



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El patronazgo español en la Cerdeña barroca: arte, poder y devoción

Sara Caredda

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El patronazgo español en la Cerdeña barroca: arte, poder y devoción

Tesis doctoral de Sara Caredda

Dirigida por la Dra. Sílvia Canalda i Llobet

Tutorizada por el Dr. Joan Sureda i Pons

Programa de doctorado: Història i Teoria de les Arts (H1801)

Departament d'Història de l'Art - Facultat de Geografia i Història

Grupo de investigación *Emac* (Exportaciones y migración del arte catalán)

Con la concesión de una beca predoctoral del programa APIF-UB

*Alla memoria di mio nonno Armando,
instancabile ricercatore amateur*

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el resultado de un largo camino en el que me he cruzado con muchas personas que, de una manera u otra, me han ayudado en mi trabajo, permitiéndome alcanzar este importante objetivo. El final del recorrido doctoral es el momento para expresar mi agradecimiento a todas y cada una de ellas, muchas anónimas, que difícilmente podrían caber aquí, pero también otras a las que deseo hacer especial mención.

En primer lugar, toda mi gratitud a mi directora de tesis, la Dra. Sílvia Canalda Llobet, por su entrega, dedicación y apoyo incondicional. Han sido seis años (desde que empecé el trabajo final del máster en *Estudis Avançats en Història de l'Art*) en los que ha compartido conmigo sus conocimientos, dejándome mucha libertad a la hora de desarrollar mi investigación, pero a la vez guiándome con sus valiosos consejos en caso de dudas y dificultades. Quiero expresarle lo agradecida que le estoy por lo mucho que he aprendido de ella, tanto a nivel profesional como personal.

Un agradecimiento especial al *Departament d'Historia de l'Art* de la Universitat de Barcelona, al que he estado adscrita durante los últimos cuatro años, gracias a una beca predoctoral del programa *APIF*. Se ha tratado de una etapa muy enriquecedora de mi vida profesional, en la que he tenido oportunidad de realizar labores de docencia en los grados de Historia e Historia del Arte. Por ello, quiero agradecer la confianza mostrada tanto por la dirección del departamento como por todos los profesores con los que he podido colaborar.

También quiero agradecer a todos los miembros de los dos grupos de investigación de los que he formado parte a lo largo de estos años de beca: *ACAF/Art*, dirigido por el Dr. Joan Sureda Pons, y *Emac*, dirigido por la Dra. Rosa Alcoy Pedrós. Con todos ellos he podido compartir experiencias estimulantes como la organización y participación en congresos, seminario y otros eventos científicos, que han representado sin duda una oportunidad de crecimiento para mi recorrido profesional y personal.

Un agradecimiento a la *Bibliotheca Hertziana-Istituto Max Planck* y de manera especial a la Dra. Susanne Kubersky-Piredda, por el asesoramiento científico y la calidez con la que me acogió durante mi estancia de investigación de tres meses en Roma. Sus consejos fueron fundamentales

para orientar mi investigación en la capital italiana. Por otro lado, el acceso al riquísimo patrimonio bibliográfico de la Hertziana, especializado en el campo de la historia del arte, fue basilar para el desarrollo de esta tesis.

Asimismo quiero recordar, con gratitud y cariño, a todos los que participaron en el taller doctoral *Sainteté et politique a l'èpoque moderne*, y de manera especial a sus organizadoras, Cécile Vincent-Cassy y Axelle Guillausseau. Fueron cuatro días de estimulantes debates e intercambios de ideas, propiciados por el buen ambiente y la cercanía entre doctorandos y formadores. Las observaciones críticas que muchos de ellos me hicieron en esa ocasión fueron fundamentales para que pudiese reflexionar sobre los objetivos y las aportaciones de este trabajo.

No puedo dejar de recordar a aquellos de una manera u otra han tenido la amabilidad de asesorarme en mis investigaciones en Cagliari. Entre ellos, tengo una deuda especial con las profesoras Maria Grazia Scano y Alessandra Pasolini, a quienes me une un vínculo profesional que se remonta a mi primera formación en la Università di Cagliari. Fueron ellas quienes estimularon mis inquietudes por las relaciones artísticas entre Cerdeña y España. Tras mi traslado a Barcelona, nunca me ha faltado su ayuda y sus valiosas sugerencias. Del mismo modo, quiero expresar mi agradecimiento a la Lic. Lucia Siddi, por sus consejos y por facilitarme tantas veces la consulta de las fichas del catálogo de la *Soprintendenza* de Cagliari.

Las estancias de investigación y los viajes que he realizado durante el recorrido doctoral han hecho que disemine deudas por muchas ciudades españolas e italianas. Mi gratitud a todos y cada uno de los religiosos y religiosas que, atendiendo a mis llamadas y correos, me han abierto las puertas de sus iglesias y conventos para que pudiese estudiar las obras que allí se conservan. Entre ellos, quiero recordar sobre todo los padres mercedarios del convento de *Bonaria* de Cagliari; y los franciscanos de Santa Rosalía, de manera especial al padre Leonardo y el padre Domenico, por el intercambio de opiniones en torno a la biografía de San Salvador de Horta.

El apoyo emocional constante de mis amigos en el proceso de esta tesis queda probado por el hecho de que algunos de ellos, aun trabajando en campos tan distintos como las ciencias políticas, la economía o las matemáticas, sabrían citar algunas de las obras que aquí analizo. Muchas de las mejores ideas que se recogen en este trabajo llegaron en su compañía.

Gracias a mis amigos de Cerdeña, a Barbara, a Elisabetta, a Gilberto, a Luca, a Andrea y a Viviana, por la confianza ciega que siempre habéis mostrado en mí y porque cada vez que nos reencontramos, en Cagliari o en algún viaje por Europa, las risas están garantizadas. Gracias también a Mauro, por los desayunos de tres o cuatro horas en los que tantas veces hemos intercambiado opiniones sobre el arte sardo.

Gracias a mis compañeros de doctorado, a Ramon, a Dimitra, a Daniel, a Ana Isabel, a Manuela, a Santi y a José, por ser mi otra familia en Barcelona y por compartir tantos buenos momentos cargados de ilusiones. Un doble gracias a Ramon, por tu impagable ayuda durante el proceso de edición del trabajo y por los muchos viajes de investigación convertidos en aventuras y verdaderas pruebas de supervivencia. Otro doble gracias a Dani, por tu valioso asesoramiento en la fase de redacción de este trabajo. Otro doble gracias a José y Santi, por revisar el texto y por vuestras observaciones críticas. Todas las cenas postridentinas que podamos organizar no serán suficientes para que os demuestre mi enorme gratitud.

Agradezco, con mucha ilusión, a los compañeros del *Cor Trobada* y la *Coral Ars Rei*, que también me han acompañado en todas las fases de la tesis con muchas sonrisas y sobre todo mucha música.

Asimismo, quiero hacer especial mención a Júlia, a quien va el mérito de haber diseñado la portada de esta tesis.

Por último, quiero agradecer a mi familia, que desde la lejanía me ha acompañado en cada momento de este largo camino. Si he podido conseguir este resultado es precisamente gracias a ellos. A mi madre, Maria Grazia, y mi hermano, Francesco, y las sobremesas en las que tantas veces hemos conversado en torno a temas de historia, arte, música o literatura. A mi padre, Adriano, y su amor por la lengua y las tradiciones de Cerdeña. A mis abuelos, Armando, Maria, Natale y Pinuccia, que desde pequeña, con gran orgullo, me animaron a continuar con mis estudios. A veces, cuando cierro los ojos, veo a mi abuelo Armando sentado delante de su máquina de escribir, redactando el libro sobre la historia de su pueblo, Nuraminis, al que dedicó tantos años de investigación en los archivos de Cagliari. Esta tesis va dedicada a su recuerdo, porque no puedo dejar de pensar que todo empezó con él.

ÍNDICE

RIASSUNTO.....	13
I. INTRODUCCIÓN	
1. Estructura de la tesis.....	22
2. Objetivos.....	27
3. Metodología y referentes teóricos.....	28
3.1 Estado de la cuestión.....	28
3.2 Marco teórico.....	38
3.3 Diseño metodológico.....	59
II. PREAMBOLO: CONDIZIONANTI STORICI PER LOS STUDIO DELLA COMMITENZA SPAGNOLA IN SARDEGNA	
1. L'elite spagnola nella periferia del impero.....	71
2. La Sardegna nella carriera diplomatica dei viceré.....	73
3. Diocesi e patronato reale: i vescovi.....	82
4. Le città di residenza: <i>Calaris Sardiniae caput</i>	91
5. Il palazzo reale	101
6. La ristrutturazione barocca della cattedrale.....	106
7. Gli altri spazi del potere.....	114
III. OBRAS CONSERVADAS	
1. EL SANTUARIO DE LOS SANTOS MÁRTIRES CALARITANOS Y EL ARZOBISPO FRANCISCO DESQUIVEL (1605-1624)	

1.1. Un mandato eclesiástico en el espíritu de la Contrarreforma.....	125
1.2. La lucha por el primado de Cerdeña.....	128
1.3. “Como nota Baronio”	130
1.4. La búsqueda de las reliquias en los territorios hispánicos.....	136
1.5. Un santuario para “acomodar los sagrados cuerpos”	146
1.6. La sepultura <i>ad sanctos</i> de Francisco Desquivel.....	174
2. EL MAUSOLEO DEL INFANTE MARTÍN EL JOVEN DE ARAGÓN Y LOS VIRREYES ESPAÑOLES	
2.1. Muerte y olvido de Martín el Joven.....	187
2.2. Su primera sepultura.....	189
2.3. El deseo jamás realizado del virrey Luis Guillermo Moncada.....	197
2.4. El artífice: Giulio Apirle y las “dinastías” de marmolistas lombardos.....	204
2.5. El virrey Fernando Joaquín Fajardo y el nuevo mausoleo, “que no lo tiene mejor ningún otro príncipe del mundo”	217
2.6. Martín el Joven en las estrategias de reafirmación del poder: el asesinato del virrey Camarasa.....	228
2.7. Programa iconográfico y referentes artísticos.....	231
3. EL RETABLO DE SAN ISIDRO Y LA INMACULADA Y EL ARZOBISPO DIEGO FERNÁNDEZ DE ANGULO (1676-1683)	
3.1. Un eclesiástico cortesano.....	249
3.2. Los Fernández de Angulo y Fernández del Campo en las redes clientelares de la Monarquía.....	253
3.3. Diego de Angulo en Roma: su estreno como patrono (1676).....	259
3.4. La consolidación del patronazgo de Diego de Angulo: el <i>Retablo de San Isidro y la Inmaculada</i> ...	275
3.5. El cenotafio de Diego de Angulo.....	291
3.6. Más allá del patronazgo en Cerdeña	
3.6.1 La copia pictórica de Bonilla de la Sierra (Ávila).....	303
3.6.2. El retablo de Mejorada del Campo (Madrid).....	309

4. LA CAPILLA DE LA PIEDAD EN LA IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO Y EL VIRREY ANTONIO LÓPEZ DE AYALA (1683-1686)

4.1. Trayectoria político-diplomática del comitente.....	317
4.2. La <i>Virgen de la Piedad</i> entre la historia y la leyenda.....	320
4.3. Cronología y artífices de la capilla.....	334
4.4. Retratos y memoria de la familia Fuensalida.....	342
4.5. Devotos recuerdos de la estancia en Cerdeña: su colección de pinturas.....	356

5. LA CAPILLA DE LA MERCED Y EL ARZOBISPO BERNARDO DE CARIÑENA (1699-1722)

5.1. Un prelado español en la Guerra de Sucesión (1701-1713).....	363
5.2. El rezo universal de la Virgen de la Merced.....	366
5.3. El culto mercedario en un retablo calaritano.....	373
5.4. El sepulcro de Bernardo de Cariñena y la consolidación de un nuevo modelo iconográfico.....	391
5.5. Otros espacios de devoción mercedaria: el convento de Nuestra Señora de Buen Aire.....	396

IV. OBRAS PERDIDAS Y ARTE EFÍMERO

6. SAN SALVADOR DE HORTA Y LOS VIRREYES ESPAÑOLES

6.1. Consideraciones preliminares.....	411
6.2. El camino hacia la santidad.....	413
6.3. La primera imagen oficial de 1607.....	418
6.4. Política artística de los virreyes entorno a la capilla funeraria del santo.....	442

7. LAS FIESTAS CALARITANAS POR LA RENDICIÓN DE BARCELONA (1652) Y EL VIRREY PEDRO MARTÍNEZ RUBIO (1652-1653)

7.1. Arte efímero y relaciones de sucesos como estrategia virreinal.....	437
7.2. Vanagloriar al monarca: la sutil prueba de fidelidad de la nobleza sarda.....	440
7.3. El comitente silencioso: la sombra del virrey.....	444
7.4. Las fiestas calaritanas en la política de patronazgo de Pedro Martínez Rubio.....	446

8. LAS ACTUACIONES ARTÍSTICAS DEL VIRREY NICOLÁS PIGNATELLI ARAGÓN (1687-1690)

8.1. Un diplomático napolitano al servicio de la Corona.....	455
8.2. La remodelación de la iglesia nacional partenopea.....	459
8.3. Otros encargos en Cerdeña: cinco fuentes de mármol para el virrey.....	461
8.4. El palacio madrileño de los duques de Monteleón.....	467
8.5. Fortuna histórica y dispersión de un jardín urbano.....	472

V. CONCLUSIONI

Dai committenti alla committenza.....	479
La incidenza delle commissioni spagnole nel panorama artistico sardo.....	483
Lo sguardo rivolto a Madrid.....	484
La scelta degli artisti.....	486
Devozioni locali e santi ispanici.....	489
La Sardegna nei circuiti internazionali di committenza spagnola.....	490
Un complesso dialogo tra centri e periferie.....	492
A modo di epilogo.....	494

ANEXOS.....	497
--------------------	------------

FUENTES.....	521
---------------------	------------

BIGLIOGRAFÍA.....	533
--------------------------	------------

RIASSUNTO

L'oggetto della presente ricerca dottorale è lo studio della committenza spagnola in Sardegna, con particolare riferimento alla politica artistica dei viceré e i vescovi iberici. Questi personaggi, strettamente legati alla corte di Madrid, costituivano l'élite sociale più influente e dalle maggiori possibilità economiche presente nell'isola. Conoscitori del valore dell'arte come strumento di potere e di esaltazione personale, ma anche come veicolo di aggregazione del consenso, nel corso del loro soggiorno in terra sarda alcuni di essi divennero protagonisti di importanti imprese artistiche, che spaziano dalla decorazione di chiese e cappelle, alla realizzazione di monumenti funerari, all'architettura da giardino, fino al campo della festa effimera.

Va precisato che le commissioni vicereali e vescovili corrispondono agli episodi di spicco del barocco in Sardegna, per cui su di esse esiste -almeno nei casi principali- una copiosa bibliografia. La nostra indagine è quindi partita necessariamente da un'analisi critica degli studi storico-artistici condotti fino all'attualità. Questo importantissimo passo preliminare ha permesso di constatare che le ricerche realizzate finora sono state impostate da un punto di vista preminentemente stilistico, che ha avuto come scopo fondamentale la datazione delle opere e l'identificazione dei rispettivi artefici, senza approfondire adeguatamente sul significato delle stesse opere e i vincoli con i rispettivi committenti.

Il nostro obiettivo principale è stato quindi quello di spostare il campo di ricerca su coloro che patrocinarono la realizzazione di queste opere, utilizzando come impostazione di metodo le teorie che rivendicano il ruolo della committenza nel processo artistico, che trovano il principale esponente in Francis Haskell. Il suo testo *Patrons and Painters*, edito nell'ormai lontano 1980, costituisce ancora oggi un punto di riferimento imprescindibile per chi intenda indagare in tale linea. Nel nostro caso, l'adozione della prospettiva "haskelliana", affiancata dagli studi di cultura visuale come metodologia multidisciplinare e complementare al classico approccio stilistico, ha permesso di arricchire notevolmente il discorso storico-artistico, rivelando la molteplicità di dimensioni delle opere analizzate e proponendo nuove chiavi di lettura per la loro piena comprensione. Ma soprattutto lo spostamento del focus d'attenzione sui committenti ha consentito di far dialogare tra loro una serie di opere che finora, per la loro estrema diversità cronologica, stilistica e di linguaggio artistico, erano sempre state analizzate separatamente. È

stato così possibile identificare analogie e punti in comune tra di esse, riunendole sotto lo stesso ombrello e formulando, in ultima istanza, una proposta interpretativa globale che identifica nella committenza spagnola in Sardegna una pratica socio-culturale dalle caratteristiche proprie e definite.

