



Fig. 1. Capilla de San José. Parroquia de San Martín Obispo, Toirano.

# **Fatto in Indie** Chita delli Angeli, Puebla, México. Una imagen de San José con el Divino Infante atribuido a los Cora como parte del legado artístico de Santiago Durante a la parroquia de Toirano, Savona

*Fatto In Indie chita delli Angeli, Puebla, México. An image of Saint Joseph with the Divine Child attributed to the Cora Workshop as part of the artistic legacy of Santiago Durante to the parish of Toirano, Savona*

**Pablo F. Amador Marrero**

Universidad Nacional Autónoma de México, México  
agueref@hotmail.com

## **Resumen**

Las correspondencias formales que encontramos a partir de la publicación de una imagen del grupo escultórico de San José llevando de la mano al Divino Infante, conservado en la pequeña localidad italiana de Toirano, con piezas de igual iconografía realizadas en Puebla de los Ángeles para la misma cronología, nos ha llevado a su investigación desde múltiples puntos de aproximación. Desarrollamos los diferentes argumentos que nos llevan a relacionar la pieza en cuestión, adscrita hasta este momento a los obradores gaditanos-ligures asentados en Cádiz, con los de Puebla, aportando reveladores datos tanto de su donante como de sus hipotéticos autores, José Villegas Cora y Antonio Villegas Cora. Además, ahora con mayor ímpetu, volvemos a hacer la necesaria llamada de atención en la que reclamamos el protagonismo de lo gaditano, pero también de lo genovés, en la escultura angelopolitana del siglo XVIII.

**Palabras clave:** Escultura policromada; Puebla de los Ángeles; Génova; Cádiz; comercio; señas de identidad.

## **Abstract**

*This investigation is motivated by the formal correspondences that can be established between the image of the sculpture-group of Saint Joseph holding the hand of the Divine Infant, preserved in the small Italian city of Toirano, and pieces with the same iconography elaborated in Puebla de los Angeles during the same period. As such, this work presents different arguments that allow us to propose a new way of understanding its authorship, which has been ascribed until now to craftsmen from Liguria that had been settled in Cadiz, and instead attribute it to the sculptors from Puebla José Villegas Cora and Antonio Villegas Cora. Also, now with greater zeal, we call for the much-needed recognition of the importance of Cadiz and Genoa as centers of reference for the sculpture of Puebla during the eighteenth century.*

**Keywords:** Polychromed sculpture; Puebla de los Angeles; Genoa; Cadiz; trade; signs of identity.

En la pequeña localidad italiana de Toirano, en la región de Savona, Génova, la parroquia de San Martín de Tours atesora en su capilla de San José un singular conjunto de obras de mediados del siglo XVIII, entre la que destacan el grupo escultórico titular, un cáliz sobredorado y diversas pinturas. Desde que en 1991 el investigador Orlando Boccone comenzara a escribir sobre este recinto, sus enseres y patrocinador, se han sucedido diferentes publicaciones centradas en distintos aspectos de esas piezas, en las que, de una u otra manera, América, o lo americano, se han estado haciendo presentes. Tomando como referentes iniciales esos estudios, un primer ejercicio historiográfico pone de manifiesto ciertas problemáticas geográficas y de catalogación que nos interesa abordar.

En este trabajo proponemos revisar y conjugar todos los elementos que se han puesto en liza respecto del señalado legado artístico, retomando a los protagonistas, pero sobre todo a las obras para las que planteamos nuevas y reveladoras filiaciones. Lo anterior nos da pie no sólo para ahondar en las relaciones artísticas entre América e Italia, importante tema con escasas investigaciones cuando hablamos de esa dirección –del *Nuevo* al *Viejo* Continente– y más para un momento tan avanzado, sino también de su recepción desde los estudios de la historia del arte. Centrándonos en el grupo escultórico que preside la capilla y las propuestas de adscripción que hasta ahora se le han dado, primero como de manufactura ligur, o gaditano-genovés, conllevan interesantes reflexiones respecto de los modelos y fórmulas que emplearon los artífices novohispanos a los que se lo atribuiremos. Con todo, lo que principalmente desarrollamos es el análisis de esta importante pieza para la historia de la escultura novohispana desde la perspectiva que nos ofrece el estar situados en su lugar de origen, algo que para el caso que nos ocupa y como suele ocurrir, no es frecuente.

### Devenir de un legado artístico

Como señalábamos, el interés por estas obras se inicia con las importantes investigaciones de Orlando Boccone, quien en varios textos y a lo largo de un cuarto de siglo ha ido profundizando en la documentación y, en paralelo, destacando tanto las piezas como su interesante capilla<sup>1</sup>. Tomando como eje estos estudios, pasamos a realizar la *biografía* de esos bienes, apuntando y añadiendo datos, además de elementos de análisis que incidirán en lo americano y, como hemos propuesto desde el título, su vinculación con la producción artística de la ciudad novohispana de Puebla de los Ángeles, hoy Puebla de Zaragoza.

En el primero de esos textos y en apenas unas pocas páginas, Orlando Boccone sintetizaba la historia de la capilla, situando su generoso promotor las piezas más destacadas que contiene y el proceso seguido en su construcción. Si nos atenemos a las cronologías aportadas, la primera de las obras y punto de referencia es un cáliz de plata sobredorada en cuyo pie tiene la siguiente inscripción: *“AD DEV:ne D. IACOBUM DURANTE PER LA CH.ta DELLI FRADELLI DI TUIRANO ANNO 1773 FATTO IN INDIE CHITA DELLI ANGELI”*<sup>2</sup>. Como luego añadiré, este cáliz es la única pieza que se conserva de un juego de altar, todo en plata sobredorada, formado por otro cáliz, copón, patena, campana y *ampolletta*<sup>3</sup>, remitido por Jacobo Durante a su localidad de origen actuando como intermediario Giuseppe Colatto, familiar suyo dedicado al comercio y residente en

1. BOCCONE, O., “La cappella laicale di S. Giuseppe”, *Bollettino della Parrocchia di S. Martino Vescovo di Toirano*, enero-febrero, 1991; BOCCONE, O., *La Chiesa parrocchiale di San Martino Vescovo di Tours, Toirano*, Ed. Iglesia de San Martín Obispo de Tours, 2009, págs. 54-56; BOCCONE, O., “Giacomo Durante committente della cappella di San Giuseppe nella Parrocchiale di Toirano”, *Sacro e Vago Giardinello. Chiesa e Territorio: Arte, Cultura e Storia*, n° 2, 2016, págs. 35-44.  
2. “A devoción de Jacobo Durante para la iglesia de la (...) de Toirano. Año 1773 hecho en la ciudad de los Angeles”. BOCCONE, O., “La cappella...”, op. cit., s/p.  
3. BOCCONE, O., “Giacomo Durante...”, op. cit., pág. 37.

Cádiz<sup>4</sup>. Con aquellos primeros datos quedaba ya señalado el donante, quien se supone debió emigrar a Indias “probablemente alrededor de los 40 años”, estableciendo que la referencia a la Ciudad de los Ángeles tenía que corresponder con la de Los Ángeles, California, hoy Estados Unidos de Norteamérica<sup>5</sup>, enclave geográfico que se ha mantenido sin cuestionarse en estudios posteriores en cuanto al donante, no así para las obras, a las cuales se relacionó un origen en tierras españolas al que luego volveremos<sup>6</sup>. También desde las mismas páginas se destacan la calidad de la imagen escultórica que nos ocupa, además del conjunto de ocho pinturas de “Indias” que complementaron el envío y entre las que sobresale el lienzo que retrata a la Virgen de Guadalupe.

