

# Giacomo Colomboren Sortzez Garbia

Eskultura bere testuinguru italiarrean



Roberto Alonso Moral

**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Testu hau Creative Commons lizentziapean (mota: Aitortu–EzKomertziala-LanEratorririkGabe) argitaratu da (by-nc-nd) 4.0 international. Beraz, berau banatu, kopiatu eta erreproduzitu daiteke (edukian aldaketarik egin gabe), betiere, irakaskuntza edo ikerketarako helburuekin, eta egilea eta jatorria aitortuta. Ezin da merkataritza helburuetarako erabili. Lizentzia honen baldintzak <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/legalcode> webgunean kontsultatu daitezke.



Ezin dira irudiak erabili eta erreproduzitu, argazkien eta/edo lanen egile-eskubideen jabeek berriazko baimena eman ezean.

© Testuenak: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

#### **Argazki-kredituak**

© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: 1., 15., 16. eta 17. ir.

© Museo del Monasterio de Sancti Spiritu, Toro: 9. ir.

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Thierry Le Mage: 13. ir.

Argitalpena:

*Buletina = Boletín = Bulletin.* Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, 7. zenb., 2013, 163.-193. or.

Babeslea



**metro bilbao**

**A**ro Modernoan, Espainiaren eta Napoliren arteko harreman politiko eta kulturalak bizi-biziak zirenez (hain zuzen ere, Napoli Espainiaren erregeorderrietako bateko hiriburua zen), bildumagintza eta patronatu artistikoa nabarmen suspertu ziren. Erregeordeek eta euren gorteak, baita hirian bizi ziren elizgizon eta merkatari espainiarrek ere, zeresan handia izan zuten jarduera horretan, artelanak nobleen etxeetara, elizetako kaperetara edo komentuetara bidaltzen zituzten eta. Epealdi horretan, galeriak eta pintura-bildumak ziren nagusi, eta eurei buruzko azterketa garrantzitsu bezain ugariak egin ziren. Hori horrela izanda ere, oraindik oso informazio gutxi daukagu itzulerako ekipajeetan bidalitako eta metatutako ondare eskultorikoari buruz. Bernardo De Dominici Napoliko artisten biografoa zen, eta, egur polikromatuan espezializatutako eskulturagileei buruz egindako iruzkin labur bezain ospetsuan, kexatu egiten zen ia-ia euren jardueraren arrastorik ere ez zegoelako, euren lan gehienak hiritik kanpo eta, batez ere, Espainiara bidaltzean<sup>1</sup>. Izan ere, horrelako lan asko eta asko daude Espainiako lurraldean, Partenopen bizi ziren espainiarren artean piztu zuten interesaren eta zirkulazioaren adierazgarri<sup>2</sup>.

Bilboko Arte Ederren Museoak jatorri horretako lan ugari ditu bere fondoan artean, eta, horrez gain, oinarrian ere badago sinatuta: «Gia...Colombo F». Sortzez Garbiaz ari gara [1. ir.], eta Laureano de Jado (Mungia, Bizkaia, 1843-Bilbo, 1926) euskal filantropo eta bildumagileak legatu zion erakundeari. Hain zuzen ere, testamentuan xedatutakoaren arabera iritsi zen 1927an, beste margolan eta eskultura garrantzitsu batzuekin<sup>3</sup>. Andre Maria hodeiaren gainean dago zutik, eta, bertan, hiru kerubinen buru jaierradunak agertzen dira. Eskuak otoitzerako ditu batuta, eta sugea (bekatuaren sinboloa) nahiz ilgora (gaur egun ez dago) ditu oinpean. Irudikapen-modu horrek barrokoan bete-betean zabalduko eredu ikonografikoarekin dauka zerikusia, eta honako elementu hauek bateratzen ditu: *tota pulchra* Andre Maria, San Joanek (12, 14) azaldutako dontzeila apokaliptikoaren ezaugarri bereizgarriak eta Genesisko (3, 15) jatorrizko bekatuaren *ipsa* konpontzailea<sup>4</sup>.

1 Dominici 1742 (1971), III. libk., 389. or.: «dell'opere loro quasi nulla contezza ne resta, per esser elle per lo più andate in Ispagna, ed altrove».

2 Gaiari buruz ikus Estella 2007, 93.-122. or.; Alonso 2007, 75.-86. or.

3 In Beruete 1919 argazkia argitaratu zen, eta, bertan, etxean bilduma nola zeukan jarrita agertzen zen. Hala ere, bertan ez da Sortzez Garbia ikusten. Bildumagileari eta museoari egin zion legatuari dagokionez, ikus Vélez 1992, 168.-199. or.

4 Ikus Stratton 1989, 47. or. Izan ere, funtsezko azterlana da Espainiako artearen ikonografiaren arloan. Napoliko kasuari dagokionez, ikus Panarello 2008, 19.-76. or.



1. Giacomo Colombo (1663-1731)  
*Sortzez Garbia*, c. 1719  
Egur landu eta polikromatua. 78 x 43,8 x 25,5 cm  
Bilboko Arte Ederren Museoa  
Inb. zenb. 82/401

Gorputzaren jarrera dotorea da benetan, tunika bertara atxikita dago eta nolabaiteko kadentzia egiten du oinetan. Jarrera hori, gainera, mantuaren tratamendu liluragarriak astintzen du, bizitasun handiz eragiten delako grafismo handiko tolesdura sakon bezain zorrotzen bidez eta alborantz hedatu eta nahasten den masa uhindua eratzen duelako. Bere aurpegi ederrak kizkur luzedun adats horaila dauka inguruan, eta askatasunez erortzen da bizkarraldean. Hori dela eta, hunkiberatasun handiko keinua da eliztarrentzat, gora begira dagoelako Betiereko Aita begiesten. Oso interpretazio sentibera denez, emaitza bera eragingarritasun handikoa da erabat. Polikromia ikonografiaren osagarri da, tunikan ereindako arrosak Andre Mariaren garbitasunaren sinboloa direlako seguruenik eta mantu urdineko urre-koloreko izar ugariak zeruko graziaren adierazgarri direlako.

Hogeiko hamarkadaren amaieran, lana museora iritsi zenean, atzerriko eskultura ligneoak ia erabat ezezagunak ziren Espainian. Hori dela eta, handik gutxira, Bilboko Arte Ederren Museoko katalogoan sartzeko orduan, XVIII. mendeko lan anonimo espainiarizat hartu zuen Antonio Plasenciak<sup>5</sup>, artistaren sinadura zeraman inskripzioari erreparatu gabe. Dena dela, egia esan, urte asko igaro ziren harik eta egilea nor zen behar bezala zehaztu zen arte<sup>6</sup>. Horren ondorioz, bere ezagutza eta zabalkundea atzeratu dira inolako zalantzarik gabe, eta, horregatik, ez da kontuan hartu Napoliko eskulturari buruz egindako azterketa berezietan<sup>7</sup>.

## Giacomo Colombo (Este, Padua, 1663-Napoli, 1731)

Giacomo Colombo Napoliko eskulturagile aktibo handienetakoa izan zen XVII. mendetik XVIII. menderako iragaitzan. Esteko hirian jaio zen 1663. urtean, seguruenik jatorri juduko familia batean<sup>8</sup>, eta 1678an iritsi zen Napolira. Bizilekua zergatik aldatu zuen ez dakigun arren, Gennaro Borrelli adituaren ustez badirudi Pietro de Barberis eskulturagilearen atzetik joan zela eta, geroago, harekin lan egiteko aukera izan zuela Croce di Lucca elizan<sup>9</sup>. De Dominicik azaltzen duenez, Domenico di Nardoren ikaslea izan zen. Nardo, hain zuzen ere, busto-erlikiategietan zen aditua, Napoliko Gesù Nuovon lan egin zuen eta gaur egun ez da oraindik lar zehaztu nolakoa izan zen bere jarduera profesionala<sup>10</sup>. Edonola ere, orain arte gure eskulturagilearekin dokumentatuta daukan harreman bakarraren arabera, Ebolin egon zen artistaren lan nagusienetako baten gainprezioa defendatzeko: hiriko kolegiatak enkargatutako Pietatea<sup>11</sup>. Haren ustezko ikaslea izan zela ukatu gabe, azken urteotan kritikak biografoaren aipamena birdimentsionatu du, haren aztarna txikiagoa izan zela esateko eta, bere garapen artistikorako, beste eskulturagile batzuekin izandako harremana askoz ere erabakigarriagoa izan zela adierazteko (horien artean daude, esate baterako, zenbait urte nagusiagoa zen Gaetano Patalano eskulturagile garaikidea<sup>12</sup> edo Nicola Ruso<sup>13</sup> edo Lorenzo Vaccaro urregile-eskulturagileak). Gainera, Gian Giotto Borrellik<sup>14</sup> egiaztatu ahal izan duen bezala, modeloak ere uzten zizkien eskulturagile horiei. Era berean, antza denez, harreman estua izan zuen Francesco Solimena margolariarekin, De Dominicik iruzkin zakarrean behin eta berriro adierazten zuen bezala. Bere esanetan, hauxe gertatu zen: «meglio instradato nel disegno e nelle

5 Plasencia 1932, 70. or., 338. kat.

6 Behar bezala identifikatu ahal izan zen, honako hauek museoko eskultura-fondoetan egindako berrikuspenari esker: Montero/Cendoya 1992, 114.-116. or.

