



Alejandro Cañestro Donoso (coord.)



SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE
In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

**In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola**

Colección: «Colectiva»

© De los textos: sus respectivos autores, 2019

© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2019

Fotografía de cubierta: Juan Antonio Fernández Labaña. Motivo: Niño del grupo
«Las hijas de Jerusalén», obra del escultor murciano Juan González Moreno (1956)

Coordinación técnica: Lorena Bernabéu

ISBN: 978-84-7784-813-4

Depósito Legal: A 533-2019

Maquetación: Industrias Gráficas Alicante, S. L.

Impresión: Bañuls Impresores, S. L.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida, de ninguna forma por ningún medio, sin la autorización previa y escrita del autor y del editor, salvo las citaciones en revistas, diarios o libros si se menciona la procedencia.

Alejandro Cañestro Donoso (Coord.)

SVMMA STVDIORUM SCVLPTORICAE

In memoriam Dr. Lorenzo Hernández
Guardiola

Materiales del II Congreso Internacional
de Escultura Religiosa
«La luz de Dios y su imagen»
Crevillent, 25-28 de octubre de 2018



Organización

Federación de Cofradías y Hermandades de Semana Santa de Crevillent
Excmo. Ayuntamiento de Crevillent
Excmo. Gobierno Provincial
Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert
Patronato Provincial de Turismo Costa Blanca

Comité organizador

D. José Antonio Maciá Ruiz, presidente ejecutivo
D. Alejandro Cañestro Donoso, comisario general
D. Antonio Asensio Alfonso, secretario general
D. Sergio Lledó Mas, secretario técnico
D^a Loreto Mallol Sala, vocal
D. José Miguel Payá Poveda, vocal
D. Aurelio Rodríguez Moreno, responsable web

Adhesiones institucionales

Universidad de Alicante
Universidad Miguel Hernández
Universidad de Sevilla
Universidad del País Vasco
Universidad de Santiago de Compostela
Universidad de Bergen (Holanda)
Universidade Católica Portuguesa
Real Academia de Bellas Artes de San Carlos
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
Comité Español de Historia del Arte
Centro de Estudios Locales del Vinalopó

El presente libro, *Summa Studiorvm Scvptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola*, tiene como objetivo aunar investigaciones originales en el ámbito universitario español y europeo, específicamente en el campo de la escultura religiosa. Los cuatro bloques representan los resultados de los nuevos contenidos de vanguardia a fin de que sean expuestos, mediante su difusión, ante la comunidad científica especializada, a partir del escaparate de un libro editado dentro de las colecciones del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

Asimismo, suponen un trabajo científico escrupuloso por realizarse ellos en un análisis actualizado, crítico y valorativo, a partir del estudio de las fuentes especializadas de información del área disciplinar en la que se desarrollan los estudios aquí incluidos, tanto en formas como en contenidos.

Para cumplir los criterios de calidad con el necesario rigor, se ha constatado que los capítulos presentados no han sido publicados previamente y que son, por tanto, originales, fruto de la investigación científica.

También se constata que su publicación ha contado con el consentimiento de todos sus autores y el de las autoridades responsables de los proyectos e investigaciones en que algunos capítulos están basados.

A fin de mantener un nivel de exigencia muy elevado en cuanto a la calidad de los contenidos, siempre desde el enfoque del rigor y excelencia científicos, se verifica que el proceso de revisión de manuscritos se ha realizado bajo el principio de la revisión arbitral por pares categoriales, mediante dos informes ciegos, por revisores externos y del Instituto Alicantino de Cultura.

Por ello, los enjuiciadores universitarios designados, en su labor arbitral, han valorado los siguientes aspectos:

- Originalidad del manuscrito.
- Metodología empleada.
- Calidad de los resultados y conclusiones, así como coherencia con los objetivos planteados y
- Calidad de las referencias bibliográficas consultadas.

Todo este esfuerzo por conseguir la excelencia en la divulgación en los planos formal y de contenidos se ve reflejado en las siguientes páginas, las cuales aúnan la innovación en los estudios de la escultura en España y Europa con nuevas líneas de investigación en trabajos de vanguardia que están llamados a ser referentes en la Academia en los próximos años.

Este gran esfuerzo ya se ha visto compensado por la satisfacción del trabajo bien hecho y se volverá a ver justificado por la cálida acogida que los lectores harán, a buen seguro, de él.

Alejandro Cañestro Donoso
Doctor en Historia del Arte
Coordinador de la edición

Evaluadores

- D^a María Estrella Arcos Von Haartman. Universidad de Málaga.
Dra. D^a Juana M^a Balsalobre García. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
D. Jorge Belmonte Bas.
Dr. D. Antonio Bonet Salamanca.
Dr. D. Juan María Cruz Yábar. Museo Arqueológico Nacional.
Dra. D^a María Teresa Cruz Yábar. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Francisco Javier Delicado Martínez. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
Dr. D. Enrique Fernández Castiñeiras. Universidad de Santiago de Compostela.
Dr. D. Ricardo Fernández Gracia. Universidad de Navarra.
D. Juan Antonio Fernández Labaña. Centro de Restauración de la Región de Murcia.
Dra. D^a Mercedes Fernández Martín. Universidad de Sevilla.
Dr. D. Antonio Rafael Fernández Paradas. Universidad de Granada.
Dra. D^a Fausta Franchini Guelfi. Università degli Studi di Genova.
Dr. D. Pedro Antonio Galera Andreu. Universidad de Jaén.
Dr. D. Rafael Gil Salinas. Universitat de València.
D^a Cristina Gómez López.
Dra. D^a Susana Guerrero Sempere. Universidad Miguel Hernández.
Dr. D. Lorenzo Hernández Guardiola. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.
D. José Ignacio Hernández Redondo. Museo Nacional de Escultura.
Dra. D^a Victoria Herráez Ortega. Universidad de León.
Dr. D. Javier Ibáñez Fernández. Universidad de Zaragoza.
Dr. D. Justin E. A. Kroesen. Universidad de Bergen, Países Bajos.
D. Sergio Lledó Mas. Museo de Semana Santa de Crevillent.
D. Víctor Manuel López Arenas.
Dr. D. Rafael López Guzmán. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz. Universidad de Granada.
Dr. D. Andrés Luque Teruel. Universidad de Sevilla.
Dra. D^a Palma Martínez-Burgos García. Universidad de Castilla-La Mancha.
Dr. D. Vicente Méndez Hernán. Universidad de León.
Dr. D. Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad de Alcalá de Henares.
Dr. D. Francisco Montes González. Universidad de Granada.
Dra. D^a Maria Concetta di Natale. Università degli Studi di Palermo, Sicilia.
D. Carlos Navarro Rico. Universitat de València.
D. Adolfo Padrón Rodríguez. Museo Sacro del Tesoro de la Concepción (La Orotava, Tenerife).
D^a Josepre Pérezgil Carbonell. Museo de Bellas Artes de Alicante.
Dr. D. Germán Ramallo Asenso. Universidad de Murcia.
Dr. D. Wifredo Rincón García. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Dr. D. Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Dr. D. Delfín Rodríguez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla.
Dr. D^a Guadalupe Romero Sánchez. Universidad de Granada.
Dr. D. Juan Ignacio Ruiz López. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Rafael Sánchez-Lafuente Gémar. Universidad de Málaga.
D. Miguel Ángel Sánchez López.
D. Javier Sánchez Portas. Archivo Central de la Generalitat Valenciana.
Dr. D. Jesús Ángel Sánchez Rivera. Universidad Complutense de Madrid.
Dr. D. Jaime Sancho Andreu. Arzobispado de Valencia.
D. Pablo Torres Luis.
D^a Ana Satorre Pérez. Ayuntamiento de Crevillent.
Dr. D. Joan Ramón Triadó Tur. Universitat de Barcelona.
Dr. D. Santiago Varela Botella.
Dr. D. Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Universidade Católica do Porto.
Dr. D. José Javier Vélez Chaurri. Universidad del País Vasco.
D. Valeriano Venneri.
Dr. D. Matthias Weniger. Museo Nacional de Munich.

ÍNDICE

Prólogo	13
<i>José Antonio Maciá Ruiz</i>	
Bloque I. Consideraciones teóricas y conceptuales de la escultura religiosa	
Escultura en las fachadas catedralicias durante el Alto Barroco: función y evolución en el tiempo	19
<i>Germán Ramallo Asensio</i>	
La melancolía de Roma: la escultura religiosa académica en la Corte alfonsina	59
<i>Leticia Azcue Brea</i>	
Pederastia y cambio en la escultura religiosa. Estudio de caso en la basílica de Luján en la Argentina	105
<i>Juan Antonio Lázara</i>	
Proceso de creación de tres imágenes de devoción para una capilla contemporánea en Madrid. El encargo y su diseño, talla e instalación. Una experiencia personal	123
<i>Ana María Olano Sans</i>	
Estudio de una segunda piel: la indumentaria histórica de la escultura devocional vestidera letuaria	135
<i>Santiago Ruiz Espada</i>	
La expresión del dolor en la imaginería religiosa	153
<i>Bernardino Navarro Guillén</i>	
La interrelación entre pintura y escultura en el Barroco andaluz	157
<i>Jesús Ángel Porres Benavides</i>	
Da Genova alle isole Canarie: arredi sacri marmorei dal cinquecento all'ottocento	169
<i>Fausta Franchini Guelfi</i>	

La escultura religiosa en La Orotava entre los siglos XVI y XIX	175
<i>Adolfo R. Padrón Rodríguez</i>	

Bloque II. Escultura y escultores en el Levante español

Nuevas obras del escultor murciano Roque López (1747-1811) localizadas en la provincia de Alicante	195
<i>Jorge Belmonte Bas</i>	

«Con el mayor primor que pide el arte»: retablos y muebles del siglo XVIII a cargo de Ignacio Castell	211
<i>Alejandro Cañestro Donoso</i>	

El escultor Vicente Tena Fuster (Valencia, 1861-1946) y su producción imaginera en el ámbito español en época contemporánea	239
<i>Francisco Javier Delicado Martínez</i>	

Sobre el san Francisco Javier de Nicolás Salzillo existente en la iglesia de san Bartolomé de Murcia	269
<i>Juan Antonio Fernández Labaña</i>	

Los gremios de carpinteros de Alicante y Elche: notas sobre los escultores Villanueva, Tahuenga y Salvatierra	279
<i>Carlos Enrique Navarro Rico</i>	

El Nazareno de Bullas (Murcia), de 1793 a 2018	311
<i>Pascual Fernández Espín</i>	

Un gran escultor e imaginero andaluz del siglo XXI: José Antonio Navarro Arteaga. Sus obras más sobresalientes. Su grupo escultórico de la Coronación de espinas para la Semana Santa de Lorca (Murcia)	325
<i>José Luis Melendreras Gimeno</i>	

Aproximación a los escultores-imagineros actuales de la provincia de Alicante	341
<i>Francisco Zaragoza Braem</i>	

Bloque III. Escultura religiosa en España

Algunos ejemplares de escultura religiosa española en plata (1569-1854) . .	363
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	

La escultura sevillana en las dos primeras décadas del siglo XXI.	381
<i>Andrés Luque Teruel</i>	

Siete siglos de escultura en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza	451
<i>Wifredo Rincón García</i>	
El retablo de la Esclavitud de la Trinidad en Santa María la Blanca de Sevilla	469
<i>Jesús Rojas-Marcos González</i>	
The sacred made real: lo sagrado hecho real. Peculiaridad de la escultura sacra española de talla en madera policromada	491
<i>Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos</i>	
Fuentes gráficas y modelos en la evolución de la escultura barroca. El ejemplo del País Vasco	499
<i>José Javier Vélez Chaurri</i>	
José Esteve Bonet: apuntes sobre su estilo y su relación con artistas valencianos de su época	527
<i>Marina Belso Delgado</i>	
Los Escolapios y el Divino Cautivo	547
<i>Antonio Bonet Salamanca</i>	
Alonso Cano, escultor en la Corte	565
<i>Juan María Cruz Yábar</i>	
Algunas innovaciones características de la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII	583
<i>María Teresa Cruz Yábar</i>	
Alabanza para Dios y enseñanza para el pueblo. El sagrario de Zurbano como modelo de comunicación eucarística contrarreformista	603
<i>Aintzane Erkizia-Martikorena</i>	
El altar del Sagrado Corazón de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián	613
<i>Lucrecia Enseñat Benlliure</i>	
Cemento y hormigón como materiales inusuales en Escultura Religiosa en España, ejemplos de autores y obras.	625
<i>Francisco Gómez Jarillo</i>	
Darío Ferrández Parra.	633
<i>Alicia Iglesias Cumplido</i>	

