

En este trabajo de investigación, restauración y difusión, 4D Geoservices ha colaborado con la documentación tridimensional de esta escultura haciendo uso de diferentes metodologías como son el escáner 3D o fotogrametría. Ello ha permitido realizar un registro en formato digital del estado de la obra de arte previo a los trabajos de restauración. El objetivo es amplio, está dirigido a servir como herramienta de trabajo para los especialistas en conservación, investigadores, etc., así como mecanismo de difusión del patrimonio cultural mediante las nuevas tecnologías.

Los resultados obtenidos se pueden dividir en 3 grupos principales:

- Primero, la captura geométrica tridimensional del objeto. Se obtiene un modelo 3D de muy alta resolución y nivel de detalle. De este modo, es de gran utilidad para el análisis de la geometría del objeto.
- Segundo, la captura fotográfica. Se emplea para asociar el color de la superficie del objeto al modelo obtenido con el escáner, de manera que posibilita el estudio de los colores y policromía de la obra de manera virtual.
- Tercero, la captura de imágenes en ultravioleta. Un nuevo modelo para estudiar tridimensionalmente elementos de interés para la restauración escondidos a la captura de imágenes con luz natural, como pueden ser repintes, manchas de cera u otras afecciones causadas por el paso del tiempo.

Con este tipo de trabajos se plantea su aprovechamiento en el ámbito de la conservación. Se pasa de lo físico a lo virtual mediante el molde tridimensional en formato digital del objeto, lo cual permite analizar la pieza sin moverla de su lugar de culto. Por otra parte, también permite el camino inverso, pasar de lo virtual a lo físico mediante el uso de técnicas de impresión 3D, ya sea para la restauración de elementos dañados o para la reproducción de miniaturas en diversos materiales para su difusión.

Al tratarse de un archivo digital, es posible que tanto los especialistas como el público general puedan interactuar con el mismo, permitiendo observar detalles que en ocasiones escapan a la vista por la imposibilidad de acercarse lo suficiente a la obra. Para facilitararlo, se ha preparado una aplicación para un conocimiento en mayor detalle de la obra restaurada, gracias a visores 3D con información adicional, como son textos, videos o fotografías.

4D Geoservices

© Fotografías: Néstor Prieto Jiménez

L A O B R A I N V I T A D A

Inmaculada

Escuela Napolitana, entre 1690 y 1720



Universidad de Jaén

Vicerrectorado de Proyección de la Cultura,
Deportes y Responsabilidad Social



Excelentísimo Cabildo
de la Santa Iglesia Catedral de Jaén

Con la colaboración de:

4DGeoservices
www.4dgeoservices.com



Inmaculada

Escuela napolitana

Entre 1690 y 1720

Madera policromada

Retablo-Relicario de la Sacristía Mayor. Catedral de Jaén

97 x 49 x 39 cm

La *Inmaculada* de la sacristía mayor de la Catedral de Jaén se dispone sobre una peana de ébano que sigue un tipo de gran difusión en el ámbito napolitano, caracterizado por las hojas de acanto doradas de sus extremos. María pisa la media luna y a la serpiente, alzándose sobre una nube con cabezas de ángeles alados. La moldura de plata que eleva a la imagen sobre la peana de ébano es un añadido posterior, al igual que la prolongación de las nubes que se dejan caer sobre ella. La cabeza de la Virgen se dispone hacia el cielo y su rostro presenta unas facciones características de la escultura del sur de Italia, con un marcado cuello y mentón, boca pequeña y grandes ojos de vidrio. Estos se han insertado en los huecos previamente ejecutados y, una vez dentro, han sido sellados, por lo que se desecha el uso de la mascarilla.