7 Zirkulazioari dagokionez, honako hauen azterketak oso lagungarriak izan dira: Estella 2007, 105. or., 11. ir.; Casciaro 2005, 299. or.; Gaeta 2007a, 100. or., 29.-30. ir.

8 Horixe bera uste du honek: Borrelli 2005a, 23.-24. or.

9 Borrelli 1967, 28.-29. or.

10 Eskulturagilearen inguruko hurbilketarik osoena Luigi Coirok (Coiro 2011) egindako doktoretza-tesi berria da, laster argitaratuko dena. Eskerrak ematen dizkiot egileari, bere ikerketaren emaitzak nirekin partekatzeagatik.

11 Borrelli 2005a, 25. or.

12 Horixe bera uste dute hauek: Borrelli 1970, 193. or.; Gaeta 1990, 167.-169. or.; Borrelli 2005a, 24. or.

13 Catello 1998, 8. or., 14. oharra.

14 Borrelli 2000, 7.-10. or.; Borrelli 2005b, 289.-291. or.

mosse delle figure, laonde con sua direzione fece vari lavori... che riuscirono ottimamente; ma quando da se medesimo faceva il lavoro, non era di quella bontà di quelli diretti dal Solimena»<sup>15</sup>. Iradokizun horien guztien eraginpean, baina men egin gabe, bere estiloa bilakatu egin zen bere deboziozko lehenengo eskultoretako barroko adierazgarri bezain bereizgarritik gustu dotore bezain finera, korronte rococo berrien adierazgarri. Hain zuzen ere, XVIII. mendeko bigarren hamarkadatik aurrera, joera berria ezarri zen Napoliko eskulturan.

Bere ibilbide artistikoan zehar jasotako enkarguak berrikusiz gero, argi eta garbi dago goranzko proiektzioa azaltzen dela Croce di Luccan 1688an kontratatutako eta gaur egun desagertutako<sup>16</sup> organoaren lanketa apaingarriko hasierako urratsetatik San Diego all'Ospedaletto elizan 1703tik 1704ra<sup>17</sup> Anna Maria Arduino eta Niccolò Ludovisirentzat egindako hilobietako marmol-lan handietara. Hori dela eta, hazkuntza profesio-nala lortu zuen neurrian eskuratu zuen nabaritasun publikoa. 1689. urtean margolarien korporazioan sartu zen, eta 1701. urtean bertako prefektu aukeratu zuten<sup>18</sup>. Beraz, badirudi orain arte oso ezaguna ez zen jarduera piktorikoa ere garatu zuela<sup>19</sup>. 1718. urtean, ordea, Nicola Fumo «aurkariarekin» batera agertzen zen inskribatuta marmolarien korporazioan<sup>20</sup>. Eskulturagile oparoa izan zen, eta, ondo baino hobeto antolatutako tailerraren jabea zenez, kanpoko eskari handiagoari aurre egiteko gai zen, azken produktuaren kalitateari inolako kalterik egin gabe<sup>21</sup>. Bete-betean lan egin zuen Napoliko erresuma osorako, eta eskulturak bidali zituen Italiako *meridioneko* eskualde guztietara: Abruzzo<sup>22</sup>, Molise<sup>23</sup>, Campania<sup>24</sup>, Puglia<sup>25</sup>, Basilicata<sup>26</sup> eta Calabriara<sup>27</sup>; eta, nola ez, Espainiara. Izan ere, eskari handiko gunea zen deboziorako egurrezko eskulturari dagokionez, bertako tradizioaren erakusgarri. Askotan, gainera, enkargu horiek erregeorderriko gortearen babespean egiten zirenez, tailerren arteko lehia handia sortzen zen. Horrela, errazago azaldu genezake zergatik dagoen gure herrialdean bere maisulanetako bat, hau da, San Gines elizako kongregazioko *Kristo zutabeari lotuta* (gaur egun, Almudenako katedralean dago [2. ir.]). Hain zuzen ere, mugimendu sofistikatu eta adierazgarritasun hunkiberaz eginda dago, eta, Mejoradako markesaren enkargupean, Napolitik bidali zuten 1698. urtean. Bertora iritsi zenetik, herriaren debozio handia jaso zuen<sup>28</sup>. Modu berean, hori bezain garrantzitsua da Madrilgo Ama Hirukoiztarren komentuan dagoen *Santa Teresaren transberberazioa* [3. ir.]. 1726an dago sinatuta eta datatuta, baina ez dakigu zergatik egin zen enkargua. Komunitatea babesten zuten Medinacelitarrek egin zuten, antza<sup>29</sup>. Tradizioaren arabera artistarenak omen diren zenbait lanek egiaztatzen dute nolako arrakasta izan zuen Espainian: bere katalogoan erraz sailkatu ez den<sup>30</sup> Cartagenako *Karitatearen Andre Maria* eta, nahiz eta gaur egun non dauden ez dakigun, dokumentatuta dauden beste lan batzuk, *Andre Mariaren Familia Santua*, esaterako. Hain zuzen ere, Cádizko Aita Kaputxinoen komentura heldu zen 1712. urtean, baina, ondoren, bere aztarna galdu zen Madrilgo Pardoko Kaputxinoen komentura eraman zutenean<sup>31</sup>.

15 «marrazkietan eta irudien mugimenduan ondo bideratu zuenez, zenbait lan egin zituen haren zuzendaritzapean... eta ondo egin zituen; hala ere, bere kabuz lan egiten zuenean, lanak ez ziren Solimena zuzendutakoak bezain onak». Dominici 1742 (1971), III. libk., 191. or.

16 Ceci 1903, 147. or.

17 Borrelli 2005a, 24. or.

18 Strazzullo 1962, 28. or.

19 Cilentoko Sant'Arsenioko Deikundearen multzoko atzealde moduan erabiltzen den mihisea da gordetako lekukotasun bakarra. Ikus Gaeta 1990, 169.-170. or., 177. or.

20 Borrelli 2005a, 26. or.

21 Abbate 2002, 157. or.

22 Torlontano 2011, 101.-108. or.

23 Catalano 1994, 13.-80. or.; Catalano 2007, 223.-226. or.

24 Gaeta 1990, 163.-170. or.; Pezzella 1994, 23.-31. or.; Pecci 2005, 149.-179. or.; Carafa 2005, 95.-96. or.; Pecci 2007, 183.-197. or.; Pecci 2008.

25 Pasculli 1983; Pasculli 1989, 55.-80. or.; Gaeta 2007a, 87.-104. or.; Liddo 2011, 215.-230. or.

26 Borrelli 2005a, 20.-28. or.

27 Borrelli 2009, 67.-68. or.

28 Kreisler 1929, 346. or.

29 Ikus Orozco 1938, 179.-180. or.; eta egin berri dudana azterketa in Lecce 2007, 288.-289. or., erreferentzia bibliografiko guztiak agertzen dira-eta.

30 Bere katalogoari buruzko iritzi baztertzailerako, ikus Alonso 2007, 81. or., 67. oharra (aurreko bibliografia agertzen da). Honako hau ustezko autoretza horren aldekoagoa izan da ondoren: Liddo 2008, 205.-213. or.

31 López 1966, 41. or., 29. oharra.



2. Giacomo Colombo (1663-1731)  
*Kristo zutabeari lotuta*, 1698  
Egur tailatu eta polikromatua. 190 x 96 x 52 cm  
Santa María la Real de la Almodena katedrala, Madril



3. Giacomo Colombo (1663-1731)  
*Santa Teresaren transfixioa*, 1726  
Egur tailatu eta polikromatua. 89 x 48 x 35 cm  
San Ildefonsoko Hirukoiztar Oinutsen komentua, Madril



4. Giacomo Colombo (1663-1731)  
*Sortzez Garbia*, 1719  
Egur tailatu eta polikromatua. 180 x 70 x 60 cm  
Foggiako katedrala, Italia



5. Giacomo Colombo (1663-1731)  
*Sortzez Garbia*, 1718  
Egur tailatu eta polikromatua. 175 x 85 cm  
San Francesco eliza, Lucera, Foggia, Italia



## Artista, gaiaren aurrean: erreplikak, aldaketak eta bilakaera

Era berean, ez dakigu zergatik iritsi zen gure herrialdera Bilboko Arte Ederren Museoko eskultura eta jatorrian non egon zen jarrita. Hala ere, azterlan honek garai hartako Napoliko testuinguru artistikoa berreskuratzea du helburu, bere kronologia zein den zehazteko eta Giacomo Colomboren tailerreko lan-ereduak irudikatze asmoz. Sortzez Garbiaren zenbait bertsiio egin zituenez, arrakasta nabariko ereduak zehazten lagundu zuen, eta berak ere behin baino gehiagotan erabili zuen, aldaketa adierazgarriak edo ez hain adierazgarriak eginda. Horrez gain, bere zirkulu hurbileneko artistek ere imitatu zuten sarritan.

