



Materialidad, forma y autoría en una Inmaculada barroca de marfil de 1733

Materiality, Form, and Authorship of a Baroque Ivory Immaculate Conception from 1733

Ana Paula Castro Jiménez

Universidade de Santiago de Compostela, España

ana.castro@galantiqua.com

 0009-0001-5361-8176

Recibido: 22/12/2024 | Aceptado: 9/06/2025

Resumen

El presente artículo analiza una talla escultórica de la Virgen Inmaculada realizada en marfil de elefante. El estudio se centra en sus características histórico-estéticas y su procedencia. Como aspecto innovador de este tipo de investigaciones artísticas, se estudian las propiedades morfológicas del material utilizado para crear la pieza. Debido a sus cualidades únicas, el marfil suele destinarse a obras muy específicas, las cuales se revisan en este estudio para identificar influencias estilísticas y modelos de referencia. Basándose en evidencia documental previa que plantea dudas sobre su autoría –José Gambino o su tío Giuseppe Gambino– esta investigación también abarca el análisis del estilo, la biografía y el origen de la talla logrando la identificación inequívoca del artista responsable de la obra.

Abstract

This article examines a sculptural representation of the Immaculate Virgin carved in elephant ivory. The study focuses on its historical and aesthetic characteristics, as well as its provenance. As an innovative contribution to this type of art-historical research, the morphological properties of the material used to create the piece are analysed. Due to its unique qualities, ivory was typically reserved for highly specific works, several of which are examined here in order to identify stylistic influences and reference models. Building upon previous documentary evidence that raises questions regarding authorship—whether José Gambino or his uncle Giuseppe Gambino—this research also includes an analysis of the sculpture's style, the artists' biographies, and the origin of the work, ultimately achieving a definitive identification of the artist responsible.

Palabras clave

Marfil
Inmaculada
Escultura barroca
Talla religiosa
Arte sacro
Eboraria

Keywords

Ivory
Immaculate Conception
Baroque Sculpture
Religious Carving
Sacred Art
Ivory Carving

Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Castro Jiménez, Ana Paula. "Materialidad, forma y autoría en una Inmaculada barroca de marfil de 1733." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 32 (2026): 152-172. <https://doi.org/10.46661/atRIO.11433>.

© 2026 Ana Paula Castro Jiménez. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).



Fig. 1. Giuseppe Gambino, *Virgen Inmaculada*, 1733. Marfil, 25,5 cm. Propiedad: Familia Bescansa. © Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

Introducción

Este estudio se centra en el análisis de una talla de la Virgen Inmaculada realizada en marfil (Fig. 1). El marfil, material blanco, compacto y duro, presenta características morfológicas que facilitan su identificación. Es un material costoso y difícil de obtener por su origen animal¹, siendo uno de los materiales más preciados para las artes suntuarias. La talla en marfil requiere adaptarse a la forma del colmillo, lo que demanda una destreza técnica minuciosa y muy precisa². Este material siempre fue considerado raro debido a la dificultad existente para conseguirlo. La necesidad de la pericia del artista, el precio y la limitación del tamaño³ explican la escasez de piezas talladas en marfil a lo largo de los siglos, en comparación con materiales como la madera o la piedra.

La datación de piezas realizadas en marfil es complicada debido a las particularidades del material y la proliferación de imitaciones en épocas posteriores⁴. Se analiza el estilo iconográfico de la Inmaculada en marfil de los siglos XVII y XVIII y se compara con escuelas y autores similares en cuanto a calidad técnica y artística. Hay que

- 1 Tanto el elefante africano (*Loxodonta africana*, listado desde 1976) como el elefante asiático (*Elephas maximus*, listado desde 1975) se encuentran registrados en los Apéndices de CITES (A/B) y en el Reglamento 338/97 (Anexo A) con un máximo nivel de protección. El comercio internacional está prohibido desde 1989 salvo excepciones estrictamente limitadas (pre-convención, trofeos de caza, en beneficio de las especies u otros) y el comercio en la Unión Europea (con destino, a partir de o dentro de la UE) está prohibido con carácter general salvo excepciones indicadas de manera específica en documentos oficiales.
- 2 El tallado de una pieza de marfil supone, según Casado Paramio, paciencia, conocimiento técnico del material y preparación de bosquejo para llevar a cabo la sección a trabajar teniendo en cuenta la forma del colmillo, además de herramientas específicas. José Manuel Casado Paramio, *Marfiles Hispano-Filipinos*, Museo Oriental de Valladolid (Valladolid: Caja España, 1997), 2:25-26.
- 3 Noemí Álvarez da Silva, *La talla de marfil en España en el siglo XI* (León: Universidad de León, Instituto de Estudios Medievales, 2015), 20-25.
- 4 Las características morfológicas del material confieren a la pieza una superficie homogénea y compacta, con un color y brillo particular que, con el tiempo, se alteran debido a la pérdida de humedad y el craquelado. Se ha comprobado, tanto en revisiones directas como en estudios específicos, el uso de técnicas para imitar la antigüedad, como tintados, calentamiento artificial e incluso tallado en colmillos antiguos. Esto ha dado lugar a ejemplares sospechosos que han sido exhibidos como auténticos en varios museos del mundo. Benjamin Burack, *Ivory and Its Uses* (Japan: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1984), 50.

tener en cuenta que los marfiles rara vez se firman o datan, pero la pieza en cuestión presenta tanto firma como fecha en la base, lo que unido al estudio del material concluye en la identificación inequívoca del autor de la misma.

Análisis descriptivo e identificación del material

El marfil de elefante es un material identificado por aspecto, textura y color pero, de manera inequívoca, porque se pueden apreciar perfectamente las líneas de *Schreger*⁵ por las superficies pulidas.

En la zona de la base, por el tipo de corte en el colmillo de manera horizontal con respecto al crecimiento de este, se puede ver que los ángulos de entrecruzamiento de las líneas de *Schreger* son mayores de 100° en la parte exterior, asegurando que se trata de marfil de elefante⁶. En la base presenta un pequeño agujero central que se correspondería con la cavidad pulpar, y en el interior se le ha introducido un trozo de madera que permite su sujeción y mantiene la pieza vertical.