Considerando i limiti di tempo che il percorso dottorale impone, abbiamo reputato utile concentrare il lavoro sui casi-studio più emblematici, individuati in una serie di cappelle e spazi liturgici cagliaritari: Il *Santuario dei Martiri*, il *Mausoleo di Martino il Giovane*, *L'altare di Sant'Isidoro e l'Immacolata* e la *Cappella della Mercede* della cattedrale; e il *Cappellone della Pietà* della chiesa del Santo Sepolcro. L'indagine di campo è stata condotta attraverso un'impostazione metodologica che si è mossa su due fronti principali: in primo luogo l'osservazione e l'analisi attenta delle opere, che ha avuto come fine ultimo la "lettura" del loro significato, basandosi sui presupposti di carattere iconografico-iconologico formulati da Edwin Panofky e Ernst Gombrich e sulla teoria della storia culturale di Peter Burke. In secondo luogo, è stata portata avanti un'intensa attività di ricerca di fonti primarie e secondarie, condotta principalmente negli archivi sardi, in particolare l'Archivio Storico Diocesano, l'Archivio di Stato e la Biblioteca Universitaria di Cagliari, e quelli iberici che conservano importanti fondi relativi alla Sardegna: a Barcellona l'*Archivo de la Corona de Aragón*, la *Biblioteca de Catalunya* y la *Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona*; e a Madrid l'*Archivo Histórico Nacional*, la *Biblioteca Nacional de España* e la *Biblioteca de la Real Academia de la Historia*.

A questa prima ricognizione è seguita una seconda fase che ha esteso la ricerca documentale a città come Napoli, Roma o Palermo, dove alcuni dei viceré e vescovi analizzati risiedettero prima o dopo il loro passaggio in Sardegna. Come esponenti dell'alta diplomazia dell'epoca, infatti, questi personaggi venivano trasferiti periodicamente di sede per ordine del sovrano. La decisione di dedicare ampio spazio allo studio delle loro carriere politiche ed ecclesiastiche, seguendone i passi nei diversi luoghi che le contraddistinsero, ha permesso di ampliare il ventaglio delle fonti utilizzate ben oltre i canonici contratti di commissione delle opere, includendo anche lettere e carteggi, inventari di beni, testi storici, agiografie, cronache etc. Ciò ha permesso di rintracciare nuovi dati sugli episodi di committenza studiati, ampliando le conoscenze relative alle opere prese in esame.

D'altro canto, dalla ricognizione in archivi estranei al circuito sardo, finora il più battuto dagli studiosi locali, è emerso che le commissioni vicereali e episcopali in Sardegna furono tutt'altro che episodiche. Infatti, benché al giorno d'oggi le opere superstiti siano poche e concentrate quasi tutte nella cattedrale di Cagliari, l'azione di committenza dell'élite spagnola si estese anche ad altri edifici della città, anche se la loro trasformazione o scomparsa ne ha cancellato ogni traccia. Per esempio, il rinvenimento di una descrizione seicentesca della cappella funeraria di San Salvatore da Horta nell'antica chiesa di Santa Maria di Gesù, demolita nel 1718, ha permesso di chiarire che questo spazio di culto venne decorato in gran parte attraverso le donazioni dei viceré. Allo stesso modo, un'inedita relazione di feste rintracciata a Madrid, purtroppo priva di apparato grafico, suggerisce che i rappresentanti reali, probabilmente, si avvalsero delle arti effimere molto più spesso di quanto finora attestato. Questi fortunati rinvenimenti documentali hanno quindi consentito di arricchire il catalogo degli episodi di committenza spagnola in Sardegna.

Un altro fattore di cui abbiamo tenuto conto per l'impostazione generale della ricerca è l'attuale auge degli studi storico-artistici sui viceregni spagnoli in Italia, un ricco filone avviato negli anni Settanta, che ha poi conosciuto nuovo vigore dai primi anni Duemila. Per esempio, tutti i viceré napoletani del Seicento sono stati recentemente oggetto d'indagine nella loro veste di mecenati e promotori delle arti. Lo stesso si può dire di molti *proreges* di Sicilia. La Sardegna, invece, è stata completamente esclusa da questa linea storiografica per la sua condizione di territorio povero e periferico, assolutamente privo di un mercato artistico degno di questo nome, soprattutto se posto a confronto con città come Roma, Napoli o Milano. A riprova di tale situazione è (o sarebbe) la totale mancanza nell'isola del fenomeno del collezionismo pittorico, che si delinea, invece, come l'elemento distintivo della committenza spagnola nella capitale partenopea.

Ci siamo interrogati sulla correttezza di tale linea di pensiero. Infatti, pur essendo Cagliari un centro artistico poco vivace e assolutamente di secondo piano, le alte sfere del potere si fecero comunque protagoniste di importanti imprese artistiche in città, quali la commissioni di cappelle, monumenti funerari, fontane o feste effimere. L'obiettivo complementare della nostra indagine è stato, quindi, quello di riflettere sulla pertinenza di inquadrare l'azione di committenza dei viceré e i vescovi in Sardegna nel più ampio contesto degli studi sui viceregni spagnoli in Italia.

A questo proposito la ricerca ha messo in luce dati sorprendenti. L'inedito inventario dei beni del viceré Antonio López de Ayala, per esempio, rivela che il personaggio acquistò a Cagliari quattro

dipinti, il che consente di smentire, o quanto meno ridimensionare, la presunta assenza del collezionismo pittorico. D'altro canto, di grande interesse si è rivelato il caso degli scultori Giulio e Francesco Aprile, formati a Genova ma attivi a Cagliari. Il primo realizzò il grande *Altare di Sant'Isidoro* della cattedrale per ordine dell'arcivescovo Diego de Angulo, che al suo ritorno in Spagna portò con sé una copia pittorica dell'opera. Il secondo eseguì cinque fontane di marmo per il giardino della residenza madrileña del viceré Nicolás Pignatelli. Queste importanti commissioni, il cui eco andò ben oltre le acque della Sardegna, aprirono ai fratelli Aprile le porte del mercato iberico, permettendo loro di saltare dal limitato contesto sardo al più prestigioso ambiente madrileño.

Dalla nostra indagine emerge quindi un quadro straordinariamente complesso e ricco di stimoli, in cui la Sardegna, pur mantenendo la sua condizione di mercato secondario e periferico, si configura come territorio permeabile, capace di raccogliere e rilanciare gli stimoli artistici. Tra i principali catalizzatori di questa commistione di esperienze culturali troviamo proprio gli esponenti dell'élite iberica, portatori di messaggi, idee ed esperienze tra diversi territori dell'impero. Per le loro possibilità economiche, questi personaggi furono infatti gli unici capaci di vivacizzare il contesto locale con importanti imprese artistiche, che poi, per questioni di prestigio, cercarono spesso di proiettare sui circuiti internazionali.

A fare un bilancio dei risultati raggiunti in questo lavoro, appare evidente che essi sono da considerarsi non un punto d'arrivo quanto un punto di partenza, poiché molti restano ancora i nodi da sciogliere sulle opere prese in esame. Tuttavia, le notizie rinvenute, che hanno permesso di ampliare il catalogo degli episodi conosciuti di committenza spagnola, incoraggiano a continuare sulla via della ricerca archivistica. Ma soprattutto i dati emersi aprono il campo a nuove considerazioni e spunti di riflessione sul ruolo della Sardegna all'interno dei circuiti internazionali del barocco. In tal senso, la ricerca ha messo in luce l'importanza di non escludere dagli studi i territori periferici, giacché parteciparono anch'essi delle dinamiche artistiche dell'epoca e non sempre in maniera passiva, bensì secondo parametri propri che rappresentano un campo in gran parte ancora da esplorare.

I. INTRODUCCIÓN

El 20 de junio de 1324 la armada de Aragón capitaneada por el infante Alfonso (futuro rey Alfonso IV el Benigno) conquistó Cagliari, entonces colonia de la República de Pisa. De este modo Cerdeña ingresó oficialmente en la órbita hispánica, en la que permaneció hasta 1713, cuando, con el Tratado de Utrecht, que ponía fin a la Guerra de Sucesión española (1701-1713), fue cedida temporalmente al imperio austríaco. Poco después, con el Tratado de Londres de 1720, la isla fue asignada a los duques de Saboya, que posteriormente pasarían a ser la casa reinante del estado italiano.

Cerdeña, pues, perteneció a las posesiones hispánicas durante casi 400 años, como reino autónomo integrado en la confederación de estados de la Corona de Aragón. Se trataba de un territorio periférico y distante, que fue visitado personalmente por sus soberanos solo en escasísimas y fugaces ocasiones. Como los demás estados extra-ibéricos, la Corona solía administrarlo indirectamente a través de una serie de intermediarios. Los más destacados eran sin duda los virreyes y los obispos, que representaban las “cabezas” del aparato diplomático de la Monarquía.

El virrey era el representante directo del soberano. Por la gran responsabilidad que conllevaba, esta dignidad solía recaer en una persona de probada fidelidad. De hecho, en época moderna dicho oficio se convirtió en un privilegio de pocas familias pertenecientes a la gran aristocracia cortesana, cuyos exponentes se fueron alternando en los distintos virreinos del imperio.

Con respecto a los cargos eclesiásticos, a partir del reinado de Carlos V la Corona española obtuvo el *jus patronatus* que le reservaba el derecho a nombrar los obispos en todos sus reinos. El pontífice tenía que confirmar la idoneidad de los candidatos propuestos, pero realmente quien los escogía era el rey. Estos personajes, pues, ejercían una importante función política, además de pastoral, sobre todo en las periferias del imperio, donde el control de las almas se consideraba un elemento basilar para generar consenso social en torno a las directrices del gobierno. En palabras de Fernando Negro del Cerro:

“...la figura del obispo, controlador del confesionario y el púlpito, administrador de las limosnas, juez en primera instancia, se aparece en el Antiguo Régimen como una pieza clave dentro del

*difícil mundo de las relaciones de poder entre centro y periferia, quizás la más simple, pero, sin duda, la más eficaz*¹.

En cuanto agentes gubernamentales, los prelados podían incluso asumir la regencia *ad interim*, cubriendo las ausencias temporales del virrey. La trascendencia del rol jugado por estos personajes queda bien resumida en un estudio de Víctor Mínguez sobre la imagen del poder en el México virreinal, en el que el autor introduce un capítulo titulado “Virreyes y arzobispos: la realeza próxima”².

La obligación de residir en su diócesis, una de las novedades más importantes introducidas por Trento, contribuyó a que los obispos se convirtiesen a menudo en los promotores de grandes obras en sus catedrales. Por ejemplo, a lo largo del siglo XVII la seo de Cagliari fue sometida a una importante remodelación que la convirtió en un suntuoso edificio de formas barrocas. En la operación intervinieron directamente varios prelados, que escogieron la iglesia para su descanso eterno, dotándola de nuevas capillas con magníficos retablos y monumentos funerarios en piedras duras. Este tema fue el que abordamos en nuestro trabajo final del Máster en *Estudis Avançats en Història de l'Art*, leído en julio de 2010, que representó nuestra primera aproximación al fenómeno del patronazgo español en Cerdeña.

Tirando de este hilo y ampliando el radio visual, nos dimos cuenta de que los eclesiásticos no fueron los únicos promotores de las artes. Los virreyes también tomaron varias medidas en esta dirección. Algunos, siguiendo el mismo modelo de patronazgo, financiaron importantes empresas artísticas en la catedral u otras iglesias calaritanas; otros aprovecharon la presencia en Cerdeña de insignes escultores para encomendarles la ornamentación de sus residencias particulares; otros orientaron sus intereses hacia el campo de la fiesta y el arte efímero.

Cabe destacar que las manifestaciones artísticas que acabamos de mencionar, por su gran envergadura, son consideradas unánimemente como algunos de los ejemplos más interesantes de barroco en Cerdeña. En el caso de las capillas de la catedral de Cagliari, por ejemplo, su gran calidad de ejecución ha sido remarcada por varios autores. Esto comporta, naturalmente, que la mayoría de las obras que nos interesan no sean inéditas: a lo largo de las últimas décadas se han

¹ NEGREDO DEL CERRO, Fernando. *Los predicadores de Felipe IV. Corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Actas, 2006, p. 77.

² MÍNGUEZ, Víctor. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995, pp. 29-45.

hecho avances importantes en su conocimiento, sobre todo gracias a una serie de estudios estilísticos y documentales que han permitido fecharlas e identificar sus autores. No obstante, aún se perciben algunos interrogantes fundamentales, que exponemos a continuación.

El primero es que los estudios realizados hasta la actualidad se han centrado únicamente en la función estética de las obras, teniendo como objetivo principal el de hacer una valoración formal e intentar aclarar la cuestión atributiva. Falta, pues, un segundo nivel de lectura, es decir una investigación que haga hincapié en su significado y contenido intelectual, vinculándolas a los personajes que las patrocinaron y explorando de manera sistemática aspectos como su deseo de expresar riqueza o poder, la propaganda religiosa o política, la identidad nacional o cultural, etc.

La segunda problemática es que hasta la actualidad el estudio de los encargos virreinales y episcopales se ha abordado en general con una visión localista, que considera dichas obras como pertenecientes de manera exclusiva al panorama artístico de Cerdeña, sin considerar que los patronos no eran sardos. Para una comprensión más adecuada de estas obras, pues, creemos que haría falta investigar el *cursus honorum* de sus comitentes y determinar qué razones los llevaron a financiar empresas artísticas precisamente en la isla. Además, considerando que los virreyes y arzobispos en cuestión eran personajes destacados de la nobleza y la Iglesia de España, sería interesante comprobar si el caso de una región tan periférica como Cerdeña es extrapolable a la acción de patronazgo promovida por los altos cargos políticos y eclesiásticos de otros territorios hispánicos.

La tercera cuestión es que los encargos artísticos promovidos por los virreyes y arzobispos siempre han sido abordados singularmente, analizando la especificidad de cada caso, por tratarse de obras distintas y comitentes diferentes. Además, los representantes reales y los prelados siempre se han separado en categorías aparte, considerándose los primeros como pertenecientes a la clientela laica y los segundos a la eclesiástica. Es decir, no se ha tenido suficientemente en cuenta que en una sociedad como la del siglo XVII, en la que la religión lo impregnaba todo, las fronteras posiblemente no eran tan definidas. Pero sobre todo no se ha puesto bastante énfasis en que virreyes y arzobispos, aunque con funciones y prerrogativas diferentes, en un territorio periférico como Cerdeña formaban parte de una misma élite que, por un lado, gozaba de la máxima visibilidad social y política; y, por otro lado, concentraba el mayor potencial económico. De hecho, en la isla no existían grandes familias aristocráticas, sino únicamente una nobleza provincial que

reflejaba la pobreza del reino. En este contexto, los virreyes y obispos procedentes de España eran los únicos con las posibilidades económicas de desarrollar un patronazgo digno de este nombre.

En definitiva, se percibe la ausencia de un estudio de conjunto que abarque la labor de promoción artística de los patronos más importantes que residieron en Cerdeña, trazando una visión panorámica y evaluando el peso del arte que se hizo por su encargo. Consideramos que la puesta en común de los casos particulares puede contribuir a una comprensión más adecuada de las obras patrocinadas por estos personajes, sopesando la huella que dejaron en el devenir artístico de la isla.

1. Estructura de la tesis

El hilo conductor de esta tesis doctoral es el análisis del patronazgo español en Cerdeña a través de una serie de casos de estudio que ahondarán en las distintas facetas de este fenómeno histórico-artístico.

Tras establecer las coordenadas históricas y geográficas necesarias para contextualizar nuestro estudio, la tesis se desarrollará a través de ocho capítulos que abordarán cada uno un caso específico, es decir un comitente y sus respectivos encargos. Hemos decidido agruparlos en dos bloques principales: “obras conservadas” y “obras perdidas”, para distinguir entre las obras que han llegado hasta nuestros días y las que se conocen únicamente a través de las noticias documentales. Dentro de cada uno de estos bloques temáticos, los casos de estudio se han organizado de manera cronológica.

El primer capítulo gira en torno al *Santuario de los Santos Mártires* de la catedral de Cagliari, edificado por voluntad del arzobispo Francisco Desquível (1605-1624). Se trata de una gran cripta dividida en tres capillas, realizada para ensalzar los mártires calaritanos y conservar dignamente sus reliquias. Este gran espacio religioso, de gran calidad de ejecución, fue decorado en mármoles polícromos con la intervención de escultores procedentes de Lombardía.

Tras la construcción del santuario, la transformación barroca de la catedral de Cagliari continuó con la realización del *Mausoleo de Martín el Joven de Aragón*, al que dedicamos el capítulo 2. Este personaje, hijo único del rey Martín el Humano, falleció en Cerdeña en 1409, siendo enterrado en la seo calaritana. A finales del siglo XVII se decidió encargar una nueva sepultura que respondiese

mejor a la sensibilidad artística de la época. La obra, colocada en la pared de fondo del brazo izquierdo del crucero, fue realizada por el marmolista milanés Giulio Aprile, bajo el mandato de cuatro virreyes distintos: Fernando Joaquín Fajardo de Requesens y Zúñiga, marqués de los Vélez (1673-1675); Francisco de Benavides de la Cueva, marqués de las Navas (1675-1677); Melchor Cisternes de Oblite (1679-1680); y Felipe de Egmond, conde de Egmond (1680-1682).

Formando *pendant* con dicho mausoleo, la pared de fondo del crucero derecho conserva un monumental retablo en mármoles polícromos también ejecutado por Giulio Aprile y dedicado a San Isidro Labrador y la Inmaculada Concepción de María. Esta obra, que analizaremos en el capítulo 3, fue encargada por el arzobispo Diego Fernández de Angulo (1676-1683), quien fue también virrey interino (1682).