1719. urtean, Carlo Teleseren enkargupean egiten ari zen Sortzez Garbiaren eskulturagatiko likidazioa jaso zuen eskulturagileak, eta zenbatekoa 130 dukat napolitarrekoa izan zen guztira<sup>32</sup>. Zenbateko hori, gainera, bat dator garaiko ohiko marjinekin. Egin berri diren ikerketek egiaztatu dute komisio-emailearen asmoa San Francesco de Foggiako komentuari dohaintzan ematea zela<sup>33</sup>. 1810era arte egon zen bertan, urte horretan hiri bereko Sant'Angelo elizara eraman zutelako eta, 1931n suntsitu zutenean, hiriko tenplu nagusira lekualdatu zutelako. Horri esker, azkenean, gaur egun katedralean daukan kokaguneraino egin duen ibilbidea berregin ahal izan da [4. ir.]<sup>34</sup>. Lan honen enkargua egiteko garatutako prozedurak bere arrazoi liturgikoak dakartzkigu gogora, hau da, komunitateetako ordezkariak edo jaiaradun gomendatuak erregeorderriko hiriburura joatea, kofradia eta komentuetako kaperetako tokian tokiko gurtzarako irudiak lortzeko. Arrazoi horiek guztiz zentzuzkoak dira Colomboren kasuan, jakin badakigulako sarritan deitu ziotela Foggiako hiritik deboziozko irudiak egiteko<sup>35</sup>. Une hartan, artistak beste Sortzez Garbi bat bidali zuen Lucerara (ondoko hirira, alegia). 1718an zegoen sinatuta eta datatuta [5. ir.]<sup>36</sup>, eta garai hartan frai Francesco Antonio zen aita Donato Antonio Giovanni Nicolò Fasanik egin zion enkargua, bere aitortzapeko San Francesco komentuko elizako aldareetako batean jartzeko. Bietan, Napoliko eskulturretan maiz erabiltzen zen keinua agertzen da, zeina, batez ere, Alessandro Algardiren originaletik aurrera hedatzen hasi baitzen<sup>37</sup>. Bertan, hain zuzen ere, Andre Mariak eskuin eskua dauka bular gainean luzatuta, eta ezkerrekoa nabarmenkeriaz luzatzen da, Jainkoaren borondatearen mende dagoela adierazi nahian. Artistak erreplikatzat hartzen ditu, baina aldaketa txikiak egiten ditu adierazgarritasunean eta polikromian. Horren ondorioz, badago bi lanok bereizterik.

Napoliko tailer eskultorikoetan, oso ohikoa zen (baina ez eksklusiboa) modeloak seriean egitea, eta fenomeno hori XVII. mendeko bigarren zatitik aurrera azkartu zen, kofradien goraldia gertatu zenean eta bildumagintza pribatua garatu zenean. Sistema horri esker, arrakasta handieneko gaietako enkarguen eskariari aurre egiten zioten, baliabideak hobeto erabiltzen zituzten eta jendearen eskakizunetako pasibotasunari onura ateratzen zioten<sup>38</sup>. Horretarako, oso faktore erabakigarria zen irudiak erresumatik urrun edo Mediterraneoaren beste aldera ere eramatea, errazago berregin zitzaketelako. Colombok, hain zuzen ere, ondo baino hobeto erabili zuen sistema hori, prototipoak eta modeloak etengabe ez asmatzeko. Ustiapen horrek eraldaketa ikonografi-koetan ere izan zuen zeresan handia, eta Campaniako eskualdeko San Rufo parrokia-elizako Jasokundea da horren erakusgarri [6. ir.]. Izan ere, horrelaxe aipatzen dute ezabapen murattiarren ondorioz 1811n egindako inbentarioan<sup>39</sup>. Gainera, erraz nahastu litezke aztertutako Sortzez Garbietako batekin, ezaugarri bereizgarriak

32 Rizzo 1983, 227. or.

33 Gaeta 2007a, 101. or., 60. oharra.

34 Hementxe dago dokumentatuta Foggiako hirian leku batean eta bestean eduki zutela jarrita: Freda 1997, 29.-33. or.; apud. Liddo 2011, 218.-219. or. Honako honek lehenago eman zuen eskulturaren berri: Pasculli 1983, 38.-39. or., 9. eta 10. ir., 64. or.

35 Ikus martxoa in Foggia 1998, 182. or. eta 24. oharra.

36 Ikus Pasculli 1983, 40. or., 11. ir., 64. or. Dena dela, hementxe aipatu zuten alde zurreratik: D'Elia 1964, 202. or.; Borrelli 1967, 41. or.

37 Ikus Bozzi Corso 2009, 53. or., 12. oharra. Bertan adierazten duenez, lotunea dago arte-merkatu ingelesaren arabera Bolognako eskulturagilearenak omen diren bi brontze txikiren eta antzeko konposizioa duten fabrikazio napolitarreko zenbat eskulturaren artean. Honako honek urte eta zilar koloreko brontzezko segidako beste ale bat aztertu du, Lorenzo Vaccarorena omen da eta Metropolitan Museum of Art delakoan dago gordeta: D'Agostino 2008, 123.-127. or.

38 Gaeta 2006a, 515. or.

39 «statua di S. Maria Assunta, autore il Colombo». Ikus Avino 2003, 274. or.



6. Giacomo Colombo (1663-1731)  
*Ama Birjinaren Jasokundea*  
 Egur tailatu eta polikromatua. 162 cm (altuera)  
 San Rufo parrokia-eliza, Salerno, Italia

faltan egongo ez balira. Nolanahi ere, konposiziorako formula berbera izan arren, keinuaren aldaketa nabarmendu beharra dago. Liluratuta dago, besoak ditu zabalik eta, abegiaren zain, bere deitura berresten du. Hori dela eta, are prestasun-borondate handiagoa antzematen da irudian bertan.

Bilboko Sortzez Garbiak baieztatu egiten du eskema tipologiko hori ustiatzen zutela (nahiz eta debozio handiagoko keinuak erabili; eskuen otoitzerako jarrera, esaterako). Hain zuzen ere, kostalde salentinoko Ostuniko herri xarmagarrian gurtutako Colomboren beste bi Sortzez Garbiren antzekoa da. Herri-kondairaren arabera, 1719an elkarrekin iritsi ziren bertara, ur eta ogiko baraupean zegoen maisuak aldi berean egin ondoren<sup>40</sup>. Betiko moduan eraman zituzten, itsasontziz eta, ostean, idi-gurdiaren laguntzaz. Horri esker, hurrenez hurren jarri ahal izan zituzten San Francesco elizan [7. ir.] eta beneditarren monasterioko San Pietro elizan [8. ir.]. Biak eredu berekoak dira, nahiz eta azkena bere kidea baino zurrunagoa den (hala ere, ezin dugu behar bezala balioetsi, behin eta berriro margotu dutelako), artistaren maila handi eta pertsonalenetakoa lortzeko: hunkiberatasunez gainezka dago, eta mantuaren mugimendua gartsua da erabat. Bere ospearen jakitun zela adierazteko egintzan, artistak berak modu nabarian jarri zituen oinarrian sinadura eta urtea: «GIACOMO COLOMBO F. 1719». Data hori oso garrantzitsua da guretzat, oso lagungarria delako Bilboko Sortzez Garbiaren gutxi gorabeherako kronologia zehazteko orduan. Izan ere, antzekotasun handiak dituzte biek. Era berean, orain dela gutxi iradoki dute Ostuniko bertsiio hobearen *bozzetto*a ere izan daitekeela<sup>41</sup>,

40 Ikus narrazioa in Semerano 1933, 17. or.; apud Lisimberti/Todisco 2000, 101.-102. or.

41 Liddo 2008, 190. or. Honako honek ere ia gauza bera esan zuen alde zurretik: Lisimberti 2007.



7. Giacomo Colombo (1663-1731)  
*Sortzez Garbia*, 1719  
 Egur tailatu eta polikromatua. 190 x 90 cm  
 San Francesco eliza, Ostuni, Brindisi, Italia