En el discurrir de las señaladas publicaciones que han referido la capilla, la documentación aportada por Boccone desglosa la relación desde la lejanía de Jacobo Durante con su localidad. Además de varias misivas, remitió no solo las obras referidas, sino una considerable cantidad de dinero a través de Cádiz y luego el banco de San Jorge en Génova, para la construcción de la capilla que presidiría la talla, los permisos necesarios, la demolición de la antigua sacristía y su construcción en otro lado del templo para que su lugar fuera ocupado por el recinto para San José, además de la concesión de la oportuna capellanía que la sustentase<sup>7</sup>.

Posteriormente, y con base en los primeros textos de Boccone, los historiadores del arte llamaron la atención sobre la imagen del santo Patriarca, coincidiendo en su notoria calidad, lo infrecuente de su iconografía en la producción ligur y, teniendo en cuenta las alusiones al envío por el propio Durante, su origen español pero de manufactura genovesa, o sea, de alguno de los destacados artífices genoveses que para la segunda mitad del siglo XVIII laboraban en Cádiz<sup>8</sup>.

Por nuestra parte, desde un inicio y debido a la semejanzas que percibimos en la talla de san José con la producción escultórica de Puebla de los Ángeles, y sabedores por la bibliografía, pero también por la documentación que lo habitual para el momento era referirse a ella como ciudad *de los Ángeles*, nos dimos como parte de la investigación que desarrollamos a la necesaria tarea de rastrear los indicios que lo justificaran.

Lo primero fue volver sobre el cáliz, ya que su diseño no nos parece ajeno a otras piezas argentas que conocemos y que, en casos puntuales, hemos necesitado trabajar<sup>9</sup>. Al respecto, nuestra sospecha quedó confirmada tras consultar a Andrés De Leo, quien nos señala que la obra coincide formalmente en múltiples puntos con piezas próximas de este centro productor y más aún en su vinculación con el año que porta. Formalmente el cáliz ligur ha de ponerse en relación con dos obras –de seguro origen angelopolitano– conservadas en las Islas Canarias, entre las que a su vez funge de singular eslabón en el desarrollo formal, pero también en el tratamiento del protagonismo decorativo. La primera –a espera de un mayor conocimiento de la nómina de piezas poblanas que está en curso– corresponde con el pie de custodia que se conserva en la parroquia de Santa Catalina Mártir, en Tacoronte, Tenerife. Dada a conocer por Jesús Hernández Perera

4. BOCCONE, O., “La cappella...”, op. cit., s/p.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. El estudio más completo lo encontramos en: BOCCONE, O., “Giacomo Durante...”, op. cit., págs. 35-44.

8. FRANCHINI GUELF, F., LANZALACO, L., “Sculpture in marmo e in legno policromo da Genova e dalla “Cittàdelli Angeli” a Bastia e a Toirano: nuovi documenti per Carlo Giuseppe Stella, Anton Maria e Giovanni Maragliano e per la scultura genovese in Spagna”, *LIGURES, Rivista di Archeologia, Storia, Arte e Cultura Ligure*, n° 9, 2011, págs. 140-141. SANGUINETI, D., *Scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Turin, Ed. Umberto Allemandi & C, 2013, pág. 227.

9. Nuestro conocimiento al respecto de platería angelopolitana nos viene primero de los estudios del profesor Jesús Pérez Morera, y ahora en mayor profundidad por la investigación que al respecto de este centro de producción argentina está desarrollando nuestro alumno José De Leo Martínez (UNAM).



Fig. 2. José y Antonio Villegas Cora, *San José con el Divino Infante*, anterior a 1757, Toirano. Fotografía: Orlando Boccone.

entre otras piezas argentas de igual origen, se debe a la donación del emigrante retornado Andrés Álvarez, por lo que, en vista de su fallecimiento, se ha establecido su realización en una fecha anterior a 1746<sup>10</sup>. En cuanto a su posible autor, se ha indicado a Antonio Fernández, ya que “en mayo de 1746, el maestro Antonio Fernández llevó a quintar 135 marcos de plata por Francisco Martín Núñez, socio comercial, albacea y heredero de Andrés Álvarez, fallecido pocos días después y donante de la custodia y la monumental lámpara mayor de la parroquia de Tacoronte”<sup>11</sup>. La obra restante, datada en fechas próximas a 1760<sup>12</sup>, es el cáliz del templo de Santa María de Guía, Gran Canaria, marcado con el punzón de “BAR/GAS”, identificado por Jesús Pérez Morera con el “prestigioso artífice Vicente de Vargas, ascendido al grado de maestro en 1748 y elegido por su gremio como mayordomo y comisario para la construcción del obelisco que el ilustre arte de plateros erigió en 1760 en honor del rey Carlos IV en la plaza mayor de Puebla”<sup>13</sup>.

Establecidos los primeros vínculos con los modelos angelopolitanos, las formas en las que se desenvuelvan las obras anteriores también son comunes a otras importantes piezas novohispanas. Entre estos ejemplos estaría una custodia perteneciente al Museo Nacional del Virreinato de México<sup>14</sup>, de hacia 1770<sup>15</sup>, cuya morfología también se distribuye a partir de ocho secciones facetadas y decoradas con tupidos diseños de rocallas. Aunque este último exponente corresponde a una temporalidad posterior al cáliz que nos ocupa, también tenemos constancia del uso de esta tipología de formas por la documentación. Así, entre los legajos del inventario de 1743 de la Catedral de Puebla de los Ángeles está enlistado un cáliz de “columna o pie sextavado con su nudo en el medio y su asiento sextavada con medios círculos”<sup>16</sup>. Con tales casos, podemos entender que esta tipología de diseño tuvo una amplia vigencia a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, tocando círculos de primer orden, como la sede catedralicia o en piezas lo suficientemente dignas para ser enviadas allende los mares, ya sea las referidas isleñas, o la que aquí nos ocupa y desvela Andrés de Leo.

El demostrar la procedencia angelopolitana del cáliz nos ha dado pie a suponer una posible estancia o residencia de Giacomo Durante en la ciudad, y con ello profundizar en la figura del generoso donante. Este es un aspecto que lógicamente se complicaba para los estudios realizados desde Italia, por lo que algunas alusiones circunstanciales, aunque sustanciosas por la importancia de sus referencias, han quedado restringidas a la documentación conservada en su lugar de origen. Tomando como punto de partida estas últimas, y en concreto la carta remitida desde el *Popolo delli Angeli*, el 24 de mayo de 1757 al párroco de Toirano, Nicolò Basadonne, en la que firma como Santiago Durante<sup>17</sup> –donde ya ha castellanizando su nombre como era habitual en muchos extranjeros–, nos hemos dado a la tarea de rastrearlo primero en la documentación eclesiástica. Si en efecto Santiago Durante residió en Puebla de los Ángeles por lo menos durante los años que de entrada acotan las referencias bibliográficas –1753 que señala el cáliz y la carta de 1757– sería lógico que de una u otra manera apareciera registrado o se pudiera encontrar alguna anotación sobre el mismo.

10. HERNÁNDEZ PERERA, J., *Orfebrería de Canarias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1955, págs. 186-187.

11. PÉREZ MORERA, J., “Formas de expresión de la platería barroca poblana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 100, 2012, pág. 143.

12. PÉREZ MORERA, J., *Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería americana en las Canarias orientales*, Gran Canaria, Gobierno de Canarias, Obra Social La Caja de Canarias, 2011, págs. 24 y 53; “Formas de expresión...”, op. cit., pág. 155.

13. PÉREZ MORERA, J., “Formas de expresión...”, op. cit., pág. 155.

14. MONTERO ALARCÓN, A., *Platería Novohispana*, México, Gobierno del Estado de México, 1999, pág. 105.

15. PÉREZ MORERA, J., “Formas de expresión...”, op. cit., pág. 144.

16. Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante ACCP), Libro de inventario, 1743, f. 4. PÉREZ MORERA, J., “Formas de expresión...”, op. cit., pág. 154.