La imagen de la Virgen Inmaculada aparece realizada en una única pieza (un colmillo) de 25,5 cm. La figura se presenta de pie, con las manos juntas hacia el frente en actitud de rezo y la cabeza ladeada hacia la izquierda.

La Virgen reposa sobre la bola del mundo rodeada por una serpiente. A sus pies se encuentra el cuarto creciente de la luna, con los cuernos hacia abajo y cabezas de querubines divididas en tres grupos. La figura aparece ataviada con túnica y manto de marcado dinamismo y profusión de detalles.

5 Para determinar si un objeto de marfil tallado procede de una fuente proboscidea nos basamos en la presencia de un rasgo morfológico de diagnóstico que se observa en las secciones transversales de marfil de elefante y mamut llamadas "líneas de Schreger". Éstas son descritas como líneas "curvilíneas", "en decusación" y "en rombo", y el término fue empleado por primera vez como "patrón de Schreger" en 1993 por Espinoza y Mann. Edgard O'Neil Espinoza y Mary-Jacque Mann, "The History and Significance of the Schreger Pattern in Proboscidean Ivory Characterization," *Journal of the American Institute for Conservation* 32, no. 3 (1993): 241-248.

6 Para hacer determinaciones taxonómicas es necesario medir la orientación de los "ángulos de Schreger". La sección transversal de las líneas de *Schreger* se intercalan para formar ángulos cóncavos o ángulos convexos. Los elefantes modernos presentan un promedio de ángulo de *Schreger* superior a 100° en la parte exterior, si bien, como en este caso, en el interior son menores de 100° por estar más próximos a la zona de la cavidad pulpar. Barry W. Baker et al., *Guía de identificación de la CITES del marfil y sus sustitutos*, 4.ª ed. (Ginebra: World Wildlife Fund Inc., 2020), 15-21.



Fig. 2. Detalle de la base de la pieza donde se aprecian los ángulos de entrecruzamiento de las líneas de Schreger y la cavidad pulpar central. Propiedad: Familia Bescansa. © Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

En la parte inferior de la base lleva inscrita la fecha de ejecución de la pieza (1733) y la firma "Gozepp Gambino" en el sentido de las agujas del reloj, grabado con una delicada grafía (Fig. 2).

Procedencia y documentación de la pieza

La pieza⁷ adjunta un documento del año 1858 emitido y firmado por el Dr. don Ponciano de Arciniega⁸, obispo de Mondoñedo, por el cual se otorgan cuarenta días de indulgencia a quien rezase delante de la talla de marfil. En el documento se reconoce, ya en esa fecha, la propiedad de la pieza por parte de D. Eugenio Silva Villaronte refiriéndose a ella como una "(...) preciosa Virgen de marfil de la púrisima concepción (...) en propiedad del Sr. Dr. D. Eugenio de Silva Villaronte".

7 Actualmente, la talla y los tres documentos adjuntos se encuentran bajo la custodia de Isabel Basanta Zufiaurre, en calidad de depositaria responsable.

8 Don Ponciano de Arciniega (Hernán, Burgos, 1805-1868), formado en los seminarios de Burgos y Toledo con especialización en derecho canónico, desempeñó diversos cargos eclesiásticos en Mondoñedo (Ourense), Madrid y Toledo antes de ser nombrado obispo de Mondoñedo, cargo que ocupó entre 1857 y 1868. René Payo, "Del ayer a hoy," *Diario de Burgos*, 7 de septiembre de 2021, consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://www.diariodeburgos.es/noticia/z79696101-b738-67a4-09696b6b926db6fa/202109/burgaleses-en-la-sede-de-mondonedo>.

Además, presenta un segundo documento, fechado en Mondoñedo, el 15 de diciembre de 1875 y firmado por el obispo de esta ciudad don Francisco de Sales Crespo y Bautista⁹, en el que, de nuevo, se hace una alusión directa a la pieza: "(...) rezaran el Ave María, la Salve ó la Jaculatoria. 'Bendita sea tu pureza...' ante la imagen de la Concepción escultura de marfil, propiedad de D. Eugenio Silva, vecino de esta ciudad"¹⁰.

La documentación de la pieza se complementa con un documento privado, el árbol genealógico de los actuales propietarios, Andrés e Isabel Basanta Zufiaurre. En el mismo se puede consultar el traspaso de herencia en cuatro generaciones desde la propiedad de (1.ª) Eugenio Silva Villaronte (1811-1884), heredada por (2.ª) Concepción Silva Posada (1857-1946) y por (3.ª) Eugenio Basanta Silva (1889-1961), abuelo de los actuales propietarios (4.ª). De esta manera, se acredita la *provenance* de cuatro propietarios desde 1858 hasta 2025, si bien no se tiene ni documentación ni información de cómo llegó inicialmente la pieza a manos de la familia.

Asimismo, la pieza adjunta un documento CITES¹¹ que, en cuanto a la problemática del material empleado para su realización, marfil de elefante, y la protección actual sobre la comercialización, permite las actividades comerciales relativas a su venta con respecto a la ley vigente.

Análisis iconográfico

María Inmaculada como tradición católica

Desde la Edad Media se fue configurando una iconografía vinculada a la creencia en la concepción sin pecado original de María. La imagen de la Inmaculada (Fig. 3) se consolidó en el siglo XVI, posiblemente en España, donde, según una tradición valenciana, el

9 Francisco de Sales Crespo Bautista (Toledo, 1812-Mondoñedo, 1877) fue canónigo, obispo de Arca y Mondoñedo, presentado por el rey católico el 8 de junio de 1875 y nombrado obispo de Mondoñedo por el santo padre el 5 de julio de 1875. Real Academia de la Historia. Historia hispánica, "Francisco de Sales Crespo Bautista," consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/13489-francisco-de-sales-crespo-bautista>.