8. Giacomo Colombo (1663-1731)  
*Sortzez Garbia*, 1719  
 Egur tailatu eta polikromatua. 185 x 85 x 67 cm  
 San Pietro eliza, Beneditarren monasterioa, Ostuni, Brindisi, Italia

baina badirudi aukera hori ez dela bideragarria. Tamaina ez dator bat prestaketarako *modellinoarekin*, Napoliko tailerretan buztin, igeltsu edo argizarizkoak izan ohi zirelako. Izan ere, Colombo hil ostean idatzitako ondasunen inbentarioan, honako hauek aipatzen ziren: «uno studio di molti modelli di gesso di presa, cera rossa e creta» eta «tredici modelli di creta»<sup>42</sup>. Seguruenik, eskala txikiagoan egin zuen, esportaziorako eskariari erantzuteko asmoz. Bertan, hain zuzen ere, Bilboko eskulturan (78 zentimetro) eta Espainiara bidalitako beste lan napolitar askotan erabilitako *terzino* formatua, hau da, naturalaren herena, estrategia komertziala zen, kostuak merkatzeko eta errazago garraiatzeko<sup>43</sup>. Badirudi arau hori orain talde honetan sartu daitekeen beste Sortzez Garbi batean baieztatzen dela. Zamorako Toroko Sancti Spiritu komentuan dago gordeta [9. ir.], eta Valladolideko Laurako Andre Mariaren komentutik eraman zuten bertara. Antza denez, Riosecoko Pedro de Sierra eskulturgilearen zirkuluan egin zuten<sup>44</sup>. Eskulturak ez dauka 81 zentimetro baino gehiago, eta zenbait antzekotasun nabari dauka Bilboko museoko bertsioarekin. Hori dela eta, Colomboren tailerreko katalogoan sartu beharko litzatekeela uste dugu. Bestetik, oso kontuan hartu behar dugu nondik datorren,

42 Borrelli 2005a, 104. eta 107. or.

43 Horri dagokionez, ikus honako honen ohar adimentsuak: Casciaro 2005, 297.-303. or.

44 Martín González/Plaza 1987, 160. or., 557. ir.



9. Giacomo Colomboren (1663-1731) tailerra  
*Sortzez Garbia*, c. 1719  
 Egur tailatu eta polikromatua. 81 cm  
 Sancti Spirituko monasterioko Museoa, Toro, Zamora

Valladolideko monasterioa Albako dukeen familiaren patronatua zelako eta lotune estua zeukalako Napolin bertan. Beraz, etorkizunean bere enkarguari buruzko daturen bat aurkitzeko zantzua izan liteke<sup>45</sup>.

Proposatutako mugak gainditzean aztertuko ez ditugun deitura bereko beste bi jantzi-eskultura albo batera utzita<sup>46</sup>, Colomboren ekoizpen artistikoaren barruan, seguruenik oso arku kronologiko laburrean egindako Sortzez Garbien talde uniforme hori prototipoaren goraldia izan zen, eta, inolako zalantzarik gabe, bilakatu egin zen, harik eta azken itxura lortu arte. Izan ere, 1700. urtera jo behar dugu, hau da, bere betetasun artistikoaren hastapenera, ikonografia horren omenez egindako lehenengo eskultura ezagunak aurkitzeko. Urte horretan, artistak euretako bat sinatu eta datatu zuen, gaur egun Buonabitalocoko Santissima Annunziata elizan dagoena, alegia [10. ir.]<sup>47</sup>. Aurpegiko adierazpen-desberdintasunak alde batera utzita, Eboliko San Francesco elizan gordetakoaren erreplika da [11. ir.], eta, Genaro Borrelliren esanetan, 1897an zaharberritu baino lehen ere sinatu zuten<sup>48</sup>. Nahiz eta kritikak nola edo hala diskurtsotik kanpo utzi dituen, bi eskulturak interesgarriak dira maisuaren heldutasun estilistikoaren aurretiko lengoaiaren erakusgarri direlako. Bertan, behin betiko kontzepzio plastiko eta konpositiboa antzematen da, baina azken emaitzak ez du karga hunkigarri bizirik, eta argilun bizidun tolesdura sakon bezain urratuko eta garapen espazial urriko mantuaren jarrerak ez dauka osteko bertsioen naturaltasun kilikagarriak.

45 Komentua María de Toledo y Colonna andreak sortu zuen. Villafrancako markesa zen García de Toledo jaunaren alaba zen, baita Albako dukesa ere, Fadrique Álvarez de Toledo lehengusuarekin ezkondu ondoren. Ikus Martí y Monsó, 1899-1901, 237. or.

46 Lucerako Elizbarrutiko Museoko Sortzez Garbiaz ari gara. 1724an dago sinatuta eta datatuta (Liddo 2008, 187. or., 186. ir.), eta Carovignon dago gordeta (Gaeta 2007a, 94. or., 19. ir.). Artistaren estiloari dagokionez, eskema formal ezezaguna badu ere, Foggiako Addolorata elizan gordetako Sortzez Garbia ere omen da Colomborena, baina guk ez dugu hori ziurtzerik. Ikus Liddo 2011, 219.-223. or.

47 Gaeta 1990, 169. or.

48 Hauxe jartzen zuen oinarrian: «Jacobus Colombo fecit». Ikus Borrelli 1967, 42. or. Ondoren, honako hauek ere erreparatu diote: Avino 2003, 112. or. (Colomboren lana dela aipatzen duen 1811ko inbentarioa aitatzen du) eta Carafa 2005, 95.-96. or., 6. ir.



10. Giacomo Colombo (1663-1731)  
*Sortzez Garbia*, 1700  
Egur tailatu eta polikromatua. 205 x 170 cm  
SS. Annunziata eliza, Buonabitacolo, Salerno, Italia



11. Giacomo Colombo (1663-1731)  
*Sortzez Garbia*, c. 1700  
Egur tailatu eta polikromatua. 160 cm (gutxi gorabeherako altuera)  
San Francesco eliza, Éboli, Salerno, Italia





12. Carlo Schisano, Giacomo Colombo, Giacomo del Po, Matteo Bottigliero, Lorenzo Fontana eta Giovanni Ragozzino  
*Cappellone de Santo Domingo*, 1715-1718  
Santa Caterina a Formiello eliza, Napoli

Eraketako alde horiek egiaztatu egiten dute nolako ahaleginak egin zituen maisuak estilo pertsonal helduaren bila. Horrez gain, berretsi egiten dute mendea aldatzean bilakatu zela, beste artista batzuekin izandako harreman pertsonalaren ondorioz jasotako iradokizunen babespean. Azken urteetan, Letizia Gaetak bete-betean asmatu du behin eta berriro adieraztean nolako lotune formala dagoen 1718tik 1719ra egindako Sortzez Garbien talde ezagun honen eta Giacomo del Po margolari erromatarraren lengoaiaren artean<sup>49</sup>. Urte haietan, hain zuzen ere, gure artistarekin lan egiten zuen Napoliko Santa Caterina a Formiello elizako San Domenicoren *Cappellonen* [12. ir.]. Agirietan azaldutakoaren arabera, Colombok berak ikuskatu zituen lanak 1715. urtean, eta, Carlo Schisano arkitektoaren diseinua kontuan hartuta, programa eskultorikoaren zati bat egin zuen. Hori dela eta, bere agindupean lan egin zuten beste artista batzuk, eta, euren artean, Matteo Bottigliero eskulturgilea edo Po bera zeuden. Azken horri, gainera, aldareko mihise handia egiteko eskatu zion, hasieran esleitu zioten marmolezko behe-erliebe handia ordezkatzeko<sup>50</sup>. Multzoa 1717ko abuztuaren 31n jarri zen ikusgai, *Gazzetta di Napolin* laudorioz jakinarazi bezala: «spicca à meraviglia lo spirito del disegno, e la distribuzione ben' intesa di buoni Marmi, la finezza dell'Architettura, e Scoltura, e l'eccellenza della Pittura, quale veramente, como gemma preziosa, splende nell'oro di parti tanti nobili, che la circondano.

49 Gaeta 2006a, 516. or.; Gaeta 2006b, 153.-154. or. Ildo beretik doa Pecci 2008, 28. or. Nolanahi ere, adierazi behar da lehenago ere Ferdinando Bolognak argi eta garbi esan zuela Giacomo del Pok eragin handia izan zuela XVIII. mendeko eskultura napolitarrean, garai hartan lan anonimotzat hartutako (Napoli 1950) Colomboren Meta di Sorrentoko Kristo berpiztua aztertu zuenean. Geroago, honako honek ere esan zuen gauza bera: Fittipaldi 1980, 36. or.

50 Lan honen historia konstruktiborako, ikus Borrelli 2005a, 94.-95. or., 16.-18. dok.; Catello 2008, 51-55. or.

Fatica questa del celebre Giacomo del Po, e il rimanente de' migliori Professori di questa città»<sup>51</sup>. Bi artisten arteko lan-harremana ez zen berria, 1715ean Colombok margolariaren laguntza jaso zuelako karmeldar oinutsen komentuko Santa Teresa elizako Augsburgoko Karlos VI.a enperadorearen bustoa egiteko<sup>52</sup>. Horrez gain, baieztatuta dago aldez aurretik ere egon zirela harremanetan, Pok berak adierazten duen bezala. Izan ere, 1721. urtean azaldu zuen 1688. urtetik, behintzat, Colomborekin lan egiten zuela altzarien diseinuan eta hark apaingarriak egiten zituela<sup>53</sup>.