17. BOCCONE, O., *Giacomo Durante...*, op. cit., págs. 38-39.

## El donante y otros personajes

Gracias a lo anotado por Orlando Boccone, sabemos que Giacomo Durante nació el 8 de septiembre de 1710. Era hijo de Pietro Battista y de Magdalena Vigliercio, quienes lo llevaron a recibir las aguas bautismales al día siguiente, frente a la casa familiar, en la iglesia de San Martín<sup>18</sup>. Se ha indicado que debió viajar a América en la década de los cuarenta, aunque por el momento no lo hemos encontrado en la necesaria documentación de pasajeros de Indias, ni descartamos, en vista de sus relaciones con Cádiz, una posible estancia en la ciudad portuaria andaluza, aunque fuera de paso. Lo que si sabemos ahora, y con ello confirmamos nuestra hipótesis, es que en efecto residió en Puebla de los Ángeles. Además de situarlo desde 1753 cuando debió encargar el rico juego de altar para su parroquia de pila, y pese a la pérdida de algunos volúmenes –en la propia Puebla de los Ángeles, pero también en la ciudad de Vera Cruz– en los que creemos deben estar algunas alusiones previas, lo hemos localizado en diferentes libros parroquiales y posteriormente en otros archivos mexicanos que lo atestiguan, situándolo en la ciudad de entrada por lo menos desde la señalada fecha del cáliz hasta su muerte, diecisiete años más tarde.

Del primer conjunto de documentos encontrados el más antiguo es el bautizo de su hija María Francisca Ignacia de San Diego, quien nació el 12 de noviembre de 1758 y recibió las aguas el 15 del mismo mes. En él se nombra a Santiago Durante como natural del Señorío de Génova y que su esposa era María Josefa de la Vega<sup>19</sup>. Dos años más tarde, el 5 de abril, nació el único hijo varón del que tenemos constancia, Pedro Vicente José María, bautizado tres días después. En esta ocasión se vuelve a señalar el señorío de Génova como lugar de origen paterno, pero, a su vez, nos aporta que la madre era natural de la ciudad de Vera Cruz<sup>20</sup>. El 17 de octubre de 1761 vendría al mundo el último de los hijos del matrimonio, María Eduvigis Gertrudis de San Ignacio<sup>21</sup>. Debido a la cercanía con este último parto y probablemente por complicaciones en el mismo, falleció tres días más tarde María Josefa de la Vega, quien había testado ante el escribano Juan Vicente de Vega, siendo enterrada en el convento angelopolitano de San Francisco<sup>22</sup>.

El 15 de agosto de 1765, con 55 años de edad, volvía a casarse Santiago Durante, “*vecino del comercio de la ciudad y viudo de doña María Josefa de la Vega*”, tal y como consta en el documento. Se desposaba con Ana María Ramírez de Figueroa, española doncella, natural del cercano pueblo de San Martín Texmelucan, y desde hacía cuatro años vecina de la feligresía angelopolitana<sup>23</sup>. Once meses más tarde, el 5 de julio nació María de la Luz Atanasia de la Santísima Trinidad, siendo bautizada dos días después. En esta partida se indica también que el padre era natural de la ciudad de Toirano, en los reinos de Génova<sup>24</sup>. El 20 de septiembre de 1767 e igualmente bautizada dos días más tarde, venía al mundo su siguiente hija María Josefa Nepomucena Eustaquia de los Dolores<sup>25</sup>. El último de los hijos de Santiago Durante sería María Magdalena

18. *Ibid.* pág. 36.

19. Archivo Parroquial del Sagrario Metropolitano de Puebla (en adelante APSMP), *Libro de Bautismo*, 1758-1760, 12 de noviembre de 1758, f. 39v.

20. APSMP, *Libro de Bautismo*, 1758-1760, 5 de abril de 1760, f. 86r.

21. APSMP, *Libro de Bautismo*, 1760-1764, 17 de octubre de 1761, ff.102v-103r.

22. APSMP, *Libro de defunciones*, 1753-1767, 20 de octubre de 1761, f. 185r. Al respecto de este último documento, y aunque hemos encontrado algunos otros manuscritos de años próximos y del mismo escribano, lo fragmentado de la documentación del archivo de notarias poblano y su deficiente organización, no ha hecho posible localizar, en caso de conservarse, el aludido testamento.

23. APSMP, *Matrimonio de españoles*, 25, 1763-1769, 20 de octubre de 1761, f. 56v. Ana María Ramírez Figueroa (Ana María Nepomucena Figueroa Méndez), hija de José de Figueroa y María Josefa Méndez de Tapia. Fue bautizada en la parroquia de San Martín Texmelucan el 21 de mayo de 1741. “México bautismos, 1560-1950,” database, FamilySearch (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:NKSK-FK7: 2 January 2015>), María Josepha Mendez De Tapia in entry for Anna María Nepomucena Figueroa Mendez, 21 May 1741; citing SAN MARTINTEXMELUCAN, PUEBLA, MEXICO, reference: FHLmicrofilm 239, 292.

24. APSMP, *Libro de Bautismo*, 1764-1768, 7 de julio de 1766, f. 125r.

25. APSMP, *Libro de Bautismo*, 1764-1768, 22 de septiembre de 1767, f. 93r.



Fig. 3. Residencia de los Durante en Toirano según Orlado Boccone.

Emiginia Benigna, quien naciera el 13 y fuera bautizada el 15 de febrero de 1769<sup>26</sup>.

Finalmente, en la “ciudad de los Ángeles” como siempre consta en cualquiera de los documentos a los que hemos aludido, el 26 de diciembre de 1770, cuando contaba sesenta años de edad, “se entregó (para que recibiese sepultura) en la iglesia del convento de San Francisco, el cuerpo de don Santiago Durante, español, viudo de doña Ana de Figueroa”, por lo que la esposa debió fallecer entre el nacimiento de su último hijo y el óbito de nuestro comitente<sup>27</sup>. Quedaba anotado inmediatamente que había otorgado testamento ante Mariano Bonilla, escribano de su Majestad<sup>28</sup>.

Si la anterior documentación tiene la importancia de ubicar a nuestro personaje central en la ciudad mexicana y trazar algunos puntos de su vida, otras referencias que luego hemos encontrado son fundamentales para conocer su realidad mercantil y entender finalmente cómo pudo acometer tan grande empresa artística en su lejano pueblo natal. De entrada contamos con

una notificación del mismo año del cáliz, 1753, en la que se le mandan pagar el 21 de julio a Santiago Durante, vecino del comercio de Puebla, la cantidad de 3719 pesos en efectos de conmutaciones, misma cantidad que el propio Durante solicita que se le pague a Félix Martínez de Espinosa, “residente en México y del comercio de España”, con el que tenía ya contactos<sup>29</sup>. La otra referencia con la que contamos para este punto se da tras su muerte, en un documento que además de insistir en su buen quehacer mercantil nos refiere algunos aspectos de la personalidad de nuestro protagonista. Se trata de un expediente consular donde hemos encontrado un corto legajo de 1772, en el que se alude a “los comercios del difunto Don Santiago Durante”<sup>30</sup>. El manuscrito refiere las entrevistas a varios personajes al respecto de un pago de mercaderías (terciopelos de algodón, mascadas y galones listados) que Durante dio a otra comerciante poblana poco antes de su fallecimiento en diciembre de 1770. De las referencias a que “era experto y dirigente en sus comercios” y que su relación con otros importantes agentes an-

26. APSMP, *Libro de Bautismo*, 1768-1770, 15 de febrero de 1769, ff. 85r-v.

27. Pese a nuestros esfuerzos no hemos podido localizar el entierro de Ana María Ramírez.

28. APSMP, *Libro de defunciones*, 1767-1780, 26 de diciembre de 1770, f. 105v. Al igual que con el documento de últimas voluntades de su primera esposa, este testamento tampoco ha podido ser encontrado por las mismas causas que expresamos para el anterior.