El siguiente epígrafe está dedicado a Antonio López de Ayala, conde de Fuensalida y *prorege* de Cerdeña de 1683 a 1686, que financió la realización de un suntuoso retablo de madera dorada en la iglesia del Santo Sepulcro, para conservar dignamente una imagen de la Virgen de la Piedad considerada milagrosa. A sendos lados del altar iban colgados los retratos del mismo Fuensalida, su esposa y sus hijos, obra del pintor sardo Giuseppe Deris y actualmente conservados en el museo calaritano de Santa Eulalia.

En el capítulo 5 volveremos idealmente a la catedral de Cagliari para centrarnos en el *Retablo de la Merced*, enteramente realizado en piedras duras por el marmolista milanés Giuseppe Massetti. El comitente de la obra, que ocupa la tercera capilla de la nave del evangelio, fue Bernardo de Cariñena, el último arzobispo español de la capital sarda (1699-1722).

El siguiente apartado abre el segundo bloque temático de la tesis, dedicado a las obras perdidas. Comenzaremos a abordar este tema con unas reflexiones sobre el caso de San Salvador de Horta (1520-1567), franciscano catalán que falleció en Cagliari en olor de santidad. En 1600 se abrió oficialmente su proceso de canonización, que tuvo como consecuencia la impresión de su imagen oficial y la remodelación de su capilla funeraria en la iglesia calaritana de Santa María de Jesús. En estas operaciones artísticas intervinieron nada menos que seis virreyes: Gastón de Moncada, marqués de Aytona (1590-1595); Antonio Coloma, conde de Elda (1599-1604); Pedro Sánchez de Calatayud, conde de Real (1604-1610); Carlos de Borja, duque de Gandía (1611-1617); Catalina Moncada, esposa de Luis Guillermo de Moncada, duque de Montalto (1644-1649); y el cardenal Juan Jacobo Trivulzio (1649-1651).

El capítulo 7 desplazaremos nuestra atención hacia el tema de las fiestas efímeras organizadas en Cagliari en 1652 para celebrar la victoria de las armadas de Felipe IV en Cataluña, que zanjó el conflicto conocido como *Guerra dels Segadors*. Los festejos, de los que existe una breve relación de sucesos, fueron encargados por el entonces virrey de Cerdeña, Pedro Martínez Rubio (1652-1653).

Finalmente, dedicamos el capítulo 8 a Nicolás Pignatelli Aragón, duque de Monteleón y virrey de Cerdeña de 1687 a 1690. Durante su estancia en Cagliari este personaje dirigió su interés artístico hacia campos distintos. Por un lado, financió la remodelación de la iglesia de San Nicolás, su santo patrono. Por otro lado, aprovechando la presencia en la capital sarda del marmolista milanés Francesco Aprile (hermano de Giulio, al que nos hemos referido precedentemente), le encargó la realización de cinco fuentes de mármol para la residencia particular en Madrid.

Como puede constatarse, tras la enumeración realizada, el estudio del patronazgo español en Cerdeña abarca todas las manifestaciones artísticas conocidas en este campo. Abordaremos, pues, obras distintas por cronología y lenguaje artístico, aludiendo a técnicas tan dispares como la escultura, la pintura, el grabado y el arte efímero, incluso con pequeños *excursus* en el campo de la literatura. A la vez, analizaremos comitentes diferentes por perfil y trayectoria personal. El análisis de los distintos casos, como veremos, permite apreciar divergencias y convergencias entre los patronos estudiados y, tras la correspondiente evaluación crítica, delinear unas tendencias comunes, propiciando el establecimiento de analogías y constantes que hemos identificado como nucleares dentro del fenómeno del patronazgo.

Como guía a nuestro discurso, hemos elaborado unos cuadros esquemáticos que recogen las obras examinadas y los comitentes estudiados, con sus respectivos títulos nobiliarios y las fechas de su mandato en Cerdeña (**anexos 1-2**).

ANEXOS 1. Tabla de las obras y los patronos estudiados. Obras conservadas.

OBRAS CONSERVADAS				
OBRA	UBICACIÓN	PATRONO	TÍTULO NOBILIARIO/PROCEDENCIA RELIGIOSA	MANDATO EN CERDEÑA
Santuario de los Santos Mártires	Catedral de Cagliari	Francisco Desquivel	Tribunal de la Inquisición	1605-1624
Mausoleo de Martín el Joven	Catedral de Cagliari	Fernando Joaquín Fajardo	Marqués de los Vélez	1673-1675
		Francisco de Benavides	Conde de Santisteban	1675-1677
		Melchor Sisternes Oblites		1679-1680
		Felipe de Egmont	Conde de Egmont	1680-1682
Retablo de San Isidro y de la Inmaculada	Catedral de Cagliari	Diego de Angulo	Orden Franciscana de la Observancia	1676-1683
Capilla de la Piedad	Iglesia del Santo Sepulcro	Antonio López de Ayala	Conde de Fuensalida	1683-1686
Capilla de la Merced	Catedral de Cagliari	Bernardo de Cariñena	Orden de la Merced	1699-1722

ANEXOS 2. Tabla de las obras y los patronos estudiados. Obras perdidas.

OBRAS PERDIDAS				
OBRA	UBICACIÓN	PATRONO	TÍTULO NOBILIARIO/PROCEDENCIA RELIGIOSA	MANDATO EN CERDEÑA
Capilla funeraria de San Salvador de Horta	Iglesia de Santa María de Jesús	Gastón de Moncada	Marqués de Aytona	1590-1595
		Antonio Coloma	Conde de Elda	1599-1604
		Pedro Sánchez de Calatayud	Conde de Real	1604-1610
		Carlos de Borja	Duque de Gandía	1611-1617
		Catalina Moncada	Duquesa de Montalto	1644-1649
		Juan Jacobo Trivulzio	Cardenal	1649-1651
Fiestas efímeras por la rendición de Barcelona		Pedro Martínez Rubio	Clero Regular	1651-1652
Iglesia de San Nicolás	Iglesia de San Nicolás	Nicolás Pignatelli Aragón	Duque de Monteleón	1687-1690
Fuentes de mármol	Antiguo palacio de Monteleón (Madrid)			

2. Objetivos

El objetivo principal de la presente tesis doctoral es analizar el patronazgo español en Cerdeña durante la época barroca, a partir de las obras de arte que encargaron los virreyes y obispos, identificando las especificidades de este fenómeno histórico-artístico en la isla, pero también sus implicaciones dentro del panorama internacional, siempre en el marco de los estudios alrededor de los intercambios artísticos entre el centro y la periferia del antiguo imperio hispánico.

El carácter genérico de este objetivo puede concretarse en una secuencia de aspectos específicos que relacionamos a continuación:

- Analizar de manera sistemática el programa decorativo de las obras para “leer” su significado conceptual y vincularlas con sus respectivos patronos, haciendo especial hincapié en su personalidad, linaje, formación cultural, procedencia geográfica, devociones personales, etc.
- Evaluar el peso del fenómeno del patronazgo español en el devenir artístico de Cerdeña, precisar qué elementos de novedad introducen estas obras desde el punto de vista iconográfico y en cuanto a la temática de sus programas decorativos.
- Concretar las razones que llevaron los virreyes y arzobispos españoles a emprender empresas artísticas durante su estancia en Cerdeña, reflexionando sobre la visibilidad de estas obras y la difusión que llegaron a tener fuera de la isla.
- Comprender la naturaleza de las relaciones que se establecen entre patronos y artistas, investigando sobre todo la procedencia, nacionalidad y formación de los escultores y pintores que trabajaron para los virreyes y arzobispos españoles de Cerdeña, y las razones que motivaron su elección.
- Sopesar qué papel jugaron los patronos estudiados en el fenómeno de intercambios artísticos con los centros de referencia del momento, teniendo en cuenta su perfil internacional.
- Comparar el ejemplo de Cerdeña con el fenómeno del patronazgo virreinal y episcopal en otros ámbitos geográficos integrados en la misma realidad política, sobre todo Nápoles, Sicilia y los demás dominios españoles del Mediterráneo, para determinar analogías y divergencias con el caso sardo.

En consecuencia, nuestro estudio pretende centrarse fundamentalmente en la lectura de la imagen y análisis conceptual de las obras, proponiendo un modelo interpretativo del fenómeno del patronazgo español en Cerdeña. Sin embargo, como expondremos, no se descarta considerar elementos de carácter formal, estilístico o técnico que puedan aportar datos inéditos a las obras examinadas e ilustrar mejor su comprensión. Además, aunque la investigación se proponga analizar específicamente los encargos artísticos de nuestros patronos durante su estancia en Cerdeña, no excluimos realizar breves *excursus* durante las etapas anteriores o posteriores a su paso por la isla, para asimilar de un modo más completo las características globales de su tarea de promoción artística.

3. Metodología y referentes teóricos

3.1 Estado de la cuestión

Aunque hasta la actualidad no se haya realizado ningún estudio específico sobre el fenómeno del patronazgo español en Cerdeña, las obras que nos interesan, lógicamente, han despertado la atención de los historiadores del arte sardos, por lo cual existen numerosas fuentes bibliográficas y hemerográficas que las analizan. Nuestra investigación, pues, ha comenzado con un trabajo de búsqueda y consulta de todos estos textos, que ha sido fundamental para detectar qué aspectos se han sometido a estudio, de qué modo han sido abordados y qué cuestiones han sido escasamente tratadas.

A continuación presentamos una selección de las aportaciones a partir de las cuales hemos podido iniciar nuestra investigación. Aun así, cabe señalar que en cada uno de los capítulos se incluye el estado de la cuestión particular de las obras examinadas. La bibliografía que aquí se recoge será entonces recuperada, analizada con mayor detalle y enriquecida con otras aportaciones pertinentes al caso.

El criterio que hemos utilizado para organizar la información ha sido fundamentalmente temático. Es decir, hemos agrupado la bibliografía en torno a cuatro campos de estudio, que abordan las obras que nos interesan desde perspectivas distintas. A partir de ahí, en el marco de cada uno de los campos de estudio, se han ordenado las referencias de modo cronológico.

Todo estudio que aborde el ambiente artístico de Cagliari tiene como punto de partida necesario los escritos del canónigo Giovanni Spano: *Guida del duomo di Cagliari* y *Guida della città di Cagliari e dei suoi dintorni*, publicadas en 1856 y en 1861, respectivamente³. En estos textos Spano analiza la historia de todas las iglesias, conventos y palacios de la capital sarda, pero sobre todo describe con profusión de detalles su aparato decorativo, tratando de identificar los pintores, escultores y arquitectos que los realizaron, ya sean de época medieval, moderna o contemporáneos suyos. La importancia de su trabajo reside en que se trata del primer estudio de carácter estilístico en Cerdeña⁴. Con respecto al tema que nos ocupa, Spano describe todas las capillas costeadas por los virreyes y arzobispos –en la catedral y las demás iglesias–, transcribiendo las inscripciones laudatorias y sopesando la calidad de las obras y los artistas que las realizaron. Por todo ello, sus escritos han representado el arranque obligado de nuestra investigación.

Tras el ejemplo de Spano, el género de las guías conoció cierta fortuna crítica en Cagliari, publicándose dos nuevas aportaciones sobre la catedral. La primera, de Felice Putzu, salió a la luz en 1929⁵; la segunda, De Mario Delogu, en 1966⁶. Ambas analizan las obras que nos interesan, aunque sin añadir datos novedosos en cuanto a sus promotores y circunstancias de realización.

En 1960 salió a la luz un estudio histórico-antropológico: *España en Cerdeña*, de Joaquín Arce⁷. Se trata de una aportación general sobre el influjo cultural español en el arte, la lengua y el folklore de la isla. Pero al autor dedica gran atención a las cuestiones histórico-artísticas, centrándose también en las iglesias de la capital y su aparato decorativo. Entre otras cosas, se detiene en la descripción de los sepulcros y escudos de los arzobispos enterrados en la catedral⁸ y transcribe todas las inscripciones en lengua catalana y castellana⁹. La obra, pues, tiene muchos puntos en común con las guías.

³ SPANO, Giovanni. *Guida del Duomo di Cagliari*. Cagliari: Timon, 1856; SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari e dei suoi dintorni*. Cagliari: Timon, 1861.

⁴ Asimismo, no hay que olvidar que la ciudad de Cagliari fue duramente castigada por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, que causaron la desaparición de muchas iglesias y conventos. En estos casos, el relato del canónigo es el único testimonio del que se dispone para reconstruir su aspecto.

⁵ PUTZU, Felice. *Guida storico-artistica del Duomo di Cagliari*. Cagliari: Tip. San Giuseppe, 1929.

⁶ DELOGU, Mario. *Guida del Duomo di Cagliari*. Cagliari: Fossataro, 1966.

⁷ ARCE, Joaquín. *España en Cerdeña: aportación cultural y testimonios de su influjo*. Madrid: Instituto Jerónimo Zurita, 1960.

⁸ *Ibid.*, pp. 301-305.

⁹ *Ibid.*, pp. 334-340.

Cambiando de género literario, fue entre los años cincuenta y sesenta cuando empezaron a publicarse los primeros estudios científicos en el campo de la historia del arte.

En 1954 salió un artículo titulado “Documenti e notizie per la storia delle arti e dell’industrie artistiche in Sardegna dal 1570 al 1620”, de Raffaele di Tucci¹⁰. El autor recoge aquí diferentes noticias sobre los principales artistas activos en Cerdeña a caballo de los siglos XVI y XVII, fruto de sus largas exploraciones en los archivos calaritanos. Entre los pintores y escultores citados figuran los que trabajaron para el arzobispo Francisco Desquivel en la construcción del *Santuario de los Santos Mártires*.

El año 1962 marcó un antes y un después en el entorno académico sardo, ya que corresponde a la fecha de publicación de la primera monografía: *Arte in Sardegna: dal V al XVIII secolo*, de Corrado Maltese¹¹. A este importantísimo texto siguió otro, cinco años más tarde, realizado en colaboración entre el mismo Maltese y Renata Serra: *Episodi di una civiltà anticlassica*¹². Ni que decir que estas obras se han convertido en clásicos, por ser las primeras visiones panorámicas sobre el arte sardo. Aunque cabe destacar que pasan casi de puntillas la época barroca, entonces considerada como un momento de decadencia política y económica, centrándose sobre todo en la Edad Media y el Renacimiento.

La revalorización del arte de los siglos XVII y XVIII se produjo a partir 1984, cuando se celebró en Cagliari el primer congreso dedicado al barroco. Entre los trabajos presentados, los que han resultado más útiles para nuestra investigación son una aportación de Maria Grazia Scano, que por primera vez abordó el tema de la pintura¹³; y otra de Antonia Giulia Maxia y Marcella Serreli sobre la iglesia calaritana del Santo Sepulcro¹⁴.

En la misma línea, en 1987 se publicó el primer gran estudio documental sobre los artistas activos en Cerdeña en época moderna, fruto de las investigaciones de archivo llevadas a cabo por Mario

¹⁰ DI TUCCI, Raffaele. “Documenti e notizie per la storia delle arti e dell’industrie artistiche in Sardegna dal 1570 al 1620”. *Archivio Storico Sardo*, 24, 1954, pp. 155-171.

¹¹ MALTESE, Corrado. *Arte in Sardegna: dal V al XVIII secolo*. Roma: de Luca, 1962.

¹² MALTESE, Corrado, SERRA, Renata. “Episodi di una civiltà anticlassica”. En: BARRECA, Ferruccio. *Sardegna*. Milano: Electa, 1969. pp. 177-404.

¹³ SCANO, Maria Grazia. “La Pittura del Seicento e del Settecento in Sardegna”. En: KIROVA, Tatiana (ed.). *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1984, pp. 283-304.

¹⁴ MAXIA, Antonia Giulia, SERRELI, Marcella. “L’attività dell’Arciconfraternita della Morte, attraverso i suoi documenti, nella chiesa del Santo Sepulcro in Cagliari nei secoli XVII e XVIII”. En: KIROVA, Tatiana (ed.). *Arte e Cultura del '600 e del '700 in Sardegna*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1984, pp. 245-255.

Corda¹⁵. Se trata de un texto que ha sido fundamental para nuestra tesis, ya que recoge todo tipo de datos no solo sobre pintores y escultores, sino también sobre plateros, albañiles, *picapedrers*, etc. Entre ellos, naturalmente, se mencionan los que trabajaron al servicio de los virreyes y arzobispos españoles.

Pero fue en la década de los noventa cuando el nuevo interés por lo barroco se tradujo en estudios de conjunto. En 1991 Maria Grazia Scano realizó una gran recopilación titulada *Pittura e Scultura del Seicento e del Settecento*¹⁶. En este texto la autora analiza las manifestaciones más relevantes en los campos pictórico y escultórico, centrando su atención en cuestiones de primer interés como la valoración formal de las obras, la datación e identificación de sus autores. Dentro de este amplio panorama, Scano examina todas las comisiones arzobispales y virreinales, destacando en general su gran calidad y proponiendo, en muchos casos por primera vez, atribuciones a artistas concretos.