Giacomo del Po bere aita Pietrorekin trebatu zen Erroman, eta zuzen-zuzenean ezagutzen zituen Berniniren berritasunak, baita Giovanni Battista Gaulliianasen «gailur» barrokoak ere<sup>54</sup>. Egiatzatu den bezala, artista horiek erabakigarriak izan ziren Colomboren fase helduaren eraketan<sup>55</sup>. Euren estilo finean, jantziak bigunak bezain dardaratiak dira, eta argi zein itzalen kontrasteen bidez nabarmentzen dira. Estilo hori, gainera, joera rococo argiko fasean sartzen da, eta Colombo bera ere horren eraginpean egon behar izan zen. Horrez gain, bere ondasunen inbentarioan egiatzatzen denez, lehen aipatutako kapera napolitarreko transeptuan nagusi zen *Santo Domingo garaile albitarren aurka* margolanerako egindako zirriborroaren jabea ere bazen Colombo<sup>56</sup>.

Bere tipo ikonografikoa eratzeko, gure eskulturagileak aurretiazko ereduak ere bazituen, eta suspergarri edo inspirazio-iturri moduan erabili ahal izan zituen. Marseillako Pierre Puget eskulturagilearen prototipo ospetsua eta itsas portuaren bidez Partenopeko hiriarekin ondo lotuta zegoen Genoa inguruan izandako zabalkunde zabala alde batera utzita, hegada zabal bezain deigarriko mantudun Sortzez Garbiaren tipoak bazituen aurrekariak Napoliko giro piktorikoan, eta Antonio Solimenak, De Domenicik aipatutako Francescoren aitak, horixe bera erabili zuen Sorbo Serpicoko Jesus eta Mariaren Izen Santuaren elizako margolanen. Hain zuzen ere, 1665ean dago datatuta, eta tonu eskultoriko nabarian dago margotuta<sup>57</sup>. Espainian ere, antzeko datetan, Francisco Rizi margolari madrildarrak gaiari buruzko marrazkia egin zuen. Gaur egun, Louvreko Museoan dago ikusgai [13. ir.]<sup>58</sup>, eta antzekotasun harrigarriak ditu Colombok geroago erabilitako ereduarekin. Lan hori 1652an sinatutako eta datatutako Sortzez Garbiarekin lotu beharra dago, eta, joan den mendearan erdialdean, Mexikoko Moreliako bilduma partikular batean zegoen gordeta<sup>59</sup>. Hala ere, ez du inolako jarraipenik artistak margotutako beste Sortzez Garbietan (beti zeuden sorkuntza riberatarretatik hurbilago). Hain zuzen ere, mantuaren tratamenduagatik aldentzen dira, gouache-ukituek bizitasun handiz nabarmentzen dutelako bere plastikotasun handia. Seguruenik, geroago Colombok jaso zuen estampa edo pintura erromatar-marattiarren bat erabili zuen Rizik. Edonola ere, analogiek egiatzatu egiten dute eredu batetik bestera hedatu eta betikotu egin zela XVII. mendeko bigarren zatitik aurrera.

Beste aurrekari garrantzitsua Gaetano Patalanok Lecceko Santa Chiara elizan (1692) [14. ir.], Sarnoko Sortzez Garbiaren kofradian (1696) eta Salernoko katedralean egindako eskulturak dira, mantua tratatzeko orduan irudia modu diagonalean inguratzen duten izurdura zabalak erabiltzen ditu eta<sup>60</sup>. Colomboren eskulturak, or-

---

51 «Liluragarriak dira benetan marrazkiaren espiritua, marmol onen antolaera egokia, arkitekturaren zein eskulturaren fintasuna eta pinturaren bikaintasuna. Egia esan, pinturak berak harribitxia izango balitz bezala egiten du distira inguruan dituen atal nobleen aurrean. Lan hori Giacomo del Po ospetsuak egin zuen, baita hiri honetako gainerako irakasle onenek ere». Hemen argitaratu zen albistea: Rabiner 1978a, 328. or.

52 Rizzo 1981, 23.-24. or., 21. dok.

53 Borrelli 1998, 129. eta 137. or., 5. dok.

54 Giacomo del Porentzat, batez ere, ikus honako hauen hurbilketak: Causa 1957, 163.-172. or., 309.-316. or.; Rabiner 1978b; Russo 2009.

55 Honako honek antzeman zuen Colomborentzat oso erakargarria zela jatorri berniniarreko eskultura erromatarra: Elia 1942, 78. or. eta hurrengoak. Geroago, honako honek egiatzatu zuen bete-betean: Gaeta 2006b, 148.-151. or. Gian Giotto Borrellik eta Letizia Gaetak egiatzatu dute nolako eragina izan zuen Gaullik artistaren lanetan (Ibid., 150.-152. or.).

56 Borrelli 2005a, 23. eta 106. or., 24. dok.

57 Tavarone in Martini/Braca 1994, 38. or., 16. kat.

58 Boubli in Paris 1991, 159.-162. or., 74. kat.

59 Toussaint 1965, 121. or., 207. ir.

60 Ikus Minerva in Lecce 2007, 238.-239. or.



13. Francisco Rizi (1614-1675)  
*Sortez Garbia*, c. 1652  
 Ur-kolore anila eta luma bidezko tinta sepia, ikatz-ziri bidezko aldez aurreko trazuekin, paper beixean. 48,4 x 36,3 cm  
 Musée du Louvre, Paris  
 Inb. zenb. RF 42642



14. Gaetano Patalano (1654-c. 1699)  
*Sortez Garbia*, 1692  
 Egur tailatu eta polikromatua. 204 cm  
 Santa Chiara eliza, Lecce, Italia



dea, askoz finagoak dira plastikotasunari dagokionez, diseinu garbiak argi zehazten duelako silueta<sup>61</sup>, Nicola Fumo lehiakidearen konplexutasunaren eta konposizio-aukera handiagoaren aldean. Dena dela, emaitzak antzekoak dira Capuako Santa Maria della Santella kongregazioko 1707ko *Virgen delle Grazie* lanean<sup>62</sup>.

Ereduaren arrakasta eta jarraipena bermatuta zeuden Colomboren ikasleei esker, hil zenean maisuaren lanak berrinterpretatu zituztelako. Mendeak aurrera egin ahala Nicola Antonio Brudagliok eta Francesco Picanok egindako Sortzez Garbiak dira horren erakusgarri, eta bat datoz polikromiaren tratamenduarekin zein mantuen antolaera airetsuarekin, emaitza bera artifizio handiagokoa eta eskematikoagoa bada ere<sup>63</sup>. Gainera, badirudi beste artista garaikide batzuek ere jarraitu zutela haren eredia; Pietro Patalanok, esaterako. 1737an dokumentatutako Montesano Salentinoko Sortzez Garbian, hain zuzen ere, askoz hurbilago dago Colomboren prototipoetatik bere anaia Gaetanoren eruedetatik baino<sup>64</sup>.

## Napoli eta Sortzez Garbiaren gurtza

Colomboren Sortzez Garbien zori bikaina nolako izan zen eta, oro har, Napoliko erresuma osoan gaia nola ugaldtu zen hobeto ulertzeko, gogoan eduki behar dugu erlijiosotasun espainiarerako debozio maitatua bazen ere ez zela beretzat eskusiboa izan. Napoliko eremuan Sortzez Garbiari eskainitako gurtzak tradizio bizantziarrarekin lotutako sustrai sakonak zituen. Gainera, XVII. mendean, erregeordeek irmoki laudatu zuten, euren ikur erlijioso zein politiko egin zuten, eta hirian zeukan sustraia bultzatu zuten bete-betean<sup>65</sup>. Pedro Téllez-Girón erregeordeak, Osunako III. kondeak, urrats handia eman zuen 1618. urtean, hainbat eliztarren aurrean Sortzez Garbiaren doktrina bere biziaz ere defendatuko zuela zin egin zuenean<sup>66</sup>. Jarrera horrek babes artistikoan izan zuen eragina, eta horren adibide bikainena da Manuel de Zúñiga y Fonseca erregeordeak Riberaren margolan handiaren inguruan egindako enkargua, Salamancako Monterreyko Agustindarren komentuko aldarean jartzeko. Izan ere, oihartzun handia izan zuen Espainiako inguru artistikoan. Alessandro VII.a Chigi aita santuak 1661ean emandako *Sollicitudo omnium ecclesiarum* buldan adierazten zenez, eliza unibertsalak Sortzez Garbian sinesten zuen, eta horren aurka zeudenak kondenatzen zituen. Bulda horrek, hain zuzen ere, sustapen berria eman zion hirian bertan, eta, 1665ean, derrigorrezko jaiegun aldarrikatu zuten Napoliko erresuma osoan, Pascual de Aragón erregeordearen aginduz<sup>67</sup>. Dena dela, batez ere, komunitate frantziskotarra izan zen dogma babestean Sortzez Garbiaren debozioa Napoliko erresuman gehien zabaldu zuena. Izan ere, Colomboren Sortzez Garbien jatorrizko helmuga zein zen aztertzen badugu, ageri-agerikoa da gehienak ordena horretako komentuetarako eskatu zituztela; edo, bestela, haren babespeko kofradietarako. Bestetik, sarritan ikertu ez denez, oso kontuan hartu beharra dago nolako eragina eduki ahal izan zuen agerpen hispaniarrak erregeorderrian, hango jardun erlijiosoak ondo baino hobeto ezarri eta partekatu zituztelako bertan. Horri dagokionez, oraindik ere dokumentuen bidez egiaztatuta ez dagoen hipotesia gogoratu behar dugu; hain zuzen ere, hipotesi horren arabera, Ostuniko San Francesco elizako Sortzez Garbia Ostuniko II. dukearekin ezkonduko Jerónima López y Royo noble espainiarrak egindako enkargua izan zen<sup>68</sup>.

