



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 62

27 de noviembre de 2009

ISSN 1989-4988

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

LUIS JAVIER GÓMEZ MARTÍN

Reflexiones en torno a la Inmaculada Concepción de Giovanni Battista Tiepolo, del Museo del Prado

RESUMEN

El pintor italiano Giovanni Battista Tiepolo (Venecia, 1696- Madrid, 1770) pasó los últimos ocho años de su vida trabajando para el monarca español Carlos III. La presencia de este artista en la corte española se debía, sobre todo, a la fama internacional de la que gozó como pintor de frescos, dejando sobresalientes muestras de su arte en numerosos palacios y villas de toda Europa. Pero también realizó interesantes pinturas sobre lienzo, como su conocida *Inmaculada de Concepción* (1767-1769, Museo del Prado), que llevó a cabo para la iglesia de San Pascual Bailón de Aranjuez. Además, este lienzo trata un asunto de gran tradición en el arte español: la Inmaculada Concepción de la Virgen.

PALABRAS CLAVE

Giovanni B. Tiepolo, Inmaculada Concepción, Iconografía.

Luis Javier Gómez Martín

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid

luisjavier_00@hotmail.com

Claseshistoria.com

27/11/2009

La *Inmaculada Concepción* del Museo del Prado (1767-1769, óleo sobre lienzo, 281x155 cm.) es uno de los siete lienzos que encargaron a Giovanni B. Tiepolo en 1767 para decorar la iglesia del convento de San Pascual Bailón, que se localiza en Aranjuez.

Su estancia en España ejemplifica perfectamente la labor que desarrollará Tiepolo a lo largo de su vida, ya que, además de visitar la corte española, realizará diversos viajes por el norte de Italia, Alemania, etc., para realizar diversos encargos (e incluso un fallido traslado a Suecia). Esta capacidad para desplazarse por toda Europa, gracias a los numerosos encargos que recibió y a su propia iniciativa, es una evidencia clara de la fama que conquistó Tiepolo en su faceta de pintor de frescos (a los ejemplos más divulgados, como pueden ser los casos de Wurzburg o Madrid, hay que añadir un gran número de obras en palacios y villas del norte de Italia). De hecho, su venida a España está motivada por el encargo que recibe por parte de Carlos III para decorar diversas estancias, como por ejemplo el Salón del Trono, del nuevo palacio madrileño (el actual Palacio Real, que sustituyó al antiguo Alcázar, víctima de las llamas en la Nochebuena de 1734). Evidentemente, para llevar a cabo estos magnos proyectos, contó, como solía ser habitual, con la ayuda de dos de sus hijos, Giandomenico y Lorenzo, que también eran discípulos suyos.

Dejando a un lado esta fama y actividad internacional de Tiepolo como fresquista, hay que recordar un punto importante sobre las siete pinturas que se le encargaron para el convento de Aranjuez: son siete lienzos, es decir, pinturas de caballete. Menciono esto porque es habitual que a la hora de hablar sobre Tiepolo y su producción plástica, es muy común que solamente se hagan referencias a sus pinturas al fresco, que es la modalidad con la que el gran público acabará identificando su actividad de pintor, obviándose en cierta manera su pintura de caballete. Por este motivo, su *Inmaculada Concepción*, actualmente en el Museo del Prado, resulta ya de por sí interesante, pero además hay que añadirle el valor que tiene la pintura tanto

estética como plásticamente, convirtiéndose de esta manera en una de las obras más destacadas del autor.

Pinturas para el convento de San Pascual Bailón

El convento de San Pascual, que fue una fundación real iniciada en 1765 por Sabatini, perteneció a una rama de los franciscanos: los Franciscanos Alcantarinos (orden fundada por San Pedro de Alcántara). De los siete lienzos, el que iba destinado al altar mayor era el de *San Pascual Bailón adorando una visión de la Eucaristía*. Los otros seis se disponían en las capillas laterales a derecha e izquierda del altar mayor, estableciéndose parejas entre los cuadros enfrentados. En el lado del Evangelio se situaban, desde la cabecera hacia los pies, las siguientes obras: *Inmaculada Concepción*, *San José con el Niño* y *San Pedro de Alcántara*. En el lado de la Epístola, también desde la cabecera hacia los pies de la iglesia, estaban: *Estigmatización de San Francisco*, *San Carlos Borromeo* y *San Antonio de Padua con el Niño*.