10 Con este documento se pide a Dios por la exaltación de la fe católica, la extirpación de las herejías, paz y concordia entre los príncipes cristianos y la conversión de los pecadores.

11 La CITES (Convención sobre el Comercio Internacional de Especies Amenazadas de Fauna y Flora Silvestres) es un acuerdo internacional concertado entre los gobiernos que vela por que el comercio internacional de especímenes de animales y plantas silvestres no constituya una amenaza para la supervivencia de las especies. CITES. "¿Qué es la CITES?", consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://cites.org/esp/disc/what.php>.



Fig. 3. *Inmaculada Concepción*, s. f. Estampa sobre papel, 30,5 x 20,8 cm. Colección del Ministerio de Cultura, n.º inventario: CE065696. © Fotografía: José Luis García Romero, 2004.

jesuita padre Alberro tuvo una visión que fue plasmada por el pintor Juan de Juanes¹². Con el propósito de crear una imagen mariana de carácter universal y simbólicamente elocuente, se integraron diversos elementos surgidos en la tradición medieval: María aparece de pie, con túnica blanca y manto azul, manos cruzadas, aureola de doce estrellas, la luna a sus pies y una serpiente bajo ellos¹³.

La devoción de la Inmaculada estaba muy extendida durante los siglos XVII y XVIII con una proliferación de cofradías bajo la advocación de la Pura y Limpia Concepción de María¹⁴, si bien el dogma mariano no fue definido como dogma de fe hasta el año 1854, bajo el papado de Pío IX¹⁵.

Las representaciones de la Inmaculada comenzaron en el siglo XVI, destacándose la inscripción *Tota Pulchra* del Cantar de los Cantares, que retoma la tradición iconográfica medieval y renacentista, junto con los símbolos de las Letanías Lauretianas y la Santísima Trinidad coronando a la Virgen¹⁶.

12 Las representaciones de la *Tota Pulchra* realizadas por Juan de Juanes y sus discípulos fueron fundamentales en el siglo XVI. La más influyente, según Nicolau y Stratton, fue la encargada por el jesuita Martín de Alberro para el colegio de San Pablo en Valencia, al ser considerada el inicio definitivo de la iconografía de la Inmaculada en el arte español. Suzanne Stratton, "La Inmaculada Concepción en el arte español," *Cuadernos de arte e iconografía* 1, no. 2 (1988): 25; Juan Nicolau Castro, "La Inmaculada en el arte español y toledano," *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, no. 31 (1994): 92.

13 Ministerio de Cultura de España. Animalario visiones humanas sobre mundos animales, "Estampa, Inmaculada Concepción," consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/promociondelarte/mc/animalario/piezas/alfabetico/e-g/estampa-65696.html>.

14 Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, "La devoción a la Inmaculada Concepción en las 'Relaciones Topográficas,'" en *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses, 2005), 7-27.

15 Milagros Álvaro López, "Los primeros años del escultor José Gambino," *Boletín Auriense*, 23 (2002): 154.

16 Miguel Taín Guzmán, "Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII. Pablo González Tornel," *Quintana: Revista do Departamento de História da Arte*, no. 21 (2022): 1-4.

El tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* varió a lo largo del siglo XVI con imágenes recogidas en grabados como el de Cornelius Cort (1567), el de Martín de Vos o el de Rafael Saderler, de 1605, que van introduciendo cambios hasta llegar a la imagen definitiva de la Inmaculada lograda en el siglo XVII como solución unificada de una imagen de la Virgen sobre el creciente, con las manos juntas y rodeada de diversos símbolos marianos¹⁷.

Entrado el siglo XVII, la Virgen *Tota Pulchra* continúa siendo el modo habitual de ilustrar la doctrina de la Inmaculada Concepción en los libros, tendencia que se sigue manteniendo en los grabados españoles de devoción popular en los siglos XVIII y XIX.

La iconografía introduce también los tipos basados en los libros bíblicos. Del Génesis se extrae la imagen de la Virgen pisando a la serpiente (Gn 3:15) que es el pecado y con conceptos asociados de peligro, mal o, incluso, muerte¹⁸.

Tradición eboraria en la imagen de la Inmaculada

El marfil, material noble, se utilizó tanto en objetos utilitarios como devocionales. Aunque el auge de la escultura en marfil se produce durante la Edad Media, este material continuó utilizándose ampliamente en el Renacimiento y el Barroco, aunque de manera más restringida y menos extendida¹⁹. En el siglo XVIII, según Ferrandis, se produjo una decadencia en la escultura en marfil, con escasa presencia de artistas españoles y marcada influencia extranjera, especialmente italiana y francesa, promovida por los Borbones. La eboraria de la fábrica del Retiro, sostenida por la monarquía, dependió exclusivamente de escultores foráneos, en su mayoría italianos²⁰.

El artista de esta pieza demuestra una evidente influencia de las piezas italianas en la selección del soporte, su preparación y los instrumentos empleados en el trabajo. Profundiza en el proceso de concepción de la idea, adaptándola al material de acuerdo

17 Sergi Doménech García, "La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: El tipo iconográfico de la *Tota Pulchra*," *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte (nueva época)*, no. 3 (2015): 275-309, <https://doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.14459>.

18 Herbert González Zymła, "La simbología de la serpiente en las religiones antiguas: En torno a las posibles causas biológicas que explican su sacralidad e importancia," *Revista Arte Akros. La revista del Museo de Melilla*, no. 3 (2004): 67-82.

19 Raquel Gallego García, "La eboraria durante el reinado de Fernando I. La perspectiva de las artes suntuarias europeas" (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010), 41.

20 José Ferrandis, *Marfiles y azabaches españoles* (Barcelona: Editorial Labor S.A, 1928), 212-215.



Fig. 4. Talleres sicilianos (Italia), *Inmaculada Concepción*, siglo XVIII. Marfil y madera (peana), 36 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, n.º inventario: CE28824. © Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

con su visión creativa y el contexto histórico-artístico en el que se inserta²¹.