José Zamorano Martínez, escultor de la edad de plata de la imaginería española	651
<i>Rafael Marín Montoya</i>	
Bustos relicarios españoles del siglo XVI: Juan de Arfe y Llesmes Fernández del Moral en El Escorial	667
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Aproximación a un Niño Jesús del siglo XVIII del Museo de la catedral de La Almudena. ¿Obra de Luis Salvador Carmona?	685
<i>Manuel Núñez Molina</i>	
Algunas novedades sobre escultura barroca española	701
<i>Álvaro Pascual Chenel</i>	
Reproducción y creación: la obra belenista del escultor Luis Buendía Ruiz (1895-1963)	717
<i>Ángel Peña Martín</i>	
El escultor valenciano Aurelio Ureña, autor del retablo de la antigua Iglesia del Hospital San Juan de Dios (Jaén).	735
<i>Eva Inmaculada Salido Díaz</i>	
Nuevas aportaciones sobre la escultura napolitana: Nicola De Mari, “maestro scultore”	745
<i>Arturo Serra Gómez</i>	
El Santo Sepulcro para la ciudad de Albacete, punto de inflexión en la plástica de Juan González Moreno	765
<i>Antonio Zambudio Moreno</i>	

Bloque IV. Conservación y restauración de la escultura religiosa

Estudio técnico, analítico y documental de la imaginería oriolana de Enrique Galarza	783
<i>Elisa Martínez Zerón</i>	
Proceso de restauración y recuperación de la escultura del siglo XVIII de Sant Roc del pany de Santo Domingo, Castellón	805
<i>Manuel Moragues Santacreu</i>	
Restauración del Cristo de la Santísima Sangre de Denia	815
<i>María Dolores Vilella Villar e Isabel Fernández Margüello</i>	

NUEVAS APORTACIONES SOBRE LA ESCULTURA NAPOLITANA: NICOLA DE MARI, “MAESTRO SCULTORE”

Arturo Serra Gómez

A la sombra o en paralelo de los afamados y prestigiosos talleres de los grandes maestros de la escultura napolitana Gaetano Patalano, Giacomo Colombo o Nicola Fumo¹, convivían otros talleres encabezados por otros tantos escultores de gran nivel, de cuya fama y prestigio, la crítica de un tiempo a esta parte, empieza a tomar nota e investigar. Estos talleres estaban dirigidos por escultores que, unas veces eran antiguos colaboradores de estos grandes maestros, otras venían de fuera y por último, en otras ocasiones, eran artistas sobre los que todavía no se conoce nada de su periodo formativo o procedencia. Los nuevos estudios y aportaciones sobre estos escultores permiten, al mismo tiempo, reconducir hacia ellos otros trabajos que antes sólo quedaban en el concurrido catálogo de obras anónimas. Son escultores y talleres extraordinariamente numerosos que vienen a satisfacer la inmensa demanda de escultura devocional requerida en la Italia meridional a lo largo de todo el siglo XVIII.

1. Sobre Nicola Fumo y su formación conviene señalar, aún a falta de confirmación documental que lo certifique, nuestra hipótesis de que éste se formara en el taller de Aniello Perrone y no discípulo del Fanzago como se arrastraba desde De Dominici. Este hecho explicaría razonablemente el porqué de los vínculos formales en sus comienzos entre las primeras obras de Fumo y las de Perrone, recuérdese el Calvario de la Iglesia de S. M. de Montesanto, mucho tiempo atribuido a Fumo cuando parece obra cierta de Perrone, (COIRO, L. (2011), *Aniello Perrone scultore di legnami famosissimo e il Calvario di Santa Maria di Montesanto a Napoli*) y su indudable relación con el documentado Crucificado para la Iglesia de S. M. dei Miracoli. Asimismo, es erróneamente atribuída a Fumo el San Juan Evangelista de Monforte de Lemos (SÁEZ GONZALEZ, M.(2012) *Del Reino de Nápoles a las Clarisas de Monforte de Lemos. Escultura del siglo XVII en madera*, Excma. Diputación Provincial de Lugo. 2012), obra que, dada su similitud con el del Calvario, creemos sea de Perrone, o la controversia con el San Miguel de Los Ángeles. El hecho de que Fumo fuese su discípulo, también explicaría razonablemente, la tan repetida confusión y baile de atribuciones entre las obras de Fumo y Gaetano Patalano para Lecce, recuérdese el San Antonio de Santa Chiara o la Madonna del Carro. También aclararía la relación de Pietro Patalano en Spezzano Piccolo con la “Assunta” de Lecce y Torrijos, obras de Fumo y, entre otras cosas, daría explicación convincente de cómo dos Nicola, Fumo y Salzillo, pudiesen realizar la misma Santa Teresa, una ahora en Sevilla y la otra en Murcia, Iglesia de San Lorenzo. La explicación lógica para todo ello sería que todos ellos fueron discípulos del mismo maestro de maestros, Aniello Perrone.

No todos los comitentes poseían medios suficientes para poder costearse las grandes gubias y se buscaban otras opciones más asequibles. La enorme competencia entre los talleres de escultura napolitana aseguraba, no obstante, el alto nivel de calidad de todos ellos. Si bien es conocido la existencia de talleres regionales repartidos por todo el “Mezzogiorno”, normalmente de escultores que, finalizado su periodo formativo, tornaban a su territorio natal para proseguir su carrera profesional de manera independiente, la capital partenopea continuó siendo, indiscutiblemente, el gran polo de atracción para todos estos encargos.

Es a uno de estos talleres al que nuestra comunicación quiere prestar atención, recopilando toda la información, hasta ahora conocida publicada y proponiendo nuevas atribuciones que de esta manera engrosarán el, hasta ahora, escaso corpus de este autor.

Nicola De Mari, es uno de estos escultores que convive con las grandes figuras, haciéndose con el tiempo su propio y merecido hueco dentro del casi inagotable mundo de la escultura napolitana. Sus más de cuarenta años de ininterrumpida trayectoria, así lo atestiguan.

De la biografía de nuestro escultor, se manejan pocos datos ciertos, Giuseppina Merola² recientemente ha aportado su partida de bautismo en la Parrocchia de SS. Salvatore de Saragnano de Baronissi, fechada el 20 de marzo de 1672, dos días después de su nacimiento, siendo hijo de Carlo De Mari y Antonia de Nápoles y no de Ursino De Mari, como se venía pensando hasta la fecha.

Nicola De Mari pertenece a una familia de profesionales relacionados con la madera, carpinteros y escultores. Aunque todavía no se ha demostrado documentalmente, es muy probable que fuera familiar de Ursino De Mari, un escultor de gran talla, olvidado por la crítica, nacido en 1655³. Los documentos también atestiguan la existencia de un Matteo De Mari, “scultore in legno”, conocido por un apunte contable de Noviembre de 1705 publicado por Eduardo Nappi⁴, en el que recibe de parte de Nicola Fumo una cantidad sin especificar su cuantía o la causa y por otro apunte bancario publicado por Vincenzo Rizzo⁵, de 1708, en el que se le

2. MEROLA, G. (2018). “Alcune novità sulla scultura lignea barocca nel Cilento: Nicola Fumo e la sua bottega”. En F. ABATE y A. RICCO (Coor.). *Ritorno al Cilento Saggi di storia dell'arte*. Claudio Genzio editori, 2018, p. 106. La estudiosa también señala que De Mari permanece en la casa paterna hasta los primeros años del “settecento”. Esto no cuadra, como se señalará más adelante, con el primer documento de pago a Nicola, en 1699, ya como escultor.

3. PETRUCCI, G. (2005). *Francesco Antonio Picano nella scultura del settecento napoletano*. Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi. 2005, p.66, la fecha de nacimiento se infiere del documento publicado por Petrucci en el que se recoge a Ursino en 1715, con la edad de 60 años. El documento corresponde a los folios del proceso prematrimonial de su hija Dorodea con el también escultor Francesco Antonio Picano, padre a su vez del también afamado escultor Giuseppe Picano. Este emparentamiento de Ursino con su yerno escultor, traería como consecuencia el vínculo familiar de Nicola De Mari también con la saga Picano.

4. NAPPI, E. (1981), “I vicerè e l'arte a Napoli”, en *Napoli Nobilissima*, XXII, 1981, fasc. I-II, p. 57. Y señalado por: ROSSI, V. (2005), “Tra Nicola Fumo e Nicola de Mari”, en ABBATE, F., *Ottant'anni di un Maestro, Omaggio a Ferdinando Bologna*, Nápoles, Paparo, 2005, II, p. 528.

5. RIZZO, V. (1985), “Sculptori napolitani tra Sei e Settecento. Documenti e personalità inedite”. En *Antologia di Belle Arti*, 25-26, N. S., 1985, p.30, Archivio Storico Banco di Napoli, [en adelante A.S.B.N.] Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr.. 583, p.676, 29 septiembre 1708.

paga por un Niño Jesús pequeño para un Nacimiento y se le encarga lo que parece un Crucifijo para el coro del Monasterio de la Solitaria de Nápoles⁶

Igualmente se sabe de la existencia de un Francesco Antonio De Mari, también escultor, autor en 1749 del San Felipe Neri del Santuario dell'Assunta de Guardia Sanframondi y también conocido a través de un documento publicado por Rizzo⁷, de 1750, donde se le paga por otro San Felipe Neri para la Egiziaca Maggiore. En el inventario Napoleónico publicado por Luigi Avino, pag. 33 también aparece este Francesco Antonio Mari como el autor de un San Michele “a tutto busto” 1742, de la Iglesia homónima de Bellosguardo, del que más adelante se aclarará su verdadera autoría. Maria Gracia Scano⁸ publica un desaparecido San Stanislao Kotska firmado Francesco Antonio Mari y datado 1754, de la Iglesia de Santa Croce de Cagliari.

Sobre la formación como escultor de De Mari, siempre se ha propuesto que la habría realizado en el taller de su paisano, el afamado y conocido Nicola Fumo, nacido 23 años antes que él y bautizado en la misma parroquia. Las fechas son plausibles dado que, alrededor de 1685, año en el que De Mari tendría la edad habitual a la que se solía entrar en los talleres, normalmente por un periodo de unos 6 u 8 años, Fumo ya tenía taller independiente y encargos de relevancia.

De lo que se puede deducir de los documentos encontrados sobre Nicola De Mari, es que, su taller, “scultore alla Solitaria di Palazzo”, se debía localizar en 1706 en las proximidades de esta Iglesia napolitana, ahora destruida, en Via Solitaria. Posteriormente en 1727, otro documento¹⁰, también lo sitúa como “Scultore avanti il Real Palazzo di questa città di Napoli”, ubicación equivalente a la primera. Otro apunte bancario, lo ubica, al menos en octubre de 1719, como “abitante vicino al seggio di Nido”¹¹. Teniendo en cuenta el hecho de que coincidan las dos primeras localizaciones de 1706 y el de 1727 ligadas a la expresión “scultore” y la distinta “abitante” sea la de 1719, intermedia entre ambas, se puede deducir que la localización cercana al Palacio Real, alrededores de la antigua Iglesia de la Solitaria di Palazzo, fuese la ubicación del taller del escultor, al menos en el periodo entre estas dos fechas, mientras la correspondiente a Nido-Nilo, alrededores de San Domenico Maggiore, fuera la residencia familiar del escultor.