Destaca también la exquisita policromía a punta de pincel que reproduce motivos naturalistas en la túnica, aunque el manto está repintado y esconde un tono original en azul ultramar decorado con estrellas y puntos realizados con oro en polvo. Las carnaciones también han sido repolicromadas. Por esa razón, hasta el momento de la restauración, estaban desprovistas del característico tono amarillento que cubriría a toda la obra como consecuencia de la oxidación del barniz. El considerable grosor de esta capa le tuvo que conferir un enfatizado acabado brillante por expreso deseo del artista. La correcta ejecución del repolicromado parcial y la calidad del galón, así como el buen trabajo de la moldura de plata y de la continuación de las nubes de la zona inferior, plantean la intervención de un avezado maestro. Desconocemos los motivos que condujeron a llevar a cabo estos cambios en la obra. No obstante, podemos plantear varias hipótesis, entre ellas que se hicieran para ocultar el mal estado de conservación de la policromía original, o que respondieran a una actualización de la talla a los nuevos gustos o para su adaptación al espacio al que había sido destinada.

El retablo de la sacristía mayor sufrió una importante intervención entre 1709 y 1711, momento en el que el arcediano de Jaén, Juan Albano de Ayllón, regaló, entre otras obras, “una Ymagen de Nra. S^{ra} de Belén con chrystal [...]” y dos *Niños Jesús* napolitanos. De estos presentes darían cuenta los Inventarios de 1772 y 1787, pero no dirían nada de la *Inmaculada*¹. El Inventario de 1918 es el primero en constatar su presencia en este espacio de la sacristía mayor: “En el centro de este retablo está la Purísima Concepción de madera tallada y policromada (siglo XVII)”². De este modo, se podría plantear que bien estuviera en otro lugar de la catedral, y por eso no fuera registrada en la sacristía, o bien que entrara a finales del Setecientos o incluso más tarde, quizás en el marco de los procesos desamortizadores. No obstante, en antiguas fotografías de la sacristía se aprecia que en el retablo había otra *Inmaculada*, que es la que actualmente se conserva en la sacristía de la capilla de la Virgen de los Dolores³.

Montuno Morente nos dice que, en 1954, la talla que nos ocupa, se encontraba en la sala capitular y que se procesionaba en su fiesta antes del comienzo de la solemne misa conventual, como hasta nuestros días se viene haciendo. Asimismo, también por documentos gráficos, como las imágenes publicadas en la monografía de 1983, sabemos que estuvo en el museo catedralicio, concretamente en una esquina del antiguo panteón de canónigos. Su ubicación en estos tres espacios: sacristía, capítulo y museo, constata la consideración de la que siempre gozó la obra, por lo que era custodiada junto a los grandes tesoros del templo.

Sobre su autoría se han planteando diversas hipótesis que, por lo general, la han situado en relación con el foco granadino, fluctuando entre una vinculación directa con Alonso Cano, y por tanto datándola en el siglo XVII, o con sus seguidores, adentrándose ya en la centuria siguiente. En 2012 se catalogó como obra de Duque Cornejo, subrayando su cercanía con la conservada en la clausura del monasterio del Corpus Christi de Granada (agustinas recoletas).

^[1] Archivo Histórico Diocesano de Jaén (AHDJ)., Capitular, Actas Capitulares: 30 de agosto y 3 de septiembre de 1709 y 1 de septiembre de 1711. En cuanto al Inventario de 1772, Capitular, leg. 456, fol. 1 y el Inventario de 1787, Capitular, leg. 459, fol. 1v.

^[2] AHDJ., Capitular, leg. 459, Inventario de 1918, f. 42.

^[3] El citado Inventario de 1918 la registra en la sacristía de la capilla de los Dolores, tal y como hoy la podemos ver, en una hornacina de madera tallada y policromada que contiene: “una Purísima, corpórea y policromada (le faltan las manos)” e indica que es obra del siglo XVII. AHDJ., Capitular, leg. 459, Inventario de 1918, f. 57.

Sin embargo, consideramos que la *Inmaculada* de Jaén es una obra napolitana de finales del Seiscientos o del primer cuarto del siglo XVIII. En un primer momento nos llamó la atención su relación con piezas de semejante iconografía realizadas por Nicola Fumo (Saragnano, 1647- Nápoles, 1725), en particular con la de Almeida de Sayago (Zamora). De hecho, así lo ha puesto de relieve recientemente Roberto Alonso que, además, ha situado en esta estela la del oratorio del citado monasterio granadino.