Antes de continuar hablando sobre esta serie de lienzos que Tiepolo realiza para Aranjuez, habría que mencionar cómo recibe dicho encargo. En enero de 1767 Tiepolo se encontró, una vez finalizados los frescos del Palacio Real, ante la tesitura de si decidía volver, o no, a Venecia. Su avanzada edad nos haría pensar que, tal vez, debía haber tomado la decisión de volver a casa, pero finalmente decide permanecer en Madrid. Para ello escribe una carta al secretario del rey, Miguel Muzquiz, en la que se ofrece para realizar otros encargos que el monarca le pudiese pedir. Es posible que Tiepolo tuviese en mente la posibilidad de trabajar para el convento de San Pascual, que se estaba realizando en aquellas fechas, ya que el propio pintor, en su carta, dice que para él es una dignidad trabajar al servicio de Carlos III, aunque para ello tuviese que realizar pinturas al óleo. Esto nos lleva a pensar que Tiepolo estimase, como algo muy factible, que él recibiese el encargo de realizar las pinturas destinadas a decorar la iglesia del convento franciscano.

Otro punto importante a destacar en la carta citada anteriormente, es la fama con la que contaba Tiepolo en toda Europa gracias a su labor como fresquista, siendo dicha fama la que le hace venir a Madrid. Tampoco sería descabellado pensar que incluso él concibiese que su principal faceta como artista residía en su labor como pintor de

frescos, siendo su pintura de caballete una producción secundaria (o que por lo menos no le reportaba los beneficios y reconocimientos que sí le otorgaba su actividad de fresquista). De esta forma, a finales de marzo de 1767, recibe el encargo de estas pinturas.

Una vez vista la forma en que Tiepolo se ofrece para llevar a cabo cualquier encargo que pudiese recibir de la corona, pasaremos a comentar más detenidamente los cuadros. La selección de los temas que se le dictan a Tiepolo corresponde al confesor del rey, el padre Joaquín de Eleta, que curiosamente era gran admirador de Mengs y, muy posiblemente, tuvo un papel destacado en la decisión de quitar las pinturas de Tiepolo y colocar las de Mengs, Bayeu y Maella.

A la hora de justificar la sorprendente postura de los comitentes (que una vez finalizados los lienzos decidieron sustituirlos), una tesis bastante difundida defiende que la interpretación efectuada por Tiepolo sobre los asuntos a representar fuese aceptada por Carlos III y Eleta, ya que en los nuevos encargos no se dictaminó que se debiesen cambiar santos y escenas, concluyendo, por tanto, que el motivo principal no sería otro que el gusto existente en la época (encabezado por Joaquín de Eleta) por el estilo clasicista y academicista que encarnaba Mengs, con una mayor búsqueda de acabado en la obra.

En lo que respecta a los lienzos y los asuntos que allí se representan, ninguno nos provoca una sorpresa con su presencia, porque todos ellos son temas muy vinculados a los franciscanos. La presencia de San Francisco en un convento franciscano resulta obvia, así como la presencia de San Pascual (titular de la iglesia). También parece entra dentro de la lógica la inclusión de San Pedro de Alcántara, sobre todo si recordamos que el convento pertenecía a los franciscanos alcantarinos. El lienzo que representa a San Antonio de Padua también resulta admisible, ya que es uno de los santos más famosos de la orden. Por lo tanto, de las siete pinturas del encargo, cuatro tienen relación directa con la Orden de San Francisco (a través de cuatro de sus santos), mientras que de las tres restantes, dos se pueden asociar, de manera más o menos convincente, con los franciscanos. La presencia de San Carlos Borromeo se suele justificar por la relación que mantuvo este obispo con los franciscanos, sin olvidar que la persona que encargó el conjunto fue Carlos III, siendo este su santo. San José es un santo que tiene mucho éxito dentro de la orden franciscana, además,

tras el concilio de Trento, este santo adquiere una mayor relevancia de la que había gozado hasta entonces, estando su culto muy difundido en España.