En 1992 se celebró en Cagliari otro importante congreso, bajo el lema *La società sarda in età spagnola*. De nuevo, fue un acontecimiento que marcó un antes y un después en los estudios del barroco en Cerdeña. La principal novedad fue la diversificación de las investigaciones, con la participación de varios especialistas que centraron su atención en campos artísticos distintos. Destacamos sobre todo la primera aportación específica sobre la escultura del siglo XVII, por Salvatore Naitza¹⁷; una intervención de Alma Casula, que por primera vez abordó el tema de los retablos y tabernáculos de madera¹⁸; un estudio de Alessandra Pasolini y Grete Stefani sobre el uso de las piedras duras para la realización del mobiliario litúrgico¹⁹; y finalmente otra reflexión de Maria Grazia Scano acerca de la pintura sarda²⁰. Cabe subrayar que, naturalmente, cada uno de los autores antes mencionados abordó su trabajo según sus conocimientos y sensibilidad personal. Salvatore Naitza y Maria Grazia Scano, por ejemplo, se centraron sobre todo en las cuestiones estilísticas y atributivas. En cambio, Alessandra Pasolini, Grete Stefani y Alma Casula privilegiaron un corte tipológico, clasificando los retablos y los monumentos funerarios en distintas

¹⁵ CORDA, Mario. *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola: documenti d'archivio*. Cagliari: CUEC, 1987.

¹⁶ SCANO, Maria Grazia. *Pittura e Scultura del Seicento e del Settecento*. Nuoro: Ilisso, 1991.

¹⁷ NAITZA, Salvatore. "La scultura del Seicento". En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, 1992, vol. II, pp. 154-177.

¹⁸ CASULA, Alma. "Gli altari e i tabernacoli lignei". En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, 1992, vol. II, pp. 178-201.

¹⁹ PASOLINI, Alessandra, STEFANI, Grete. "Gli arredi marmorei". En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci. 1992, vol. II, pp. 202-211.

²⁰ SCANO, Maria Grazia. "La pittura del Seicento". En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci. 1992, vol. II, pp. 124-153.

morfologías. Aunque con metodologías diferentes, todos estos estudios trataron de los encargos artísticos de los virreyes y arzobispos españoles, por lo cual han sido una referencia obligada para nuestra investigación.

Tras estas amplias visiones de conjunto, durante los últimos quince años los autores sardos han desplazado su atención hacia casos de estudio más concretos. Por ejemplo, se han editado una serie de investigaciones histórico-artísticas sobre los más destacados palacios e iglesias de Cagliari. A continuación mencionamos tres, que han resultado de gran utilidad para el tema que nos ocupa.

En el año 2000 se publicó un trabajo multidisciplinar sobre el palacio real, en el que autores como Bruno Anatra, Giancarlo Deplano, Maria Grazia Scano, Francesco Manconi y Alessandra Pasolini reconstruyeron la larga trayectoria histórica, arquitectónica, decorativa y ceremonial de este importantísimo espacio de poder²¹. Aunque de la decoración barroca nada pervive, como explicaremos con más detalle en el capítulo siguiente, el texto toca de manera tangencial el tema del patronazgo de los virreyes, por ser el palacio su residencia durante el mandato político en Cerdeña.

En el mismo año 2000 salió a la luz otra obra colectiva, en dos volúmenes, sobre las principales iglesias de la archidiócesis de Cagliari²². El texto reúne distintos estudios que analizan la historia y el aparato decorativo de los edificios, incluyendo, como no podía ser de otra manera, la catedral y los demás templos que entraron dentro del rayo de influencia de los patronos que protagonizan nuestra investigación.

Además, sobre la catedral calaritana hay que mencionar una nueva guía, publicada en 2002 por la *Soprintendenza local*²³. Concebida con criterios didácticos, esta breve monografía analiza la ornamentación del templo a través de varios itinerarios artísticos, relativos a las épocas medieval, moderna y contemporánea, respectivamente. Aun manteniendo un carácter divulgativo, recoge las principales fases de la historia catedralicia, siendo a la vez sintética y completa.

²¹ *Il Palazzo Regio di Cagliari*. Nuoro: Ilisso, 2000.

²² PISEDdu, Antioco (ed.). *Arcidiocesi di Cagliari. Chiese e arte sacra in Sardegna*, 3. Cagliari: Zonza, 2000 (2 vol.). Destacamos que el texto forma parte de una colección que abarca todas las sedes episcopales sardas.

²³ *La cattedrale di Cagliari. Itinerari didattici*. Cagliari: Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico per le province di Cagliari e Oristano, 2002.

Finalmente, queremos mencionar un estudio documental de Francesco Virdis, titulado *Artisti e Artigiani in Sardegna in età spagnola*²⁴ y publicado en 2006. Fruto de una intensa campaña de exploración en los archivos de Cagliari, este texto recoge todo tipo de datos sobre la actividad de los principales artistas que trabajaron en la ciudad en época barroca. Entre otras cosas, Virdis proporciona datos inéditos sobre algunas de las obras que nos interesan, permitiendo fecharlas con seguridad y prosiguiendo en el camino de identificación de los autores.

Pasemos ahora de lo general a lo particular, centrándonos en los ensayos y artículos breves dedicadas de manera específica a las obras que nos interesan o bien a sus autores.

Para empezar esta selección bibliográfica tenemos que remontarnos al año 1929, cuando salió un artículo de Dionigi Scano sobre el *Mausoleo de Martín el Joven*²⁵. En este texto, Scano traza un breve perfil histórico del personaje y reconstruye las circunstancias de su muerte. Además, desmiente la teoría de los historiadores sardos que aseguraban que los restos mortales del infante habían sido trasladados al Panteón de los reyes de Aragón en Poblet²⁶. Pero, lo que más nos interesa es que publica una serie de documentos inéditos que aclaran la cronología de la obra (1675-1686) y la identidad del autor: el escultor milanés Giulio Aprile²⁷.

Tras el ejemplo pionero de Dionigi Scano, durante casi medio siglo no se publicó ninguna otra aportación concreta sobre los encargos artísticos virreinales y episcopales. Este silencio historiográfico se rompió a caballo de los años setenta y ochenta, cuando Anna Saiu Deidda dedicó dos artículos al Santuario de los Santos Mártires²⁸. En ellos, la autora realiza una breve descripción de la obra, pero sobre todo reflexiona sobre sus posibles modelos y propone una lectura de su programa decorativo basada en la consulta de las fuentes literarias de la época, con un enfoque de

²⁴ VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani in Sardegna in età spagnola*. Villasor: Amministrazione Comunale di Villasor, 2006.

²⁵ SCANO, Dionigi. "Morte e sepoltura di Don Martino d'Aragona, Re di Sicilia". *Mediterranea: rivista mensile di cultura e di problemi isolani*, 9, 1929, pp. 4-8.

²⁶ Se trata de una teoría sostenida, entre otros, por el ya citado canónigo Giovanni Spano, como se puede leer en su guía de la catedral de Cagliari: SPANO, Giovanni. *Guida del Duomo...op. cit.*, p. 20. Para desmentirla, Dionigi Scano presenta una recopilación de varios testimonios literarios que prueban que el cuerpo de Martín el Joven siempre permaneció en Cerdeña.

²⁷ SCANO, Dionigi. "Morte e sepoltura...op. cit.", pp. 7-8.

²⁸ SAIU DEIDDA, Anna. "Una nuova lettura del Santuario dei Martiri nel duomo cagliaritano sulla base di alcune considerazioni di Giovanni Spano". *Studi Sardi*, 25, 1978, pp. 95-107; SAIU DEIDDA, Anna. "Il Santuario dei Martiri a Cagliari: le testimonianze di S. Esquirro e J. F. Carmona". *Annali della Facoltà del Magistero*, 10, 1980, pp. 111-158.

carácter iconográfico. Sus escritos, pues, se han revelado de gran utilidad, puesto que la metodología aplicada representa un precedente directo para los objetivos de la presente tesis.

En 1990 salió a la luz una breve aportación de Marcella Serreli sobre la *Virgen de la Piedad*, colocada en el centro del homónimo retablo, en la iglesia calaritana del Santo Sepulcro²⁹. Este estudio se vio justificado por la primera restauración jamás realizada de esta imagen de madera pintada, que permitió fechar la pieza en el siglo XV³⁰. No obstante, la autora amplía su campo de análisis al retablo que la custodia, sobre el que formula las primeras valoraciones de carácter formal. Cabe destacar que, a pesar de que el proceso de revalorización del barroco ya estaba en marcha, su opinión sobre esta obra es tajante, ya que no duda en hablar de “gusto y estilo colonial”³¹.

Del mismo modo, tres años más tarde, en 1993, se decidió restaurar la pintura de la *Virgen de la Merced* que preside el homónimo retablo de la catedral de Cagliari. Para la ocasión, se editó un pequeño volumen con un breve estudio de Maria Grazia Scano sobre la obra y su autor, el pintor romano Giacomo Altomonte³². Basándose en datos de archivo y en una serie de consideraciones iconográficas, Scano propone aquí fechar la obra entre 1718 y 1722, al principio de la actividad de Altomonte en Cerdeña³³.

Durante los últimos veinte años se ha incrementado considerablemente el número de estudios científicos dedicados a las obras que nos ocupan. Los esfuerzos de los historiadores del arte sardos se han centrado de manera especial en sus artífices, con intensas campañas de exhumación documental en los archivos.

La línea de investigación más explotada ha sido el análisis de la trayectoria de los principales artistas forasteros que trabajaron en Cerdeña. Entre ellos hay que destacar varios escultores de nación milanesa, pero formados en Génova, que a lo largo de los siglos XVII y XVIII se trasladaron a Cagliari. Especializados en trabajar las piedras duras, algunos de ellos labraron suntuosas capillas, retablos o monumentos funerarios para los virreyes y arzobispos españoles.

²⁹ SERRELI, Marcella. “La Virgen de la Piedad della chiesa del Santo Sepolcro in Cagliari”. En: *Cagliari: omaggio ad una citta*. Oristano: S’Alvure, 1990, pp. 71-78.

³⁰ *Ibid.*, p. 72.

³¹ *Ibid.*, p. 71.

³² SCANO, Maria. Grazia. “La Pala della Vergine della Mercede”. En: *Vergine della Maercede. Il Restauro*. Cagliari: Lion’s Club, 1993, p. 5.

³³ *Ibid.*

El estudioso que más ha trabajado sobre estos marmolistas es Giorgio Cavallo, que ha abordado el tema entre los años 2002 y 2011³⁴. La documentación inédita exhumada por este autor ha permitido aclarar definitivamente la cronología y fases de realización de obras como el *Mausoleo de Martín el Joven*, el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* o el *Retablo de la Merced*.

Las exploraciones en los archivos calaritanos han sido continuadas por Mario Corda, que en un ensayo del año 2009 también ha centrado su atención en la actividad de los marmolistas milaneses, recopilando nuevos datos sobre sus obras y, en consecuencia, sobre los comitentes para los que trabajaron³⁵.

La relevancia internacional de este tema queda probada por el interés que ha suscitado no solo entre los historiadores del arte sardo. Por ejemplo, Fausta Franchini Guelfi, de la Universidad de Génova, también ha abordado el argumento, centrándose sobre todo en la actividad del ya citado escultor Francesco Maria Massetti³⁶.

Finalmente, sobre las creaciones de los marmolistas milaneses señalamos también una reciente aportación de Alessandra Pasolini³⁷, que abandona el método documental para analizar las obras desde la perspectiva estilística, subrayando que contribuyeron a actualizar el lenguaje artístico local según las directrices del barroco italiano.

³⁴ CAVALLO, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna, Giulio Aprile, maestro di quadro e architettura, scultore, marmista e architetto". *Studi ogliastrini: storia, arte, scienze, letteratura, tradizioni*, 7, 2002, pp. 135-188; CAVALLO, Giorgio. "Due artisti marmorari lombardi attivi in Sardegna nei primi decenni del Settecento: Giovanni Pietro Angelo Fossati e Giuseppe Maria Massetti". *La Valle Intelvi. Quaderno: contributi per la conoscenza di arte, archeologia, ambiente, architettura e lettere intelvesi*, 11, 2006, pp. 11-57; CAVALLO, Giorgio. "Ingegneri, architetti, marmorari e scultori liguri e lombardi nella Sardegna tra il 17. e il 18. Secolo". En: *Storia della Cagliari multicultural tra Mediterraneo ed Europa: atti della giornata di studi su immigrazione a Cagliari sino al 20. secolo (Cagliari 2005)*. Cagliari: AM&D, 2008, pp. 39-55; CAVALLO, Giorgio. "I maestri della cattedrale di Cagliari". *Artisti dei laghi. Magistri d'Europa in Sardegna*, 1, 2011, parte IV, pp. 859-907. En línea: http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/23/23.pdf. [Fecha de consulta: 3 de abril de 2012].

³⁵ CORDA, Mario. "Marmorari nel Regno di Sardegna (sec. XVII-XVIII)". En: MELONI, Maria Giuseppina, SCHENA, Olivetta (ed.). *Sardegna e Mediterraneo tra Medioevo ed età moderna: studi in onore di Francesco Cesare Casula*. Genova: Brigati, 2009, pp. 85-120.

³⁶ FRANCHINI GUELF, Fausta. "Gli altari dei marmorari Macetti da Rovio in Liguria e in Sardegna". En: SCIOLLA, Giovanni Carlo, TERRAROLI, Valerio (ed.). *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento: interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*. Bergamo: Bolis, 1995, pp. 169-175; FRANCHINI GUELF, Fausta. "Scultori Lombardi da Genova in Sardegna nel Seicento en el Settecento". *Artisti dei laghi. Magistri d'Europa in Sardegna*, 1, 2011, parte IV, pp. 786-822. En línea: http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/23/23.pdf. [Fecha de consulta: 3 de abril de 2012].

³⁷ PASOLINI, Alessandra. "L'impronta lombarda nella scultura del Seicento in Sardegna". *Artisti dei laghi*, 2, 2012, pp. 203-228. En línea: http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/0813/Artisti_Laghi_03.pdf. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2013].

Aunque muy tímidamente, durante las últimas décadas la atención de los historiadores del arte sardos también se ha desplazado hacia el campo del patronazgo, con algunas aportaciones que se acercan al planteamiento de nuestra investigación. Aun así, la lista es breve, puesto que hasta el presente esta línea de trabajo ha gozado de un éxito muy relativo en el entorno académico de la isla.

Para empezar señalamos un artículo de 1993, en el que Giuseppe Pinna y Aldo Pillittu reflexionaron sobre la política artística del virrey Luis Guillermo Moncada (1644-1649)³⁸. Estos autores señalaron que hubo contactos entre el representante real y el arquitecto Giovan Battista Mola, conocido por ser discípulo de Bernini. El artista romano realizó varios proyectos para un nuevo acueducto que abasteciese la ciudad de Cagliari, que finalmente no llegó a realizarse. Por ello, no hay pruebas de que Mola se estableciese efectivamente en la capital sarda. Aun así, Pinna y Pillittu concluyen su estudio poniendo de manifiesto la necesidad de investigar la figura de este virrey y el papel que jugó en la llegada de artistas forasteros a Cerdeña. Este texto, pues, ha sido una de las aportaciones bibliográficas que más han contribuido a despertar nuestro interés por el tema que desarrollamos en la presente tesis.

En años más recientes los estudios de patronazgo se han enriquecido gracias a los trabajos de Alessandra Pasolini. Esta autora ha sido prácticamente la única en explorar las figuras de algunos de los comitentes artísticos que vivieron en Cagliari en los siglos XVII y XVIII. Señalamos una aportación suya sobre el virrey Nicolás Pignatelli Aragón (1687-1690) y su decisión de financiar, durante su estancia en la capital sarda, la remodelación de la iglesia de San Nicolás³⁹. No entramos ahora en detalles, ya que trataremos este tema en el capítulo 8. También recordamos un breve ensayo de la misma autora entorno a los relicarios y demás alhajas que Francisco Desquivel mandó realizar durante su mandato episcopal al frente de la archidiócesis calaritana (1605-1624)⁴⁰. Tampoco creemos conveniente detenernos aquí en este argumento, puesto que analizaremos el patronazgo de este personaje en el capítulo 1. De momento nos interesa subrayar que estos dos

³⁸ PINNA, Giuseppe, PILLITTU, Aldo. "G. B. Mola, Montalto, Brant, Orani, Spano: nomi nuovi, meno nuovi e fasulli per la storia dell'arte sarda". *Studi Sardi*, 30, 1992-1993, pp. 563-624.

³⁹ PASOLINI, Alessandra. "Il vicerè Pignatelli e la chiesa dei napoletani a Cagliari". En: ABBATE, Francesco (ed.). *Interventi sulla questione meridionale*. Roma: Donzelli, 2005, pp. 229-235.

⁴⁰ PASOLINI, Alessandra. "Il reliquiario di Sant'Antioco, l'arcivescovo Desquivel e l'argentiere Sisinnio Barrai". En: LAI, ROBERTO, MASSA, Marco. "S. Antioco. Da primo evangelizzatore di Sulci a glorioso Protomartire Patrono della Saregna". Monastir: edizioni Arciere, 2011, pp. 187-200

textos de Alessandra Pasolini, aunque breves y centrados en aspectos concretos de la política de promoción artística de estos personajes, han sido un punto de partida importante para nuestra investigación, puesto que tratan de algunos de los patronos que serán protagonistas de esta tesis.