Los documentos, en general, normalmente apuntes bancarios del Archivo del Banco de Nápoles, o actos notariales conservados en el Archivo de Estado de la

6. No parece posible relacionar a este Matteo, como hijo de Nicola, ya que en esta fecha, 1708, Nicola contaría con 38 años, una edad un poco corta para tener ya un hijo ejerciendo como escultor, la otra posibilidad de relación familiar con él, sería que fuese algún hermano suyo que siguiera, sus pasos profesionales. Parece más lógico, de haber alguna relación de parentesco con este De Mari, pudiera ser hijo de Ursino, que al tiempo del documento tendría 53 años

7. RIZZO, V. (1979). “Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi Banchi pubblici napoletani”, en N. SPINOSA *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, Nápoles 1979, p.244, A.S.B.N., Banco di S. Giacomo, giornale di cassa, matr. 1139, 27 agosto 1750.

8. SCANO NAITZA, M. G. (2015). “Percorsi sardi per la scultura campana del Settecento”. En LEONE DE CASTRI, P. *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento, acts del Convegno Internazionale di Studi*. Napoli 28-30 Mayo 2015. Nápoles: ArtstudioPaparo. p.194

9. BORRELLI, G.G. (2005). *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Nápoles, Paparo. 2005, p.110, doc. 41.

10. RIZZO, V. (1985), “Scultori napolitani tra Sei... ob. cit., p.30, doc. 37.

11. RIZZO, V. (1985), “Scultori napolitani tra Sei... ob. cit., p.30, doc. 36.

capital partenopea, también arrojan luz sobre los aspectos relacionados con la ejecución de las obras, como las exigencias técnicas que deben cumplir las mismas, sus dimensiones, o plazos de entrega¹². Ciñéndonos a los documentos relacionados con los encargos a De Mari, observamos que en ellos se especifica cómo éste debe hacer su trabajo, cómo deben ser las peanas: “scorniciata et indorata all’estremi” con “quattro cartocci indorati”, el tipo de madera a emplear: “legname di Teglia”¹³, para la escultura, e incluso la que debía utilizar para la caja del embalaje del transporte: “cascia di pioppo” y “cassa di pioppo, per potersi (...) imbarcare”. También queda reflejado la calidad de los colores: “ben colorata di colori fini”, “il Turchino deve essere Oltremarino”... y en tres de los documentos, que debe realizar la obra final, conforme a modelos hechos por el mismo, “in conformità del modelo di creta”, “debbia lavorarle come li due modelli dal medesimo Nicola fatti”, “come nel Modello in carta consignato”. En el caso de necesidad de incorporar a la obra adornos o diademas, también se aclara el material, “abbellimenti d’argento” y por lo general se describen las obligaciones más genéricas que aparecen en la mayoría de documentos con expresiones del tipo: “scolpito di tutta perfettione”, “ben proporzionata”, etc... En uno de los pagos al escultor, se le exige vaciar la escultura con el fin de aligerarla de peso para poder ser portada en procesión: “e dentro evacuata per essere più leggera, dovendosi portare in processione”¹⁴.

Las esculturas de Nicola De Mari son de un canon de proporción más bien escaso; en la mayor parte de las veces no llega a las ocho cabezas, si a esto, le sumamos además, la excesiva anchura en la composición de los pliegues, el resultado es la falta de esbeltez y elegancia en sus creaciones. Una de las características formales más curiosas de nuestro escultor, radica en la forma tan particular que tiene De Mari en componer la fisionomía de la nariz en sus rostros, tanto en el caso de los personajes masculinos como en el de sus Vírgenes o Santas. El ancho de la nariz en cualquier rostro humano normal, nunca excede del ancho de la boca, medido como segmento entre las comisuras labiales, el ancho de la boca siempre es superior al ancho de la nariz, sin embargo, en las obras de Nicola De Mari, de manera generalizada, esto no ocurre así. En el mejor de los casos, los anchos son iguales,

12. Se debe tener en cuenta que los plazos de entrega que aparecen en los apuntes contables, no suelen ser rigurosos, ni siquiera viables. Se da el caso de algunos que se exige la finalización de la obra en menos de un mes, cosa que teniendo en cuenta, sólo los tiempos de secado de los materiales; las distintas capas de yeso o las distintas manos de policromía que hay que, necesariamente dejar secar, no permiten cumplir esos plazos, con independencia de la pericia o no del escultor.

13. La utilización de la madera de Tilo, comúnmente generalizada, no sólo en la escuela napolitana, sino también en la genovesa y en la alemana “lindenholz”, trae como consecuencia una muy complicada conservación del material. Si bien el tilo resulta una madera muy blanda, sin nudos y muy “obediente”, perfecta para la talla, sin embargo, al no ser una madera olorosa, siempre está expuesta al ataque de xilófagos. Son innumerables las obras de estas escuelas que nos han llegado completamente agujereadas por los insectos o si no, completamente pérdidas por este grave problema, que resulta el más peligroso para estas obras, incluso por encima de las condiciones ambientales inadecuadas o la mano del hombre.

14. El hecho de vaciar una imagen por dentro, en escultura, no sólo trae consigo aliviar el peso de la misma para llevarla en procesión o poder subirla con mayor facilidad a lo alto de un retablo, también implica una mejor conservación de la obra, ya que se evitan movimientos de contracción y dilatación, a menos madera menos movimientos.

cuando no, la boca más estrecha que el ancho de la nariz. Esto no responde a ninguna observación de la naturaleza, sino más bien a un defecto anatómico concurrente en su obras que, repetido, se convierte en rasgo estilístico. Otra peculiaridad es la rigidez tan acusada de sus dedos índices cuando están en gesto de señalar o simplemente cuando sujetan cualquier objeto.

Desde el punto de vista técnico, cabe señalar una especial forma de trabajar el pelo, tanto en la barba como en el cabello. Las barbas siempre las peina hacia adelante, y en el caso de personajes con éstas muy desarrolladas, las mismas no presentan ninguna profundidad. Están trabajadas como una gran masa, sin provocarse apenas claros y sombras por cambios de volumen, tan sólo, marcadas por las incisiones poco profundas de la gubia. En cuanto al cabello, las ondulaciones del pelo las realiza de manera estriada, con la ayuda de la gubia de esquina, dejando siempre una pequeña terminación hacia la patilla.

El catálogo de obras de Nicola De Mari se inicia con la primera obra documentada del escultor siendo, también ésta, la más antigua. En 1920, Giovanni Battista D’Adossio¹⁵, publica el primer documento, sin contar las menciones del Inventario Napoleónico de 1811, referido a la que todavía hoy se sigue considerando la primera obra de nuestro escultor: una “Statua di N. S. morto sopra il linteo” 1699. Dora Catalano,¹⁶ la identifica con el Cristo yacente con dos ángeles de la Iglesia de San Antonio Abate de Agnone, tras recuperar el nombre del pagador a De Mari del recibo, D. Nicola Antonuccio, de entre las cartas documentales de esta iglesia. La obra corresponde perfectamente con la descripción del documento, en el que también se detalla la presencia de “due bambini angiolioni intorno”. Como señala la propia Catalano, el “prezzo decisamente interessante”, unido a la plena satisfacción de los comitentes (el yacente, es ya una obra de un gran nivel) hace que la relación de Nicola De Mari con la ciudad de Agnone, se prolongue en el tiempo con diversos encargos posteriores. Scano atribuye a nuestro escultor el Crucificado de la Iglesia de San Giovanni de Cagliari, por recordar su rostro al del yacente de Agnone¹⁷.

15. D’ADDOSIO, G.B. (1920), “Documenti inediti di artista napoletani dei secoli XVI e XVII”. En *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 40, Nápoles 1920, p. 224, véase doc. 1. De la observación de las fotografías aportadas por Catalano, se debe destacar la extraordinaria pericia que demuestra ya nuestro escultor, en la que no debe ser su primera obra, puesto que a la edad de 27 años seguro ya había realizado alguna más, una pericia y profesionalidad que le permite policromar la obra directamente sobre la madera, sin yeso interpuesto, que obliga a cuidar el acabado de la madera a un nivel extremo, dado que la policromía no disimula nunca, ningún posible descuido de terminación. Es evidente que De Mari se esmeró en esta obra esperando, como así fue, seguir recibiendo encargos en el futuro de esta localidad. Agnone posee un patrimonio de escultura en madera extraordinario repartido por sus diversas y ricas iglesias, con obras de afamados escultores napolitanos como Colombo, Picano o D’Amore.

16. CATALANO, D. (2007), “Scultura lignea in Molise tra Sei e Settecento: indagini sulle presenze napoletane (Colombo, Di Nardo, De Mari, D’Amore)”. En GAETA, L. (coord.) *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. Vol. II, Galatina (Le), Mario Congedo Editore, 2007, p. 228, repr. pp. 240-241, fig.11-13.

17. SCANO NAITZA, M. G. (2015). “Percorsi sardi per la scultura...” ob. cit. p.195. Este parecido no se sostiene, el desnudo del Crucificado sardo, que parece articularse para convertirse también en yacente es grueso y desproporcionado, lejos del académico y sensible estudio anatómico del yacente de Agnone

Precisamente, el siguiente documento referido a De Mari, de 1706, también se refiere a Agnone; una Madonna della Consolazione. En el acta notarial publicada por Gian Giotto Borrelli¹⁸, se describe perfectamente una imagen de vestir: cabeza, manos y medio busto con "braccia a gioco" y el Niño en la mano. En el primer altar a la izquierda de la Iglesia de San Nicola de Agnone, se encuentra una imagen de vestir de la Virgen con el Niño en la mano, perteneciente a la "Confraternita della Cintura", que mantiene la doble denominación de Madonna della Consolazione y Madonna della Cintura. La rica vestimenta antigua, que parece la original, bordada en oro, como especifica el documento, el hecho de que esté en Agnone, que mantenga esa misma denominación y que además de todo ello, coincida con las características formales más destacadas de Nicola De Mari, hace pensar que la Madonna della Consolazione para Agnone del documento de 1706, sea ésta.

Sin salir de esta localidad del Molise, en la Iglesia de San Emidio, en las tres hornacinas de un magnífico retablo; una Virgen y un San José de talla completa, con la imagen del Niño Jesús al centro, conforman una Sagrada Familia. La Virgen, está firmada y datada 1712 en la parte posterior de la peana y el San José 1713. El Niño Jesús triunfante en actitud de bendecir con peluca y vestido del centro, también le parece obra de De Mari a Catalano¹⁹.

Merola²⁰ ha publicado recientemente un nuevo documento de pago a Nicola De Mari de 1715, por un medio busto de San Francisco Javier, realizado en madera de tilo y por el que recibirá 20 ducados, pagados por Nicola Guerrasio. Como advierte Merola, es el mismo comitente que paga un año antes a Nicola Fumo, por un San Felice Cappuccino con Niño²¹. Lo que resulta interesante al comparar estos encargos del mismo pagador, es cómo éste, conviene con el escultor De Mari a satisfacerle 20 ducados, por un medio busto, una cantidad proporcionalmente equivalente, si no superior, a los 35 ducados que había pagado a su supuesto maestro por una escultura completa de 6 palmos más un Niño en abril del año anterior. Si bien Fumo en 1714, ya tenía 65 años, el hecho de que le pagasen en la misma proporción que a su discípulo, resulta llamativo dada la fama de Fumo²².

En febrero de 1716²³, el "mastro scultore" Nicola De Mari es pagado por un San Miguel Arcángel, acordado en 64,50 ducados, siendo 4,50 ducados para los complementos en plata de la imagen; escudo o balanza, espada (que en las representaciones de esta iconografía suele acompañarse). No se sabe nada sobre la

18. BORRELLI, G.G. (2005). "Sculture in legno..." ob. cit. p.110, doc. 41., véase doc. 2.

19. CATALANO, D. (2007). "Scultura lignea in Molise..." ob. cit., p. 230-31, repr. pp. 243, fig.15-16.

20. MEROLA, G. (2018). "Alcune novità..." ob. cit., p.110, doc. 4. Véase doc. 3.

21. RIZZO, V. (1984). "Scultori della seconda metà del Seicento". En R. PANE *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Edizioni di Comunità, Milano 1984, p.387. (A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, giornale di casa, matr. 987, p.402-3, 18 de abril 1714)

22. Con una diferencia de tan sólo dos meses en el mismo año, Fumo se encuentra realizando dos obras similares, otro San Felice para Foggia, prácticamente del mismo tamaño, también con Niño, por 50 ducados (ASBN, Banco dello Spirito Santo, g.m. 986, p.973, RIZZO, V. (1984). "Scultori della seconda..." ob. cit., p.387) y un San Francisco de Paola por 45 (ASBN, Banco dello Spirito Santo, g.m. 985, p.740; RIZZO, V. (1984). "Scultori della seconda..." ob. cit., p.387), ambas por un precio un 35 por ciento superior.