A la hora de analizar esta iconografía, concretamente en marfil, con las particularidades intrínsecas del propio material, encontramos algunas imágenes de estética y fecha similar, en su mayoría de autores o talleres italianos. Las tallas aparecen de manera exenta o combinadas con otros materiales y son encargadas y utilizadas en origen por las capas altas de la nobleza para reafirmar su estatus y posición en clara relación con la institución de la Iglesia Católica²².

Destacan esculturas en las que la Virgen se representa erguida sobre la esfera terrestre con la media luna y pisando la serpiente. A diferencia de la obra de Gambino, esta versión recogida en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (Fig. 4) omite las cabezas de *putti* y muestra un gesto más directo al aplastar a la serpiente, que además no porta la manzana del pecado, como sí ocurre en la pieza comparada. La catalogación de Estella analiza las similitudes estilísticas de la pieza con obras italianas, especialmente con

21 Carmen Bernárdez y Jesusa Vega, *Materialidad y técnica. Una aproximación cultural a la práctica artística occidental* (Madrid: Ediciones Cátedra, 2022), 12.

22 Pedro Marfil, Rafael Cañete-Ayllón, y Sofía Marfil, *La eboraria. Colección Entender el Arte. Seminario Permanente de Artes Decorativas* (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2018), 44.

los talleres sicilianos del siglo XVIII, conocidos por su habilidad en la talla de marfil, alabastro y coral, influenciados por la familia Tipa²³.

En el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid también se conserva otro grupo escultórico de iconografía similar (Fig. 5), con la Virgen entre profetas, suspendida sobre el árbol del bien y del mal y rodeada de querubines que sostienen símbolos de sus virtudes.

Sin embargo, lo más habitual es que la Virgen Inmaculada aparezca en solitario. Encontramos otro ejemplo atribuido a Andrea Tipa en una colección privada americana con procedencia europea, que ostenta una imagen de la Inmaculada en marfil a la que se le ha añadido posteriormente una estructura a modo de relicario con diversos materiales²⁴.



Fig. 5. Talleres sicilianos (Italia), *Inmaculada Concepción*, 1751-1800. Marfil, 9 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, n.º inventario: CE01673. © Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

Una Inmaculada muy similar fue adquirida en 2021 por el Ministerio de Cultura de España en *La Suite Subastas* de Barcelona²⁵, catalogada como: "Vitrina en ébano y marfil. Italia.

23 "Tipa o Fipa Drepanensis, Andrea". Según Estella Marcos, sólo se conoce su nombre grabado en un pequeño *Nacimiento* en el Monasterio de las Salesas (Madrid). Margarita Estella Marcos, *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas Europeas y coloniales* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984), 2:32.

24 El relicario, procedente de Trapani (Sicilia) y fechado entre 1725 y 1766, forma parte de la colección privada de John B. Minor (Estados Unidos). Según el propietario, la pieza llegó a El Paso, Texas, a principios del siglo XX y fue incorporada a su colección en 2008. Cricket Heart Surgeon, "Andrea Tipa Immaculate Conception," consultado el 20 de diciembre 2024, <https://cricketheartsurgeon.com/>.

25 La Dirección General de Bellas Artes, con el informe favorable de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español, acordó ejercer el derecho de tanteo sobre el lote subastado el 25 de noviembre de 2021 en la sala *La Suite* de Barcelona. El lote referido se trataba de una vitrina de ébano y marfil del siglo XVII y una figura de la Virgen Inmaculada en marfil tallado y coral del siglo XVIII. Se estableció que el pago de 24.000 €, más los gastos correspondientes y orden de que la obra sea depositada en el Museo Nacional de Artes Decorativas, donde se incorporará al inventario estatal de patrimonio. Orden CDU/1511/2021, de 29 de diciembre, por la que se ejercita el derecho de tanteo sobre el lote no. 58, subastado por la sala *La Suite*, *Boletín Oficial del Estado*, no. 4, de 5 de enero de 2022, consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://www.boe.es/boe/dias/2022/01/05/pdfs/BOE-A-2022-255.pdf>.



Fig. 6. Escuela italiana, *Virgen Inmaculada*, siglos XVII-XVIII. Marfil, coral, nácar y madera, 27 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, n.º inventario: CE29629/2. © Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

Siglo XVII; y Virgen Inmaculada en marfil tallado y coral. Trápani. Italia. Siglo XVIII²⁶. En la actualidad la pieza (Fig. 6) forma parte, una vez más, de la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas²⁷.

Otra pieza consultable en el depósito de esta colección es una Inmaculada portuguesa (Fig. 7) datada entre 1701 y 1750 que muestra importantes similitudes en cuanto a la estética general, aunque la iconografía desarrollada en la bola del mundo se exhibe mucho más recargada y, de nuevo, la serpiente lleva la manzana en la boca. La figura y el semblante son similares, aunque varían detalles como la altura de las manos sobre el pecho o la amplitud del velo. Destaca la toquilla abrochada al pecho con una original orla de piquillos.

Los fondos del museo cuentan con otra pieza con la representación de la Purísima Concepción (Fig. 8) colocada sobre un orbe pisando un dragón y las manos apoyadas una sobre otra en el pecho y no en señal de

rezo. Según la catalogación de Estella y Simal es una obra de un artista nórdico, posiblemente franco-flamenco y sigue los modelos italianos del siglo XVII²⁸.

26 Ministerio de Cultura de España, "Adquisiciones de bienes culturales de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte para las colecciones del Estado. 2022," consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:53115fe5-8881-4792-a570-c6fd31756375/230112-listado-adquisiciones-2022.pdf>.

27 Ficha catalográfica remitida de manera directa por personal del MNAD (Museo Nacional de Artes Decorativas de España), ya que la pieza no es consultable aún mediante acceso directo al catálogo digitalizado de la colección CERES por encontrarse pendiente de estudio.