Aunque la gran mayoría de las fuentes bibliográficas de las que nos hemos servido pertenecen al campo de la historia del arte, lógicamente, creemos necesario referirnos brevemente a algunos estudios históricos y literarios que tratan de las figuras de los comitentes que nos ocupan, encarando de manera tangencial la cuestión del patronazgo.

El texto pionero en este sentido es: *Los virreyes de Cerdeña. Fuentes para su estudio*, de Josefina Mateu Ibars, publicado en dos volúmenes en 1964 y 1968, respectivamente⁴¹. Se trata de una larga y compleja investigación documental, en la que la autora, a partir de una gran cantidad de fuentes de archivo e impresas, presenta un perfil biográfico de los personajes en cuestión y reconstruye su mandato político en la isla. Las referencias a las cuestiones artísticas son escasas, pero Mateu Ibars señala que algunos de los virreyes patrocinaron la decoración de espacios litúrgicos, como Fernando Joaquín Fajardo (1673-1675)⁴² y Diego de Angulo (1682)⁴³. A pesar de su corte histórico, este trabajo se ha revelado de gran utilidad para nuestra investigación, ya que los datos biográficos que proporciona han sido fundamentales para delinear el perfil de nuestros patronos, vinculándolos posteriormente con su acción de promoción artística.

En 1983 se publicó el primer estudio sobre los arzobispos de Cagliari: *I vescovi di Cagliari*, de Luigi Cherchi⁴⁴. La obra recoge la acción pastoral de todos los preladados que guiaron la archidiócesis de la capital sarda. El trabajo, pues, pertenece al mismo género que el realizado por Josefina Mateu Ibars sobre los virreyes.

En la misma línea, en 2008 se editó una nueva aportación documental titulada *Gli arcivescovi di Cagliari dal concilio di Trento alla fine del dominio spagnolo*⁴⁵, de Francesco Virdis. Esta obra se

⁴¹ MATEU IBARS, Josefina. *Los Virreyes de Cerdeña: fuentes para su estudio*. Padova: CEDAM, 1964-1968 (2 vol.).

⁴² *Ibid.*, vol. II, pp. 134-135.

⁴³ *Ibid.*, vol. II, p. 159.

⁴⁴ CHERCHI, Luigi. *I vescovi di Cagliari: 314-1983: note storiche e pastorali*. Cagliari: Tipografia editrice artigiana, 1983.

⁴⁵ VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari dal concilio di Trento alla fine del dominio spagnolo*. Ortacesus: Nuove Grafiche Puddu, 2008.

centra también en los perfiles de los preladados que guiaron la archidiócesis calaritana entre los siglos XVI y XVII, analizando sobre todo las medidas que tomaron con el fin de aplicar los decretos tridentinos. No obstante, cita también noticias inéditas que contribuyen a aclarar varios aspectos relativos al patronazgo artístico de los mismos eclesiásticos.

Finalmente, cabe recordar que algunos de los arzobispos y virreyes estudiados destacaron como promotores no sólo de las artes visuales, sino también de la actividad teatral, la poesía o las fiestas efímeras. Este importante papel ha sido reconocido en varios estudios literarios de diversos autores y naturaleza. Entre ellos recordamos *L'effimero barocco*, de Sergio Bullegas, centrado en las celebraciones patrocinadas por el arzobispo Francisco Desquivel (1605-1624) con motivo del hallazgo de las reliquias de los santos mártires de Cagliari⁴⁶; y un reciente volumen de Tonina Paba sobre el teatro cortesano en Cerdeña, que incluye la primera edición crítica de una serie de composiciones poéticas dedicadas a distintos virreyes españoles, entre ellos Antonio López de Ayala, conde de Fuensalida (1683-1686)⁴⁷.

3.2 Marco teórico

La presente investigación pretende ser una contribución en el campo de la historia del arte, concretamente del arte barroco, a través del análisis de diversas manifestaciones en el ámbito de la escultura, la pintura y el arte efímero. No obstante, dada la naturaleza del tema elegido y siendo uno de los objetivos establecidos el de superar los límites del análisis formal de las obras, la tesis se sitúa necesariamente en un contexto interdisciplinar que debe tener en cuenta el marco de relaciones entre el arte y la historia social, política y eclesiástica.

Por todo ello, el fundamento de la investigación se encuentra en las teorías que han abordado el estudio de las obras de arte en sus múltiples significados y que interpretan la imagen como documento histórico o testimonio visual. El representante más destacado de esta línea crítica, que define la relación existente entre arte e historia como espacio de diálogo, es Peter Burke, que en su libro *Visto y no visto* afirma que: “Las imágenes han sido utilizadas a menudo como medio de adoctrinamiento, objeto de culto, estímulo para la meditación, armas en los debates”⁴⁸. Por lo

⁴⁶ BULLEGAS, Sergio. *L'effimero barocco. Festa e spettacolo nella Sardegna del XVII secolo*. Cagliari: CUEC, 1995.

⁴⁷ PABA, Tonina. *Loas palaciegas nella Sardegna spagnola. Studio e edizione di testi*. Milano: Franco Angeli, 2015.

⁴⁸ BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001 (1998), p. 60. Véase también: BURKE, Peter. “Como interrogar los testimonios visuales”. En: PALOS, Joan Lluís, CARRIÒ INVERNIZZI,

tanto, una obra de arte, además de un valor estético, tiene un valor de testimonio, es decir, comunica un mensaje⁴⁹. La interpretación de estos mensajes, en realidad, es un enfoque teórico que se debe a Erwin Panofsky, el padre de la iconografía y la iconología, que tienen como objetivo principal el de hacer hincapié en el contenido intelectual de una obra de arte⁵⁰. Sin embargo, Panofsky era partidario de descubrir el significado de las imágenes sin plantearse para quién habían sido creadas⁵¹. Los matices necesarios al método panofskiano en cuanto a la recepción de la obra de arte fueron planteados por primera vez por Ernst Gombrich, que en la introducción a su estudio *Imágenes simbólicas* reflexiona sobre el problema de la multiplicidad de significados de una imagen⁵².

Las tesis de Peter Burke, pues, representan una evolución del sistema de análisis planteado por Panofsky y Gombrich, ya que el historiador inglés afirma que es importante utilizar el sistema iconográfico-iconológico, pero al mismo tiempo superarlo:

“Los historiadores necesitan la iconografía, pero también deben trascenderla [...] practicar la iconología de un modo más sistemático [...] hacer uso del psicoanálisis, el estructuralismo y la teoría de la percepción”⁵³.

Nuestra investigación se ha desarrollado, además, a partir de las teorías de los estudios visuales, es decir, esa línea interpretativa que supera el concepto tradicional de “historia del arte” para colocar las imágenes, o “cultura visual”, en un nuevo campo transversal e interdisciplinar. Como destaca Anna Maria Guasch, los estudios visuales pretenden renovar la historia del arte “desde fórmulas de interdisciplinariedad que vayan más allá del análisis estilístico, la iconografía y la historia social”⁵⁴, es decir, estudiar lo visual bajo la óptica de una nueva metodología que incluye, entre otras cosas, el formalismo, la iconología, la sociología y la semiótica⁵⁵. Dentro de los estudios

Diana. *La Historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp. 29-40.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁰ Recordamos la obra de referencia en este sentido: PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979 (1955).

⁵¹ BURKE, Peter. *Visto y no visto...op. cit.*, p. 52.

⁵² GOMBRICH, Ernst Hans. “Objetivos y límites de la iconología”. En: *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1983 (1972), pp. 13-48. El autor aclara que el objetivo principal de los iconólogos es determinar el significado de una obra de arte, en la medida en que sea posible, pero al mismo tiempo alerta sobre los riesgos que conlleva una operación de este tipo. Entre otras cosas, especifica que no hay que confundir las innumerables causas que confluyen en la creación de la obra con su significado y precisa que para “leer” correctamente una imagen es imprescindible encuadrarla en su contexto original.

⁵³ BURKE, Peter. *Visto y no visto...op. cit.*, p. 53.

⁵⁴ GUASCH, Anna Maria. “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”. *Estudios Visuales*, 1, 2003, pp. 8-16.

⁵⁵ *Ibid.*, p.16.

visuales, nos hemos apoyado principalmente en las teorías de Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey, que proponen la existencia de una “historia de las imágenes” y sobre todo defienden la importancia del “significado cultural” de una obra más allá de su valor artístico⁵⁶. Dicha concepción teórica presupone la necesidad de considerar diferentes factores a la hora de analizar una imagen, como por ejemplo las implicaciones sociales y políticas de la misma, que permiten superar la tradicional visión formalista para centrarse en los múltiples significados que expresa.

Llegados a este punto, es necesario hacer referencia a una serie de trabajos que, aunque hayan tratado temas diferentes con respecto al nuestro, han sido un antecedente para el enfoque de nuestra investigación.

En primer lugar, se han tomado como modelo los estudios de patronazgo artístico, que reivindican el papel del comitente en la gestación de la obra de arte. Se trata de una línea de investigación que queda a medio camino entre la historia del arte y la historia social y que ha sido desarrollada, entre otros, por Martin Wackernagel en la monografía *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento: obras y comitentes, talleres y mercado*⁵⁷, y por Frederick Antal en la obra *El mundo florentino y su ambiente social*⁵⁸. Numerosas alusiones al tema del patronazgo se hallan también en el estudio de Arnold Hauser *Historia social de la literatura y el arte*⁵⁹. Asimismo, sobre el mundo renacentista italiano cabe destacar investigaciones como *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*⁶⁰, de David Chambers, *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*, de Mary Hollingsworth⁶¹, y *Changing patrons: social identity and the visual arts in Renaissance Florence*, de

⁵⁶ BRYSON, Norman, HOLLY, Michael Ann, MOXEY, Keith. *Visual culture: images and interpretations*. Hanover (New England): Wesleyan University Press, 1994.

⁵⁷ WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento: obras y comitentes, talleres y mercado*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1997 (1938).

⁵⁸ ANTAL, Frederick. *El mundo florentino y su ambiente social*. Madrid: Guadarrama, 1963 (1947). Cabe destacar que dicho estudio, concebido en el marco de la metodología de la crítica social del arte inspirada en las ideas de Marx y Engels, intenta relacionar la producción artística con los acontecimientos económicos y sociales de su época.

⁵⁹ HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1969 (1951).

⁶⁰ CHAMBERS, David Sanderson. *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*. Glasgow: Macmillan, 1970.

⁶¹ HOLLINGSWORTH, Mary. *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid: Akal, 2002 (1994).

Jill Burke⁶², que también subrayan la necesidad de estudiar las figuras de los patronos para entender correctamente el devenir artístico.

Pero la referencia más importante en el campo de los estudios que examinan la relación entre comitentes y artistas es el texto de Francis Haskell *Patronos y pintores*⁶³, centrado en la Italia barroca. El autor investiga cómo y por qué una serie de destacados personajes de la época se convirtieron en importantes promotores artísticos. En su opinión, las ciudades que concentraron el mayor número de patronos fueron básicamente dos: Roma y Venecia. La primera ejerció el liderato durante el siglo XVII, gracias a los numerosos y polivalentes encargos de la curia papal y las órdenes religiosas, que dictaban las modas y orientaban el gusto⁶⁴. Tras la decadencia económica y social de la Ciudad Eterna, que comenzó hacia mediados del siglo XVII, agudizándose posteriormente a partir de los años setenta, la superioridad artística pasó a Venecia, que la mantuvo a lo largo del siglo XVIII a través del papel activo de la Iglesia, su potente oligarquía local y su condición de ciudad cosmopolita⁶⁵.

Aunque el contexto romano y veneciano, por razones históricas, económicas y sociales, no se pueden comparar con la situación artística de Cerdeña en época barroca, el texto de Haskell es interesante para nuestro estudio en cuanto hace hincapié en la personalidad y los gustos de los patronos y sobre todo en la calidad e importancia del arte que se hizo por su encargo. Además, este autor no deja de subrayar, aunque de manera tangencial, el relieve que tomaron otras ciudades italianas, como Nápoles, Génova y Bolonia, que define como “provincias” para distinguirlas de Roma y Venecia⁶⁶. Como era de esperar, Cagliari ni se menciona, ya que en la capital sarda no floreció ninguna importante escuela pictórica local. Aun así, Haskell abre la puerta al estudio de contextos artísticos que no se corresponden estrictamente con los centros de referencia.

⁶² BURKE, Jill. *Changing patrons: social identity and the visual arts in Renaissance Florence*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2004.

⁶³ El texto en cuestión se publicó por primera vez en inglés en 1980, en una edición de la Yale University. La primera traducción al castellano es de 1984: HASKELL, Francis. *Patronos y pintores. Arte y sociedad en la Italia Barroca*. Madrid: Cátedra, 1984 (1980).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 21. Aun así, Haskell aclara que no fue exclusivamente la Iglesia en detener el monopolio del arte. En sus palabras: “El papa y sus sobrinos no fueron, ni mucho menos, los únicos patronos...Roma bullía de *amateurs* y *virtuosi* de toda especie...la inmensa mayoría de estos coleccionista particulares se contentaba con seguir la moda general impuesta por la corte”. HASKELL, Francis. *Patronos y pintores...op. cit.*, p. 106.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 245 ss.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 207-242.

En segundo lugar, la presente investigación, por el tema escogido, se sitúa necesariamente en el campo de las relaciones artísticas entre Italia y España. Se trata de una línea de estudios que a lo largo de los últimos quince años ha sido objeto de profusa atención en el ámbito académico, con importantes colaboraciones entre especialistas de ambos países, que se han traducido en numerosos congresos e investigaciones panorámicas. A título de ejemplo mencionamos algunas monografías editadas por el Centro de Estudios Europa Hispánica: *España y Génova*⁶⁷, *España y Bolonia*⁶⁸, *España y Nápoles*⁶⁹, las tres centradas en temas como el coleccionismo, el mercado del arte y la circulación de obras y artistas. En la misma línea, también señalamos dos recientes congresos en los que se analizaron las relaciones históricas, diplomáticas, artísticas y culturales entre Roma y Madrid en época moderna⁷⁰. Asimismo, queremos recordar una recopilación de estudios editada por Alessandra Anselmi y titulada *La Calabria del vicereyno spagnolo*, que incluye varias aportaciones relativas a la acción de patronazgo de los aristócratas y las órdenes religiosas en Calabria en época moderna⁷¹. Este texto ha sido relevante para nuestra investigación en cuanto abre las puertas al estudio del papel jugado por las áreas periféricas. La temática, por tanto, se aproxima tanto a nuestro objeto de estudio como a nuestro arco cronológico.

Finalmente, queremos recordar que los arzobispos que analizamos en el presente trabajo, dado el periodo histórico en el que vivieron, se vieron empeñados en la tarea primordial de aplicar los decretos del Concilio de Trento en Cerdeña. Las obras encargadas por estos personajes, por tanto, reflejan la influencia de la Contrarreforma, sobre todo en la elección de las advocaciones. Esto implica una reflexión más general sobre la repercusión de la Reforma Católica en las artes figurativas. La referencia obligada en este ámbito es la obra de Emile Mâle *L'art religieux après le Concile de Trente*, que se considera el iniciador de los estudios centrados en el problema de la relación entre las artes y las directrices tridentinas⁷². Se trata de una línea de investigación que,

⁶⁷ BOCCARDO, Piero, COLOMER, José Luis, DI FABIO, Claro (ed.). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones-Fundación Carolina- Centro de Estudios Europa Hispánica, 2004. esta obra y las dos que mencionamos a continuación forman parte de la colección "España e Italia".

⁶⁸ SERRA, Amadeo, COLOMER, José Luis (ed.). *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.

⁶⁹ COLOMER, José Luis (ed.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.

⁷⁰ SÁNCHEZ HERNANDO, Carlos José (ed.). *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007; ANSELMI, Alessandra (ed.). *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*. Roma: Gangemi, 2014.

⁷¹ ANSELMI, Alessandra (ed.). *La Calabria del vicereyno spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*. Roma: Gangemi, 2009.

⁷² MÂLE, Emile. *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris: Armand Colin, 1932. Según Mâle el Concilio marca un antes y un después en el arte de temática religiosa. El historiador del arte francés afirma que la multiplicación de las

tras la pionera aportación de Mâle, se ha desarrollado gracias a las importantes contribuciones de Anthony Blunt⁷³, Pierre Francastel⁷⁴, Santiago Sebastián⁷⁵ y varios investigadores italianos como Giuseppe Scavizzi, Paolo Prodi, Antonio Rotondò y Massimo Firpo⁷⁶.