23. BORRELLI, G.G. (2005). "Sculture in legno..." ob. cit. p.110, doc. 42. Véase doc. 4.

posible ubicación de este San Miguel, salvo la posibilidad de que éste fuese el de Sant’Angelo a Fassanella del que luego se hablará.

Al año siguiente, se le requiere a De Mari para lo que parece la adaptación de un Crucificado de la “Arciconfraternita” de la Inmaculada Concepción de Montecalvo²⁴ para poder portarlo como nueva Cruz guía y también para renovar, entre otras cosas, el INRI, la diadema, la calavera...

Un mes más tarde, también de 1717, un apunte bancario publicado por Rizzo²⁵ nos habla de dos imágenes de Cristo; una a la Columna y un Ecce Homo para la Capilla del Purgatorio de la parroquial de Santa Bárbara de la localidad cosentina de Rovito. Recibirá 36 ducados por las dos imágenes de 4 palmos, teniéndolas que hacer en dos meses. Estas dos esculturas, un Ecce Homo y un Cristo a la Columna (Fig. 1), actualmente se encuentran situadas en alto, delante de las dos primeras columnas de la nave central en la entrada de la Iglesia de Santa Bárbara. Las medidas, un metro de altura y doce centímetros de peana, corresponden con las que describe el documento. Desgraciadamente, las dos obras se conservan burdamente repolicromadas. En la vecina Celico: Iglesia de San Nicola di Bari, se encuentra un medio busto del Ecce Homo situado sobre una repisa en la primera pseudo capilla de la izquierda, de características formales similares al Ecce Homo de San Nicola alla Carità de Fumo y de técnica y rostro tan cercano al resto de obras de De Mari, que permite su atribución al mismo. La obra se presenta también horriblemente repolicromada. Otra versión en medio busto del Ecce Homo, también atribuible a De Mari, se encuentra en los locales parroquiales adyacentes a la Iglesia del Santissimo Salvatore de Toro (Campobasso) (Fig. 2). El trabajo del pelo, a estrías onduladas y la fisonomía del rostro, resulta muy semejante a las ya citadas obras de Rovito. La talla presenta, en el frente de su base, la inscripción *Ex Devotione Cajetani Archip. Laurelli /A.D. MDCCXX*²⁶.

Para Corleto Monforte, en 1719 Nicola De Mari realiza, por un total de 35 ducados, un medio busto de San Juan Bautista²⁷(Fig. 3), identificado y reproducido por Borrelli²⁸. La escultura se encuentra en la Iglesia de San Giovanni Battista, en una vitrina acristalada al entrar a la iglesia a la derecha. La obra, sobre una gran peana, con el relicario, que se ajusta a la que describe el documento, se encuentra en buen estado de conservación y mantiene lo que parece su policromía original. No muy lejos de Corleto, en la Iglesia de Santa Maria de Controne se encuentra la versión a “tutto busto”, 173 cm., de este San Giovanni. Un desnudo que recuerda, en lo redondeado y sencillo de su estudio, al del San Sebastián de Sant’Angelo a Fasanella, que luego citaremos. El rostro de este Bautista posee todas las características formales presentes en las obras de De Mari. Existe una versión idéntica a

24. RIZZO, V. (1985), “Scultori napolitani tra Sei... ob. cit., p.30, doc. 35. Véase doc. 5.

25. RIZZO, V. (2012), en *Quaderni dell’Archivio Storico*, p.225, véase doc. 6.

26. Según la información que gentilmente nos comparte Giovanni Mascia, este Arcipreste Gaetano Laurelli, nacido en Toro ejerció como tal en esta localidad entre 1718 y 1724, fecha en la que marcha a Nápoles como rector de un colegio. La inscripción ya no es legible a partir de la segunda X, lo que inclina a pensar que la fecha correcta sea 1720.

27. RIZZO, V. (1985), “Scultori napolitani tra Sei...” ob. cit., p.30, véase doc. 7.

28. BORRELLI, GG. (2005), “Sculture in legno...” ob. cit. p.31.

éste de Controne, o viceversa, en la Iglesia de Maria SS. Assunta de San Giovanni di Gerace, ya en Calabria²⁹, aunque totalmente repolicromada.

En 1720, también para la misma localidad de Corleto Monforte, realiza, por 100 ducados³⁰, un medio busto de Santa Bárbara. La obra se encuentra en la Iglesia parroquial de Corleto, dentro de una vitrina mal iluminada, en la nave lateral derecha de la Iglesia. El medio busto se encuentra completamente alterado por un gruesa repolicromía general.

En 1723 se le paga por otro San Miguel³¹ con dragón que, atendiendo a la cantidad, 25 ducados precio final, sería de pequeño formato. El documento no especifica el tamaño, pero sí que sería supervisado por Francesco Solimena.

Se desconoce el paradero de un San Antonio de Padua³², de más de 5 palmos de altura, para el que se le da un anticipo de 10 ducados el 8 de agosto de 1727, debiendo ser entregado ya terminado a finales del mismo mes. El encargo se lo hacen los franciscanos, se sobreentiende que de Nápoles. Atribuibles a De Mari nos parecen tres versiones del santo portugués; una talla completa de 160 cm. en la Concattedrale de Muro Lucano, temporalmente en las dependencias de la "soprintendenza" en Matera, otra, en la primera hornacina de la derecha de la Iglesia de San Cono de Castelcivita, (una obra de poco más de metro y medio), que tiene su pareja en la hornacina siguiente, obra pensamos también de De Mari, una Santa Rosa de Viterbo³³ y por último, otra versión del santo franciscano, esta vez como imagen de vestir y con el Niño en la Iglesia de Santa Maria delle Grazie de Bellosguardo³⁴.

29. La composición de estas dos esculturas recuerda con fuerza, a la obra firmada por Luca Giordano en 1685, Predica de San Giovanni, para el altar mayor de San Giovanni Battista delle Monache, ahora en el Museo diocesano de Nápoles. Gianfrancesco Solferino (SOLFERINO, G., Appunti, ricerche e ipotesi sulla scultura lignea in Calabria e in Campania tra il XVII e il XIX secolo, in "Esperide. Cultura artistica in Calabria", a.VIII, nn. 15-16, p. 120) atribuye al San Juan Bautista de San Giovanni di Gerace a Bernardo Valentini, si bien hay otras obras de Valentini que si son relacionables con De Mari como la Madonna dell'Uva de Cagliari, Basilica di Santa Croce. (SCANO NAITZA, M. G. (2015). "Percorsi sardi...", ob. cit., pp.194 y 198), el San Juan Bautista posee todas las características formales de De Mari y es réplica del homónimo de Controne.

30. RIZZO, V. (1979). "Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi Banchi pubblici napoletani". En N. SPINOSA *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, Nápoles 1979, p. 243, véase doc. 11. No deja de resultar extraño que De Mari, para la misma localidad, reciba 100 ducados por un medio busto, cuando el año anterior había cobrado 35 por lo mismo. Debe haber algún problema en la transcripción hecha por Rizzo del documento. MEROLA, G. (2018). "Alcune novità... ob. cit., p.110, nota 55, corrige además la errada fecha de 1729, por la de 1720, ya aclarada antes por Raffaele Mare en, MARE, R. (1995) *Corleto Monforte. Dalle origini ai nostri giorni*. Salerno, Edizione del comune di Corleto Monforte 1995, p. 281.

31. RIZZO, V. (1984). "Scultori della seconda..." ob. cit., p.155. Véase doc. 8.

32. RIZZO, V. (1985), "Scultori napolitani tra Sei... ob. cit., p.30, doc. 37. Véase doc. 9.

33. La Santa actualmente en la hornacina forma un extraño Calvario con un Crucificado que casi le dobla la altura y un San Francisco, mucho más grande que ella. Resulta evidente que la Santa Rosa de Viterbo y el San Antonio hacen pareja y son del mismo escultor.

34. Los rostros de esos santos parecen corresponder a hermanos gemelos, caracterizándose por esa peculiar forma de proporcionar la nariz, haciéndola más ancha o igual que la boca. Tanto Bellosguardo como Castelcivita son localidades vecinas, en un radio de menos de veinte kilómetros de Altavilla Silentina, Controne, Sant'Angelo a Fassanella o Corleto Monforte, lo que da pie a pensar del éxito alcanzado por De Mari en la comarca.

Otro documento publicado por Rizzo³⁵, revela que Nicola De Mari realiza una Madonna delle Grazie por 45 ducados para Rogliano Cuti en 1728. Identificada y reproducida por Borrelli³⁶, éste la compara con la Madonna della Sanità de Santa Lucia di Serino, llegando a proponer, incluso, la posibilidad de que sea también la del Convento de las Clarisas, obra de Nicola De Mari, cuando es una obra bien documentada de Nicola Fumo³⁷. Esta Madonna delle Grazie se representa sentada sobre una nube, ofreciéndole el pecho derecho desnudo al Niño. El grupo se completa con dos niños más, a ambos lados, el de la derecha emerge sólo medio cuerpo de entre las nubes. La obra ha sido restaurada en el 2014. Durante el periodo correspondiente a sus fiestas, esta Madonna delle Grazie se encuentra expuesta en la Iglesia de Santa Maria alle Croci, situada en el “quartiere” Cuti de Rogliano. Una versión de pie de esta misma Madonna delle Grazie se encuentra en la preciosa iglesia de San Sebastián de la localidad de Guardia Sanframondi³⁸. Curiosamente, esta obra presenta en su mano derecha el mismo gesto de ofrecer el pecho que en el caso de Rogliano, sin tenerlo al descubierto en esta ocasión.

A mediados de 1729 recibe un pago Nicola De Mari a cuenta de los 50 ducados, coste total, por una imagen de la Inmaculada y dos ángeles, de alrededor de metro y medio, para la “Congregazione del Casale di Melito”³⁹

35. RIZZO, V. (1985), “Scultori napolitani tra Sei... ob. cit., p.30, doc. 38. Véase doc. 10.

36. BORRELLI, G.G. (2009). “Sculture barocche e tardobarocche in Calabria. Un percorso accidentato”, en P. LEONE DE CASTRI. (coord.) *Sculture in legno in Calabria. Dal Medioevo al Settecento*. Paparo, p. 69, fig. 10.

37. RIZZO, V. (2012), en *Quaderni dell'Archivio Storico*, p. 224, A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale di casa, matr. 1051, 1 de febrero 1698. De este documento se concluye que Fumo en 1698 recibe 30 ducados y se le reconocen los restantes hasta un monto total de 90 ducados por esta Madonna della Sannità de Santa Lucia di Serino, acordada ya en diciembre de 1691 y que había sido objeto de litigio entre las partes, al considerar Fumo que era merecedor de 15 ducados más respecto a los 75 convenidos 7 años antes. Con toda probabilidad, esta controversia y demora en la entrega, sea la que explicación de la irregular calidad de la misma y no la posible intervención de De Mari.

38. BORRELLI, G.G. (2011). “Da Montesarchio, un viaggio alla ri-scoperta della scultura lignea nel beneventano”. En V. DE MARTINI (coord.), *Sannio e Barocco*, Nápoles, ESI, 2011, p. 107, aquí Borrelli atribuye a De Mari, la Madonna delle Grazie del Santuario homónimo de Cerreto Sannita, traída como ex-voto por el terremoto en 1732, obra que sin embargo no nos parece suya, al contrario que la vecina de Guardia Sanframondi, que repite la misma composición, pero con el Niño vestido. También en Guardia Sanframondi, como ya habíamos comentado previamente, se conserva en el Santuario dell'Assunta un medio busto de San Felipe Neri, obra de Francesco Antonio de Mari de 1749, lo que ayuda a confirmar la paternidad de Nicola De Mari de la Madonna delle Grazie, al tiempo que permite hipotizar, siempre que, como así parece, ambos escultores fueran familiares directos, que nuestro escultor en 1749 ya hubiese fallecido y Francesco Antonio continuara trabajando con los contactos abiertos por Nicola.