Por último tenemos el caso de la Inmaculada Concepción. La presencia de esta representación de la Virgen en un convento franciscano es un hecho que podríamos definir casi como inevitable, ya que la franciscana era, tradicionalmente, la gran orden defensora de esta devoción (apoyada en el s.XVI por los jesuitas), que no se convirtió en dogma asta el s.XIX. Esta defensa de la Inmaculada se remonta a época medieval, cuando el franciscano Duns Scotus promovía la idea de que la Virgen fue concebida sin macula. Frente a esta defensa se encontraban los dominicos, que basándose en lo expuesto por Santo Tomás de Aquino (y quizá por no contradecir a esta figura preeminente de la Orden de Santo Domingo) defendían posturas maculistas, es decir, la Virgen no era ajena al pecado original. Por último, otra justificación, que no es excluyente de la anterior, sobre la presencia de la Inmaculada, es la devoción personal de monarca español. Hay que tener en cuenta que la corona española, si bien algún monarca concreto no tuviese una devoción especial hacia la Inmaculada, siempre apoyó y promovió su defensa, devoción y difusión.

La representación de la Inmaculada Concepción

Una vez analizados algunos puntos importantes del encargo que recibe Tiepolo, pasaremos a hablar más en concreto sobre su Inmaculada. Como bien muestra el título de este epígrafe, creo necesario describir, aunque sea brevemente, cómo se va configurando la representación plástica de ese concepto abstracto que es la Inmaculada Concepción. Para ello me centraré en ejemplos españoles, ya que aunque Tiepolo es italiano y en Italia también existe una importante y destacada tradición de devoción y representación de la Inmaculada, esta obra responde a un encargo español, está hecha en España y creo que se puede considerar como un eslabón más de esa larga vinculación que existe entre la Inmaculada y España (tanto en lo devocional como en lo artístico).

A lo largo de la Edad Media y llegando hasta inicios del s. XVI, la representación de este concepto abstracto se realizaba mediante una serie de escenas a las que se les daba un valor simbólico. Un ejemplo prototípico de estas escenas es la

representación del Árbol de Jesé, en el que la presencia de la Virgen adquiere, mediante diversas explicaciones teológicas e iconográficas, una simbología inmaculista. Pero, sin duda, la representación que tuvo mas éxito fue la del Abrazo ante la Puerta Dorada, momento en el que se produce el reencuentro entre Santa Ana y San Joaquín. La interpretación simbólica de esta acción sirvió de base para que se estipulase que, en el preciso instante del abrazo, la Virgen fue concebida en el vientre de su madre.

En el s.XVI se consideró que este tipo de imagen no captaba, de una forma totalmente correcta, lo que significa el concepto de la concepción inmaculada de la Virgen. Surge, entre los defensores de la Inmaculada, una teoría que propugna la siguiente idea: la pureza de la Virgen no proviene de su concepción carnal, sino desde el momento en que se creó su alma, por lo que Dios la concibió en su mente antes del pecado original. Teniendo presente este planteamiento, no tenía sentido representar la Inmaculada mediante la escena del Abrazo ante la Puerta Dorada. Y así es como se recurre a la simbología de la Virgen como Tota Pulcra.

Para esta nueva representación se recurrió a unos de los libros poéticos de la Biblia, concretamente al Cantar de los Cantares. Este libro recoge una colección de cantos de amor entre una pareja de enamorados, donde el amado se dirige a su amada en los siguientes términos: "Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te" (Cant 4, 7), identificándose esta mujer, desde antiguo, con la Virgen. Y a la hora de plasmarlo plásticamente se utilizaron representaciones anteriores de la Virgen (en las que aparecía de cuerpo entero, con las manos juntas sobre el pecho, con el cabello suelto, etc.), a las que se les dotaba de esta frase y rodeaba de todo una serie de elementos simbólicos que aparecían tanto en el Cantar de los Cantares como en diversas letanías marianas y que hacían alusión a la pureza de la Virgen, (por ejemplo el jardín cerrado, el espejo sin mácula, etc.). Una pintura que sirve para ejemplificar la tipología de la Inmaculada como tota pulchra es la obra de Vicente Masip (fig. 1).