Un precedente inmediato para nuestro trabajo se halla en las investigaciones sobre el patronazgo de los virreyes de Nápoles y Sicilia. Se trata de un rico filón de estudios que ha sido objeto de profusa atención a lo largo de las últimas décadas y que hace referencia a un fenómeno social establecido en la España del siglo XVII: el desarrollo del coleccionismo artístico como complemento de la carrera diplomática. En 1691 la baronesa d'Aulnoy⁷⁷ describió esta práctica del siguiente modo:

“Los virreyes de Nápoles y los Gobernadores de Milán han traído de Italia muy excelentes cuadros; los gobernadores de los Países Bajos han aportado tapices admirables; los virreyes de Sicilia y de Cerdeña, bordados y estatuas; los de las Indias, pedrerías y vajillas de oro y de plata. De este modo, regresando de tiempo en tiempo cargado cada uno con las riquezas de un reino, no pueden dejar de haber enriquecido a cada ciudad con multitud de cosas preciosas”⁷⁸.

imágenes fue la respuesta más fuerte y contundente de Roma a la iconoclastia de la Iglesia Reformada. Esto le lleva a realizar un estudio riguroso sobre la iconografía religiosa posterior a Trento, individuando una serie de temas que se convierten en los garantes de la ortodoxia del catolicismo, como la defensa de los sacramentos y las obras de caridad o la difusión del culto a la Virgen, defensora contra todo tipo de herejía. También insiste en la importancia del componente emocional, fundamental para el acercamiento del fiel a la religión, que en el campo artístico se refleja con especial evidencia, por ejemplo, en las escenas de pasión, martirio o éxtasis.

⁷³ BLUNT, Anthony. “El Concilio de Trento y el arte religioso”. En: *La teoría de las artes en Italia*. Madrid: Cátedra, 1979 (1956), pp. 115-142.

⁷⁴ FRANCASTEL, Pierre. “La Contrarreforma y las artes en Italia al final del siglo XVI”. En: *La realidad figurativa: el objeto figurativo y su testimonio en la historia*. Barcelona: Paidós, 1988 (1965), pp. 475-536.

⁷⁵ SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza, 1981.

⁷⁶ SCAVIZZI, Giuseppe. *Arte e architettura sacra. La controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*. Roma: Gangemi, 1962; SCAVIZZI, Giuseppe. “La teología cattolica e le immagini durante il XVI secolo”. *Storia dell'Arte*, XXI, 1974, pp. 171-212; PRODI, Paolo. *Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella riforma cattolica*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1984; ROTONDÒ, Antonio (ed.). *Forme e destinazione del messaggio religioso: aspetti della propaganda religiosa nel Cinquecento*. Firenze: Olschki, 1991; FIRPO, Massimo. *Storie di immagini. Immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*. Roma: Storia e letteratura, 2010.

⁷⁷ Marie Catherine Le Jumel de Barneville (1651-1705), baronesa d'Aulnoy, fue una escritora francesa que visitó España en 1679, publicando una conocida relación de su viaje en 1693. Cabe destacar que la exactitud de sus relatos se ha puesto en discusión en más de una ocasión, llegando algunos críticos como Raymond Foulché a negar que estuviese verdaderamente en la península Ibérica. Sin embargo, otros apuntan a que el viaje de la baronesa fue real, a pesar de las exageraciones e invenciones que incluye en sus textos. Sobre el tema véase el prólogo a la edición en español de 1986: AULNOY, Marie Catherine Le Jumel de Barneville. *Relación del viaje de España*. Edición de G. Mercadal. Prólogo de Lorenzo Díaz. Madrid: Akal, 1986 (1691).

⁷⁸ *Ibid.*, p. 252.

Naturalmente, las afirmaciones de la escritora francesa no deben ser interpretadas literalmente (por ejemplo, no tenemos noticias de ningún virrey de Cerdeña que comprase bordados en la isla) pero sí como síntoma de una tendencia general: los aristócratas en misión diplomática aprovecharon sus estancias en el extranjero para reunir importantes colecciones de arte. Fue sobre todo en Italia donde los españoles realizaron importantísimas adquisiciones, así como en Flandes, que representaba el segundo mercado europeo en el campo de la pintura y poseía los mejores talleres de tapicería⁷⁹.

Sobre este tema existe una copiosa bibliografía. Hemos decidido excluir voluntariamente Flandes y los antiguos virreinos americanos, por su lejanía respecto al caso que nos ocupa. Nos centraremos, pues, en los antiguos territorios españoles en Italia, que representan el marco geopolítico de referencia para el caso de Cerdeña.

Uno de los primeros autores en abrir las puertas a esta línea de investigación ha sido el ya citado Francis Haskell, que en su libro *Patronos y pintores* afirma que:

“Solo había una potencia establecida en la península [italiana] con bastante firmeza para que sus gobernantes pudieran competir casi en igualdad de condiciones por los servicios de los principales artistas italianos. Dueños de Milán y Nápoles, beneficiarios de las más estrechas relaciones con Génova y capaces en ocasiones de ejercer presiones decisivas en Roma, los españoles encargaron importantes obras a pintores de estas cuatro ciudades. Fue en Nápoles principalmente donde realizaron sus actividades. Los virreyes mantenían allí una forma de gobierno que sigue siendo proverbial por su combinación de fausto y explotación, y en estas condiciones las artes visuales florecieron como nunca [...] los virreyes, casi sin excepción, emplearon a estos artistas para decorar iglesias, palacios y galerías, y a su regreso a España se llevaron grandes e influyentes colecciones”⁸⁰.

Estos personajes, pues, fueron el origen de un flujo continuo de pinturas, esculturas, objetos suntuarios, etc. que dejaron las costas italianas rumbo a la península Ibérica, donde pasaron a decorar las residencias particulares y las fundaciones religiosas de las que los mismos virreyes ostentaban el patronato. Las adquisiciones más importantes solían realizarse en Roma y Nápoles, sin duda los principales centros artísticos de referencia del momento. Además, existían un estrecho vínculo que unía estas dos ciudades dentro del entramado diplomático del imperio español, ya que:

⁷⁹ MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. *El mercado español de pintura en el siglo XVII*. Madrid: Fundación Caja Madrid-Fundación Arte Hispánico, 2008, p. 148.

⁸⁰ HASKELL, Francis. *Patronos y pintores...op. cit.*, p. 177.

“era normal que quien ocupase el puesto de embajador en Roma pasara después como virrey a Nápoles. Con esta sucesión se podrían compensar los muchos gastos que debía soportar el embajador de Roma, compitiendo en ostentación con la facción francesa, pagándolos de su propio bolsillo. Por el contrario el cargo de virrey, compensaba ampliamente de estos dispendios”⁸¹.

Este fenómeno ha generado entre los críticos un intenso debate sobre el uso y la función de estas colecciones, es decir, si los *proreges* las reunieron por un real amor al arte o por una necesidad de expresar prestigio y magnificencia. A todo ello hay que añadir la afición de la Corona española por la pintura italiana, que generó un reflejo imitativo en las grandes casas nobiliarias ibéricas⁸². No obstante, no es nuestra intención profundizar en el análisis de las cuantiosas colecciones pictóricas existentes en España en el siglo XVII, encabezadas por la de la familia real, sobre la que existen detallados estudios de autores como Jonathan Brown y John Elliot⁸³, Juan José Martín González⁸⁴, Miguel Morán y Javier Portús⁸⁵. Lo que más nos interesa destacar es que el filón investigador esbozado por Haskell ha generado durante las últimas décadas un interés creciente en torno a las figuras de los virreyes, considerados no solo como agentes políticos, sino también como vías de intermediación artísticas entre Italia y España.

El caso de los *proreges* de Nápoles es sin duda el que mayor fortuna crítica ha conocido. Siguiendo las pautas de Haskell y Renato Ruotolo, que en un artículo pionero de 1973 ofreció la primera visión panorámica sobre el tema⁸⁶, se han realizado varios estudios monográficos en torno al afán coleccionista de los representantes reales. Destacamos sobre todo tres: el primero de Alfonso

⁸¹ MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. *El mercado español de pintura...op. cit.*, p. 150.

⁸² COLOMER, José Luis. “España, Nápoles y sus virreyes”. En: COLOMER, José Luis (ed.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 13-38. A este propósito no hay que olvidar que muchos virreyes y embajadores españoles, durante su estancia en Italia, realizaron importantes adquisiciones para el mismo rey. A título de ejemplo, mencionamos uno de los casos más conocidos: la *Bacanal* y la *Ofrenda a Venus* de Ticiano, actualmente conservadas en el Museo del Prado, que ingresaron en las colecciones de Felipe IV en 1637 por medio del conde de Monterrey, entonces virrey de Nápoles. Las obras iban destinadas al Palacio del Buen Retiro, entonces en construcción. MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. *El mercado español de pintura...op. cit.*, p. 171.

⁸³ BROWN, Jonathan, ELLIOT, John. *Un Palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza, 1981.

⁸⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984, pp. 180-194.

⁸⁵ MORÁN, Miguel, PORTÚS, Javier. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997, pp. 13-62. Estos autores han destacado como el Alcázar de Madrid y las demás residencias reales se convirtieron entre los siglos XVI y XVII en verdaderas galerías donde se exponían obras de artistas romanos, venecianos, napolitanos, etc., representando la mayor colección de pintura italiana existente en la península Ibérica. Por otro lado, el interés en estas escuelas pictóricas radicaba en la superioridad atribuida al arte italiano, como subraya el mismo Haskell: “Desde el alto Renacimiento, el predominio absoluto del arte italiano sobre el de los demás países había sido aceptado sin discusión por el resto de Europa”. HASKELL, Francis. *Patronos y pintores...op. cit.*, p. 177.

⁸⁶ RUOTOLO, Renato. “Collezioni e mecenati napoletani del XVII secolo”. *Napoli Nobilissima*, 12, 1973, pp. 145-153.

Pérez Sánchez, centrado en Manuel de Zúñiga, conde de Monterrey, que mientras desempeñaba los cargos de embajador español antes la Santa Sede (1628-1631) y virrey partenopeo (1631-1637) reunió una colección de casi 300 pinturas⁸⁷. El segundo de Jonathan Brown y Richard Kagan, dedicado a Fernando Afán de Ribera, duque de Alcalá, que tras su estancia en Italia regresó a su Sevilla natal con obras de artistas tan destacados como Guido Reni, Guercino y Artemisia Gentileschi, que incluso le asesoró en sus compras⁸⁸. Finalmente, en años más recientes Fernando Marías, Leticia de Frutos y María López-Fanjul han dirigido su atención hacia Gaspar de Haro, marqués del Carpio, que llegó a poseer más de 2000 obras entre pinturas y dibujos, muchas de ellas compradas también durante sus etapas romana (1677-1682) y napolitana (1683-1687)⁸⁹.

Cabe destacar que las colecciones de estos diplomáticos españoles fueron reunidas a través de una doble política adquisitiva: por un lado las compras de pinturas en el mercado y, por otro lado, los encargos directos a los más valorados pintores de la época. Estos personajes, pues, actuaron como verdaderos mecenas: el marqués del Carpio, por ejemplo, cuando abandonó el puesto de embajador ante la Santa Sede (1677-1682) llevó consigo a Nápoles (1683-1687) muchos de los artistas que lo habían servido en Roma, como Giacomo y Teresa del Po, Paolo de Matteis y Nicola Vaccaro⁹⁰.

Los casos que acabamos de mencionar corresponden a las tres colecciones más espectaculares de la época por el número y la gran variedad de las piezas reunidas. No obstante, todos los virreyes napolitanos del siglo XVII realizaron importantísimas adquisiciones artísticas, por cual durante las últimas décadas se han realizado investigaciones sobre la práctica totalidad de ellos. Enumerar

⁸⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. "Las colecciones de pintura del Conde Monterrey". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV, 1977, pp. 417-454. También destacamos que Haskell definió este personaje como "el más eminente mecenas español en Italia durante la primera mitad del siglo". HASKELL, Francis. *Patronos y pintores...op. cit.*, pp. 177 ss. En la actualidad se conserva un importante conjunto de pinturas que pertenecieron a su colección en la iglesia de las Agustinas Recoletas de Salamanca, fundada por el mismo Monterrey en 1636, tras su vuelta a España. El retablo mayor alberga una conocida *Inmaculada* de Ribera, mientras las capillas laterales conservan obras de otros artistas de primerísimo plano como Domenichino, Massimo Stanzione o Giovanni Lanfranco.

⁸⁸ BROWN, Jonathan, KAGAN, Richard. "The Duke of Alcalá: his collection and its evolution". *Art Bulletin*, 69, 1987, pp. 231-255. La noticia del asesoramiento que Artemisia Gentileschi ofreció al duque en sus compras de pintura se debe a María Jesús Muñoz González. MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. "Una nota sobre los intereses pictóricos del virrey de Nápoles, duque de Alcalá (1629-1631)". *Ricerche sul Seicento napoletano*, 1999, pp. 59-60.

⁸⁹ MARÍAS, Fernando. "Don Gaspar de Haro, Marqués del Carpio, coleccionista de dibujo". En: COLOMER, José Luis (ed.). *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, pp. 209-219; DE FRUTOS, Leticia: *El templo de la Fama. Alegoría del Marqués de Carpio*. Madrid: Fundación de Apoyo de Arte Hispánico-Caja Madrid Fundación, 2009; LÓPEZ-FANJUL, María: "Las representaciones de don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio: retratos, alegorías y emblemas". *Archivo español de arte*, LXXXVI, 344, 2013, pp. 291-310. El acopio coleccionista de este personaje ya había sido esbozado por Haskell. HASKELL, Francis. *Patronos y pintores...op. cit.*, pp. 195 ss.

⁹⁰ MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. *El mercado español de pintura...op. cit.*, p. 216.

todas las tesis doctorales y artículos científicos sería largo y aburrido. Aun así, queremos destacar la que sin duda es la referencia más importante y reciente sobre el tema: *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*⁹¹. Se trata de una recopilación de estudios dirigida por José Luis Colomer, en la que distintos autores analizan la política cultural de los representantes reales que se alternaron en la sede partenopea, con gran atención hacia el coleccionismo de pintura, pero sin descartar otros campos artísticos, como la orfebrería, la literatura o la música.

De hecho, la reunión de colecciones artísticas fue solo una –aunque sin duda la más espectacular– de las facetas del patronazgo de los virreyes partenopeos. La política de estos personajes no se agotó en los envíos de obras a España, sino que se orientó a la vez hacia otros ámbitos, como el mecenazgo arquitectónico. A este propósito recordamos que Nápoles en época moderna era la segunda ciudad de Europa por número de habitantes (después de París) y que llegó a tener una población de entre 300.000 y 400.000 vecinos en la primera mitad del siglo XVII⁹². Esta localidad, pues, se vio afectada por distintas operaciones urbanísticas que los virreyes a menudo supieron aprovechar en sentido propagandístico. El más hábil en este sentido fue sin duda Pedro de Toledo, marqués de Villafranca. Durante su largo mandato político (1532-1553) la ciudad conoció un amplio programa de reorganización que consistió en la restauración del sistema defensivo, la ampliación de la muralla y la consiguiente urbanización dentro del nuevo perímetro⁹³. Se levantaron, pues, nuevos barrios de trazado regular y se abrió una gran calle ortogonal que se convirtió en el nuevo eje de la vida pública, ya que los más destacados representantes de la aristocracia napolitana mandaron edificar aquí sus residencias particulares⁹⁴. Dicha calle aún en la actualidad se conoce como *Via Toledo*, recordando perpetuamente el mandatario real que promovió su abertura (**fig. 1**).

⁹¹ COLOMER, José Luis (ed.). *España y Nápoles...op. cit.*

⁹² GALASSO, Giuseppe. "Una capitale dell'impero". En: COLOMER, José Luis (ed.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 39-62; PESSOLANO, Maria Raffaella. "L'addizione di Pedro de Toledo alla *ciudad antigua de Nápoles*". En: DENUNZIO, Antonio, DI MAURO, Leonardo, MUTO, Giovanni (ed.). *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Napoli: Arte'm, 2013, pp. 49-64.

⁹³ PANE Giulio. "Pietro di Toledo viceré urbanista". *Napoli Nobilissima*, 14, 1975, pp. 81-85; PANE Giulio. "Pietro di Toledo viceré urbanista (II)". *Napoli Nobilissima*, 14, 1975, pp. 161-182; DE SETA, Cesare. "Nápoles ciudad capital. Transformaciones urbanas e infraestructuras en tiempos de la Corona de Aragón y de los virreyes". En: *España en el Mediterráneo: la construcción del espacio*. Madrid: Ministerio de Fomento-Biblioteca Nacional de España, 2006, pp. 44-63.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 53.



Fig. 1. Antonio Lafréry, *Planta de la ciudad de Nápoles*. Detalle con la *Via Toledo*. 1566. Fuente: www.paalazzidinapoli.it.



Fig. 2. Domenico Fontana, *Palacio Real de Nápoles*. Primer tercio del siglo XVII. Foto: Sara Caredda.

Aparte de la ampliación urbanística, Pedro de Toledo fue también el comitente del primer palacio virreinal de la ciudad, cuya construcción encargó en 1543 al arquitecto Ferdinando Manlio⁹⁵. No obstante, a finales del siglo XVI el edificio debía de resultar incómodo y degradado, ya que otro virrey, Francisco Ruiz de Castro, conde de Lemos (1500-1601) decidió la edificación de un nuevo palacio. El encargo recayó en el arquitecto Domenico Fontana, que desde 1595 ocupaba el cargo de ingeniero mayor del reino⁹⁶. La nueva residencia virreinal surgió junto a la precedente, en el centro representativo de la ciudad, entre el puerto y el *Castelnuovo* (**fig. 2**). El papel jugado por los distintos virreyes en la construcción y decoración de la obra, que se prolongó durante más de treinta años, ha sido abordado recientemente por autores como Eduardo Nappi⁹⁷, Joan Lluís Palos⁹⁸ y Paolo Mascilli Migliorini⁹⁹.