39. RIZZO, V. (1985), “Scultori napolitani tra Sei... ob. cit., p.30, doc. 39. Véase doc. 12. En esta obra se le pide a De Mari que sea ahuecada para poder ser portada más livianamente en procesión. En la Iglesia de la Inmaculada, parroquial del actual “casale” de Melito, barrio a las afueras de Nápoles, se encuentra una Inmaculada que no termina de ajustarse a las características detalladas en el documento. En la nube aparecen cuatro cabezas casi iguales de querubines y no los dos ángeles, si bien los pliegues de la obra recuerdan técnicamente a los de la Inmaculada de Forio, de la que se hablará a continuación, resulta muy aventurado querer ver en esta Inmaculada de Melito aquella del documento. La Virgen aparece con rostro muy juvenil, dirigiendo la mirada hacia el cielo y sus manos juntas orantes sobre el pecho.

A esta etapa de la trayectoria productiva de nuestro escultor, en torno a la década de los 30, creemos que se le pueden atribuir varias obras más: un medio busto de San Biagio de la parroquia Santa Maria Maggiore de Atena Lucana; su gemelo de Alife – Caiazzo; la versión, en figura completa, de estos dos últimos, la encontramos en Diamante, en el San Nicola de la Iglesia de la Inmaculada Concepción (Fig. 4). Asimismo, dos medio bustos casi gemelos de San José con Niño: uno en Positano, Iglesia de Santa Maria Assunta y otro, en Castellammare de Stabia, Iglesia de San Giacomo, atribuidos por Egidio Vacalccia⁴⁰ a Giuseppe Sarno, presentan rostros casi idénticos a todos los anteriores (Fig. 5), y portan al Niño de manera equivalente a como lo hace la Madonna delle Grazie de Rogliano Cuti (Fig. 6), por lo que creemos razonable que se deban reconducir al catálogo de obras de Nicola De Mari. La versión femenina de todos estos rostros la encontramos en una Santa Clara en las dependencias del palacio episcopal de Pozzuoli (Fig. 7). Las facciones de la Santa tienen su paralelo en la Assunta de Sant'Angelo a Fasanella. En el gesto de señalar la Custodia, la obra presenta esa rigidez en el dedo índice que comentábamos con anterioridad. Igual ocurre en el San Benedetto de la iglesia de la Madonna del Carmine de Marsico Nuovo, una imagen que muestra un estudio de pliegues muy esquemático y pobre. El mismo gesto rígido en las dedos de las manos e igual fisonomía del rostro que todos los anteriores, se encuentran en el medio busto de San Francisco de Paola de la Iglesia de Santa Maria della Vittoria de Massa⁴¹. Otro San Francesco de Paola, esta vez, en una versión de figura completa, la encontramos en la Iglesia de San Vito, en la localidad siciliana de Vita, cerca de Trapani. De esta manera, Nicola da réplica familiar del Santo patrono de Sicilia, al que hizo en 1712 Ursino De Mari para la Parroquia Santa Maria dell'Arco de Messina. Se trata de una composición bastante estilizada, muy similar a aquella realizada por Fumo para la Iglesia del SS. Salvatore de Baronissi⁴². Como éste último, se encuentra otro muy

40. VALCACCIA, E. (2018), *Scultura lignea del Settecento a Napoli. Nuovi spunti e proposte*, Longobardi, Castellammare di Stabia 2018, p. 62. La fecha de 1777 referida a Castellammare la propone por ser la fecha de la llegada de la obra, sin especificar si era una obra nueva o no. Tal fecha invalidaría, claro está, la posibilidad de dar a De Mari esta obra.

41. En esta misma iglesia se encuentra otro medio busto representando a San Antonio abate que también, aunque con más dudas, pensamos pueda ser de nuestro escultor y la titular de la parroquia, Santa Maria della Vittoria, un magnífico grupo de la Virgen con Niño y cuatro querubines que, pensamos sea obra de Ursino De Mari, por el razonable parecido y calidad con la extraordinaria Assunta del Oratorio homónimo de Campo Ligure (SANGUINETI, D. (2017), "Scultura in legno a Genova in età barocca: consistenza dei dati acquisiti". En L. MAGNANI y D. SANGUINETI (coord.) *La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, Actas del Congreso. De Ferrari, Génova, 2017, p.25 y p. 44, fig. 24). La obra de Ursino De Mari llega a Campo Ligure en 1714. Con esta atribución, compartirían sede obras de Nicola y Ursino De Mari, lo que llevaría a abundar en la posibilidad de que ambos tuvieran realmente lazos familiares. Nicola continuaría trabajando gracias a los contactos abiertos previamente por Ursino.

42. Iglesia donde se ha encontrado la partida de bautismo de De Mari y también la de Fumo (MEROLA, G. (2017). "Novità su Nicola Fumo. I Santi Patroni nella produzione lignea dello scultore in ambito salernitano". En I. DI LIDDO E M. PASCULLI FERRARA *Santi Patroni in Puglia e in Italia Meridionale in Età Moderna. Modelli in legno, tecniche e pratiche culturali*. Fasano, Schena, 2017 p. 76. Nicola Fumo es hijo de Filippo Fumo y Porzia de Mare. Cabe así plantearse la suposición de que la madre de éste, sea familiar de la saga De Mari (Nicola aparece en los documentos indistintamente como De Mare o De Mari), ésto no lo aclara Merola.

similar en su composición y diseño de los pliegues, en la Iglesia de Santa Maria de Stampatis de Morcone, aunque su atribución resulta más dudosa, en comparación con las otras, ya que la obra es de factura un poco más tosca.

De 1732 se le conoce la realización de, al menos tres obras, dos documentadas y una firmada y datada. La primera es la Inmaculada de la Basílica Nuestra Señora de Loreto de Forio de Ischia, siendo Borrelli⁴³ quien la señala y reproduce por primera vez. Se trata de una Inmaculada con el Niño y es éste, a través del báculo transformado en lanza, el que vence a la serpiente que se encuentra a los pies de la Virgen. Francesco De Nicolo⁴⁴ nos advierte de que esta composición deriva, sin duda alguna, de la creada por Carlo Maratta⁴⁵. Borrelli, es también el que aporta uno de los dos documentos existentes de este año; se trata de una imagen de San Antonio Abad⁴⁶, por la cantidad, 42 ducados, debe referirse a una escultura completa y no un medio busto. En Buccino, Iglesia de San Antonio abad, en la hornacina de su altar mayor se encuentra una obra que comparte similitudes formales con el resto de obras del escultor, pudiéndose identificar ésta creemos, con la del documento publicado por Borrelli. El segundo documento de este año, 1732 lo publica Rizzo, "una Statua della Beata Vergine della Purificazione", realizada por De Mari, a finales de año, por valor de 35 ducados, para la "Congregazione di Terra di Ceglie del Campo"⁴⁷.

Otra obra firmada NICOLA DE MARI F ha sido incorporada al catálogo de obras ciertas del escultor. Se trata de un San Francisco de Asís⁴⁸, de la Iglesia de la Santa Croce de Moliterno. La firma, a ambos lados del frente de la peana, salió a la luz tras la restauración de la pieza con motivo de la exposición realizada el 2009 en Matera y Potenza: "Splendori del barocco defilato". En el catálogo de la muestra, en el capítulo referido a Nicola De Mari, Francesco Giaconella⁴⁹ menciona un documento publicado por Renato Ruotolo⁵⁰ en el que se habla de la participación,

43. BORRELLI, GG. (2005), *Sculture in legno ...*, p.31 y fig. 88.

44. Perspicaz y riguroso historiador del arte, máximo especialista en la obra del escultor napoletano Arcangelo Testa, con el que hemos compartido impresiones, opiniones y diverso material. Grazie Francesco. En una próxima publicación: "Scultura lignea del secondo settecento in Capitanata tra persistenze napoletane e produzione locale". En A. GRAVINA (Coord.) *Actas del 39° Convegno Nazionale di Preistoria, Protostoria e Storia della Daunia* (San Severo, 17-18 novembre 2018), atribuiré a Nicola De Mari el San Alberto de la Iglesia madre de Pietramontecorvino y el medio busto de San Marcos de la Iglesia de San Marco Evangelista de Agnone.

45. Véase la Inmaculada de 1663 de la Capilla da Sylva en la Iglesia romana de Sant'Isidoro, capilla diseñada por Bernini y realizada escultóricamente ya por sus ayudantes, o también la Inmaculada de la Galleria Nazionale, Palazzo Arnone, de Cosenza. La versión escultórica de De Mari carece del dinamismo y esbeltez de la creación de Maratta, resultando una obra de canon más escaso de proporción y unos pliegues sin grandes alardes que no al irse estrechando hacia abajo, confieren a la imagen una apariencia de fuste grueso.

46. BORRELLI, GG. (2005), "Sculture in legno..." ob. cit. p.110, doc. 43, Véase doc. 13.

47. RIZZO, V. (1985), "Scultori napolitani tra Sei... ob. cit., p.30, doc. 40, Véase doc. 14. Una Virgen de la Purificación, suele representarse como una Virgen que muestra al Niño cogido entre sus manos, no se ha podido identificar nada parecido en esta localidad cercana a Bari.

48. ARUANO, F. (2009), p. 159, f. 86, en ACANFORA, E. *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, Catálogo de la exposición, Firenze, Mandragora

49. GIACONELLA, F. (2009) "Nicola De Mari", en ACANFORA, E. *Splendori del barocco defilato... Op. Cit.*, p. 281

50. RUOTOLO, R. (1979). "Documenti su ingegneri, pittori, ricamatori, stuccatori, intagliatori, ottomatori, falegnami, carrozzieri, guarnamentari, marmorari, sui lavori delle chiese dell'Assunta a

en 1738 del escultor, en un concurso público de adjudicación para realizar unas esculturas para un navío llamado San Filippo.

El canónigo Lorenzo Curzio en el Inventario Napoleónico de 1811, transcrito por Avino⁵¹, describe entre las obras existentes en la parroquial de S. Maria Maggiore de Sant'Angelo a Fasanella, una Assunta (Fig. 8) en el altar mayor, obra del "signor Nicola de Mari"; la Assunta lleva en su base la firma del escultor. Valentina Rossi⁵² la compara formalmente con la Assunta de la Iglesia Santissimo Salvatore de Saragnano, atribuida a Fumo, aunque esta atribución, resulta curiosa, ya que en el Inventario Napoleónico⁵³, el párroco Tommaso Quaranta, el 2 de Julio de 1811, afirma que el San Francisco de Paola existente en la Iglesia, sí es de Nicola Fumo, mientras que la Assunta, situada en la anexa Congregazione de S. Maria dell'Assunta, la designa sólo, como de "ignoto scultore". La evidente similitud formal de ambas, ya señalada y reproducida por Rossi⁵⁴, lleva a ésta a incluso proponer, creemos con acierto, la paternidad de la de Saragnano también a De Mari. A la derecha del Altar Mayor, siempre en la Parroquial de Sant'Angelo a Fasanella, dentro de una hornacina, se encuentra una escultura de San Miguel Arcángel, descrito en el Inventario⁵⁵ como, "opera del suddetto signor de Mari". Merola⁵⁶ lo define como claramente derivado de su homónimo de Castrignano del Capo, obra documentada de Nicola Fumo de 1707, que a su vez replica el del Convento Corpus Christi de Madrid y que están derivados del San Miguel de San Giovanni delle Monache de 1689, ahora en el Museo Diocesano de Nápoles. Siendo ésto cierto, las claras diferencias entre ambos son definitorias del estilo, bien diverso de Nicola De Mari respecto al de su supuesto maestro o referente. Si la obra de Fumo es siempre grácil y ligera, la de De Mari es más bien pesada y robusta, si los personajes de Fumo son esbeltos y bien proporcionados, los de De Mari son más bien achatados y escasos de proporción. Si Fumo asombra por su virtuosismo y complejidad técnica, De Mari se limita a hacer un trabajo, que si bien muy profesional, siempre resulta carente de grandes alardes. De similares características a este San Miguel de Sant'Angelo a Fasanella, resultan otros cuatro ejemplares; uno más rico y opulento en la Iglesia de San Lorenzo de Massafra⁵⁷ y otro más discreto en la

Montesano del Cilento e del Gesù delle Monache a Napoli e su una fabbrica di seta e una fabbrica di cristalli e specchi, in *Le arti figurative* 1979, p. 263.