61 Gennaro Borrelliren ustez, diseinua bera da artistaren ekoizpen osoaren ezaugarri bereizgarria (Borrelli 1967, 29. or.).

62 Ikus Borrelli 2005a, 27. or., 41. ir.

63 Brudagliorentzat, ikus Monopoliko San Francesco elizako eta Molako katedraleko Sakramentuaren kaperako adibideak (Pasculli 1989, 74. or., XLVIII. lam., 35. eta 36. ir.), baita Viesteko katedralekoa ere (Marcovecchio 2005, 341.-342. or., 261.-262. ir.). Picanorentzat, ikus 1743an dokumentatutako Sortzez Garbia in Vico Equense (Casciaro 2007, 69. or., 48. ir.).

64 Ikus berreginda in Lecce 2007, 282. or.

65 Mauro 2008, 218. or.

66 Laneri 1991, 195. or.

67 Mauro 2008, 226.-227. or.

68 Liddo 2008, 190. or. Autoreak Sortzez Garbiaren inguruan daukan debozioa dokumentatzen du Vincenzo Barletta brodatzailari egindako ordainketaren argitalpenari esker. 1688. urtean, hain zuzen ere, Sortzez Garbiaren eskulturarako jantzia josten ari zen. Ibid., 77. or., 65. dok. Dukesak Ostuniko hirirako eskatutako beste irudi batzuei dagokionez, ikus Lisimberti/Todisco 2000, 111.-112. or.



15. Jado legatua biltzen duen aretoaren bista, Bilboko Arte eta Lanbide Eskolan (Atxuriko lehenengo Ospitale Zibila); Colomboren *Sortzez Garbia* lehenengo planoan dago, ezkerrean, c. 1930  
Bizkaiko Foru Aldundia-Foru Artxiboa / Diputación Foral de Bizkaia-Archivo Foral

## Zaharberitzeak eta azterketa teknikoa: zenbait ohar

Bilboko museoko *Sortzez Garbia* orain dela gutxi zaharberritu denez, egindako proba diagnostikoen eta tratamenduaren arabera, irudi honen ekoizpenari buruzko zenbait faktore tekniko ezagutu ahal izan dira<sup>69</sup>. Irudia oso txarto heldu zitzaigun, intsektu xilofagoen eraso suntsitzailearen ondorioz. 1930. urtearen inguruan, argazkia atera zioten *Sortzez Garbiari*, Jado legatuko gainerako lanekin batera Atxuriko Arte eta Lanbide Eskolako areto batean erakusgai zegoenean [15. ir.]. Horri esker, egiaztatu ahal izan dugu garai hartan lana ia osorik zegoela, hau da, ilargi erdia zeukan oinaldean eta sugearen burua zegoen sagarrari hozka egiten. Gero, ordea, infekzioaren ondorioz, askatu egin ziren. Nolanahi ere, sasoi hartarako ere ez zeukan jatorrizko oinazpikoa, zeina, oro har, egurrean zizelkatutako eta urreztatutako kiribilduen eta akanto-hostoen bilbearen bitartez egiten baitzen. Azken jarduketa egin baino lehen, bi tratamendu ere dokumentatu ahal izan ziren: 1979-1980koa, intsektuak kentzeko, euskarria sendotzeko eta haragi-koloreak garbitu eta berregiteko; eta 1990ekoa, Ana Sánchez-Lassa kontserbatzaileak biltegietan aurkitu ondoren eskuin eskua berriro jartzeko. Azken jarduketan, oster, ezker eskua berregitea erabaki zen. Horretarako, originalaren moldea atera zen, eta erretxina epoxidoz bete zen. Ezker esku moduan erabili ahal izateko, hatzen posizioa aldatu zen, eta, ondoren, akuarela bidez ezarri zen polikromia, bereizteko moduko *tratteggio* sistemaren arabera.

Polikromia orokorra oso kontuan hartu beharreko faktorea zen. Hori dela eta, irudia bera jatorrizko irakurgarritasunera itzultzea izan da helburu nagusietakoa. Argi eta garbi dago bere asmoa egia dela erabat, eta preziosismo ilusionistetara ere iristen dela. Esate baterako, oso nabariak dira mantuaren urre-koloreko xehetasunean, orla moduan parpailadun apainduraren imitazioa egiten delako. Tunikaren gainean margotutako arrosa-sortak pintzelaren puntaz egin ziren [16. ir.]. Prozedura horrek lotune estua dauka XVII. mendeko

<sup>69</sup> Zaharberitzearen tratamendua 2008ko urtarriletik 2010eko martxora bitartean egin zuen Bilboko Arte Ederren Museoko talde teknikoak, José Luis Merino Gorosperen eta Jon Apodacaren koordinaziopean. Lan horren ondorioz, jarduketa-txostena egin zuten, eta adeitasun handiz utzi digute.



16. Giacomo Colombo (1663-1731)  
*Sortzez Garbia*, c. 1719  
 Bilboko Arte Ederren Museoa  
 Tunikaren polikromiaren xehetasuna

laurogeiko hamarkadatik aurrera Napoliko eskultura ezarritako polikromia naturalistarekin, eta Carpioko markesak modaren inguruan ezarritako arau berrien eraginez sortu zen, gainera<sup>70</sup>. Colombok tailerrean bertan polikromatzen zituen irudiak. Izan ere, oso gogoan eduki behar dugu bera margolaria ere bazela, nahiz eta batzuetan lan hori konfiantzako polikromatzaileen esku uzten zuen, lana espezializatu nahian.

Zaharberitze-prozesuan lanari egindako erradiografiari esker ere [17. ir.], barruko egiturari sartu eta Colomboren tailerreko lan-ereduaren zenbait faktore interesgarri ezagutu ditzakegu. Eskultura bera egur-bloke bakarrean egin zen, eta, animalia-kolore bitartez, eskuinaldean hegan egiten duen mantuaren zatia itsatsi zen. Horrela, bada, mugikortasun-ahalmen handiagoa eman zitzaion eskulturari. Zatiak mihiztatzeko ohiko jardunaren arabera, eskuak gorputz nagusiari erantsi zitzaizkion, askoz errazago berregin zitezkeelako aparte eginez gero. Horretarako, hatzen posizioa eta keinuak aldatzen ziren euren erabileraren arabera, eta, gero, irudian bertan kolatutako egurrezko ziriaren bidez txertatzen ziren. Berriro ere, praxi hori egiaztatzen da Colomboren ondasunen inbentarioan, honako hau agertzen delako bertan: «Due para di mano di legname, uno compito, e l'altro non compito» edo «tre para di mano di Madonna; cinque para di mani di bottino»<sup>71</sup>. Era berean, prozesu bera erabili zen oinaldeko ilgorak egiteko. Beheko aldean, metalezko bi ziri bertikal daude, eta, jatorriz, eskultura bera oinazpikoan txertatzeko erabiliko zituzten. Bestetik, Andre Mariaren eta oinarrikerubinen begietako ingerada zurian islatzen da zer metodo erabili zen elementu horiek lantzeko; hain zuzen ere, begi-zuloak indusi eta beirazko begiak kolatzen ziren bertan. Gero, betazalak modelatzeko erabilitako itzukuaren bitartez zigilatzen ziren lotune-ertzak. Prozedura hori ez dator bat Espainiako eskulturgileek erabiltzen zutenarekin, aurpegia bera mozorroa balitz bezala zizelkatzen zutelako eta kristalezko begiak txertatzeko zuloak uzten zituztelako<sup>72</sup>.

70 XVII. mendearen amaierako eta XVIII. mendearen hasierako eskultura napolitarreko polikromian gertatutako aldaketen inguruko hurbilketa agertzen da hemen: Gaeta 2007b, 199.-220. or.