29. Archivo General de la Nación, México (en adelante AGN), *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, Caja 5194, exp. 086. 21 de julio de 1753.

30. AGN. *Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal*, Caja 3363, 25 de septiembre de 1772.

gelopolitanos a los que en varias ocasiones prestó dinero o mercancías, nos indica su nivel de negocio, pero las reiteradas alusiones a que incluso no les requería fianza o documentación comprobatoria, además de ciertos señalamientos como buen cristiano, nos llevan a trazar su personalidad como un personaje íntegro y de referencia en la importante vida comercial angelopolitana.

Continuando con la documentación, y teniendo en cuenta que en las diferentes publicaciones que han abordado el grupo escultórico de nuestro interés son constantes la alusiones a Cádiz, especialmente por el intermediario de la obra, José Colatto, su familiar, nos dimos a la tarea de buscar posibles referencias a Santiago Durante en esa ciudad. De entrada, parece que en ella residieron durante el siglo XVIII varios miembros de la familia, entre los que destaca Lorenzo Durante. En su testamento, redactado antes de iniciar viaje hacia América en mayo de 1746, señala como albacea a “*Santiago Durante, mi hermano que al presente tengo noticias reside en la Puebla de los Ángeles*”<sup>31</sup>, situándolo con ello en Puebla en una fecha anterior a la que barajábamos dada por el cáliz. Por otras referencias cruzadas entre varios testamentos y codicilos de José Colatto encontrados en Cádiz, primo por parte materna de los anteriores, además de diferentes alusiones directas a nuestros personajes, podemos finalmente establecer cómo eran las relaciones que propiciaron el envío de las distintas obras desde Puebla y el dinero necesario para la fábrica de la capilla en Toirano.

De José Colatto sabemos que ya residía en Cádiz por lo menos desde el mismo año del señalado viaje de Lorenzo Durante en 1746<sup>32</sup> hasta 1791, cuando contaba ya 82 años de edad<sup>33</sup>. Declaraba entonces encontrarse



Fig. 4. Anónimo angelopolitano, Cáliz, 1753, Toirano.

31. Archivo Histórico Provincial de Cádiz (en adelante AHPC), *Protocolos Notariales, Testamento de Lorenzo Durante*, leg. 4957, 20 de mayo de 1746, ff. 62r-63v.

32. La referencia la hemos encontrado en una documentación contigua al testamento de Lorenzo, y corresponde con una declaración de José Colatto a favor de Lorenzo Durante al respecto de cierta cantidad de dinero perteneciente al segundo. AHPC, *Protocolos Notariales, Declaración de José Colatto a favor de Lorenzo Durante*, leg. 4957, 20 de mayo de 1746, f. 64r.

33. En su testamento de 1789 refiere que nació el 19 de marzo de 1709. AHPC, *Protocolos Notariales, Testamento de José Colatto*, leg. 2222, 12 de agosto de 1789, f. 1710r.

“gravemente enfermo en el Hospital de la Santa Misericordia, Orden de Señor San Juan de Dios, de ella sala del Santísimo Cristo, cama nueve”<sup>34</sup>, falleciendo antes de mediados de junio<sup>35</sup>. Soltero, sin descendencia y una personalidad de fuerte raíz religiosa, fue muy cuidadoso en su labor comercial, en la que también debió destacar. A lo largo de los años y en la sucesión de testamentos que le conocemos, siempre estableció que parte de sus ganancias fuera destinada a fines e instituciones de carácter religioso y asistencial. Además de la lógica donación a su iglesia de pila<sup>36</sup>, remitió importantes cantidades de dinero a su tierra natal, Toirano, a las que sumaba propiedades heredadas y otras que compró con dichas remesas remitidas al Banco de San Jorge en Génova<sup>37</sup>. Propuso siempre que sus bienes fueran heredados primero por uno de sus hermanos y luego, quizás ante el fallecimiento del anterior, por sus sobrinos, siempre con la mayor generosidad mientras él vivía en España de forma modesta<sup>38</sup>. En lo que de él aquí nos interesa, encontramos alusiones a sus negocios con Santiago Durante, del que llega a señalar:

*declaro que he tenido y mantengo correspondencia con Dn. Santiago Durante, mi primo, vecino de la Ciudad de Puebla de los Ángeles del Reyno de la Nueva España, quien me ha remitido en tres distintas ocasiones de navíos cuarenta y un mil trescientos y siete reales de plata de a diez y seis cuartos cada uno para tenerlos a su disposición y orden como lo he ejecutado otras veces y últimamente me ha comunicado la aplicación que debo dar a este caudal y por si acaeciese mi fallecimiento antes de haber cumplido su orden y existiere en todo o en parte algún interés de su pertenencia en mi poder, encargo a mis albaceas le den el destino que el dicho mi primo hubiese ordenado u ordenase por sus cartas misivas dirigiéndose por ellas y por las apuntaciones de mis cuadernos y papeles por la que constará la existencia (ilegible) perteneciente a dicho Dn. Santiago Durante mi primo.*<sup>39</sup>

Por la fecha del documento (1768) y la cantidad de dinero referida es lógica su vinculación con los procesos de construcción de la capilla de San José de los que ha dado cuenta Orlando Boccone. De igual forma, se puede deducir que Colatto debió ser un referente para Santiago en la importación de las mercaderías a las que se dedicaba en Puebla, y que estas en parte debían proceder de Francia, ya que el de Cádiz refiere que varios de sus contactos más estimados en el comercio son residentes en ese país<sup>40</sup>. Siempre tomando como referencia a Orlando Boccone, fue José Colatto quien finalmente recibió el dinero, las especificaciones y las imágenes remitidas por Santiago Durante desde Puebla, mismas para las que gestionó su correcto envío a Toirano y a las que ahora damos paso.

## El conjunto escultórico y sus autores: José Villegas Cora y Antonio Villegas Cora

Una vez establecidos y argumentados los diferentes vínculos, y teniendo en cuenta que el propio Durante en una carta del 24 de mayo de 1757 alude ya al envío e incluso al formato de la imagen<sup>41</sup>, estamos en situa-

34. AHPC, *Protocolos Notariales, Codicilo de José Colatto*, leg. 2228, 15 de junio de 1791, f. 945r.

35. Así consta en una anotación al margen de su testamento de 1798, al presentarse ante el notario uno de sus albaceas, Andrés Gerandi, cónsul general de la República de Génova en Cádiz. AHPC, *Protocolos Notariales, Testamento de José Colatto*, leg. 2222, 12 de agosto de 1789, ff. 1706r-1707r.

36. En su último testamento dona varios miles de pesos a la parroquia de San Martín y al oratorio de San Sebastián mártir, del que era hermano, que lindaba con la iglesia. AHPC, *Protocolos Notariales, Testamento de José Colatto*, leg. 2222, 12 de agosto de 1789, ff. 1710r-1711v. Como refiere Orlando Boccone: “una placa que se conserva en la parroquia de Toirano recuerda cómo José Colatto, aunque ausente del lugar de nacimiento de la juventud (PRO RELIGIOSA ERGA Patriam AMOR / ETSI Un PUBERTATE ABFUERIT) ha enviado donación 20.000 liras desde Cádiz (GADIBUS) en 1791”.

37. AHPC, *Protocolos Notariales, Testamento de José Colatto*, leg. 2222, 12 de agosto de 1789, ff. 1713v-1714r.

38. Así queda reflejado en todos los testamentos a los que hemos dado lugar.

39. AHPC, *Protocolos Notariales, Testamento de José Colatto*, leg. 1636, 19 de febrero de 1768, ff. 315r-318v. En el mismo documento pone especial énfasis para sus albaceas en que si se le debiera algo a Santiago se le pague, además de dejarle mil pesos “en demostración de el amor que le he profesado y profeso”.