28 En esta pieza podemos apreciar un craquelado longitudinal muy evidente y demasiado abrupto en algunas zonas. La pieza ha sufrido algún tipo de abrasión o un cambio de temperatura muy brusco que ha hecho que se rompa la estructura interna del material. Los



Fig. 7. Escuela de Mafra (Portugal), *Inmaculada Concepción*, 1701-1750. Marfil, madera y plata, 24 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, n.º inventario: CE01675. © Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.



Fig. 8. Escuela Franco-flamenca, *Purísima Concepción*, 1676-1725. Marfil, 26 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, n.º inventario: CE00992. © Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

Muy similar a la pieza anterior es la *Virgin of Immaculate Conception* del Walters Art Museum, adquirida por Henry Walters, cuya talla presenta paños voluminosos y fluidos, así como un rostro claramente semejante al de la obra de Gambino. Aunque la disposición de las manos difiere, esta imagen sí incluye la bola del mundo con la

marfiles antiguos a menudo desarrollan craquelado sobre la superficie debido a los cambios rápidos de temperatura, que pueden causar que el material se cuartee y, a menudo, muestre grietas causadas por el secado y la contracción del material. Es necesario, por lo tanto, controlar su humedad, de ahí que, habitualmente se coloquen recipientes con agua cerca de algunas piezas, especialmente en los meses menos húmedos o en las zonas donde la humedad es menor por tener un clima general más seco. Especialistas en conservación recomiendan un nivel de humedad entre 45 y 55 %, no llegando a superar el 70 % para que no se desarrollen moho sobre la superficie. Benjamín Burack, *Ivory and Its Uses*, 53.

serpiente enroscada. Aquí se muestra una Virgen de rostro dulcemente sensible que se cataloga como una iconografía característica de la talla de marfil en Bélgica, Lieja, en el obispado independiente de Liven, en el sur de los Países Bajos²⁹.

La Virgen (1801-1825) de la Colección de la Casa Ric del Palacio Barones de Valdeolivos (Fonz, Huesca)³⁰ o la *Inmaculada* de la Santa Cruz (Cádiz) de origen francés o italiano y del siglo XVIII³¹, son piezas de fecha algo posterior, que presentan similitudes, pero también claras diferencias en aspectos como la disposición de la figura, el tratamiento de los paños o la calidad artística general³².

Encontramos la misma tipología pero con claras diferencias en la disposición de manos en el pecho y el sentimiento de dolor en las Inmaculadas de Claude Beissonat en sus distintas versiones, como la *Inmaculada/Asunción* del Palacio del Pardo de Madrid³³ o la *Vierge de l'Immaculée Conception* del Museo del Louvre³⁴.

Hay que tener en cuenta que, como la propia Estella indica en sus estudios, con respecto a las influencias italianas y portuguesas que puedan tener estas Vírgenes, existe una compleja amalgama de influencias que complica el poder distinguir las obras napolitanas y portuguesas de las españolas, sumado esto a que muchos artistas mantuvieron relación específica con España³⁵.

29 En otras publicaciones, la pieza es datada en el primer tercio del siglo XVIII siguiendo los modelos propios de Lieja del siglo XVII del escultor Jean Del Cour. Richard H. Randall, *Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery* (Nueva York: Sotheby's Publications, 1985), 260, 266.

30 *La Virgen*. Altura: 26,40 cm. Marfil. 1801-1825. Ingreso por dación en 2004. Casa Ric del Palacio Barones de Valdeolivos, n.º de inventario V0286.

31 Estella Marcos, *La escultura barroca*, 2: fig. 117 y cat. 122, 70.

32 Estas dos tallas se presentan como simples referencias consultables en cuanto a la comparativa general de estilo y material empleado, si bien no se lleva a cabo un estudio detallado de las mismas que podría ser desarrollado en estudios posteriores.

33 En este caso, según Estella Marcos, esta talla sí que aparece firmada en la base: "CLA BEISSONAT F.". Estella Marcos, *La escultura barroca*, 2: cat. 105, 71.

34 Museo del Louvre: "Statuette: La Vierge de l'Immaculée Conception," consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010515662>. Véase también Lacroix-Jennestet, "Claude Beissonat," consultado el 20 de diciembre de 2024, <https://sculptureetcollection.com/ventes/immaculee-conception-2/>.

35 "De lo que conocemos de otras regiones españolas, como la gallega de Gambinus y Ferreiro sólo puede indicarse la misma relación con los italianos que se advierte en los levantinos que, a su vez, como vimos, influyó en lo portugués. Por la dificultad que hay a veces de distinguir las obras napolitanas de las portuguesas, se revisó asimismo algunas obras de los artistas que mantuvieron relación específica con España por esos años (...)". Estella Marcos, *La escultura barroca*, 1:197.

Problemática inicial con respecto a identificación de la autoría de la pieza

La familia Gambino, originaria de Génova, se había trasladado a Galicia, previo paso por Portugal, con el fin de establecer una fábrica de papel –manufactura por la cual era conocida su urbe de origen– y huir de la destrucción de su ciudad por parte de Luis XIV³⁶. Este deseo les fue concedido vía Real cédula el 6 de octubre de 1714 a dos familias: Piambino y Gambino, a quienes se les otorgaba el monopolio de fabricación de papel para el reino de Galicia durante veinte años. La fábrica tuvo una actividad exitosa y derivó en la edificación del actual *Pazo do Faramello* donde convivieron las dos familias hasta su enfrentamiento en 1750 y la salida de los Gambino, no existiendo la fábrica ya en 1759.

La identificación del autor de esta pieza, según los primeros estudios planteados, ya suscitaba importantes dudas. Un primer acercamiento, basado en la inscripción de la base, llevó a pensar que la *Inmaculada* era atribuible a José Gambino (1719-1775), destacado escultor gallego con una importante trayectoria especialmente ligado a la ciudad de Santiago.

La familia Rivero de Aguilar, propietaria actual del pazo, indica que se conservan en el mismo once esculturas del joven José Gambino llevadas a cabo en materiales diversos, dando cuenta del perfeccionamiento de la técnica del autor en su niñez. No existe ningún tipo de documentación al respecto conocida pero, según la actual familia propietaria del pazo, las obras fueron transmitidas de generación en generación como obras del escultor³⁷.