71 Borrelli 2005a, 104. eta 107. or.

72 Horri dagokionez, ikus Casciaro 2005, 301. or.



17. Giacomo Colombo (1663-1731)  
*Sortez Garbia*, c. 1719  
Bilboko Arte Ederren Museoa  
Erradiografia

Lan hau berreskuratzea eta museoko bilduma iraunkorrean berriro ikusgai jartzea gure instituzioek lar ondo baloratuta ez dagoen egur polikromatuzko eskultura zaintzeko egindako ahaleginaren adierazgarri da. Izan ere, antzeko beste ekimen batzuetarako suspergarria izan beharko litzateke, oraindik behar bezala aztertu gabe dagoen nazioarteko harreman artistikoen historiako kapitulua lantzeko orduan<sup>73</sup>.

73 Eskerrak eman nahi dizkiet Bilboko Arte Ederren Museoko taldeari eta, batez ere, Ana Sánchez-Lassari, azterlan honen prestaketan emandako laguntzagatik. Era berean, honako hauei ere eman nahi dizkiet eskerrak, beti prest egoteagatik eta atsegin handiz laguntzeagatik: Raffaele Casciari, Letizia Gaeta, Gian Giotto Borrelli, Isabella di Liddo eta Jesús Urreari. Ikerketa honen zati handi bat Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhiko bekadun gisa Florentzian egindako egonaldiaren barruan egin dut.

## BIBLIOGRAFIA

### Abbate 2002

Francesco Abbate. *Storia dell'arte nell'Italia meridionale : il secolo d'oro*, 4 libk. Roma : Donzelli, 2002.

### Avino 2003

Luigi Avino. *Per la storia delle arti nel Mezzogiorno*. Baronissi : DEA, 2003.

### Alonso 2007

Roberto Alonso Moral. «La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco : presenza e influsso», Raffaele Casciario ; Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. [Erak. kat., Lecce, Chiesa San Francesco della Scarpa]. Roma : De Luca Editori d'Arte, 2007, 75.-86. or.

### Beruete 1919

Aureliano de Beruete y Moret. *Recuerdos artísticos de Bilbao*. [s.l.] : Biblioteca Tesoro, J. E. Baranda Icaza, 1919.

### Borrelli 1967

Gennaro Borrelli. «Giacomo Colombo scultore per il presepe napoletano», *Orizzonti Economici*, Napoli, 69. zenb., 3, 1967, 15.-42. or.

### Borrelli 1970

—. *Il presepe napoletano*. Roma : De Luca, 1970.

### Borrelli 1998

Gian Giotto Borrelli. «Documenti su pittori e marmorari della seconda metà del Seicento», *Ricerche sul '600 napoletano : saggi e documenti 1996-1997*. Napoli : Electa Napoli, 1998, 129.-144. or.

### Borrelli 2000

—. «Una scultura d'argento di Giacomo Colombo in Molise», *Ricerche sul '600 napoletano : saggi e documenti 1999*. Napoli : Electa Napoli, 2000, 7.-10. or.

### Borrelli 2005a

—. *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*. Napoli : Paparo, 2005.

### Borelli 2005b

—. «Proposte per Giacomo Colombo autore di modelli per argenti», Francesco Abbate (koor.). *Interventi sulla «questione meridionale»*. *Saggi di storia dell'arte*. Roma : Donzelli, 2005, 289.-291. or.

### Borrelli 2009

—. «Sculture barocche e tardobarocche in Calabria : un percorso accidentato», Pierluigi Leone De Castris (a cura di). *Sculture in legno in Calabria : dal Medioevo al Settecento*. [Erak. kat., Altomonte, Museo Civico]. Napoli : Paparo, 2009, 63.-77. or.

### Bozzi Corso 2009

Marina Bozzi Corso. «Un'inedita joya del Museo diocesano di Gallipoli», *Scritti in onore di Francesco Abbate, Kronos. Periodico del DBAS-Dipartimento Beni Arte Storia argitalpenaren ale berezia*, 2. libk., 13 (2009), 49.-54. or.

### Carafa 2005

Rosa Carafa. «Per la scultura lignea nel Salernitano tra Sei e Settecento ed alcune annotazioni su Domenico Di Venuta scultore (1687-1744)», *Bollettino della Soprintendenza per i BAPPSAE di Salerno e Avellino*, Napoli, 2005, 91.-101. or.

### Casciario 2005

Raffaele Casciario. «In grande e in piccolo : Nicola Fumo e il formato terzino», Francesco Abbate (koor.). *Interventi sulla «questione meridionale»*. *Saggi di storia dell'arte*. Roma : Donzelli, 2005, 297.-303. or.

### Casciario 2007

—. «Napoli vista da fuori : sculture di età barocca in Terra d'Otranto e oltre», Raffaele Casciario ; Antonio Cassiano (a cura di). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. [Erak. kat., Lecce, Chiesa San Francesco della Scarpa]. Roma : De Luca Editori d'Arte, 2007, 49.-74. or.

### Catalano 1994

Dora Catalano. «Da Giacomo Colombo a Paolo Saverio Di Zinno : recuperi e restauri di sculture del XVIII secolo», *Conoscenze : rivista annuale della Soprintendenza archeologica e per i beni ambientali architettonici artistici e storici del Molise*, Campobasso, 7. libk. (1994), 73.-80. or.

### **Catalano 2007**

— . «Scultura lignea in Molise tra Sei e Settecento : indagini sulle presenze napoletane (Colombo, Di Nardo, De Mari, D'Amore)», Letizia Gaeta (koor.). *La scultura meridionale in età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. [Nazioarteko biltzarraren aktak, Lecce, 2004ko ekainaren 9-11a]. Galatina : Congedo, 2007, 221.-244. or.

### **Catello 1998**

Elio Catello. «Argenti napoletani del Seicento : considerazioni su documenti inediti», *Ricerche sul '600 napoletano : saggi e documenti 1996-1997*. Napoli : Electa Napoli, 1998, 7.-15. or.

### **Catello 2008**

— . «Carlo Schisano architetto in S. Caterina a Formello», *Napoli Nobilissima : rivista bimestrale di arte figurative, archeologia e urbanistica*, Napoli, 5. ser, 9. libk., 2008, 51.-58. or.

### **Causa 1957**

Marina Causa Picone. «Per la conoscenza del pittore Giacomo del Po'», *Bollettino d'arte*, Roma, Anno 42, fascicolo II, aprile-giugno 1957, 163-172. or. ; fascicolo III-IV, luglio-dicembre 1957, 309.-316. or.

### **Ceci 1903**

Giuseppe Ceci. «Gli artisti che lavorarono per la 'Croce di Lucca'», *Napoli Nobilissima : rivista di topografia ed arte napoletana*, Napoli, XII. libk., 10. zenb., 1903, 145.-148. or.

### **Coiro 2011**

Luigi Coiro. *Scultura napoletana in legno policromato di secondo Seicento : la generazione di Luca Giordano*. Napoli : Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2011 (argitaratu gabeko doktore-tesia).

### **D'Agostino 2008**

Paola D'Agostino. «Neapolitan metalwork in New York : viceregal patronage and the theme of the Virgin of the Immaculate Conception», *The Metropolitan Museum Journal*, Chicago, 43. libk. (2008), 117.-130. or.

### **Dominici 1971**

Bernardo de Dominici. *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani [di] Bernardo de' Dominici*. 3 libk. Bologna : Forni Editore, 1971 (jatorrizko ed., Napoli : Stamperia dell Ricciardi, 1742-1743).

### **Elia 1942**

Giovanni Elia. *Gian Lorenzo Bernini e berniniano nella scultura napoletana del 6-700*. Napoli : Arti Grafiche Dott. Amodio, 1942.

### **Estella 2007**

Margarita Estella Marcos. *La escultura napolitana en España : comitentes, artistas y dispersión*, Letizia Gaeta (koor.). *La scultura meridionale in età Moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. [Nazioarteko biltzarraren aktak, Lecce, 2004ko ekainaren 9-11a]. Galatina : Congedo, 2007, 93.-122. or.

### **Fittipaldi 1980**

Teodoro Fittipaldi. *Scultura napoletana del Settecento*. Napoli : Liguori, 1980.

### **Foggia 1998**

*Foggia capitale : la festa delle Arti nel Settecento*. [Erak. kat., Foggia, Palazzo Dogana]. Mimma Pasculli Ferrara ; Vincenzo Pugliese ; Nunzio Tomaiuoli (arg.). Napoli : Electa Napoli, 2008.

### **Freda 1997**

Mario Freda. *Il convento di San Francesco a Foggia : dal 16. al 19. secolo*. Foggia : C. Grenzi, 1997.

### **Gaeta 1990**

Letizia Gaeta. «Riconsiderando Giacomo Colombo», *Il Cilento ritrovato : la produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*. [Erak. kat., Padula, Cartuja de San Lorenzo]. Francesco Abbate (arg.). Napoli : Electa Napoli, 1990, 166.-172. or.

### **Gaeta 2006a**

— . «Note su un libro recente e un Lantriceni ritrovato», Francesco Abbate (koor.). *Ottant'anni di un maestro : omaggio a Ferdinando Bologna*. Centro Studi sulla civiltà Artistica dell'Italia Meridionale Giovanni Previtali. Pozzuoli (Napoli) : Paparo, 2006, 511.-523. or.