40. AHPC, *Protocolos Notariales, Testamento de José Colatto*, leg. 1636, 19 de febrero de 1768, f. 316v.

41. “Il S. Guiseppe lo mandarà da codesto Paese, con tutti li altri Santi che dovranno adornare d.º altare, Advertendo, che S. Giuseppe è di alto con suo po-

ción de desarrollar nuestra propuesta en cuanto a la adscripción del grupo escultórico con los obradores angelopolitanos y, en concreto –por ello su incursión en el título– con el prolífico taller de los Cora. Para ello daremos espacio en primer lugar a las valoraciones que hasta el momento ha despertado como importante reflejo de la imaginería genovesa, para luego continuar con el mismo proceso que desarrollamos con el cáliz, una aproximación formal, análisis y comparación con piezas angelopolitanas, y finalmente generar una necesaria reflexión.

De entrada y como un elemento que de igual forma creemos que tiene explicación en el contexto de origen de las esculturas, está su propia iconografía: la del santo Patriarca itinerante llevando al Niño Jesús de la mano. Al respecto ya Fausta Franchini y Luca Lanzalaco advirtieron que *“es poco utilizado en la iconografía ligur, donde prevalece el santo con el niño en sus brazos”*, aunque esta fórmula sí les parece próxima a ejemplos genoveses-gaditanos<sup>42</sup>. Por su parte, Daniele Sanguineti apunta que:

*presenta en el ámbito de la devoción vinculada al culto josefino un esquema menos utilizado respecto del más habitual, del Niño entre los brazos del Santo. Las figuras en actitud itinerante y tomadas por la mano son más acordes a un esquema bastante empleado en el área española como lo demuestra el grupo anónimo en el contexto del retablo de la iglesia de Santiago en Cádiz. También en Cádiz el magnífico grupo atribuible a un escultor genovés esta en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen y es afín a aquel también desde un punto de vista estilístico.*<sup>43</sup>

Si bien lo último referido requeriría ser matizado, lo que aquí nos interesa es ver cómo todos los especialistas insisten o ponen como punto de referencia la iconografía con sus débitos españoles. Efectivamente, la representación no tiene par destacado en el patrimonio escultórico ligur, a no ser el apuntado



Fig. 5. José y Antonio Villegas Cora, San José con el Divino Infante, anterior a 1757, Toirano.

*destela sei palmi, e a'proporzione sovrana gli altri Santi di suo adorno...*, BOCCONE, O., *Giacomo Durante...* op. cit., pág. 39. En cuanto a las medidas se han señalado: 118 x 87 centímetros. SANGUINETI, D., *Scultura genovese in legno policromo...*, op. cit., pág. 294.

42. FRANCHINI GUELF, F., LANZALACO, L., *“Sculture...”*, op. cit., págs. 140-141.

43. SANGUINETI, D., *Scultura genovese in legno policromo...*, op. cit., pág. 294.



Fig. 6. José y Antonio Villegas Cora, *San José con el Divino Infante*, anterior a 1757 (detalle del estofado), Toirano.

conjunto gaditano del que han propuesto su realización en tierras italianas<sup>44</sup>. Por el contrario, este modelo es frecuente en España durante la época Moderna y, por lo tanto, también en sus antiguas regiones de ultramar. Como ejemplo de estos últimos, referiremos dos grupos en el contexto angelopolitano que por su importancia debieron ser apreciados por Santiago Durante. De igual modo, no está de más recordar que el Patriarca es copatrón de la ciudad junto a San Miguel, por lo que sendas piezas a las que damos lugar eran de referencia obligada en aquel momento.

El primero se trata del titular de la parroquia más antigua de Puebla de los Ángeles, la de San José, misma que a su vez se relaciona históricamente con el ámbito de los comerciantes de la ciudad, muchos de los cuales colaboraron en sus distintos procesos de fabricación y ornato<sup>45</sup>. Aunque intervenido históricamente y hoy se nos muestra revestido, en origen el conjunto fue de talla, siendo, como señala el cronista Fernández de Echevarría y Veytia, la original del siglo XVI. Además, está

constatado que fue intervenida por el artífice que trataremos, Cora, aunque no por ello, y frente a lo que veremos en el siguiente caso, se modificó la iconografía que nos interesa del Padre llevando de la mano al Divino Infante<sup>46</sup>. La pieza restante corresponde con el simulacro de la catedral de Puebla, que en origen también correspondía con la fórmula de itinerante con el Niño de la mano, mientras que ahora, tal y como hemos demostrado junto a Franziska Neff –máxima autoridad en cuanto al conocimiento del señalado José Villegas Cora y su prolífico obrador–, fue intervenido primero quizás a petición del arzobispo Domingo

44. *Ibid.* (nota. 659)

45. FERNÁNDEZ DE ECHEVARRÍA Y VEYTIA, M., *Historia de la fundación de la Ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y Presente Estado T. II*, Puebla, Ediciones Altiplano, 1963, págs. 205-213.

46. "La imagen del Señor San José, que está colocada en el nicho del retablo mayor principal, es la antigua y primitiva que se veneró en esta iglesia desde que se edificó. Dice la tradición que se fabricó de un grueso árbol que había en la que hoy es plaza delante de la iglesia, sobre el cual cayeron en una sola tarde siete rayos, y que el artífice fue un español europeo llamado Andrés Fernández de Sandrea, tiene poco más de vara y media de alto, con la vara en la mano siniestra y llevando con la diestra al Niño Dios. El año de 1776 la compuso y retocó el famoso estatuario José de Cora, desbastándole el pelo que lo tenía muy abultado, perfeccionándole el rostro y poniéndole los ojos de cristal, que los tenía de pintura, con lo que la dejó muy hermosa e igualmente al Niño, que está de pie sobre una pequeña peana de plata y sentada está sobre otra magnífica del mismo metal, con molduras, adornos y cartones dorados en la que se asienta la de su Santísimo Padre, y aunque ambas están vestidas de madera les sobreponen vestiduras y capas, muy buenas de telas y tisues los más ricos, adornándolas de joyas, perlas y piedras preciosas que le han donado sus devotos". *Ibid.*, págs. 207-208.

Pantaleón Álvarez de Abreu en 1746, momento en el que se modificó, entre otros aspectos, sustituyendo al Infante para ser portado en los brazos de San José<sup>47</sup>.

De vuelta a las referencias publicadas sobre nuestras imágenes, Fausta Franchini y Luca Lanzalaco consideran el conjunto de Toirano por sus “*rasgos estilísticos, sin duda, genovés, con una rica policromía en general de flores con colores vivos sobre un fondo de oro*”<sup>48</sup>, y a relacionar con la comunidad de artífices ligures establecidos en Cádiz en el siglo XVIII<sup>49</sup>. Por su parte, Daniele Sanguineti también parece decantarse por su adscripción genovesa-gaditana, señalando que:

*Ahora son muchísimas las obras claramente genovesas presentes en Cádiz que atienden una atribución segura y que atestiguan la notable complejidad de esa presencia, por ejemplo el grupo que representa a San José que lleva de la mano en actitud itinerante a Jesús Niño, muestra una pericia escultórica notabilísima dada por una influencia de la matriz mariaglanesca (de Antón María Maragliano) con resultados del todo similares también en un grupo de idéntica iconografía conservado en Toirano y fechable hacia 1750.*<sup>50</sup>

A lo anterior añade que se trata de un “*grupo de rica policromía que resulta excesiva por un repinte del Ochocientos*”, y que refiere afín “*desde un punto de vista estilístico*” al “*magnífico grupo atribuible a un escultor genovés que está en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen*” de la indicada ciudad portuaria andaluza<sup>51</sup>. En efecto, a nuestro parecer también consideramos patentes las anteriores aseveraciones, lo cual lógicamente reclamará una necesaria reflexión, más aún cuando la realidad angelopolitana del conjunto se torna obvia cuando la comparaciones formales las hacemos con piezas contemporáneas de dicho centro productor, y específicamente de prolífico obrador que inicia con José Villegas Cora en el segundo cuarto del Setecientos.