El mecenazgo arquitectónico se extendió a la vez a distintas obras de embellecimiento urbano, como la construcción de fuentes públicas monumentales, que muchos mandatarios reales mandaron realizar para dejar memoria de su paso en la ciudad. A título de ejemplo mencionamos la que se realizó en 1649 por encargo del virrey Íñigo Vélez de Guevara, conde Oñate (1648-1653), a partir de un proyecto de Cosimo Fanzago¹⁰⁰ (**fig. 3-4**); y la *Fontana di Monteoliveto*, encargada en

⁹⁵ MUTO, Giovanni. "Capital y corte en la Nápoles española". En: COLOMER, José Luis (ed.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 63-76.

⁹⁶ DE CAVI, Sabina. "Senza causa et fuor di tempo. Domenico Fontana e il palazzo vicereale vecchio di Napoli." *Napoli Nobilissima*, (N.S.) 4, 2003, pp. 187-208; DE CAVI, Sabina. "Il palazzo reale di Napoli. 1600-1607. Un edificio spagnolo?". En: PESTILLI, Livio (ed.). *Napoli è tutto il mondo. Neapolitan art and culture from humanism to the enlightenment*. Pisa: Serra, 2008, pp. 147-170; DE CAVI, Sabina. *Architecture and royal presence: Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2009, pp. 159-212.

⁹⁷ NAPPI, Eduardo. "Il palazzo reale di Napoli. Notizie". *Ricerche sul Seicento napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte*, 2009, pp. 101-111; NAPPI, Eduardo. "I viceré spagnoli e l'arte a Napoli". En: COLOMER, José Luis (ed.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 95-128.

⁹⁸ PALOS, Joan Lluís. *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2010; PALOS, Joan Lluís. "Comunicare a persuadere. L'architettura del palazzo vicereale a Napoli". En: DENUNZIO, Antonio, DI MAURO, Leonardo, MUTO, Giovanni (ed.). *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Napoli: Arte'm, 2013, pp. 165-176.

⁹⁹ MASCILLI MIGLIORINI, Paolo. "Il palazzo reale di Napoli e la città vicereale". En: CURCIO, Giovanna, NAVONE, Nicola, VILLARI, Sergio (ed.). *Studi su Domenico Fontana. 1543-1607*. Mendrisio: Mendrisio Acad. Press, 2011, pp. 185-195; MASCILLI MIGLIORINI, Paolo. "Novità seicentesche sul Palazzo Reale di Napoli". En: DENUNZIO, Antonio, DI MAURO, Leonardo, MUTO, Giovanni (ed.). *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Napoli: Arte'm, 2013, pp. 193-207.

¹⁰⁰ Inspirada en los arcos triunfales, la obra se encuentra actualmente en una pequeña plaza situada delante del *Archivio di Stato*, pero en origen decoraba uno de los principales lugares de encuentro de la ciudad: la *Piazza Sellaria*. Aunque su emplazamiento actual no le haga justicia, conserva aún, en el centro, una larga inscripción laudatoria que celebra la memoria de su comitente, rematada por las armas de Felipe IV y de la casa de Oñate. No es casual que se inspire en los arcos triunfales de época romana: de hecho, cabe recordar que durante el mandato político del conde de Oñate las autoridades españolas recobraron el control de la ciudad tras la sublevación popular capitaneada por Masaniello (1647-1648). NAPPI, Eduardo. "Documenti su fontane napoletane del Seicento". *Napoli Nobilissima*, 19,



Fig. 3-4. Cosimo Fanzago, *Fontana della Sellaria*. 1649. Nápoles, Archivio di Stato (procedente de la plaza de la Sellaria). Foto: Sara Caredda.

1980, pp. 216-231; SARDELLA, Filomena. *Trenta fontane di Napoli. L'utile e l'effimero nell'arredo urbano*. Napoli: Tommaso Marotta Editore, 1989, p. 16; CANTONE, Gaetana. "Le fontane di Cosimo Fanzago". En: STARACE, Francesco, CANTONE, Gaetana (ed.). *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*. Lecce: Edizioni del Grifo, 2002, pp. 325-248.



Fig. 5. Donato Cafaro, Bartolomeo Mori, Pietro Sanbarberio, Francesco D'Angelo, *Fontana di Monteoliveto*. 1669. Nápoles, Largo Monteoliveto. Foto: Sara Caredda.

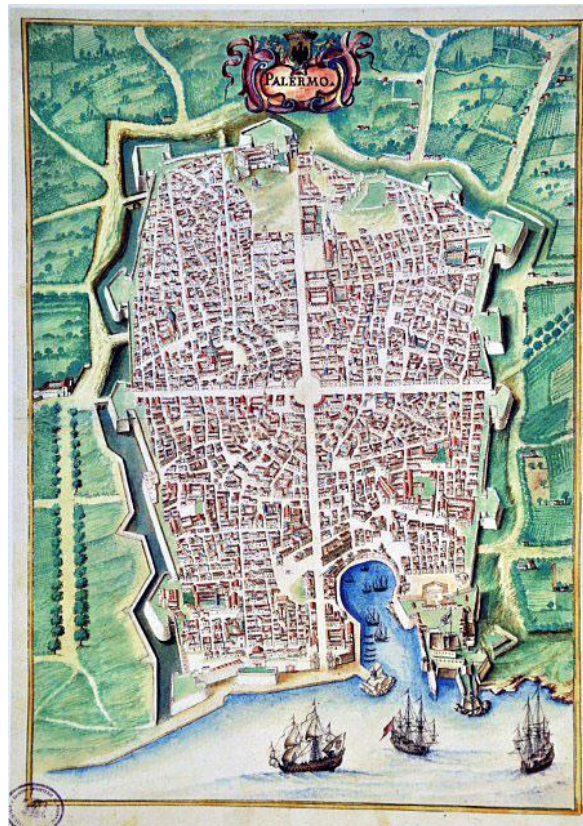


Fig. 6. Carlo Castiglia, *Planta de la ciudad de Palermo*. 1686. Madrid, Archivo General y Biblioteca del Ministerio de Asuntos Exteriores, Ms. 3. Fuente: http://www1.unipa.it/tecla/rivista/9_rivista_scuderi.php.

1669 por el virrey Pedro Antonio de Aragón, duque de Segorbe (1666-1671) (**fig. 5**)¹⁰¹. Distintos autores, como Diana Carriò-Invernizzi, han subrayado la habilidad de los *proreges* napolitanos, que a través de esta labor edilicia y ornamental supieron convertir uno de los mayores problemas que afligían la ciudad -la falta de agua- en una inmejorable ocasión para afianzar su prestigio personal y la autoridad de la Monarquía española¹⁰².

Cambiando de escenario geográfico, hubo otra capital italiana donde los españoles llevaron a cabo una política de patronazgo arquitectónico parecida a la de Nápoles: Palermo, que a caballo de los siglos XVI y XVII fue protagonista de una renovación urbanística a gran escala amparada por sus virreyes.

Como en el caso partenopeo, las obras comenzaron con la ampliación de la muralla y posteriormente se desplazaron al interior. Se decidió prolongar la principal calle que cortaba la ciudad de norte a sur (denominada entonces *Strada Nuova*, actualmente *Corso Vittorio Emanuele II*) hasta el puerto; posteriormente se construyó un segundo eje perpendicular al primero, formando una cruz (**fig. 6**). Dichas intervenciones fueron patrocinadas por los virreyes García Álvarez de Toledo (1565-1568), Marcantonio Colonna (1577-1584) y Bernardino de Cárdenas, duque de Maqueda (1598-1601), en cuyo honor la segunda calle recibió el nombre de *Via Maqueda*. El cruce se convirtió en una plaza octogonal dedicada a la exaltación de la memoria municipal y de la Monarquía, que las fuentes de la época denominan “teatro de los Cuatro Cantos” (**fig. 7**)¹⁰³. Este conocido espacio fue realizado a partir de 1608, durante el mandato político de Juan Fernández Pacheco, marqués de Villena (1606-1610) –motivo por el cual también se conoce como *Piazza*

¹⁰¹ El nombre de esta fuente se debe a que se encuentra enfrente de la iglesia de Monteoliveto. De forma polilobulada, presenta en el centro un obelisco rematado por la estatua en bronce del rey Carlos I. En el pedestal figuras de leones y águilas sostienen cartelas con las armas reales y de la casa del virrey. SARDELLA, Filomena. *Trenta fontane di Napoli...op. cit.*, pp. 17-18, ficha 8. Véase también: DE ROSA, Andrea. “Le fontane napoletane del Seicento”. En: STARACE, Francesco, CANTONE, Gaetana (ed.). *L’acqua e l’architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*. Lecce: Edizioni del Grifo, 2002, pp. 349-352.

¹⁰² CARRIÒ INVERNIZZI, Diana. “Usos políticos del mecenazgo virreinal en los conventos de Nápoles en la segunda mitad del siglo XVII”. En: COLOMER, José Luis (ed.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 379-400; De la misma autora véase también el estudio monográfico dedicado al patronazgo del virrey Pedro Antonio de Aragón: CARRIÒ INVERNIZZI, Diana. *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2008.

¹⁰³ La plaza queda enmarcada por cuatro fachadas escenográficas, que presentan una decoración dividida en tres órdenes superpuestos: en el primero observamos fuentes en mármol con las representaciones alegóricas de los cuatro ríos de la ciudad (Oreto, Kemonia, Pannaria, Papireto); en el segundo los bustos de los reyes Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV; y en el último las imágenes de las santas palermitanas Agata, Ninfa, Oliva y Cristina. Cabe destacar que sobre esta obra existe una extensa bibliografía. A título de ejemplo, citamos la monografía más reciente, que recoge estudios arquitectónicos e histórico-artísticos de distintos autores: DI FEDE, Maria Sofia, SCADUTO, Fulvia (ed.). *I quattro canti di Palermo. Retorica e rappresentazione nella Sicilia del Seicento*. Palermo: Caracol, 2011.



Fig. 7. Piazza dei Quattro Canti. Ca. 1608-1630. Palermo. Fuente: www.artemagazine.it.



Fig. 8-9. El Palacio Real de Palermo en el siglo XVII. Detalle de la fachada principal y la galería de retratos de los virreyes de Sicilia. Fuente: <http://www.ub.edu/enbach/>.

Vigliena-, aunque las obras se prolongaron durante más de dos décadas, concluyendo en 1630, con la colocación de las estatuas de los soberanos¹⁰⁴.

La compleja transformación urbanística de Palermo, que aquí hemos querido solo apuntar, ha sido objeto de profusa atención por parte de estudiosos sicilianos como Maria Sofia di Fede¹⁰⁵, Stefano Piazza¹⁰⁶, Maurizio Vesco¹⁰⁷ y Nicoletta Bazzano¹⁰⁸. Todos ellos han llevado a cabo una profunda reflexión sobre el papel jugado por los distintos virreyes en la historia de la ciudad. También han destacado que la operación no se agotó en la construcción de calles y plazas, sino se extendió a la urbanización de enteros barrios. De hecho, a lo largo de las *Strada Nuova* y *Via Maqueda* surgieron las residencias particulares del patriciado urbano y en sus alrededores se construyeron iglesias y conventos. Además, como en Nápoles, los distintos representantes reales no ahorraron esfuerzos para embellecer la ciudad, encargando fuentes públicas o puertas monumentales para las murallas¹⁰⁹.

Asimismo cabe destacar a lo largo del siglo XVII se emprendió una importante reforma del palacio real palermitano, que ha sido objeto de un reciente estudio de Maria Sofia di Fede¹¹⁰. Como ha subrayado esta autora, las obras consistieron principalmente en la construcción de nuevos espacios y redecoración de las principales salas (**fig. 8-9**). Entre los virreyes que las patrocinaron cabe recordar el ya citado Bernardino de Cárdenas, duque de Maqueda (1598-1601), Luis Guillermo Moncada, duque de Montalto (1635-1639), y Francisco de Benavides, conde de Santisteban (1678-1686).

¹⁰⁴ NOBILE, Marco. "Ciudad y espacio urbano en Sicilia". En: *España en el Mediterráneo: la construcción del espacio*. Madrid: Ministerio de Fomento-Biblioteca Nacional de España, 2006, pp. 134-142.

¹⁰⁵ DI FEDE, Maria Sofia. "Architettura e trasformazioni urbane a Palermo nel Cinquecento: la committenza vicereale". *Espacio, tiempo y forma*, 8, 1995, pp. 103-118; DI FEDE, Maria Sofia. "La gestione dell'architettura civile e militare a Palermo tra XVI e XVII secolo". *Espacio, tiempo y forma*, 11, 1998, pp. 135-153.

¹⁰⁶ PIAZZA, Stefano. "I palazzi di Via Maqueda a Palermo tra Seicento e Settecento". *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, (N.S.) 34-39, 1999-2002, pp. 469-474.

¹⁰⁷ VESCO, Maurizio. "Un nuovo assetto per il quartiere della Kalsa nel Cinquecento. L'addizione urbana del piano di Porta dei Greci". En: CASSATA, Giovanna, DE CASTRO, Evelina, DE LUCA, Maria Maddalena. *Il quartiere della Kalsa a Palermo*. Palermo: Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità siciliana, 2013, pp. 47-65; VESCO, Maurizio. "Un piano di espansione per Palermo nel secondo Cinquecento. Guglielmo Fornaya e la fondazione del borgo di Santa Luci". En: VILLA, Guglielmo (ed.). *Storie di città e architetture. Scritti in onore di Enrico Guidoni*. Roma: Kappa, 2014, pp. 151-164.

¹⁰⁸ BAZZANO, Nicoletta. "Nel segno della croce: la Palermo sacra dei viceré asburgici (secoli XVI-XVII)". *Italian History and Culture*, 13, 2008, pp. 219-234.

¹⁰⁹ DI FEDE, Maria Sofia. "Il cantiere di Porta Felice a Palermo (1582-1637)". *Storia architettura*, (N.S.) 2, 1996, pp. 49-60.

¹¹⁰ DI FEDE, Maria Sofia. *Il palazzo reale di Palermo in età moderna (XVI-XVII secolo)*. Palermo: Caracol, 2012.

Para hacer un poco de balance historiográfico, pues, queda claro que los estudios histórico-artísticos sobre los virreinos españoles en Italia viven un momento de auge, puesto que han generado y continúan generando una cantidad creciente de congresos, tesis doctorales o investigaciones panorámicas centradas sobre todo en una doble línea de investigación: por un lado el coleccionismo; y por otro lado el patronazgo arquitectónico.

A pesar de ello –o precisamente por esta razón– el caso de Cerdeña ha sido excluido por completo de este fecundo filón de estudios. De hecho, mientras muchos autores se han centrado en buscar analogías y divergencias entre la política de patronazgo de los virreyes de Nápoles y Sicilia, ninguno ha planteado la posibilidad de establecer nexos con sus homólogos sardos. Las razones de esta situación se deben básicamente a la pobreza del contexto histórico-artístico de la isla en el siglo XVII, sobre todo comparado con la riqueza de un centro de primerísimo plano como Nápoles. Desde el punto de vista pictórico, por ejemplo, en Cagliari no floreció ninguna escuela importante, por lo cual esta ciudad no representaba un lugar idóneo para reunir una colección. Si trasladamos idealmente el discurso al campo arquitectónico, la capital sarda no experimentó ningún crecimiento demográfico significativo, motivo por el que no se registraron ampliaciones urbanísticas remarcables. En otros términos, la falta de encargos pictóricos importantes y de una labor edilicia monumental han sido razones suficientes para que Cagliari fuese automáticamente excluida de los estudios sobre el virreinato.

Pero, ¿significa esto que los virreyes de Cerdeña no fueron protagonistas de ninguna empresa artística durante su estancia en la isla? Las obras que analizamos en la presente tesis lo desmienten. Cabe preguntarse, pues: ¿es posible leer los encargos artísticos de los virreyes de Cagliari, Nápoles y Palermo como distintas facetas de un mismo fenómeno? ¿A pesar de las diferencias, pueden reunirse todos bajo el paraguas del patronazgo español en el extranjero?

Consideramos que el punto de partida para buscar respuestas se encuentra en unas reflexiones formuladas por Jeremy Roe en torno al caso de Pedro Téllez-Girón, duque de Osuna, que fue primero virrey de Sicilia (1611-1616) y posteriormente de Nápoles (1616-1620)¹¹¹. A diferencia de sus predecesores, que habían literalmente transformado la capital siciliana con las grandes intervenciones urbanísticas a las que nos hemos referido, Osuna manifestó escasos intereses hacia

¹¹¹ ROE, Jeremy. “Diversas facetas del mecenazgo del duque de Osuna y consideraciones sobre las condiciones que dieron forma al mecenazgo virreinal”. En: SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, RUTA, Caterina (ed.). *Cultura della guerra e arti della pace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli*. Napoli: Pironti, 2012. pp. 417-428.

el patronazgo arquitectónico¹¹². En cambio, este personaje fue el centro de una verdadera corte que reunía músicos, escritores y poetas, el más famoso de los cuales fue sin duda Francisco de Quevedo. Tirando de este hilo, en 2010 se organizó un congreso que analizó las distintas facetas de la política cultural de Osuna desde una perspectiva multidisciplinar¹¹³. En su intervención, el ya citado Jeremy Roe subrayó la necesidad de ampliar el radio visual en los estudios sobre el virreinato, destacando:

“la diversidad del mecenazgo virreinal de Osuna [...] un fenómeno histórico mucho más complejo que un capítulo en la historia del coleccionismo [...] el virrey encargaba obras de arquitectura, artes visuales, publicaciones, historias y poesía, pero también [...] su mecenazgo podía convertirse en un acto performativo, como poner la piedra fundacional de una iglesia o dejar su propia imagen esculpida en los cimientos de un edificio”¹¹⁴.