Nicola Fumo, Inmaculada, 1705, Monasterio de San José, Antequera (Málaga)

de la cabellera, con poco volumen y abierta a partir del cuello para caer en cascada sobre los hombros y espalda. Además, la peana de la *Inmaculada* de

^[4] Las relaciones entre la obra de Patalano y Fumo: Raffaele Casciaro, “Napoli vista da fuori: sculture di età barocca in Terra d’Otranto e oltre”, en Raffele Casciaro y Antonio Cassiano (coords.), Scultura di Età Barocca tra Terra D’Otranto, Napoli e Spagna, Roma, De Luca, 2008, pp. 49-74, particularmente: p. 62.

Aunque existen puntos comunes con la producción de Fumo, no podemos perder de vista que la *Inmaculada* de Jaén presenta unos rasgos que la hacen diferente. Nos referimos especialmente a la policromía y al trabajo de las telas, más redondeadas y sin tanto dinamismo como las del maestro de Saragnano⁴. Estos rasgos nos llevan a relacionarla principalmente con la producción de dos artífices: Gaetano Patalano (Lacco Ameno, Nápoles, 1654-¿Nápoles? post. 1699), estrechamente vinculado a Fumo, y Giacomo Colombo (Este, 1662-Nápoles, 1731). Con el primero comparte la forma de trabajar los paños y se constata una especial cercanía con su *Inmaculada* (1692) de la iglesia de Santa Clara de Lecce: nube y cabezas de ángeles -e incluso la doble ala de estos-, la disposición de la media luna y la forma en la que es pisada por la Virgen, la fisonomía del rostro y el trabajo

Jaén es muy similar a las empleadas por Patalano, en especial a la del *San Antonio de Padua* (ca. 1692) del citado templo de Lecce.

Para la representación de la Inmaculada, Giacomo Colombo tomó como punto de partida el modelo de Patalano y así lo podemos comprobar en sus muchos ejemplares y de manera particular en la de la iglesia de San Pedro del monasterio de benedictinas de Ostuni, no solo esculpida sino también pintada por él mismo en 1719. La policromía de la talla de Jaén guarda una especial relación con la de Ostuni, sobre todo si tenemos en cuenta que el manto posee la decoración de estrellas y puntos dorados (aunque se trate de un rasgo también presente en otras obras napolitanas). No obstante, existen otros aspectos coincidentes, como el mayor volumen de la cara y del cuello, así como la forma de trabajar las mangas o el uso de sandalias.

Tampoco podemos obviar elementos comunes que comparte con otros maestros como Domenico di Simone, especialmente en cuanto a la policromía, o con la anónima talla de la *Inmaculada* que preside el altar mayor de la iglesia de Santa Maria della Concezione a Montecalvario en Nápoles. En este sentido no podemos perder de vista que Letizia Gaeta, tras ser consultada sobre su parecer por esta obra, además de relacionarla con los tres maestros citados anteriormente, abre una nueva hipótesis de trabajo y plantea su atribución a Nicola de Mari⁵.

^[5] Agradecemos profundamente a Letizia Gaeta su interés e información y a Antonio E. Denunzio que le presentara la obra.


Gaetano Patalano, Inmaculada, 1692, Santa Clara, Lecce.

Pese a que no podemos cerrar con seguridad una autoría concreta, situar la *Inmaculada* de Jaén en la escuela napolitana supone un importante avance. Las atribuciones que hasta ahora se han venido realizando no hacen sino constatar las estrechas relaciones que existieron entre las dos orillas del Mediterráneo y el amplio capítulo de préstamos e influencias que se desarrolló.

Néstor Prieto Jiménez

Felipe Serrano Estrella

BIBLIOGRAFÍA:

Vicente Montuno Morente, “Jaén, por la Inmaculada”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 4 (1954), pp. 9-78.

VV.AA., *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén, Diputación de Jaén, 1985, p. 108.

Miguel Ángel León Coloma, “Inmaculada”, en Felipe Serrano Estrella (coord.), *Cien Obras Maestras de la Catedral de Jaén*, Jaén, Cabildo-Universidad, 2012, pp. 98-99.

Roberto Alonso Moral, “Fama y fortuna crítica de Nicola Fumo en España. Obras y comitentes”, en Pierluigi Leone de Castris (coord.), *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, Nápoles, Artstudiopaparo, 2015, pp. 95-104.