Paralelamente a esta representación de la Virgen, también se daba la llamada *amicta sole* o mujer apocalíptica. Esta denominación de la Virgen parte de la identificación simbólica que se establecía tomando como punto de referencia el pasaje apocalíptico de san Juan, donde la mujer que se describe se ha interpretado tradicionalmente como una aparición mariana: "Y allí apareció una maravilla en el cielo

una mujer vestida con el sol, y la luna a sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas” (Ap. 12,1). Este tipo de iconografía como *amicta sole* servía para mostrarnos a la Virgen bajo diversas advocaciones, teniendo en España gran éxito y difusión el uso de este tipo en el caso de la Asunción. Un caso que ejemplifica esto puede ser alguna de las Asunciones que pintó El Greco (fig. 2).



Fig.1 *Inmaculada*, Vicente Masip, 1531-1535 Fig.2 *Asunción*, El Greco, 1577.

Así llegamos al Concilio de Trento, en donde muchos teólogos y defensores de la doctrina de la Inmaculada depositaron sus esperanzas, esperando, sobre todo, conseguir el reconocimiento de sus planteamientos por parte de la Iglesia. El Concilio no cumplió estas expectativas, ya que entre sus dictámenes no se incluyó el reconocimiento de estos razonamientos. Sin embargo, sí se rechazaron algunas propuestas maculista y se dejó la puerta abierta a una futura aceptación de que la

Virgen hubiese sido concebida sin el Pecado Original, asunto que sin duda levantaba numerosas suspicacias y requería de un profundo y detenido debate. Todos estos planteamientos, junto con la aceptación de otras propuestas relativas a la Asunción, están en la raíz de la futura hibridación de la *tota pulchra* y la *amicta sole*, es decir, el modelo de la *amicta sole* (la mujer apocalíptica) es aplicable a las representaciones de la Inmaculada. Un buen ejemplo de esta unión es la obra de El Greco, en la que nos muestra a esa mujer apocalíptica (aparece incluso San Juan) identificada con la Inmaculada (de ahí los diversos elementos simbólicos sacados de las letanías marianas y del *Cantar de los Cantares*) (fig. 3).



Fig. 3 *Inmaculada Concepción*, El Greco, 1607-1613.

Y tras todos estos avatares llegamos al siglo XVII, centuria en la que, definitivamente, se establecerá el modelo que hoy en día reconocemos como prototípico en la plasmación plástica del concepto de la Inmaculada. Durante la primera mitad del siglo España asiste a una auténtica exaltación de la Inmaculada, que contará con el total apoyo de la corona (se crearon numerosas juntas con la intención de que llevasen a Roma estas cuestiones, como medio de presión al papado). Esta exaltación que se vive España en la primera mitad de siglo, localizada especialmente en Sevilla (localidad en la pintan personajes como Pacheco, Velázquez o Murillo, que contribuirán con sus obras a la difusión de las representaciones plásticas de la Inmaculada), responde a un programa bien definido. Hay que tener en cuenta que los debates teológicos sobre la Inmaculada apenas habían calado en pueblo, y, además, los planteamientos inmaculistas no eran universalmente aceptados. Toda esta campaña de exaltación tenía como objetivo principal difundir esta devoción, con la intención de que, ante esta propagación de las teorías inmaculistas, la Iglesia reconociese esta doctrina y le otorgase el carácter de dogma (hay que recordar que cuando se aprobó el dogma de la Inmaculada en el siglo XIX, uno de los argumentos fue la fuerte tradición que tenía este planteamiento dentro de la Iglesia).

Dentro de este programa propagandístico nos encontramos con las *inmaculadas* de Velázquez, Zurbarán o Pacheco, y la obra a la que siempre se hace referencia al tratar este tema, que es el libro de Pacheco *El Arte de la Pintura*¹. En este texto Pacheco recoge todas esas características antes vistas, y que se habían ido plasmando en diversas pinturas, con la idea de codificar los atributos con los que se debe mostrar a la Virgen en estas obras: "...No tiene Niño en los brazos, antes tiene puestas las manos, cercada del sol, coronada de estrellas y la luna a sus pies [...] Esta pintura, como saben los doctos, es tomada de la misteriosa mujer que vio San Juan en el cielo, con todas aquellas señales; y, así, la pintura que sigo es la más conforme a esta sagrada revelación del Evangelista, y aprobada de la Iglesia católica [...] Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a

