en Fegino (Génova), representa *La Santísima Trinidad adorada por San Ambrosio* y que pudiera ser el modelo del grupo procesional (215 cm.) que esculpió en 1764 para el oratorio de Nuestra Señora de la Misericordia de Albanega (Savona). Véanse Sanguineti (2013): 218, 229-231 y 288; VV.AA. (1982): 197.

⁶⁷ AGDVa, Valladolid, San Andrés, Caja 1, Libro de cuentas de fábrica 1688-1751, f. 200: “Son data setenta reales los mismos que pagó a Juan de Casanova por un Niño de Nápoles que le compró para esta iglesia consta de recibo del susodicho que queda el número de esta partida y valen maravedíes”.

BIBLIOGRAFÍA

- Agapito y Revilla, Juan (1937): *Las calles de Valladolid. Nomenclátor histórico*. Valladolid, Talleres Tipográficos “Casa Martín”.
- Alonso Moral, Roberto (2015): “Fama y fortuna de Nicola Fumo en España. Obras y comitentes”, en Pierluigi Leone de Castris (ed.): *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*. Nápoles, Artstudiopaparo, pp. 95-104.
- Andrés Ordax, Salvador (coord.) (1992): *Arte americanista en Castilla y León* (catálogo de exposición). Valladolid, Junta de Castilla y León.
- Andrés Ordax, Salvador (1994): “El pintor Ramón Canedo: algunos retratos y lienzos religiosos”, *BSAA*, 60, 515-520.
- Ara Gil, Clementina Julia (1977): *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- Baladrón Alonso, Javier (2016): “El escultor Felipe Espinabete: nuevas atribuciones e hipótesis sobre su posible formación”, *BSAA arte*, 82, 205-227.
- Di Lustro, Agostino / Borrelli, Gennaro (1993): *Gli scultori Gaetano e Pietro Patalano tra Napoli e Cadice*. Nápoles, Arte Tipografica.
- Díaz Fernández, Antonio José (2013): “El San Antonio de Padua de las Calatravas de Madrid, obra del escultor académico Juan Pascual de Mena”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 53, 277-289.
- Estella, Margarita (2007): “La escultura napolitana en España: comitentes, artistas y dispersión”, en Letizia Gaeta (ed.): *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, vol. 2. Lecce, Mario Congedo Editore, pp. 93-122.
- Franchini Guelfi, Fausta (2004): “La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción”, en Piero Boccardo *et alii* (coords.): *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, Fundación Carolina y Fernando Villaverde Ediciones, pp. 205-221.
- González García-Valladolid, Casimiro (1902): *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas*, t. 3. Valladolid, Imprenta de Juan Rodríguez Hernando.
- Lamadrid Jiménez, Lázaro (1963): *El alavés fray Fermín Francisco de Lasuen O.F.M. (1736-1803). Fundador de misiones en California*. Vitoria, Diputación Foral de Álava.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2010): “Apuntes para un estudio de la escultura genovesa en España. Comentarios en torno a Giuseppe Gaggini y el tabernáculo marmóreo de La Orotava, Tenerife (1822-1823)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 41, 213-230.
- Lorenzo Lima, Juan Alejandro (2011): “Algo más sobre mármoles genoveses en Canarias. Comentarios en torno a un encargo promovido por el Cabildo de La Laguna (1790-1792)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 42, 83-102.
- Llamazares Rodríguez, Fernando (2014): “Juan Pascual de Mena y la orden benedictina”, *BSAA arte*, 80, 219-240.

- Martín González, Juan José / Urrea Fernández, Jesús (1985): *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (catedral, parroquias, cofradías y santuarios) (Catálogo monumental de la provincia de Valladolid, t. 14, parte primera)*. Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- Pérez, Ventura (1983): *Diario de Valladolid*, facsímil. Valladolid, Grupo Pinciano [ed. original: Valladolid, Imp. y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez y Libreros de la Universidad y del Instituto, 1885].
- Pérez de Domingo, Lorenzo (2007): *El escultor Juan Pascual de Mena en Madrid*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Ratti, Carlo Giuseppe (1769): *Delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, t. 2. Génova, Stamperia Casamara.
- Réau, Louis (1997): *Iconografía de los santos A-F (Iconografía del arte cristiano, t. 2, vol. 3)*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Ruiz Barrera, María Teresa (2008): “Una obra documentada de Diego Martínez de Arce y Juan Pascual de Mena en el convento madrileño de las Góngoras”, *Estudios*, 237, 103-112.
- Sánchez Peña, José Miguel (2006): *Escultura genovesa: artífices del setecientos en Cádiz*. Cádiz, ed. del autor.
- Sanguineti, Daniele (ed.) (2010): *Anton Maria Maragliano. Bozzetti e piccole sculture* (catálogo de exposición). Génova, Sagep Editori.
- Sanguineti, Daniele (2012): “Le immagini di Francesco e dei francescani nella scultura lignea di Anton Maria Maragliano”, en Lauro Magnani / Laura Stagno: *I francescani in Liguria. Insediamenti, committenze, iconografie* (actas de congreso). Roma, De Luca Editori d'Arte, pp. 341-350.
- Sanguineti, Daniele (2013): *Scultura genovese in legno policromo del secondo Cinquecento al Settecento*. Turín, Umberto Allemandi & C.
- Serrano, Felipe (coord.) (2017): *Arte italiano en Andalucía. Renacimiento y Barroco*. Granada. Universidad de Granada y Universidad de Jaén.
- Silva Maroto, Pilar (1995): “La escultura en Madrid en la época de Carlos II: importación de obras y coleccionismo”, *Anales de Historia del Arte*, 5, 205-224.
- Torre Curiel, José Refugio de la (2001): *Vicarios en entredicho. Crisis y desestructuración de la provincia franciscana de Santiago de Xalisco, 1749-1860*. Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán y Universidad de Guadalajara.
- Tovar Martín, Virginia (dir.) (1983): *Inventario artístico de Madrid capital, t. 1: Edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV.AA. (1982): *Guida d'Italia. Liguria*. Milán, Touring Club Italiano.
- Wittkower, Rudolf (2007): *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*, 12ª ed. Madrid, Ediciones Cátedra.