Una de las aportaciones más destacadas que ha tenido la bibliografía de la escultura novohispana en las últimas décadas es el meticuloso estudio monográfico que se centra en la vida y producción de los Cora, importante saga o talleres como refiere Franziska Neff<sup>52</sup>, de escultores y policromadores que coparon en gran parte la ejecución de escultura –aunque también están documentados algunos retablos– en el obispado de Puebla, con incursiones en Oaxaca y México, a lo largo de gran parte del siglo XVIII. Producto de la dedicada investigación doctoral de Neff, quien los retoma después de estar prácticamente olvidados desde que en el siglo XIX diferentes nombres alabaran su producción, las múltiples aproximaciones que de ellos efectuó la referida autora nos revelan fórmulas y modelos de trabajo que son afines, pese al cambio de protagonistas y lo dilatado de su quehacer, y, por lo tanto, se promulgan como señas de identidad<sup>53</sup>. Esas pautas, a las que igualmente hemos dado cabida en algunas de nuestras investigaciones<sup>54</sup>, se cumplen en la obra de Toirano, en la

47. AMADOR MARRERO, P. F., “Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canarias: protagonistas y legados escultóricos”, en AMADOR MARRERO, P. F., *Ensayos de Escultura Virreinal en Puebla de los Ángeles*, Puebla, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fundación Amparo, 2012, pág. 357. NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla. La transición de la imaginería a la escultura neoclásica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, págs. 141-145 y 150.

48. FRANCHINI GUELF, F.; LANZALACO, L., “Sculpture...”, op. cit., págs. 141-142.

49. *Ibid.* pág. 142

50. SANGUINETI, D., *Sculptura genovese in legno policromo*, op. cit., pág. 227.

51. *Ibid.*, pág. 294, (nota 660).

52. La investigadora no descarta que pueda corresponder con más de un obrador especializado: “Según las fuentes documentales se trata por lo menos de un taller familiar grande, incluso más de uno”. NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., pág. 77.

53. *Ibid.*, págs. 240-258.

54. AMADOR MARRERO, P. F., “Nuevas aportaciones a la catalogación de la imaginería novohispana en Canarias a través del estudio de sus decoraciones. La inmaculada de Santa Catalina, Tacoronte, Tenerife, posible obra del taller angelopolitano de los Cora” en VARTAS LUGO DE BOSCH, E. (ed.), *Investigaciones sobre pintura y escultura. Siglos XVI-XVIII*, México, Universidad Nacional de México, 2012, págs. 73-83; AMADOR MARRERO, P. F., “Relaciones artísticas...”, op. cit., págs. 345-357, 367-369, 374-375 y 385-388.

que a su vez se tiene el aliciente, tanto por fechas como por protagonismo en el encargo y calidad de las piezas, en su más que posible ejecución por parte del señalado José Villegas Cora, el denominado “gran maestro”, el más destacado de los escultores de la saga que ha terminado por denominarse “escuela de los Cora”<sup>55</sup>.

Como aporta dicha investigadora con base en sus rastreos documentales, José Villegas Cora (Puebla de los Ángeles, 1709-1786), fue mestizo, oriundo del barrio angelopolitano de Los Remedios, de donde eran sus progenitores, siendo su padre, Antonio Francisco Villegas de Cora, también escultor y del que aún no se tiene mayor información<sup>56</sup>. A José se debe una de las piezas más emblemáticas de la historia de la escultura novohispana del siglo XVIII: la representación de *San Pantaleón mártir*, encargada a nuestro escultor en 1753 por su devoto el arzobispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu a mediados de su regencia al frente de la iglesia angelopolitana, y destinada a la capilla de San Pedro de la Catedral<sup>57</sup>. Se trata de una pieza escultórica y a la vez relicario, que para nuestro estudio se convierte en referencial, ya que de ella no solo se tiene diferente documentación, sino que la misma porta múltiples inscripciones esgrafiadas y punzonadas insertas en las decoraciones de sus vestimentas que remiten directamente a su autoría en las labores de talla por parte de “*Joseph Marín Villegas de Cora Fecit Año de 1753 años*”<sup>58</sup>. Debió concluirse su policromado y estofado en abril de ese año, tal y como se observa en una de las mangas interiores, siendo estas relocalizadas como propone Neff, por Antonio Primo Feliciano, quien corresponde en la saga con Antonio Villegas Cora, familiar del anterior y constatado policromador<sup>59</sup>.

Tomando como referencia inicial la imagen de San Pantaleón, y al cotejarla con el conjunto italiano, ya de entrada son evidentes sus puntos de contacto, mismos que tienen su mejor eco en las palabras dejadas por uno de sus elocuentes seguidores, el artista ilustrado Bernardo de Olivares Iriarte (Puebla de los Ángeles, 1814-1876):

*Todas las esculturas de Cora presentan un conjunto agradable y correcto, porque todas están trabajadas con estudio profundo de las actitudes, formas, ropajes y coloridos, ejecutados por una mano diestra. Cora no sólo, como se ha dicho, enriqueció la escultura comunicándola un gusto nuevo, superior acaso al de las escuelas más célebres, sino que mejoró la parte mecánica del arte y la proveyó de recursos para concluir las obras con finura y pulidez. Creó un método particular para plantar las figuras, buscando el contorno por medio de cuadraturas. Esto hacía que desde el principio agradasen tanto sus trabajos, que concluía con la limpieza que se hace sobre el mármol, sin recurrir a enmendaduras de otros materiales. Sin directores, sin estudios académicos y sin otros ejemplares de buen gusto, que quizás algunas estatuas napolitanas que los padres jesuitas hicieron venir para el culto de sus iglesias, Cora formaba sobre barro los modelos que debían servirle para sus obras, tomando del natural un por-mayor, sobre el cual dejaba correr su genio.*<sup>60</sup>

Esos mismos argumentos lo encontramos en otras piezas del maestro o realizadas bajo su supervisión que son referentes para nuestra propuesta de adscripción. Sin olvidar el San Pantaleón al que se debe tener

55. NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit.

56. La autora también refiere posibles vínculos con barrio próximo de Santa Cruz. *Ibid.*, op. cit., pág. 78.

57. AMADOR MARRERO, P. F., “Relaciones artísticas...”, op. cit., págs. 352-357. NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., págs. 110-117.

58. Así consta realizado en picado de lustre en el borde posterior del cuello de la prenda que reviste al santo. AMADOR MARRERO, P. F., “Relaciones artísticas...”, op. cit., pág. 357.

59. Su protagonismo en la realización de la policromía es deducida por Neff a partir del estudio comparativo de las grafías. NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit. pág. 116.

60. OLIVARES IRIARTE, B., *Álbum...*, op. cit., págs. 25-26. Citado en: NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., pág. 31.



Fig. 7. José y Antonio Villegas Cora, *San Pantaleón*, 1753, Catedral de Puebla. Fotografía: Juan Carlos Varillas, Museo Amparo, Puebla.

en cuenta como referente, y parte de la nómina segura y atribuida a sus gubias, nos interesan ahora diversas imágenes con las que se pueden ir desgranando puntos de contacto. Así, el esquema compositivo general del conjunto tiene indudables vínculos con sendos grupos poblanos que aquí supeditamos a su quehacer. Entre ellos, quizás el más elocuente sea el de la iglesia de Santa María de la Asunción en Molcaxac, mismo que ha de ponerse en relación con el periodo en que el templo pasó a ser parroquia en 1755. Al anterior añadimos el localizado en uno de los retablos laterales de la iglesia de Huaquechula, si bien al último le fue robada la figura del Infante. En los tres se mantienen el profundo trabajo de las actitudes que le adscribía Olivares, y que directamente deben vincularse con la interpretación por parte de Cora de alguno de los múltiples modelos iconográficos que de esta escena circulaban de manera profusa en el ámbito hispano<sup>61</sup>.