¹ Una de las ediciones clásicas es la realizada por Bonaventura Bassegoda, para este trabajo: Pacheco, F., *Arte de la Pintura*, edición de Bonaventura Bassegoda, 2ª edición, Cátedra, Madrid, 2001.

trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro [...] Hase de pintar con túnica blanca y manto azul [...] vestida del sol, un sol ovalado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, coronada de estrellas; doce estrellas [...] Una corona imperial adorne su cabeza que no cubra las estrellas ; debaxo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacedlo claro, transparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas abaxo [...] Pero en todo lo dicho tienen licencia los pintores de mejorarse.” Todas estas indicaciones se pueden ejemplificar perfectamente en una de sus inmaculadas (fig. 4).



Fig. 4 Pacheco, *Inmaculada Concepción*, 1625-1630.

Todo este programa propagandístico tuvo su respuesta por parte del papado, ya que a lo largo del XVII varios papas otorgaron diversas bulas que favorecían el culto de la

Inmaculada. Y así nos adentramos en la segunda mitad del XVII, momento en el que Bartolomé Esteban Murillo establecerá el modelo que consideramos prototípico de la Inmaculada. Entre las numerosas bulas que se concedieron, hay que destacar la *Sollicitudo omnium*, en la que se puede leer que la Inmaculada es "libre de flotar en los cielos como imagen auto explicativa de su propia pureza". Esta definición es perfectamente aplicable al modo en que representa Murillo sus *inmaculadas* más celebradas (reduce los elementos simbólicos, elimina el paisaje, etc.), pero veremos sus características cuando las comparemos con las de Tiepolo.

Este apartado lo concluyo en Murillo, ya que el modelo que establece se mantendrá a lo largo del siglo XVIII y constituirá el tipo de representación en el que se apoyará Tiepolo en su Inmaculada de Aranjuez.

La Inmaculada Concepción de Tiepolo

Cuando se estudia la figura de Tiepolo siempre se dice que representa el final de una tradición que parte del renacimiento italiano, convirtiéndose en el último pilar barroco que existe en Europa, siendo, a su vez, el último gran representante de ese barroco decorativo (al que da un carácter heroico y épico) de pintura al fresco (hay que destacar la larga e importante tradición de pintura al fresco en Italia).

En relación con esto, creo que su lienzo de la Inmaculada supone una culminación de ese modelo de Inmaculada barroca que parte de Murillo. Pero, como se comentó anteriormente, su reconocimiento internacional en la época y la fortuna crítica posterior se ha basado en la creación de sus grandes frescos. Esto ha llevado a algunos autores a considerar que la pintura de frescos es la técnica ideal que persigue el gran estilo cuando quiere conseguir la monumentalidad, considerando que la plenitud de la pintura de Tiepolo se alcanza en sus frescos (pensando que la pintura de caballete, incluso para el propio autor, tenía un carácter secundario). Algo de verdad hay en esto, ya que según se desprende de las palabras de Tiepolo (cuando escribe su carta al secretario del rey ofreciéndose a seguir trabajando a su servicio, aunque fuese pintando al óleo), pero considero que el lienzo de la Inmaculada de Aranjuez es una de las obras importantes del autor, y que, desde luego, esta obra supone una de las cimas de este tipo de representación. Por ello me ha parecido interesante comparar

esta obra con las creaciones de Murillo (sus imágenes son las que probablemente todos tenemos en mente al hablar de la Inmaculada Concepción), para así ir viendo las características de esta obra.

De Murillo he tomado la *Inmaculada de los Venerables*, obra del Museo del Prado y que es una de las más celebradas del autor (fig. 5). En esta imagen podemos ver perfectamente el tipo de representación que crea Murillo: la Virgen aparece vestida con el manto azul y la túnica blanca, sobre la luna y rodeada de la luz del sol, dándole ese tono dorado a la escena. Sin entrar en demasiadas cuestiones estilísticas, el tipo de composición con esa diagonal de ángeles y el contraste entre la luz dorada que envuelve a la figura de la Virgen y las zonas de sombra, confieren a la imagen esa sensación de encontrarse suspendida en el espacio, dándole también sensación de cierto movimiento. Por el contrario, la imagen de Tiepolo, por lo menos yo creo que transmite esa sensación, nos ofrece una figura más maciza y poderosa, sobre todo porque está perfectamente asentada, es decir, ya no se tiene la sensación de que la Virgen está flotando en el espacio.