La familia Gambino proviene de una tradición escultórica, ya que, según investigaciones previas, se reconoce que Jacobo y Gioseppe eran hijos de un escultor genovés vinculado a la escuela florentina en Génova³⁸. Jacobo, padre de José, decidió bautizar a su hijo con la versión española del nombre de su propio hermano, Gioseppe, posiblemente como forma de homenaje.

36 Álvaro López, "Los primeros años," 140.

37 Aunque la familia propietaria del pazo atribuye a José Gambino, en su infancia, la autoría de las tallas conservadas en el lugar, ninguna de ellas está firmada ni existe documentación accesible que lo confirme. Las obras incluyen imágenes de *San Roque*, *San Ramón Nonato* (en madera), una pequeña *Sagrada Familia* en alabastro y un grupo de la *Huida a Egipto con María y el Niño en asno*. Excepto por su mención en el artículo de Álvaro López ("Los primeros años," 147, 153, 155), estas esculturas no son referenciadas en estudios biográficos del artista, sin que ello implique discusión ni negación de su autoría.

38 José Couselo Bouzas, *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX* (1933; reimpr., Santiago de Compostela: Instituto Teológico Compostelano, 2005), 362.

José Gambino es considerado, según los estudios, como uno de los artistas más relevantes del siglo XVIII. Las obras más notables de este artista se desarrollarán pasada la mitad de siglo como el *Santiago Peregrino* de la sala capitular de la catedral de Santiago de Compostela (1754), las esculturas de los *ángeles lampadarios* de la capilla mayor y las tallas de las *Virtudes teologales* para la fachada de Azabachería. En 1766 destacan los dos relieves de la *Vida de San Martín* y el llevado a cabo para el Palacio de Oca (A Estrada, Pontevedra). Así mismo, se encuentran en la producción del artista Inmaculadas de importancia como la ubicada en el coro de la iglesia de San Martín Pinarío (1764) o la *Inmaculada* de la capilla del Pazo de Oca (1750-1751), además de la de la Santa Columba de Cordeiro (1763), la ubicada en San Pedro de Présaras (ca. 1761), en Santo Tomás de Ames (ca. 1760) o en San Pedro de Sarandon (ca. 1750), entre otras.

Una vez descartada la autoría de José Gambino en la talla analizada, se presenta brevemente su trayectoria, limitada a aquellos aspectos que pueden guardar relación con la obra, sin profundizar en un desarrollo más amplio que podría dar lugar a un estudio específico sobre el artista.

Uno de los estudios más relevantes sobre su figura es la tesis doctoral de Marica López Calderón³⁹. Según la autora, en 1741, José Gambino se encontraba asentado en Santiago de Compostela, pero hasta 1754 sólo se conocen tres noticias de encargos acometidos por el artista⁴⁰. López Calderón no hace mención alguna a las obras presentes o procedentes del *Pazo do Faramello*, ya que fecha el comienzo de su extensa producción hacia finales de los años 40 y principios de los 50.

En el estudio de Morais López sobre las Vírgenes procedentes del *Pazo do Faramello* se hace una comparativa entre el quehacer de Gambino y la escuela napolitana, si bien duda claramente de la autoría de José para estas obras:

En este trabajo nada afirmamos respecto a la autoría de las imágenes de la *Virgen de las Nieves* del Pazo de El Faramello y de la *Inmaculada Concepción* de la Granja de El Casal de Socastro (hoy en una colección particular de Orense). Solamente decimos que ambas pertenecen a la Escuela Napolitana del siglo XVIII y que, por sus características y antecedentes, pueden atribuirse a José Gambino. Veremos si un futuro estudio de su figura lo confirma⁴¹.

39 Marica López Calderón, "Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino" (tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2009).

40 Marica López Calderón, 309.

41 Anselmo Morais López, "¿Dos Vírgenes de Gambino?," *Porta da aira: revista de historia del arte orensano* (1990): 211-217.

La imagen de la *Virgen de las Nieves del Pazo do Faramello* atribuida a Bernini⁴² está realizada en mármol blanco y, según Morais López, hecha de bloque traído, quizás, por Jacobo Gambino de Italia y destinado a la capilla del pazo, donde se encuentra hoy en día. La *Inmaculada Concepción*⁴³ está realizada en alabastro policromado y corona de latón, y su destino fue el oratorio de La Granja, residencia de verano del obispo de Orense José Ávila y Lamas, figurando en el inventario de bienes dejados en herencia a su hermano Ramón.

Ambas piezas comparten con la Inmaculada en marfil de Gambino el uso de materiales como alabastro y mármol, así como una notable calidad técnica y artística que sugiere una posible asimilación de imágenes y técnicas escultóricas⁴⁴.

En relación con la datación de la pieza y su correspondencia con las edades de los dos posibles autores, desde un primer momento se plantea que Jacobo (padre de José) no pudo haber firmado los documentos relativos a la cesión de unos terrenos en 1710 –a los que se hará referencia más adelante–, ya que en ese año contaba con solo 19 años de edad, cuando la normativa de la época exigía un mínimo de 25 años⁴⁵. En consecuencia, en 1733 –fecha inscrita en la base de la pieza como año de creación–, Gioseppe (tío) tendría 48 años, mientras que su sobrino José (hijo de Jacobo) apenas habría alcanzado los 14 años, lo que hace bastante improbable que pudiera haber ejecutado una obra de tal envergadura a tan temprana edad⁴⁶.

42 Según la familia propietaria, la pieza vino desde Italia y pertenece al pintor, escultor y arquitecto italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), si bien no existe documentación alguna o registros que se puedan consultar al respecto sobre su procedencia y fecha de llegada al pazo y existen estudios recientes que dudan de esa atribución. Judith Izquierdo Eyre, "Pazo do Faramello: Un idiosincrático pazo promovido por un genovés al borde del Camino de Santiago Portugués" (trabajo de fin de grado, Universidade de Santiago de Compostela, 2022), 25.