51. AVINO, L. (2003). "Gli inventari Napoleonici delle Opere d'Arte del Salernitano", Baronissi, Dea Edizioni. 2003, p. 276, "vi é la statua di nostra signora Assunta in cielo, di legno inverniciata, di buon gusto, con cinque angeli attorno, anche di legno verniciati, opera del signor Nicola De Mari.", de estos cinco sólo quedan dos.
52. ROSSI, V. (2005), "Tra Nicola Fumo e Nicola De Mari", p. 527y 531, fig. 4y 5.
53. AVINO, L. (2003). "Gli inventari Napoleonici..." ob. cit., p. 32.
54. RIZZO, V. (2005), p.527 y p. 531.
55. AVINO, L. (2003). "Gli inventari Napoleonici..." ob. cit., p. 276
56. MEROLA, G. (2018). "Alcune novità... ob. cit., p.107.
57. CASCIARO, R. (2007) "Seriazione e variazione: Sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia e la Spagna. En L.GAETA (coord.). *La scultura meridionale di età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea.*, actas del congreso, (Lecce, 9-11 Junio 2004). 2007; Congedo, vol.II, p.253y p.263, fig.14. El San Miguel, lo asemeja al estilo tardío, apreciando como «Ambito di Fumo». Curiosamente, la propia Gaeta (CASCIARO, R. y CASSIANO, A. (2007). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna. Catálogo de la exposición* (Lecce, 16 Diciembre2007-28 Mayo 2008).

Iglesia de la Inmaculada de Banzano de Montoro⁵⁸ y otros dos desgraciadamente repolicromados: uno en la parroquial de Tufo y otro, quizás más dudoso, precisamente en Rogliano, para donde De Mari realiza su *Madonna delle Grazie*, en la Chiesetta di San Michele. Con sus diferencias, el de Massafra modifica ligeramente la posición de los brazos (Fig. 9) y los de Banzano y Tufo cambian el demonio por un dragón, los cuatro repiten el mismo diseño del casco, la técnica de las plumas, la composición del manto, el casi idéntico trazado de las alas, o la cinta que recorre en diagonal la coraza. Estos cinco, al que añadiremos también el documentado de Bellosguardo, presentan una pequeña voluta como remate de la parte inferior de la coraza, detalle que no aparece en ningún otro San Miguel de Fumo. Todo ello nos lleva a pensar que Massafra, Banzano de Montoro, Tufo y Rogliano puedan ser también obras de Nicola De Mari⁵⁹.

En la misma localidad de Sant'Angelo a Fasanella, en el altar mayor de la Iglesia de San Francesco, se encuentra una Inmaculada que el Inventario napoleónico⁶⁰ identifica también como obra de Nicola De Mari. Merola⁶¹ ve vínculos formales con la Inmaculada de Fumo de la catedral de Avellino. Sin embargo, en este caso, la adjudicación a De Mari nos parece más dudosa. No sería la primera vez que el Inventario murattiano errase en su catalogación⁶². La obra de San Francesco, presenta unos pliegues duros, cortantes, muy lineales, como doblados a papiroflexia, lo que no resulta presente en ninguna otra obra cierta de nuestro escultor, sin ir más lejos, la vecina Assunta de la parroquial de Sant'Angelo a Fasanella, obra firmada. La

Roma: De Luca Editori d'Arte, p. 103) en la nota 44 de su artículo sobre Colombo se ve obligada a rectificar la atribución hecha al Colombo (GAETA, L. (1990), *Riconsiderando Giacomo Colombo in Il Cilento ritrovato*. La produzione artistica nell'antica diocesi di Capaccio, Electa, Napoli, 1990, p. 176) del San Miguel de Sant'Angelo a Fasanella una vez publicado por Alvino los inventarios napoleónicos. En la misma nota aprovecha para señalar la existencia de una “replica pressoché fedele” en el Arcángelo de Massafra.

58. Localidad muy cercana al territorio natal de Nicola De Mari. La obra se encuentra completamente repolicromada y posiblemente reyesada, lo que impide apreciar su aspecto original.
59. BORRELLI, GG. (2005), “Sculture in legno...” ob. cit. p.31, fig. 89. Atribuye a De Mari, también el San Miguel de Sant'Angelo le Fratte, Iglesia de Santa Maria ad Nives, por relación con Sant'Angelo a Fasanella. Compositivamente son similares, pero como se comenta después, a diferencia de los otros, éste presenta una elaboración de los pliegues y de las alas mucho más acartonada y tiesa que los de De Mari. Igualmente incorrecta nos parece su atribución a De Mari del San Sebastián de Castelgrande. Pietro Mauro Piccirillo, en su transcripción de la platea de la parroquial de Portico di Caserta de 1755 habla de una escultura de San Miguel arcángel «scolpita in Napoli da un artefice Napolitano sig. Nicolò Mari», seguro Nicola De Mari, al que le fueron pagados por ella 60 ducados fruto de las limosnas recogidas por el párroco, PICCIRILLO, P.M. (2006), *Portico di Caserta. Storia di un casale rurale*, Caserta, Saccone 2006, p. 545. El autor cree erradamente que la actual imagen presente en la parroquial de Portico di Caserta es la descrita en la platea. La obra de De Mari después de la segunda guerra mundial se encuentra en paradero desconocido.
60. AVINO, L. (2003). “Gli inventari Napoleonici...” ob. cit., p. 278. “Nell altare maggiore di legno di S. Francesco vi è una statua di legno invernicciata di nostra Signora della Concezione ben formata, opera del signor Niccola De Mari. Otto angeli nella pedagna della stessa mano e di legno invernicciati.” En la actualidad sólo restan cinco ángeles.
61. MEROLA, G. (2018). “Alcune novità...” ob. cit., p.108
62. Por ejemplo, cuando inventariando la obra de la no muy lejana Roscigno, p.242, da como autor del medio busto de San Nicolás, titular de la Iglesia, a un casi desconocido Antonio Barbelli de Lagonegro, cuando es una obra firmada de Gennaro Franzese.

Inmaculada por detrás lleva una fecha A. D. 1723, realizada de una manera poco delicada, impropia de un artista, sobre lo que parece una capa de repinte que se desprende. De todas formas, es difícil pensar que esta fecha sea inventada, sino que con toda probabilidad, reproduciría la que hubiese previamente. Las fechas son concordantes con Nicola De Mari, pero también con las de muchos otros.

En la derecha del crucero de esta misma iglesia de San Francesco, se encuentra un San Sebastián (Fig. 10), que el Inventario⁶³ sitúa, sin embargo, en 1811, en la capilla del Rosario de la parroquial de Santa Maria Maggiore. Se trata de una escultura de tamaño inferior al natural, 147 cm., que el canónigo don Lorenzo Curzio también adjudica a Nicola De Mari. Es una escultura que conserva su policromía original a pulimento por todo el desnudo del Santo, un desnudo sin grandes ni marcadas definiciones anatómicas y muy redondeado. El rostro del San Sebastián recuerda a otras obras de De Mari, nuevamente la Assunta, y sobre todo la forma de trabajar los largos cabellos del santo.

También en el Inventario Napoleónico⁶⁴, el canónigo de la Abadía de San Egidio de Altavilla Silentina y encargado de la “chiesetta” de Santa Sofia, don Nicola Monaco, recoge una Santa Sofia (Fig. 11) de madera como realizada por el escultor “Niccolò de Mari” de Nápoles, en el año 1735 y situada, en aquel momento, 6 de Julio de 1811, dentro de una hornacina detrás del único altar mayor de esta Capilla. En la actualidad, la obra se conserva en las dependencias privadas del convento de San Francisco de esta misma localidad. La obra, como consecuencia de una reciente restauración, presenta toda su policromía en mate y sin un sólo resto de pátina en su superficie, quedando alterada así completamente, la correcta apreciación de una obra de casi 300 años.

En Vietri di Potenza, en la Iglesia del Convento de San Francisco, se encuentra una escultura de San Felice Cantalice⁶⁵, firmada y datada NICOLA DE MARI F(fecit) NAP(oli) 1739. Junto a ella, en la Iglesia del convento se encuentran las esculturas de San Bernardo da Corleone, San Francesco, San Crispino da Viterbo, San Fedele da Sigmariga, San Giuseppe da Copertino y del Beato Angelo D’Acri, que el propio Borrelli califica como “sculture triste e sgraziate” y presupone la intervención de mucho taller, salvo en aquella firmada. Sólo nos parecen obras, en todo caso atribuibles a De Mari, pero realizadas por colaboradores, las de San Crispino da Viterbo y San Bernardo da Corleone, las dos únicas obras que parecen estar hechas por un mismo escultor, siendo el resto de piezas, heterogéneas y diversas entre sí.

En 1741 Nicola De Mari recibe un pago por hacer un medio busto de Santa Ana con la Virgen⁶⁶, cuyo costo total es de 31 ducados.

63. AVINO, L. (2003). “Gli inventari Napoleonici...” ob. cit., p. 277, “Nel capellone del Rosario in detta chiesa esistente (...) la statua di legno con vernice di s. Sebastiano nudo legato ad un tronco di albero ben lavorato e tirato dalla mano del suddetto signor de Mari”.

64. AVINO, L. (2003). “Gli inventari Napoleonici...” ob. cit., p. 19.

65. BORRELLI, GG. (2005), “Sculture in legno...” ob. cit. p.31

66. RIZZO, V. (1985), “Scultori napoletani tra Sei... ob. cit., p.30, doc. 41, Véase doc. 15.

La última información documental aparecida sobre nuestro escultor se produce al tiempo de estar escribiendo esta comunicación, octubre de 2018. Egidio Valcaccia⁶⁷, nos da noticia del hallazgo de una nueva información sobre De Mari, se trata de la relación de pagos al escultor por la realización de un San Miguel Arcángel para la homónima parroquial de Bellosguardo. El descubrimiento lo realiza Mons. Orazio Pepe⁶⁸ estudiando los libros de cuentas del archivo parroquial. En él se registran los cuatro pagos efectuados al escultor, desde diciembre de 1740, hasta agosto de 1741, un total de 65 ducados. También se deja constancia de la llegada de la imagen desde Nápoles a la localidad en los primeros días de septiembre y que fue bendecida el 29 de ese mismo mes, día de su festividad. La obra viene señalada en los Inventarios napoleónicos⁶⁹. El ecónomo, Don Giovanni Bastolla, deja escrito en el inventario el hecho de que la iglesia parroquial de San Michele Arcangelo, a consecuencia de un rayo en el campanario, se encuentra, en aquella fecha, 6 de julio de 1811, “mezzo scoverta”. El San Miguel repite casi idéntica la composición de su vecino de Sant’Angelo a Fassanella, apreciándose, no obstante, grandes diferencias de estilo (Fig. 12). Esto puede ser debido a varias causas; la primera, la obra de Bellosguardo la realiza De Mari ya con 69 años, es lógico pensar, con sus facultades ya mermadas o con gran intervención de taller, a esto habría que sumarle las posibles consecuencias de haber estado a la intemperie por culpa del rayo y por último, la escultura se encuentra totalmente repolicromada, bien por alguna de estas razones, o por la suma de todas ellas, es por lo que este San Miguel no parece obra del mismo autor que el de la localidad cercana.

Con este recientísimo hallazgo, no deja de ser curioso, el hecho de que sobre nuestro escultor coincida que el documento más antiguo encontrado de 1920, corresponda a la primera obra de Nicola y que este último descubrimiento sea referido, precisamente, a su última obra conocida, al menos hasta ahora. Toda esta documentación comentada, deja claro que la trayectoria profesional de De Mari se extiende ininterrumpidamente desde, al menos finales de 1699, hasta mediados de 1741, más de cuarenta años de carrera, que da cuenta del éxito y confianza que su trabajo suscitó a lo largo de tantos años y a lo largo de un extenso territorio, desde tierras del Molise a la isla de Sicilia.