61. Un ejemplo próximo lo encontramos en la representación grabada por un anónimo artista para el libro de fray Diego de Jesús, *Nombres de Cristo Sacramen-*



Fig. 8. José y Antonio Villegas Cora, *San José con el Divino Infante*, hacia 1755, Molcaxac, Puebla. Fotografía: Alejandro Julián Andrade Campos.

San José, joven –tal y como refiere Francisco Pacheco<sup>62</sup>–, se nos muestra itinerante, portando la simbólica vara florida mientras se gira suavemente hacia el Infante al que mira con cierta dulzura y sujeta del brazo. La cabeza del patriarca es espléndida, con un cuidado trabajo en las facciones y la típica talla meticulosa de los cabellos que nos remiten a otras obras suyas del mismo santo como el de la catedral ya referido, o los adscritos por Neff de las iglesias de la Concepción, o la de San Cristóbal, todos en la ciudad de Puebla. Del mismo modo, no está tan distante respecto de otras piezas de gran categoría como el titular del último templo indicado. En cuanto al Infante, su cabeza y en especial sus facciones, son igualmente reflejo de los modelos a los que fue asiduo José Villegas Cora, y donde casi se copia para el ejemplo de Molcaxac o el del también San José de la parroquia de Santa Catalina, en Tacoronte, Islas Canarias que en su momento le atribuimos.

En relación a las formas de trabajar el cuerpo recubierto por las ricas vestimentas, Olivares señala que nuestro artífice “*examinó bien los paños buscando en ellos no sólo la verdad en los pliegues y orillas, sino también mucha gracia artística en su ejecución*”, lo que “*produjo en sus obras un gusto exquisito y un acabamiento en las extremi-*

*dades y pormenores, hasta entonces desconocido en sus antecesores y contemporáneos*”<sup>63</sup>. Dichas fórmulas son casi una seña de identidad del escultor, en el que para la comparación de casos que nos ocupan prácticamente se remedan entre ellas. San José viste en todos los ejemplos el mismo tipo de túnica con cuello abierto y bordes doblados, aunque a veces deja entrever una camisa inferior en las mangas o cuello, caso de la pieza en estudio para las mangas, o en el San Pantaleón para la parte superior. La túnica se resuelve siempre de la misma

tado, impreso en México por José Bernardo de Hogal en 1735. CALVO PORTELA, J. I., “Las estampas josefinas en los impresos mexicanos y poblanos del siglo XVIII”, *Pecia Complutense*, 27, 2017. Págs. 16-48. Al respecto véase: <http://eprints.ucm.es/44139/1/Pecia27-2.pdf> (diciembre de 2017).

62. De “poco más de treinta años, porque la buena razón no lleva a pensar que san José fuese viejo”. PACHECO, F. *El Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649, pág. 495.

63. OLIVARES IRIARTE, B., *Álbum Artístico 1874*, Edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1987, pág. 25. Citado en: NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., pág. 31.

manera, algo ajustada al torso con sinuosos volúmenes que remedan los plegados, producto del ceñido a la cintura con un tejido de fruncidos horizontales que repite infinidad de veces en su producción<sup>64</sup>, y que de la misma manera aparecen en el Niño. Continúa la túnica con el desarrollo de los plegados superiores que ahora alcanzan mayores volúmenes y forman los dinámicos juegos en el tejido, marcando siempre la rodilla adelantada y concluyendo por encima de los pies para dejar visto el calzado y formar un caprichoso doblez que muestra el forro de la prenda. Así lo encontramos en los tres patriarcas que hemos puesto en liza, pero también en el de Tenerife, y otros como el de la iglesia del Sagrario poblano que en su momento documentamos y también le atribuimos, pese a su repolicromado<sup>65</sup>.

En la capa busca siempre imitar un tejido pesado, de menor cantidad de plegados con suaves crestas redondeadas, pero más generosos en cuanto a la amplitud de los mismos. Lo suele colocar de la misma manera, sobre el hombro izquierdo, dejando el opuesto libre, discurriendo por la espalda que prácticamente la cubre, para caer también por la parte izquierda pegado al cuerpo y cubriendo el hombro y brazo, plegándose al que queda levantado a media altura del antebrazo, cayendo el textil por ambos lados. Concluye esta prenda hasta el suelo, por lo que suele recurrir a un juego de bellos plegados que insisten en el peso del tejido y que tiene mayor protagonismo en su parte derecha. Fiel a la iconografía, San José calza sandalias cuyo modelo con una tira que discurre por el empeine también es frecuente en sus piezas, como así ocurre con los de Molcaxac, Huaquechula, Tacoronte el del templo de Santa Teresa, además de similares en una pequeña imagen que del santo y atribuido a Cora conserva el Museo de Arte religioso del ex convento de Santa Mónica<sup>66</sup>.

Otra de las huellas de identidad del taller de los Cora patente en las imágenes de Toirano son los estofados que ornamentan las prendas y de los que refiere Olivares: *“en los ropajes y coloridos, procuró reunir un conjunto que formase una composición bella y agradable”*<sup>67</sup>. Establecidos los modelos de referencia por los que ornamentan la imagen de San Pantaleón ya aludida, y desarrollados en su análisis por las aportaciones de Franziska Neff<sup>68</sup>, compartimos con ella la importancia que debieron jugar los tejidos importados de Lyon o en su defecto aquellos que los siguieron, como es el caso de los españoles, especialmente los valencianos, en los que están los referentes más próximos que debieron servir de guía en los que luego evocaría con el pincel y el garfio Antonio Villegas Cora.

En las túnicas de San José y del Niño, como en el manto del primero, tanto sus diseños como los recursos técnicos empleados para su realización son prácticamente idénticos a muchos de los utilizados para las mismas prendas en la mayoría de las piezas que hemos referido para su adscripción angelopolitana. En general, lo que prevalece en las partes vistas son distintas flores de gran tamaño que se conjugan con hojas, todas realizadas a pincel de manera muy diestra, que se agrupan sobre fondo dorado liso, o trabajado de forma profusa con picado de lustre describiendo diferentes tipos de retículas, al igual que ocurre en los

64. Algunos ejemplos de la aplicación de este recurso los encontramos en las figuras de *San Joaquín* y *Santa Ana* del retablo de San José de la Catedral, o en los mismo santos del retablo de igual advocación de la también angelopolitana de la Soledad. La misma solución la encontramos en el *San José* canario de Tacoronte, aunque en este caso la túnica no presenta el cuello abierto y vuelto.

65. AMADOR MARRERO, P. F., “Relaciones artísticas...”, op. cit., págs. 367-369.

66. NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., págs. 248 y 333, Fig. 109.

67. OLIVARES IRIARTE, B., *Álbum...*, op. cit., pág. 25. Citado en: NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., pág. 31.

68. Para este tema hemos optado como referencia por el texto: NEFF, F. M., “Los estofados poblanos de la segunda mitad del siglo XVIII y los textiles rococó”, en AMADOR MARRERO, P. F., DÍAZ CAYEROS, P. (coords.), *El tejido policromo. La escultura novohispana y su vestimenta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, págs. 65-76. En el caso concreto de los Cora, págs. 69-74.



Fig. 9. Anónimo angelopolitano. San Antonio, anterior a 1757, Toirano.

galones o cenefas, en concreto en las inferiores. También pueden encontrarse pequeñas partes esgrafiadas o corladas. Los trabajos de representación de las telas interiores que remedan los forros varían según la prenda, pero siempre son esgrafiados de temple sobre oro bruñido. Para la capa se opta por una suerte de tarjas con retículas interiores y punteados, que se engalanan en las partes restantes del campo del tejido con esgrafiados vegetales. En cuanto a los forros de los trajes o túnicas, lo más frecuentes son los trabajos también de esgrafiados sobre temple de laboriosos rayados de guiones paralelos, siguiendo un patrón sinuoso que viene a reflejar los efectos de aguas que se producen en algunos tejidos como el moaré, y que son visibles también en el San Pantaleón o en el Patriarca de la iglesia de Tacoronte.