### **Gaeta 2006b**

— . «Pittori e scultori a Napoli tra '600 e '700 tracce di un'intesa», *Kronos : periodico del DBAS-Dipartimento Beni Arte Storia*, ale berezia *Scritti per Gino Rizzo*, 10, 2006, 139.-156. or.

**Gaeta 2007a**

— . «Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali», *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. [Erak. kat., Lecce, Chiesa San Francesco della Scarpa]. Raffaele Casciaro ; Antonio Cassiano (arg.). Roma : De Luca, 2007, 87.-104.or.

**Gaeta 2007b**

— . «...colorite e miniate al naturale : vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento». Raffaele Casciaro (zuz.). *Riconoscere un patrimonio. II. La statua e la su apelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*. Galatina (Lecce) : Congedo, 2007, 199.-220. or.

**Kreisler 1929**

Miguel Kreisler Padin. «Notas y noticias sobre la Capilla de la Congregación del Cristo de San Ginés», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, Madrid, VI. urtea, 23. zenb., 1929ko uztaila, 333.-352. or.

**Laneri 1991**

Annamaria Laneri. «L'iconografia dell'Immacolata Concezione a Napoli tra '500 e '600», *Arte Cristiana Rivista Internazionale di Storia dell'Arte e di Arti Liturgiche*, Milano, 744. zenb., 1991, 195.-206. or.

**Lecce 2007**

*Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. [Erak. kat., Lecce, Chiesa San Francesco della Scarpa]. Raffaele Casciaro ; Antonio Cassiano (arg.). Roma : De Luca, 2007.

**Liddo 2008**

Isabella Di Liddo. *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo : Napoli, la Puglia e la Spagna : una indagine comparata sul ruolo delle botteghe* : Nicola Salzillo. Roma : De Luca, 2008.

**Liddo 2011**

— . «La statuaria lignea barocca in Capitanata : nuove acquisizioni», Armando Gravina (coord.). *31<sup>o</sup> convegno nazionale sulla Preistoria – Protostoria – Storia della Daunia*. Archeoclub di San Severo (2010eko azaroaren 13-14a). Foggia : Centro Grafico, 2011, 215.-230. or.

**Lisimberti 2007**

Paola Lisimberti. «Immacolate dal mare : rotte mediterranee di opere d'arte napoletana», *Lo Scudo*, Ostuni, abuztuairaila, 2007.

**Lisimberti/Todisco 2000**

Paola Lisimberti ; Antonio Todisco. *Il bel San Francesco e L'arciconfraternita dell'Immacolata Concezione di Ostuni*. Fasano di Brindisi : Schena, 2000.

**López 1966**

José Crisanto López Jiménez. *Escultura mediterránea : final del siglo XVII y el XVIII : notas desde el Sureste de España*. Murcia : Caja de Ahorros del Sureste de España, 1966.

**Marcovecchio 2005**

Elisabetta Marcovecchio. «Una nuova acquisizione a Nicola Antonio Brudaglio : l'Immacolata della Cattedrale di Vieste (1756)», Francesco Abbate (koor.). *Interventi sulla questione meridionale : [saggi di storia dell'arte]*. Roma : Donzelli, 2005, 341.-342. or.

**Martí y Monso 1899-1901**

José Martí y Monsó. *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid : basados en la investigación de diversos archivos*. Valladolid ; Madrid : imp. de Leonardo Miñón, [1898-1901].

**Martín González/Plaza 1987**

Juan José Martín González ; Francisco Javier de la Plaza Santiago. Juan José Martín González (zuz.). *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid : monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid : conventos y seminarios*. XIV. libk., bigarren zatia. Valladolid : Diputación Provincial : Institución Cultural Simancas, 1987.

**Martini/Braca 1994**

Vega de Martini ; Antonio Braca (arg.). *Angelo e Francesco Solimena : due culture a confronto*. [Nocera Inferiore (Italia) egindako biltzar baten aktak, 1990eko azaroak 17-18]. Napoli : Fausto Fiorentino, 1994.

**Mauro 2008**

Ida Mauro. «Da Palazzo Reale alle porte della città : immagini dell'Immacolata a Napoli a metà Seicento», Alessandra Anselmi (koor.). *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*. Roma : De Luca, 2008, 217.-236. or.

**Montero/Cendoya 1992**

Pedro María Montero Estebas ; Ignacio Cendoya Echániz. «Escultura de los siglos XVI al XVIII en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Urtekaria 1992 : asterlanak, albistak = Anuario 1992 : estudios, crónicas*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1992, 73.-129. or.

**Orozco 1938**

Emilio Orozco Díaz. «Una escultura firmada de Giacomo Colombo», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 3. zenb., 5 eta 6 fasz., 1938, 179.-180. or.

**Panarello 2008**

Mario Panarello. «L'Immacolata in Calabria nella pittura e nella scultura dalla fine del Cinquecento agli inizi dell'Ottocento», Alessandra Anselmi (koor.). *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*. Roma : De Luca, 2008, 19.-76. or.

**París 1991**

*Dessins espagnols : maîtres des XVIe et XVIIe siècles*. [Erak. kat., Paris, Musée du Louvre]. Alfonso Emilio Pérez Sánchez ; Lizzie Boubli ; Claudie Ressort (arg.). Paris : Réunion des musées nationaux, 1991.

**Pasculli 1983**

Mimma Pasculli Ferrara. *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo : pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderari, stuccatori*. Fasano : Schena, 1983.

**Pasculli 1989**

—. «Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII. Fumo, Colombo, Marocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Trillocco, Sanmartino», Giola Bertelli ; Mimma Pasculli Ferrara. *Contributi per la storia dell'Arte in Capitanata tra Medioevo ed età moderna. 1. La scultura*. Galatina : Congedo, 1989, 55.-80. or.

**Pecci 2005**

Gerardo Pecci. «Riflessioni su Giacomo Colombo e sulla statua della Madonna del Rosario in Postiglione», *Rassegna Storica Salernitana*, Salerno, XXII/1, 2005ko ekaina, 149.-179. or.

**Pecci 2007**

—. «Ancora su Giacomo Colombo : la statua di San Pietro a Serre», *Rassegna storica salernitana*, XXIV/1, 2007ko ekaina, 183.-197. or.

**Pecci 2008**

—. *Tra fede e arte : il busto in legno policromo di San Lupo di Giacomo Colombo*. Benevento : Torre della Biffa, 2008.

**Pezzella 1994**

Franco Pezzella. «Sculture lignee di Giacomo Colombo nell'agro aversano», *Consuetudini aversane*, Aversa, 27.-28. zenb., 1994ko apirila-iraila, 23.-31. or.

**Plasencia 1932**

Antonio Plasencia. *Catálogo de las obras de pintura y escultura del Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao : Imprenta provincial, 1932.

**Rabiner 1978a**

Donald Neil Rabiner. «Notice on painting from the 'Gazzetta di Napoli'», *Antologia di Belle Arti*, Torino, 7.-8. zenb., 1978, 325.-328. or.

**Rabiner 1978b**

—. *The paintings of Giacomo del Po*. University of Kansas, Art History, 1978 (doktore-tesia).

**Rizzo 1981**

Vincenzo Rizzo. «Notizie su Gaspare Traversi ed altri artista napoletani del '700», *Napoli Nobilissima : rivista de arti figurative, archeologia e urbanistica*, Napoli, 3. ser., 20. libk., 1981, 19.-38. or.

**Rizzo 1983**

—. «Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani», *Storia dell'arte*, Roma, 49. zenb., 1983, 211.-233. or.



**Russo 2009**

Augusto Russo. *Giacomo del Po a Sorrento : con un saggio sulla vicenda critica dell'artista*. Castellammare di Stabia : Longobardi, 2009.

**Semerano 1933**

Ferdinando Semerano (mons.). «La Chiesa di S. Francesco di Ostuni nella storia e nell'arte», *Lo Scudo*, Ostuni, 9. zenb., 1933ko maiatzaren 14a.

**Stratton 1989**

Suzanne Stratton. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 1989 (Cuadernos de Arte e Iconografía argitalpenaren separata, Madrid, 1. libk., 2. zenb., 1988, 3.-128. or.).

**Strazzullo 1962**

Franco Strazzullo. *La corporazione dei pittori napoletani*. Napoli : G. D'Agostino, 1962.

**Torlontano 2011**

Rossana Torlontano. «Profilo della scultura lignea barocca in Abruzzo», Gaetano Curzi ; Alessandro Tomei (arg.). *Abruzzo : un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea. Studi Medievali e Moderni*, Anno XV, 1-2, 2011, 101.-111. or.

**Toussaint 1965**

Manuel Toussaint. *Pintura colonial en México*. México : Universidad Nacional Autónoma, 1965.

**Vélez 1992**

Eloína Vélez. *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1908-1986*. Madrid : Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 2001 (doktore-tesia).