Apéndice documental

1. 15 Diciembre 1699. D. Nicola Antonuccio paga D.ti 20, a Nicola de Mare scultore e sono per una Statua di N. S. morto sopra il linteo tutto di legname con due bambini angiolini intorno anco di legname; il tutto colorito, miniato, et

67. Apasionado e incansable investigador de la escultura de escuela napolitana, Véase. VALCACCIA, E. (2016), *I Tesori Sacri di Castellammare di Stabia. La scultura del Settecento e dell’Ottocento*, VALCACCIA, E. (2018), “Scultura lignea del Settecento a Napoli. Nuovi spunti e proposte”.

68. Bellosguardo, Archivio parrocchiale, Quarta Vol. III (1740-1754). pp.28v.- 34v. Agradezco especialmente a Mons Orazio Pepe, por la información compartida, él es el responsable del hallazgo.

69. AVINO, L. (2003). “Gli inventari Napoleonici...” ob. cit., p. 33, Aquí la obra, curiosamente, viene como de “Francescoantonio Mari” de 1742.

scolpito di tutta perfettione a segno vi parono le vene et muscoli et ossa al naturale, come sono convenuti e finita d.ta opera per tutto dicembre 1699, da farsi riconoscere da esperti eligendi da esso girante et d.ti D.ti 20, a conto di D.ti 40, così convenuto prezzo fra loro (ASBN, Banco AGP; D'ADDOSIO, G.B. (1920), "Documenti inediti di artisti...", p. 224).

2. 13 Abril 1706. Nicola De Mari «scultore alla Solitaria di Palazzo» conviene di eseguire per Donato Aniello Ionata «misso del rev.do don Antonio de Savio della città di Agnone [...] un mezzo busto della Madonna della Consolazione, quale debbia consistere nella testa, e le mani di scultura, ed il mezzo busto di legname con le braccia a gioco, acciò si possa vestire [...] il Bambino in braccia, quale debbia essere intiero di legname scolpito [...] [al quale farà fare] uno vestitello di velo di seta con pezzilluccio d'oro abbascia, e con zagarella corrispondente alla cintura [...] fra il termine di un mese [...] nel qual tempo si debbia far riconoscere da altro scultore comunemente eligendo [...] [per prezzo] di duc. trenta [...] e far fare [a proprie spese] una cascia di pioppo di grandezza nella quale vi si possano riporre detti lavori per poterli trasmettere in d.ta città di Agnone» (ASN, Notai sec XVIII, Gennaro Maddalena, 394/38. 13 aprile 1706, f.35r; BORRELLI, GG. (2005), *Sculture in legno ...*, p.110, doc. 41).

3. 15 Septiembre 1715. A Nicola Guerrasio ducati diece et per esso a Nicola de Mari Scultore a conto di ducati 20 intiero prezzo di una statua di mezzo busto di giusta misura di San Francesco Saverio di legname di Teglia in conformità del modelo di creta che sta fatto et anco con la sua Pedagna, scorniciata et indorata all'estremi da consegnarla a 15 novembre venturo 1715 di tutta perfettione il tutto così convenuto frà di loro e per esso a Fortunato Gaeta per altritanti. (ASBNA, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze, matr. 1007, 12 settembre 1715, p.138, d.10; MEROLA G. (2018), *Ritorno al Cilento...*, p. 10, doc. 4.)

4. 1 Febrero 1716. A don Alonso Ciura duc. cinque e per lui a Nicola de Mari mastro scultore a comp.to di duc. 64.50 [...] intero prezzo fra di loro stabilito di una statua di San Michele Arcangelo fattoli come dall'albarano che si conserva per notar Ignazio Parise di Napoli; e duc. 4.50 sono per alcune altre spese per abbellimenti d'argento in d.ta statua [...]. (ASBN, Spirito Santo, giornale di casa, matr. 1013, 1 febbraio 1716; BORRELLI, GG. (2005), *Sculture in legno ...*, p.110, doc. 42).

5. 26 Noviembre 1717. Alli Rettori, Assistenti e Fiscale dell'Arciconfraternita dell'Immacolata Concezione di Montecalvo (Irpino? Avellino) ducati 2 a Nicola de Mari per le fatiche sue nell'aver accomodato il Christo della loro Arciconfraternita per il nuovo Gonfalone e per avere rinnovato il cartellone, la Morte, il Diadema, et cetera (A.S.B.N., Banco della Pietà, Giornale di Cassa, Matr.. 1389, 29 novembre 1717; RIZZO, V. (1985), en *Antologia di Belle Arti*, p.30, doc. 35).

6. 17 Dicembre 1717. Ad Alessio Arpone, ducati 5 e per lui a Nicola De Mare, Maestro Scultore, e detti sono in conto di ducati 36, intero prezzo di due Statue che doverà fare del Nostro Redentore, una in atto che stava legato alla colonna e

l'altra nella maniera che fu mostrato al Popolo, cioè di Ecce Homo, di altezza di palmi 4 con pedagne, e queste statue si doveranno fare per la Cappella del Purgatorio eretta dentro la parrocchiale chiesa di Santa Barbara, nel casale di Rovito, in Provincia di Calabria Citra, e dette statue le deve consignare nel febbraio dell'anno 1718, e che dette Statue detto Nicola De Mare debbia lavorarle come li due modelli dal medesimo Nicola fatti (ASBN, Banco dello Spirito Santo, g.m. 1037, p.319; RIZZO, V. (2012), Quaderni dell'Archivio Storico, p.225).

7. 2 Octubre 1719. A D. Marco Del Vecchio, D.16 a Niccolò de Mari Scultore, statuario abitante vicino al seggio di Nido, in conto di ducati 34, prezzo di una statua di S. Giovanni Battista per la terra di Corleto Fasanella (Salerno?) che promette scolpita di tutta perfezione fra il termine di due mesi, altezza palmi tre e un palmo la pedagna, a base con quattro cartocci indorati e renderla portatile per la processione, dipinta di colore d'oro e la sua carnatura al naturale et occhi e luogo ove riponesse la reliquia di cristallo e la sua diadema intagliata et indorata ad uso brunito (A.S.B.N., Banco del Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 679, 2 ottobre 1719, p.245; RIZZO, V. (1985), Antologia di Belle Arti, p.30, doc. 36).

8. 30 Julio 1723. A D. Oronzio Rossi, dei Padri Pii Operai, d. 10 e per esso a Nicola De Mare Scultore esserno delli 25 della Statua del glorioso S. Michele Arcangelo... con tutto il Dragone, il Cimitero e la Pedagna, colorita secondo l'Arte ed... il Turchino deve essere Oltremarino... essendosi ancora farsi osservare detta Statua dal magnifico Signor Francesco Solimena, se la medesima cammina secondo l'Arte... (ASBN, Banco del Popolo, g.m. 913, p.1108; RIZZO, V. (1994), Angelo e Francesco Solimena ..., p.155).

9. 8 Agosto 1727. A Francesco della Corta, D. 10 a Niccolò Mari Scultore avanti il Real Palazzo di questa città di Napoli, per caparra ed in conto di una statua del glorioso Sant'Antonio di Padova, che dovrà fare all'uso dell'ordine dei Padri Conventuali e consegnarcela per la fine di agosto, di altezza palmi 5 e 1/3 col Bambino nelle mani, a perfetta proporzione della suddetta altezza, con la sua Pedagna, scorniciata intagliata colli stragalli di tutta perfezione e valutata da Gio. Papa Tavolaro del S.C. loro comune amico. (A.S.B.N., Banco del SS. Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 815, 8 agosto 1727, p.63 retro; RIZZO, V. (1985), Antologia di Belle Arti 1985, p.30, doc. 37).

10. 26 Junio 1728. A Don Antonio Complenti D.6 a Nicola de Mari Scultore a conto di ducati 45, intero prezzo della statua che il medesimo deve fare della Beatissima Vergine delle Grazie di Rogliano Cuti (Cosenza) per la Congregazione intitolata alla stessa, Beata Vergine delle Grazie, e deve essere secondo il disegno dal medesimo Nicola consigliato, inclusovi le nuvole, deve essere di palmi 5 e 2 dita, ben colorata di colori fini, come nel Modello in carta consignato da Nicola, e debbia consignarla in una cassa ben incassata e protettrice dell'opera (A.S.B.N., Banco di S. Giacomo, Giornale di Cassa, Matr. 747, 26 giugno 1728, p.502); RIZZO, V. (1985), Antologia di Belle Arti, p.30, doc. 38).

11. 22 Junio 1729. A Nicola Mari Scultore Ducati 100 per la Statua di S. Barbara che sta facendo per la Chiesa parrocchiale della Terra di Corleto (A.S.B.N., Banco del Salvatore, Giornale di Cassa, Matr. 686, p. 626; RIZZO, V. (1979), *Le arti figurative...*, p.243).

12. 27 Agosto 1729. A Nicola Valente, D.12 e per esso a Nicola de Mari Scultore, in conto di ducati 50, intero prezzo della statua della Immacolata Concezione che detto Nicola dovrà fare per la Congregazione del Casale di Melito, inclusa la cassa ed ingessatura e dovrà essere la sola figura palmi 5 e mezzo, e ben proporzionata, e dentro evacuata per essere più leggera, dovendosi portare in processione, con un palmi di nuvole, due bottini, la mezza luna, il Sole et cetera (A.S.B.N., Banco del Salvatore,, Giornale di Cassa, Matr. 852, 27 agosto 1729, p.41; RIZZO, V. (1985), in *Antologia di Belle Arti*, p.30, doc. 39).

13. 28 Mayo 1732. A don Giuseppe Torello duc. diecesette tarì 2.10; e per esso a Nicola de Mari scultore a comp.to di duc. 42.1.10, prezzo d'una statua di Sant'Antonio Abbate con sua cassa [...] (ASBN, Popolo, giornale di casa, matr. 1034, p.824, 28 maggio 1732; BORRELLI, GG. (2005), *Sculture in legno ...*, p.110, doc. 43).

14. 5 Dicembre 1732. Al signor Francesco Paolo Granafei, Ducati 15 a Nicola Mari saldo di ducati 35, intero prezzo di una Statua della Beata Vergine della Purificazione, di legno lavorata, per la Congregazione di Terra di Ceglie del Campo (Bari) (ASBN, Banco dello Spirito Santo, Giornale di Cassa, Matr. 1330, 5 dicembre 1732, p.623; RIZZO, V. (1985), *Antologia di Belle Arti*, p.30, doc. 40).

15. 9 Mayo 1741. A Giacomo Del Vecchio, Ducati 10 a Nicola de Mari Scultore, in conto di ducati 31, per una statua di S. Anna a mezzo busto con Maria Vergine Bambina in braccio, con sua pedagna, e sopra cassa di pioppo, per potersi nel mese di giugno 1741 imbarcare... (ASBN, Banco dello Spirito Santo, Giornale di Cassa, Matr. 1389, 9 maggio 1741; RIZZO, V. (1985), *Antologia di Belle Arti*, p.30, doc. 41).

16. Dicembre 1740-Agosto 1741
dicembre 1740: sono pagati come acconto “della Statua di S. Michele Arcangiolo 10 ducati” appaltata per 65 ducati. (f. 28 v.)
febbraio 1741 Pagati al Sig. Nicola Mari acconto statua 15 ducati. (f. 30 v)
24 giugno 1741 pagati à conto del prezzo della statua di S. Michele altri ducati 15.(f. 31 v)
agosto 1741 per il saldo del prezzo della Statua 25 ducati, regalate 8 rotola di cacciavalli al Sig. Mari scultore della Statua (f. 32 r)
(Bellosguardo, Archivio parrocchiale, Quarta Vol. III (1740-1754), ff. 28v-32r).

Bibliografia

D'ADDOSIO, G.B. (1920), “Documenti inediti di artista napoletani dei secoli XVI e XVII. En *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 40, Nápoles 1920.