43 En colección particular y sin los permisos necesarios para su publicación.

44 Álvaro López, "Los primeros años," lám. 6 y lám. 5, 149.

45 Información recogida por Álvaro López haciendo alusión a una información sin publicar de Bértolo Ballesteros en lo referente a un pleito por los trabajos de Jacobo Gambino que realiza en Angrois en 1751 cuando tiene 60 años. Por lo que se indica, nace en Génova en 1691 y tan solo tiene 19 años, mientras que Gioseppe tiene que tener necesariamente 25 (para poder firmar los documentos). Milagros Álvaro López, "Nuevos datos sobre la llegada del escultor José Gambino a Galicia y la fabricación de papel," *Nalgures*, no. 13 (2017): 11.

46 Según las informaciones recogidas por Álvaro López, Jacobo nace en 1691, Gioseppe nace en 1686, mientras que José (hijo-sobrino) nace en 1719 (en el propio *Pazo do Faramello*).



Fig. 9. Taller del Buen Retiro, Madrid (atrib.), *Crucifijo de Rajoy*, ca. 1760. Marfil y palo de rosa, 128 x 7,5 x 4,2 cm. Tesoro del Museo de la catedral de Santiago de Compostela (procedente del oratorio del Arzobispo Bartolomé E. Rajoy).
© Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

José Gambino y su relación con la eboraria

A pesar del valor del marfil como material suntuario y de la calidad de la talla barroca, en Galicia su presencia es muy limitada, con escasas obras conservadas y una notable ausencia de bibliografía especializada.

Según publicaciones específicas de eboraria, como la de Estella Marcos⁴⁷, en el siglo XVIII destacan en Santiago únicamente un foco de escultura en marfil, donde trabaja Diego Fernández de Sande⁴⁸, maestro de Felipe de Castro⁴⁹, cuyas piezas de marfil no se conocen⁵⁰. José Gambino es nombrado como *Gambinus* por la autora, si bien únicamente llevará a cabo la restauración, que no ejecución, del llamado *Cristo de Rajoy*⁵¹ (Fig. 9). Según Filgueira Valverde, este Crucificado sería concretamente "(...) recompuesto por Gambino en 1772 avivándole la anatomía y una vena"⁵². No se trata, por lo tanto, de una creación directa por parte del autor, aunque sí demuestra un cierto contacto con este material suntuario.

47 Estella Marcos, *La escultura barroca*, 1:21.

48 Couselo Bouzas, *Galicia Artística*, 305-308.

49 Couselo Bouzas, 251-255.

50 El estudio de la eboraria de autores gallegos es muy limitada como podemos ver por las escasas publicaciones existentes si bien puede ser un tema de investigación interesante para publicaciones futuras.

51 Ramón Yzquierdo Peiró, *Los tesoros de la catedral de Santiago* (Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Teófilo Edicións, 2017), 425.

52 José Filgueira Valverde, *El tesoro de la catedral Compostelana* (Santiago de Compostela: Bibliófilos gallegos, 1959), 46.



Fig. 10. Izquierda: Gioseppe Gambino, *Virgen Inmaculada* (detalle de la firma en la base), 1733. Marfil, 25,5 cm. Propiedad: Familia Bescansa; Derecha: Firma de Gioseppe Gambino en el documento de venta de terrenos para montar una fábrica de papel del Farnello, 1710.
© Fotografía: Ana Paula Castro Jiménez.

Firma en la base de la pieza y correlación con Gioseppe Gambino

La única evidencia directa de la autoría de la pieza es la firma en la base. La coincidencia de nombre y apellido entre ambos hermanos genoveses, José y Jacobo, genera confusión sobre la autoría. Dado que José tenía solo catorce años en 1733, todo sugiere que la obra fue realizada por su tío paterno.

A pesar de tener información muy escasa de su vida y estar intrínsecamente ligada a la labor papelera, se conserva un documento antiguo (Fig. 10) en el cual se puede apreciar la signatura de Gioseppe Gambino con 25 años al ratificar unos papeles en 1710 sobre la cesión de los terrenos e instalación de la futura fábrica de papel del Farnello⁵³ debido a la minoría de edad de su hermano Jacobo, 19 años. Las similitudes de la firma son manifiestas. Evidentemente, en la firma en documento la grafía presenta un trazo rápido y sin intención estética, más cuidada, como es comprensible, en la inscripción de la base de la Virgen.

A pesar de que en su primer artículo de 2002 Álvaro López asegura la autoría de la obra de marfil como de José Gambino con los datos que tenía en ese momento, en su segundo artículo, de 2017, plantea la autora ya dudas sobre dicha autoría debido a la comparativa de la firma, asociando ya la obra a Gioseppe Gambino⁵⁴.

53 Álvaro López, "Nuevos datos," 13-15.

54 Álvaro López, 26.

Conclusiones

La *Inmaculada* analizada destaca por su delicadeza en la talla y atención al detalle, especialmente en los pliegues y los rostros. Las piezas comparadas en museos y colecciones importantes, de alta calidad, confirman que esta *Inmaculada* es una obra relevante, acorde con el estilo artístico europeo, particularmente italiano, del primer tercio del siglo XVIII. Es indudable que fue realizada por un maestro experto, conocedor de los estilos italianos y las particularidades del material, aunque su trayectoria sigue siendo desconocida.

No se encuentran obras de José Gambino en España en marfil, ni en estudios sobre eboraria ni sobre escultura gallega del siglo XVIII. Las esculturas del *Pazo do Faramello* no están documentadas en cuanto a autoría, aunque algunos artículos y los propietarios del inmueble las atribuyen a Gambino. Desde los primeros estudios de Álvaro López, hay dudas sobre su autoría, dada la escasa documentación sobre los tíos y sobrinos Gambino. Otros estudios, como el de Morais, mantienen ya dudas sobre la autoría, y en el trabajo específico de López Calderón sobre José Gambino no se menciona la pieza.