Fig. 5. *Inmaculada* de Murillo

Estas diferencias se deben, según mi planteamiento, a dos concepciones distintas a la hora de plasmar plásticamente este concepto. Mientras la figura de Murillo tiene ese aire de humildad, que en cierta manera podríamos calificar como “dulce” y “amable” (pensada, sin duda, para crear en el espectador el sentimiento de piadosa devoción hacia la Inmaculada), la obra de Tiepolo parece huir de esto. Nos encontramos en pleno siglo XVIII, la doctrina de la Inmaculada está difundida y, además, la obra iba destinada a un convento franciscano (orden que siempre se había postulado como defensora de esta doctrina). Por tanto, no era necesario crear una imagen que moviese a la devoción, es decir, ya no se trata de reivindicar un cierto planteamiento teológico, sino, más bien, reafirmarlo ante la difusión y aceptación que ha adquirido.

De esta manera, Tiepolo nos muestra una Virgen que, gracias al favor especial que le ha concedido Dios, goza de una mayor dignidad que los hombres y los santos, lo

que le permite alzarse orgullosa y poderosa sobre el mundo. Para ello crea esa figura monumental, a la que concede un gran espacio dentro del cuadro, cosa a la que también contribuye el manto desplegado al viento. También cambia el tipo de rostro de la Virgen, dejando atrás esas representaciones de Murillo en las que la Virgen aparece como una niña, aquí se nos muestra con un rostro más maduro y serio, que incide en la idea de ofrecernos una representación de la Virgen con un porte digno y orgulloso. Además, la manera de alzarse orgullosa sobre el mundo, se acentúa al colocar la mayor parte de los ángeles y símbolos marianos en la parte baja, donde hay una mayor presencia de la sombra, hasta llevarnos a la parte alta donde se levanta la Virgen, estando ésta iluminada con esa luz característica de Tiepolo que lo unifica todo, creando una atmósfera transparente (aunque en este caso esa luz tiene un mayor tono dorado, debido al tipo de representación).

Ante este lienzo el espectador percibe un aspecto básico de la obra: el autor busca resaltar la dignidad de la Virgen, dignidad que le viene otorgada por su concepción inmaculada. Además, Tiepolo introduce algunas variantes con respecto a la obra de Murillo, como pueden ser la presencia del Espíritu Santo, las doce estrellas y varios símbolos, como la palmera, el espejo, etc., todos ellos simbología de pureza, virginidad, etc., que proceden, tal y como comentamos anteriormente, de textos como el *Cantar de los Cantares* y de diversas letanías marianas.

Desgraciadamente, esta imagen, al igual que el resto de la serie, no llegó Tiepolo a verla colgada en la iglesia de los franciscanos. Sí las llegó a ver unos años después Ponz, salvo el cuadro de *San Carlos Borromeo*, aunque finalmente fueron descolgadas para colocar las obras de Mengs, Bayeu y Maella.

No obstante, la menos difundida obra de caballete de Tiepolo también merece un reconocimiento, siendo el caso concreto de este lienzo de la *Inmaculada Concepción* una de las obras más importantes del autor, además de ser uno de los puntos referenciales dentro de las representaciones de ese concepto abstracto que es la Inmaculada.



Fig. 6. *Inmaculada*, Tiepolo, 1767-1769.

BIBLIOGRAFÍA

-Barchman, W., *The religious paintings of Giambattista Tiepolo: piety and tradition in eighteenth-century Venice*, Clarendon Press, Oxford, 1989.

-Levey, M., *Giambattista Tiepolo. La sua vita, la sua arte*, Mondadori Editore, 1988.

-Pacheco, F., *Arte de la Pintura*, edición de Bonaventura Bassegoda, 2ª edición, Cátedra, Madrid, 2001.

- Sánchez Cantón, J.B. *Tiepolo en España*, CSIC, Madrid, 1953.

-Stratton, S., La Inmaculada Concepción en el arte español, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, nº2, 1988.

-*La obra pictórica completa de Tiepolo*, Noguer, Barcelona, 1976.

-*Tiepolo*, Sedmay, Madrid, 1979.