- ALONSO MORAL, R. (2007). "La scultura lignea napoletana in Spagna nell'età del barocco: presenza e influsso". En R. CASCIARO y A. CASSIANO (coords.). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna*. (Cat. exp., Lecce, Chiesa San Francesco della Scarpa). Roma: De Luca Editori d'Arte, pp. 75-86.
- ALONSO MORAL, R. (2016). "Fama y fortuna de Nicola Fumo en España. Obras y comitentes". En P. LEONE DE CASTRIS. *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna dal Quattro a Settecento*. 2016, Nápoles: Artstudiopaparo, pp. 95-102.
- AVINO, L. (2003). *Gli inventari Napoleonici delle Opere d'Arte del Salernitano*, Baronissi, Dea Edizioni. 2003
- BORRELLI, G. (1971). "Scultura di Nicola Fumo nel Salento". En *Studi di storia pugliese in onore di Nicola Vacca*, Galatina, 1971.
- BORRELLI, G.G. (2005). *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Nápoles, Paparo. 2005
- BORRELLI, G.G. (2009). "Sculture barocche e tardobarocche in Calabria. Un percorso accidentato". En P. LEONE DE CASTRIS. (coord.) *Sculture in legno in Calabria. Dal Medioevo al Settecento*. Paparo, pp. 63-77.
- BORRELLI, G.G. (2011). "Da Montesarchio, un viaggio alla ri-scoperta della scultura lignea nel beneventano". En V. DE MARTINI (coord.), *Sannio e Barocco*, Nápoles, ESI, 2011, p. 101-109.
- CASCIARO, R. (2005). "In grande e in piccolo: Nicola Fumo e il formato terzino". En F. ABBATE (coord.). *Interventi sulla «questione meridionale»*. *Saggi di storia dell'arte*. 2005, Roma: Donzelli, pp. 297-303.
- CASCIARO, R. (2006). "Un'aggiunta per Nicola Fumo in Spagna". En "Kronos", DBAS, Università de Lecce, Facoltà de di beni Culturali: Galatina 10/ 2006, pp.:133-138
- CASCIARO, R. (2007) "Seriazione e variazione: Sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia e la Spagna. En L.GAETA (coord.). *La scultura meridionale di età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea.*, actas del congreso, (Lecce, 9-11 Junio 2004). 2007; Congedo, vol.II, pp. 245-263.
- CASCIARO, R.y CASSIANO, A. (2007). *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*. Catálogo de la exposición (Lecce, 16 Diciembre2007-28 Mayo 2008). Roma: De Luca Editori d'Arte.
- CATALANO, D. (2007), "Scultura lignea in Molise tra Sei e Settecento: indagini sulle presenze napoletane (Colombo, Di Nardo, De Mari, D'Amore)", en GAETA, L.(coord.) *La scultura meridionale in eta' moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*. Vol. II, Galatina (Le), Mario Congedo Editore, 2007, pp. 221-244.
- DE DOMINICI, B. (1742-1744), *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Nápoles 1742-1744, reedición, Bolonia, Forni Editore, 1971.
- FITTIPALDI, T. (1980). *Scultura napoletana del Settecento*. Nápoles: Liguori.
- GIACONELLA, F. (2009) "Nicola de Mari". En E. ACANFORA, *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, Catálogo de la exposición, Firenze, Mandragora, pp.280-281.
- LEONE DE CASTRIS, P. (2015). *Sculture e intagli lignei tra Italia Meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, actas del Convegno Internazionale di Studi. Napoli 28-30 Mayo 2015. Nápoles: ArtstudioPaparo.
- DI LIDDO, I. (2008). *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 Editori d'Arte.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J. C. (1966). *Escultura mediterránea: final del siglo XVII y el XVIII: notas desde el Sureste de España*. Murcia: Caja de Ahorros del Sureste de España.

- MEROLA, G. (2017). “Novità su Nicola Fumo. I Santi Patroni nella produzione lignea dello scultore in ambito salernitano”. En I. DI LIDDO E M. PASCULLI FERRARA *Santi Patroni in Puglia e in Italia Meridionale in Età Moderna. Modelli in legno, tecniche e pratiche culturali*. Fasano, Schena, 2017 pp. 75-94.
- MEROLA, G. (2018). “Alcune novità sulla scultura lignea barocca nel Cilento: Nicola Fumo e la sua bottega”. En F. ABATE y A. RICCO (Coord.). *Ritorno al Cilento Saggi di storia dell'arte*. Claudio Genzio editori, 2018 pp. 104-110.
- NAPPI, E. (1992) “Notizie dai documenti inediti dell'Archivio storico del Banco di Napoli”, En *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1992, p.127
- DE NICOLO, F. (2016), *Quaresima e Settimana Santa a Terlizzi: storia ed iconografia di un rito*, Ed. Insieme, Terlizzi 2016
- DE NICOLO, F. (2018), “All'ombra di Giacomo Colombo e Giuseppe Sanmartino”. En E. VALCACCIA, *Scultura lignea del Settecento a Napoli. Nuovi spunti e proposte*, Longobardi, Castellammare di Stabia 2018, pp.106-118.
- PASCULLI FERRARA, D. (1983). *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo: pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderari, stuccatori*. Fasano, Schena.
- PASCULLI FERRARA, D. (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”. En G. BERTELLI y D. PASCULLI FERRARA. *Contributi per la storia dell'Arte in Capitanata tra Medioevo ed età moderna*. 1. La scultura. Galatina: Congedo, pp. 55-80.
- PASCULLI FERRARA, D. (1998). “Fumo, Nicola”, en *Diccionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1998, pp.736-737.
- PETRUCCI, G. (2005). *Francesco Antonio Picano nella scultura del settecento napoletano*. Montecassino, Pubblicazioni Cassinesi. 2005
- RIZZO, V. (1979). “Notizie su artisti e artefici dai giornali copiapolizze degli antichi Banchi pubblici napoletani”. En N. SPINOSA. *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, Nápoles 1979, pp. 227-258.
- RIZZO, V. (1983). “Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani”. En *Storia dell'arte*, Roma, n.º 49, 1983, pp. 211-233.
- RIZZO, V. (1984). “Scultori della seconda metà del Seicento”, en R. PANE *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, Edizioni di Comunità, Milano 1984, pp. 363-408
- RIZZO, V. (1985). “Scultori napolitani tra Sei e Settecento. Documenti e personalità inedite”. En *Antologia di Belle Arti*, 25-26, N. S., 1985, pp. 22-34.
- RIZZO, V. (2001). *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*. Napoli, Altras-tampa edizioni.
- RIZZO, V. (2012), En *Quaderni dell'Archivio Storico*, 2012
- RUOTOLO, R. (1979). “Documenti su ingegneri, pittori, ricamatori, stuccatori, intagliatori, ottonatori, falegnami, carrozzieri, guarnamentari, marmorari, sui lavori delle chiese dell'Assunta a Montesano del Cilento e del Gesù delle Monache a Napoli e su una fabbrica di seta e una fabbrica di cristalli e specchi”. En *Le arti figurative* 1979, pp. 259-267.
- ROSSI, V. (2005), “Tra Nicola Fumo e Nicola de Mari”. En ABBATE, F., *Ottant'anni di un Maestro, Omaggio a Ferdinando Bologna*, Nápoles, Paparo, 2005, II, pp.525-530
- VALCACCIA, E. (2016), *I Tesori Sacri di Castellammare di Stabia. La scultura del Settecento e dell'Ottocento*, Longobardi, Castellammare di Stabia 2016.
- VALCACCIA, E. (2018), *Scultura lignea del Settecento a Napoli. Nuovi spunti e proposte*, Longobardi, Castellammare di Stabia 2018.



1. Nicola De Mari, Cristo a la Columna/Ecce Homo, 1718, Rovito, Iglesia de Santa Bárbara.



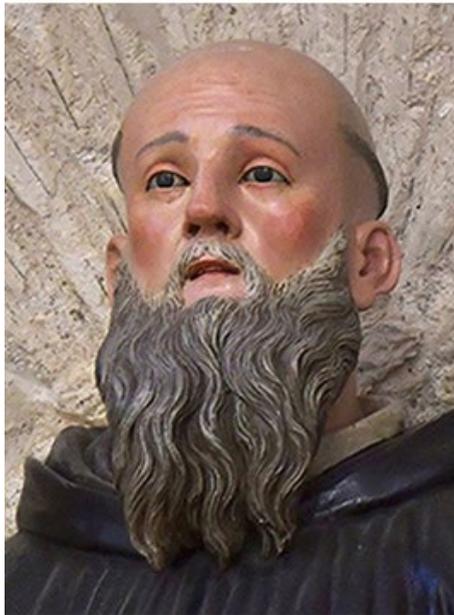
2. Nicola De Mari, (Aquí atribuido), Ecce Homo, 1720(?), Toro, Iglesia Santissimo Salvatore. (foto. Giovanni Mascia)



3. Nicola De Mari, San Giovanni Battista, 1719, Corleto Monforte, Iglesia de San Giovanni.



4. Nicola De Mari, (Aquí atribuido), San Nicola, Diamante, Iglesia de la Inmaculada. (foto. Antonio Grosso Ciponte)



5. Nicola De Mari, (Aquí atribuidos), San Biagio, Atena Lucana, Iglesia S. M. Maggiore/ San Biagio, Alife – Caiazzo/San Nicola, Diamante, Iglesia de la Inmaculada/San Benedetto, Marsico Nuovo, Iglesia de la Madonna del Carmine/Nicola De Mari, San Giovanni Battista, 1719, Corleto Monforte, Iglesia San Giovanni Battista/ Nicola De Mari, (Aquí atribuido), San Francesco di Paola, Massa, Iglesia S. M. della Vittoria.



6. Nicola De Mari (Aquí atribuido), San José, Positano, Iglesia SS. Assunta (foto. Alfonso Fusco)/ Nicola De Mari, Madonna delle Grazie, 1728, Rogliano Cuti, Iglesia S. M. alle Croci.



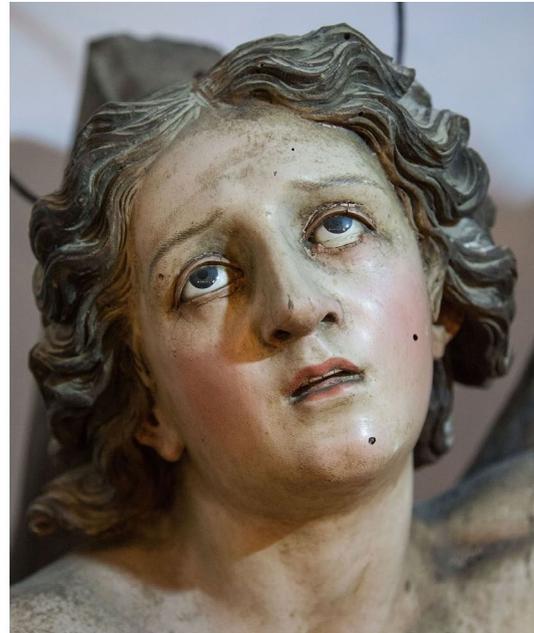
7. Nicola De Mari, Assunta, Sant'Angelo a Fasanella, Iglesia de S.M. Maggiore/ Nicola De Mari, (Aquí atribuidos), San Antonio, Castelcivita, Iglesia San Cono/ San Antonio, Muro Lucano, Concattedrale/Santa Clara, Pozzuoli, Obispado.



8. Nicola De Mari, Assunta, Sant'Angelo a Fasanella, Iglesia de S.M. Maggiore.



9. Nicola De Mari,
San Miguel Arcángel,
Sant´Angelo a Fasanella,
Iglesia S.M. Maggiore/
Nicola De Mari,
(atribuido), San Miguel
Arcángel, Massafra, Iglesia
San Lorenzo. (foto. Alessio
Caldararo).



10. Nicola De Mari, San Sebastián, Sant'Angelo a Fasanella, Iglesia de San Francesco.



11. Nicola De Mari, Santa Sofia, 1735, Altavilla Silentina, Convento de San Francisco.



12. Nicola De Mari,
San Miguel Arcángel,
Sant'Angelo a Fasanella,
Iglesia S. M. Maggiore/
Nicola De Mari, San
Miguel Arcángel, 1741,
Bellosguardo, Iglesia de San
Michele.