La procedencia de la talla es el *Pazo do Faramello*, en propiedad de la Familia Basanta desde 1858, y la pieza está fechada y firmada, lo que es poco común entre las obras atribuidas a Gambino. Esta documentación es clave para la revisión de la autoría.

Dada la fecha de ejecución, 1733, y las características estilísticas de José Gambino, es improbable que un artista de solo 14 años haya creado una escultura de tal madurez y calidad en marfil. Tras el análisis de la documentación proporcionada por la familia propietaria y la coherencia de los datos, se descarta la autoría de José Gambino y se concluye que la *Inmaculada* es una pieza original de José (Giuseppe) Gambino, realizada en 1733.

Como hipótesis final, esta pieza podría ser clave para esclarecer la autoría de otras obras del siglo XVIII en el *Pazo do Faramello*, que podrían haber sido creadas por este desconocido artista genovés.

Referencias

Fuentes bibliográficas

- Álvarez da Silva, Noemí. *La talla de marfil en España en el siglo XI*. León: Universidad de León, Instituto de Estudios Medievales, 2015.
- Álvaro López, Milagros. "Los primeros años del escultor José Gambino." *Boletín Auriense*, no. 23(2002): 139-157.
- . "Nuevos datos sobre la llegada del escultor José Gambino a Galicia y la fabricación de papel." *Nalgures*, no. 13(2017): 11-36.
- Baker, Barry W., Rachel L. Jacobs, Mary-Jacque Mann, Edgard O. Espinoza y Guivanna Grein. *Guía de identificación de la CITES del marfil y sus sustitutos*. 4.ª ed. Ginebra: World Wildlife Fund Inc., 2020.
- Burack, Benjamín. *Ivory and Its Uses*. Japón: Charles E. Tuttle Company, Inc., 1984.
- Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier. "La devoción a la Inmaculada Concepción en las 'Relaciones Topográficas'." En *La Inmaculada Concepción en España. Religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*, coordinado por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, 7-27. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses, 2005.
- Casado Paramio, José Manuel. *Marfiles Hispano-Filipinos, Museo Oriental de Valladolid*. Catálogo II. Valladolid: Caja España, 1997.
- Couselo Bouzas, José. *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. 1933. Reimpr. Santiago de Compostela: Instituto Teológico Compostelano, 2005.
- Doménech García, Sergi. "La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: El tipo iconográfico de la *Tota Pulchra*." *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte (nueva época)*, no. 3 (2015): 275-309. <https://doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.14459>.
- Espinoza, Edgard O'Niel, y Mary-Jacque Mann. "The History and Significance of the Schreger Pattern in Proboscidean Ivory Characterization." *Journal of the American Institute for Conservation* 32, no. 3 (1993): 241-248. <https://doi.org/10.2307/3179547>.
- Estella Marcos, Margarita. *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas Europeas y coloniales*. 2 Vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984.
- Ferrandis, José. *Marfiles y azabaches españoles*. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1928.
- Filgueira Valverde, José. *El tesoro de la Catedral Compostelana*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1959.
- Gallego García, Raquel. "La eboraria durante el reinado de Fernando I. La perspectiva de las artes suntuarias europeas." Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- González Zymła, Herbert. "La simbología de la serpiente en las religiones antiguas: En torno a las posibles causas biológicas que explican su sacralidad e importancia." *Revista Arte Akros. La revista del Museo de Melilla*, no. 3 (2004): 67-82.

- Izquierdo Eyre, Judith. "Pazo do Faramello: Un idiosincrático pazo promovido por un genovés al borde del Camino de Santiago Portugués." Trabajo de fin de grado, Universidade de Santiago de Compostela, 2022.
- López Calderón, Marica. "Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino." Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, 2009.
- Marfil, Pedro, Rafael Cañete-Ayllón, y Sofía Marfil. *La eboraria. Colección Entender el Arte. Seminario Permanente de Artes Decorativas*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2018.
- Morais López, Anselmo. "¿Dos Vírgenes de Gambino?" *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, no. 3 (1990): 211-217.
- Nicolau Castro, Juan. "La Inmaculada en el arte español y toledano." *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, no. 31 (1994): 85-118.
- Randall, Richard H. *Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery*. Nueva York: Sotheby's Publications, 1985.
- Stratton, Suzanne. "La Inmaculada Concepción en el arte español." *Cuadernos de arte e iconografía* 1, no. 2 (1988): 3-128.
- Taín Guzmán, Miguel. "Ver es creer. La Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII. Pablo González Tornel." *Quintana: Revista do Departamento de Historia da Arte*, no. 21 (2022): 1-4.
- Yzquierdo Peiró, Ramón. *Los tesoros de la Catedral de Santiago*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Teófilo Edicións, 2017.

Fuentes digitales

- CITES. Convención sobre el Comercio Internacional de Especies Amenazadas de Fauna y Flora Silvestres. "¿Qué es la CITES?" Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://cites.org/esp/disc/what.php>.
- Cricket Heart Surgeon. "Andrea Tipa Immaculate Conception." Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://cricketheartsurgeon.com/>.
- Lacroix-Jennestet. "Claude Beissonat." Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://sculptureetcollection.com/ventes/immaculee-conception-2/>.
- Le Musée du Louvre. "Statuette: La Vierge de l'Immaculée Conception." Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010515662>.
- Ministerio de Cultura de España. "Adquisiciones de bienes culturales de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte para las colecciones del Estado. 2022." Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://www.cultura.gob.es/dam/jcr:-53115fe5-8881-4792-a570-c6fd31756375/230112-listado-adquisiciones-2022.pdf>.
- . Animalario visiones humanas sobre mundos animales. "Estampa, Inmaculada Concepción." Consultado el 20 de diciembre de 2024. <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/promociondelarte/mc/animalario/piezas/alfabetico/e-g/estampa-65696.html>.
- Orden CDU/1511/2021, de 29 de diciembre, por la que se ejercita el derecho de tanteo sobre el lote no. 58, subastado por la sala La Suite. *Boletín Oficial del Estado*, no. 4, de 5 de enero