Con todo lo anterior, y como un paso más en la búsqueda de referentes que vienen a marcar las señas de identidad de los estofados angelopolitanos, especialmente de las décadas centrales y siguientes del siglo XVIII, advertimos que los policromadores parecieran emular para las vistas suntuosos tejidos de tisú o lampazo brocados en hilos de oro y plata con sedas de múltiples colores, formando bellas composiciones florales de amplio protagonismo. Los últimos no dejan de recordarnos los tejidos denominados “naturistas” en boga en Europa, especialmente los que se produjeron en los famosos talleres de Lyon, Francia, en las décadas anteriores a la manufactura de las tallas poblanas, y en el que los modelos más cercanos estarían en los plasmados por el famoso Jean Revel (1684-1751). Además, no parece casual que por los años que nos interesan la documentación catedralicia señale importantes encargos textiles a Génova y Francia, especialmente a Lyon, de los que se llega a conservar algún ejemplo algo posterior y que insisten en esos centros como punto de referencia, mismos con los que en parte debía negociar Santiago Durante, lo que conllevaría de alguna manera su valoración sobre estos trabajos policromos.

### Addenda: las pinturas

En cuanto a las pinturas que nuestro personaje remitió con el grupo escultórico, y a la espera de un próximo estudio, la carencia de firmas visibles nos lleva a ser cautos en su análisis. Se trata de diferentes lienzos que parecen corresponder en su mayoría a una misma mano, aunque en el caso del retrato guadalupano es com-

plicado identificarla por lo codificado del tema. Muy probablemente corresponden, como ocurre con las esculturas, a obras de algún artífice angelopolitano que supo atender las especificaciones de su promotor, al que a su vez damos el crédito en cuanto a los formatos y conjuntos que entre ellas se pueden establecer, además de su disposición en la capilla. Señaladas en una de las misivas de Durante como “*otros santos de la devoción*” que acompañarían al San José, en una primera aproximación podemos establecer cierta jerarquía iconográfica, ya que son las imágenes de la Santísima Trinidad y de la Virgen de Guadalupe, ambas de las mismas dimensiones y marcos –no descartando su correspondencia también americana–, las que comparten con el titular los lugares principales de la capilla. Como en otros tantos casos conocidos para España, la incursión de la Virgen de Guadalupe como representación mariana es, además de un lógico reflejo votivo, un elocuente argumento asociado a lo americano por parte del promotor. En las paredes laterales y a la altura de las imágenes anteriores, quedaron insertadas en la decoración dos pares de pinturas cuyas iconografías están en clara relación con la familia Durante. En las de la izquierda son Santiago el Mayor



Fig. 10. Anónimo angelopolitano. *San Santiago*, anterior a 1757, Toirano.

y San Lorenzo los santos representados con la anotación de sus nombres al calce de las mismas, mismos que aluden al donante y a su hermano. Frente a ellas, en la pared opuesta, es el recuerdo a sus padres lo que da sentido a que fueran elegidas las representaciones de San Pedro y María Magdalena. En cuanto a las restantes, Santa Ana con la Virgen Niña en la parte superior del retablo, y San Antonio de Padua portando al Divino Infante en la clave de la cúpula, deben corresponder con devociones de la casa Durante.

### Primeras conclusiones: relaciones artísticas a tres bandas

Una vez esgrimidos y desarrollados los diferentes argumentos propuestos, hemos podido establecer el seguro origen angelopolitano del conjunto escultórico de San José llevando de la mano al Divino Infante, conservado en Toirano, Italia, donado a su iglesia de pila por parte del acaudalado comerciante asentado en

la referida ciudad novohispana Santiago Durante a mediados del siglo XVIII. Su lógica valoración previa como pieza ligur o ligur-gaditana, trae al panorama de la escultura novohispana ciertos aspectos hasta el momento no atendidos o simplemente apuntados. Como en su momento le señaláramos a Franziska Neff, son sustantivas las más que evidentes concomitancias entre la producción de la denominada Escuela de Cora, activa en Puebla a lo largo de gran parte del siglo XVIII a la que le atribuimos el grupo en cuestión, con las ejecuciones de los diferentes artífices ligures que laboraron en Cádiz en ese tiempo y, por lo tanto, también con la producción de escultura en madera genovesa, coincidiendo con un momento de ascenso de la ciudad portuaria en su protagonismo americano<sup>69</sup>. Estas plausibles concomitancias señalan a Italia, y especialmente a la Génova vinculada con España, como un referente ineludible para entender las fórmulas y modelos de la plástica escultórica angelopolitana, y acaso también a lo francés, sus referentes policromos.

Si la producción napolitana paralela y relacionada con los jesuitas, ya ha sido establecida de manera elocuente con la Nueva España por la investigadora Luisa Elena Alcalá<sup>70</sup>, e históricamente se refirió cuando se habla del arte de Cora<sup>71</sup>, la del norte italiano, concretamente la región de la Liguria, aún está por hacerse. Lo que aquí hemos desarrollado es un punto donde concluyen múltiples elementos que nos llevan a diversas reflexiones, y lo que es más, a nuevas preguntas que se requerirán en un futuro cercano para entender las señas de identidad de la escultura angelopolitana con lo italiano del siglo XVIII<sup>72</sup>.

*Fecha de recepción: 20/03/2017*

*Fecha de aceptación: 22/05/2017*

69. Sobre este tema véase: BRILLI, C., "Mercaderes genoveses en el Cádiz del siglo XVIII. Crisis y reajuste de una simbiosis secular", en CRESPO SOLANA, A. (coord.), *Comunidades transnacionales. Colonias de mercaderes extranjeros en el Mundo Atlántico (1500-1850)*, Aranjuez, Ed. Dolce Calles, 2010, págs. 83-110.

70. ALCALÁ, L. E., "La escultura napolitana en Nueva España", *Librosdelacorte.es, Monográfico 5*, año 9, 2017. Luego también Franziska Neff ha llamado la atención sobre este parecer: "En la bibliografía consultada se indaga en la importancia de la escultura de importación como modelo para las esculturas de los Cora. Hay noticia que desde principios del siglo XVIII la Catedral contaba con una escultura de san José proveniente de Nápoles, y que los jesuitas importaban esculturas napolitanas. Generalmente eran las cabezas, las manos y los pies para esculturas de vestir, pero también hay constancia de esculturas de bulto redondo. Con este tipo de piezas se dispone de un indicio para futuras investigaciones que deban determinar en que medida las características estilísticas y de composición de estas esculturas se aprovechaban para el trabajo en el taller de los Cora". NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., pág. 234.

71. "Sin directores, sin estudios académicos y sin otros ejemplares de buen gusto, que quizás algunas estatuas napolitanas que los padres jesuitas hicieron venir para el culto de sus iglesias, Cora formaba sobre barro los modelos que debían servirle para sus obras, tomando del natural un por-mayor, sobre el cual dejaba correr su genio". OLIVARES IRIARTE, B., *Álbum...*, op. cit., págs. 25-26. Citado en: NEFF, F. M., *La escuela de Cora en Puebla...*, op. cit., pág. 31.

72. La presente investigación no hubiera sido posible sin la activa colaboración de Juan Alejandro Lorenzo Lima y Orlando Boccone, a los que en infinito agradecimiento me permito dedicárselas. De igual manera a Javier Sanchiz Ruiz, Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, Pilar Morillo Pérez, Antonio de la Cruz Sastre, Carlos Maura Alarcón, Edén Zárate Sánchez, Elsarís Núñez Méndez, Alejandro Julián Andrade Campos, Andrés De Leo Martínez, Ramón Avendaño Esquivel y siempre Jorge Jiménez Rentería.