Sobre la base de estas ideas es donde cabe entender el tema que nos ocupa. Es decir, creemos que en el caso de Cerdeña se trata de dirigir la mirada hacia otras manifestaciones artísticas que no entran estrictamente dentro del coleccionismo o el ornato de la ciudad.

Finalmente, cabe destacar que todos los estudios que hemos ido mencionando hasta el momento se refieren al patronazgo de los virreyes, por la gran cantidad y calidad del arte que se hizo por su encargo. Aun así, en los reinos de Nápoles y Sicilia hubo también otros clientes con enorme potencial económico, entre los que hay que contar la poderosa oligarquía local y los obispos. En años recientes los estudios de patronazgo también se han abierto a la vez a estas categorías de comitentes. A continuación mencionamos brevemente algunas referencias relativas a la tarea de promoción artística de los preladados españoles, que constituyen el precedente más cercano (temática y metodológicamente hablando) al tema que nos ocupa.

¹¹² La única empresa en esta línea fue la abertura de una puerta en el recinto amurallado de Palermo, llamada, en su honor, *Porta d'Osuna*. Cabe destacar que la obra desapareció en 1872, pero se conoce a gracias a un grabado del siglo XVIII, que muestra que la ornamentación combinaba un despliegue emblemático familiar con devociones locales (**fig. 10**). GIUFFRÈ, Maria. “Palermo ai tempi del viceré d'Osuna: città e architetture”. En: SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, RUTA, Caterina (ed.). *Cultura della guerra e arti della pace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli*. Napoli: Pironti, 2012, pp. 145-158.

¹¹³ Las actas de dicho congreso se publicaron en forma de libro dos años más tarde: SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, RUTA, Caterina (ed.). *Cultura della guerra e arti della pace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli*. Napoli: Pironti, 2012.

¹¹⁴ ROE, Jeremy. “Diversas facetas del mecenazgo...op. cit., p. 425.

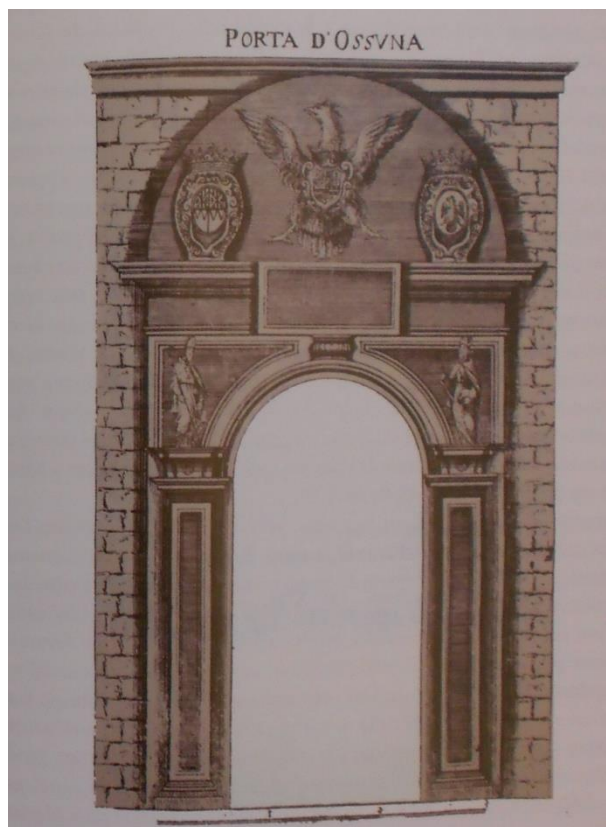


Fig. 10. Antonio Bova, *Grabado de la Puerta de Osuna de Palermo*. Fuente: E. Sánchez García, C. Ruta (ed.). *Cultura della guerra e artidellapace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli*. Napoli: Pironti, 2012, fig. 6.

Con respecto a Nápoles, la incidencia de los prelados ibéricos en el mercado artístico fue limitada por un condicionante histórico: de las casi 100 diócesis del reino solo 24 eran de patronato real¹¹⁵. Esta situación se debió a que, a diferencia de los demás dominios de la Corona, Nápoles era un antiguo feudo eclesiástico y pertenecía jurídicamente a los Estados Pontificios. La mayoría de los obispos, pues, eran nombrados por el papa, quien solía depositar su confianza en eclesiásticos italianos. Por ejemplo, el importantísimo cargo de arzobispo de la capital, que normalmente se traducía en una púrpura cardenalicia, solía recaer en algún exponente de la poderosísima aristocracia partenopea. Aun así, en las diócesis de patronato real sí se registró la presencia de obispos españoles que en algunos casos fueron protagonista de grandes empresas artísticas en sus respectivas catedrales. El tema ha sido abordado en algunos estudios recientes de Ida Mauro¹¹⁶.

¹¹⁵ SPEDICATO, Mario. *Il mercato della mitra: episcopato regio e privilegio dell'alternativa nel Regno di Napoli in età spagnola (1529-1714)*. Bari: Cacucci, 1996.

¹¹⁶ MAURO, IDA. "Il governo dei viceré di Napoli e la presenza di vescovi spagnoli nelle diocesi di regio patronato del regno". In: BRAVO LOZANO, Cristina, QUIRÓS ROSADO, Roberto (a cura di). *En tierra de confluencias. Italia y la Monarquía de España. Siglos XVII-XVIII*. Valencia: Albatros, 2013, pp. 51-59; MAURO, Ida. "Il ruolo dei vescovi delle diocesi di regio patronato tra Spagna e Italia. Due casi a confronto: Martín de León y Cárdenas e Giovan Battista Visco

En lo que atañe al caso de Sicilia, todas las mitras del reino eran de patronato real. Sin embargo, durante el reinado de Fernando el Católico las Cortes obtuvieron un privilegio que obligaba la Corona a proveer las diócesis de manera alternada con eclesiásticos italianos y españoles, que limitó la presencia de obispos ibéricos¹¹⁷. Aun así, algunos de ellos se revelaron muy muníficos, siendo protagonistas de grandes empresas artísticas en sus catedrales, que, naturalmente, han despertado el interés de los estudiosos locales. Sobre este tema señalamos, a título de ejemplo, una reciente monografía de Lisa Sciortino sobre el patronazgo de los arzobispos de Monreale¹¹⁸. A lo largo del siglo XVII algunos de estos prelados financiaron la decoración de suntuosas capillas funerarias en mármoles polícromos (**fig. 11-12**), revelando intereses artísticos parecidos a los de los arzobispos de Cagliari que analizamos en la presente tesis.



Fig. 11. Capilla funeraria del arzobispo Juan Roano. 1687-1692. Monreale, catedral. Foto: Sara Caredda.

(Veschi)". In: LUGAND, Julien (éds.). *Echanges artistiques dans la couronne d'Aragon (XVIe-XVIIIe siècles): le rôle des chapitres cathédraux*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2014, pp. 111-130.

¹¹⁷ D'AVENIA, Fabrizio. "La feudalità ecclesiastica nella Sicilia degli Asburgo: il governo del regio patronato (secoli XVI-XVII)". In: MUSI, Aurelio, NOTO, Maria Anna (a cura di). *Feudalità laica e feudalità ecclesiastica nell'Italia meridionale*. Palermo: Associazione Mediterranea, 2011, pp. 275-292.

¹¹⁸ SCIORTINO, Lisa. *Monreale: il sacro e l'arte. La committenza degli arcivescovi*. Palermo: Plumelia, 2011. Cabe destacar que Monreale, con sus 50.000 ducados de rentas, era la diócesis más rica no solo de Sicilia, sino de toda Italia. MANDUCA, Raffaele. *Le chiese, lo spazio, gli uomini. Clero e istituzioni ecclesiastiche nella Sicilia moderna*. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 2009.



Fig. 12. *Capilla funeraria del arzobispo Juan Roano. 1687-1692. Monreale, catedral. Foto: Sara Caredda.*

En definitiva, dada la riqueza de estudios de patronazgo sobre los reinos de Nápoles y Sicilia, nuestra investigación parte de este referente obligado. Lo que haremos, pues, será aplicar este modelo de estudio al caso concreto de Cerdeña para identificar las especificidades del fenómeno en la isla y finalmente evaluar cómo encaja dentro del discurso que se ha ido construyendo sobre los virreinos españoles en Italia.

3. Diseño Metodológico

La naturaleza de la investigación, planteada para buscar el vínculo entre una serie de manifestaciones artísticas y sus respectivos comitentes, ha requerido de un diseño metodológico que en todo momento pudiese moverse hacia un doble foco de atención: por un lado las obras y, por otro lado, los patronos.

Por todo ello, el trabajo de campo se ha desarrollado fundamentalmente a través de dos fases metodológicas paralelas.

La primera ha consistido en la observación atenta y minuciosa de las obras, que, siempre que ha sido posible, se ha hecho en directo. La observación ha ido acompañada por un riguroso examen iconográfico, sobre todo en los casos de capillas y retablos, para identificar los santos y las advocaciones de los programas decorativos. Seguidamente, se ha efectuado un trabajo de análisis iconológico, para identificar los contenidos de carácter simbólico e ideológico. Cabe destacar que el trabajo de observación ha sido básico, por ejemplo, para transcribir y traducir las inscripciones laudatorias que presentan algunas de las obras estudiadas y que, además de aclarar las fases de realización, se han revelado muy importantes para la correcta interpretación del programa iconográfico de las mismas. El método analítico se ha aplicado no solo a la decoración, sino también a la ubicación de las piezas en el espacio, para determinar qué advocaciones o temáticas tienen más relieve y visibilidad. En otros términos, hemos creído imprescindible tener en cuenta el contexto arquitectónico de las imágenes, para especificar qué obras resaltan más y por qué razón.

La segunda fase metodológica se ha resuelto en un procedimiento de carácter documental. A partir de los datos recopilados en el estado de la cuestión, se ha realizado un trabajo de búsqueda y consulta de documentación primaria y secundaria relacionada con las obras que nos ocupan y sus patronos. Este trabajo se ha centrado de manera especial en las fuentes de la época, tanto manuscritas como impresas. Con respecto a las primeras, se ha realizado una operación de relectura de documentos ya publicados y sobre todo de búsqueda de documentación inédita, incluyendo material de naturaleza tan distinta como: espolios, inventarios de bienes, registros de pago, correspondencia personal, etc. Entre las fuentes impresas se ha utilizado un amplio abanico de géneros que incluye textos históricos, crónicas, dietarios familiares, tratados, textos hagiográficos, obras teológicas, sermones, catecismos y todo tipo de material relacionado con los arzobispos y virreyes en cuestión.

Una vez recogidos los datos, se ha realizado una rigurosa operación de análisis crítico para establecer los vínculos entre los materiales encontrados y las obras de arte. Cabe destacar que la decisión de centrar nuestras búsquedas documentales en torno a las figuras de los patronos, y no únicamente en los artistas, como se había hecho en la práctica totalidad de las investigaciones anteriores, ha permitido localizar numerosas fuentes inéditas que han ayudado en el proceso de lectura de la imagen.

Llegados a este punto, es necesario hacer una aclaración importante: el diseño metodológico que acabamos de describir ha sido aplicado rigurosamente a todos los casos de estudio en los que la

obra de arte se conserva. Sin embargo, lógicamente, en los casos de obras perdidas la aproximación metodológica ha sido necesariamente distinta, siendo imposible realizar la primera fase de observación y análisis en directo. Por ello, la investigación se ha basado únicamente en los recursos documentales. Es decir, a partir de las descripciones literarias se han reconstruido, dentro de lo posible, el aspecto y las circunstancias de realización de la obra. Es esta la razón por la que hemos decidido agrupar los casos de estudio en dos bloques distintos: “obras conservadas” y “obras perdidas”. Aunque este orden no respeta la cronología de las obras, hemos decidido adoptarlo precisamente para subrayar esta diferencia de enfoque metodológico.

La recogida de datos se ha realizado inicialmente utilizando los recursos disponibles en la ciudad de Barcelona, empezando por el riquísimo patrimonio del *Archivo de la Corona de Aragón*. Aquí, se ha tomado en consideración de manera especial el fondo del *Consejo de Aragón*, que conserva abundante documentación sobre la administración de Cerdeña. La búsqueda ha permitido localizar fuentes de naturaleza distinta, como cartas o libros de cuentas de los virreyes de Cerdeña, que han proporcionado nuevos datos sobre las obras que nos ocupan. La exploración en la Ciudad Condal ha continuado dirigiéndose hacia otras fuentes, de manera especial las impresas conservadas en la *Biblioteca de Catalunya* y la *Biblioteca de Reserva* de la Universitat de Barcelona, donde se han exhumado obras históricas, devocionales, hagiográficas y sermones directamente relacionadas con algunos de los patronos estudiados y que contribuyen, pues, a esclarecer su actividad de promoción artística.

Es importante aclarar, además, que en esta primera fase del trabajo de campo internet ha sido una fuente importante de documentación, puesto que permite la consulta de distintas bases de datos y el acceso a fuentes primarias digitalizadas.

No obstante, teniendo en cuenta el carácter internacional del tema y la metodología utilizada para investigarlo, la investigación ha requerido de varios desplazamientos a otros contextos geográficos, empezando por la ciudad de Cagliari, donde están ubicadas las obras que nos ocupan. Los distintos viajes a Cerdeña han permitido su observación y análisis en directo y a la vez han consentido realizar una exploración exhaustiva en los archivos y biblioteca de la ciudad. Entre ellos, destacamos el *Archivio Capitolare*, donde se han consultado las actas relativas a los años del mandato de los arzobispos estudiados; y el *Archivio Storico Diocesano*, que conserva un fondo denominado *Spogli Arcivescovi e Sede Vacante*, con los inventarios *post mortem* de los prelados

que fallecieron en la capital sarda. Asimismo, en el *Archivio di Stato* se han podido examinar varios documentos notariales relativos al mandato político de los virreyes.

Otro lugar en el que se ha realizado una intensa campaña de búsqueda de documentación es Madrid, adonde se han realizado tres distintos desplazamientos breves. De este modo, ha sido posible consultar el riquísimo patrimonio de la *Biblioteca Nacional de España*, que conserva numerosas fuentes del siglo XVII, sobre todo impresas, relativas a Cerdeña. Asimismo, en el *Archivo Histórico Nacional*, concretamente en los fondos de los antiguos *Consejos*, se ha localizado abundante documentación generada por pleitos o la correspondencia de algunos de los virreyes y arzobispos estudiados. Estas fuentes han proporcionado datos inéditos que, aunque de manera tangencial, ha sido de gran utilidad a la hora de analizar las empresas artísticas de estos personajes. Pero los hallazgos más sorprendentes se han realizado probablemente en la biblioteca de la *Real Academia de la Historia*. El inventario del fondo *Salazar y Castro* ha revelado la existencia de algunas relaciones inéditas que describen manifestaciones artísticas que no se han conservado. De hecho, la decisión de introducir en la presente tesis un segundo bloque dedicado a las obras perdidas se ha tomado, en parte, a raíz de estos inesperados descubrimientos.

Las estancias en Madrid se han aprovechado para realizar otros dos viajes de investigación a lugares cercanos. El primero es Ávila, ciudad a la que fue trasladado, tras pasar por Cagliari, uno de los eclesiásticos que nos interesan: Diego Fernández de Angulo. La iglesia parroquial de Bonilla de la Sierra, residencia de verano de los obispos abulenses, conserva una copia pictórica del retablo que el prelado mandó realizar para la catedral de la capital sarda. El desplazamiento, pues, ha sido justificado por la necesidad de observar en directo esta obra y buscar documentación correspondiente en el *Archivo Diocesano de Ávila*. En cambio, el segundo viaje ha tenido como destino Toledo, con el objetivo de consultar la *Sección de Nobleza del Archivo Histórico Nacional*, que conserva un fondo relativo al Condado de Fuensalida. Aquí se ha encontrado abundante documentación inédita que se ha revelado fundamental para delinear la trayectoria como patrono de Antonio López de Ayala, IX conde de Fuensalida, que fue virrey de Cerdeña de 1683 a 1686.

Entre los destinos de nuestras investigaciones no podía faltar Nápoles, donde hemos podido conocer de primera mano las características del patronazgo de los virreyes partenopeos y hacer una comparación crítica con el de sus homólogos en Cerdeña. Por otro lado, en esta ciudad se ha realizado una búsqueda en el *Archivio di Stato* centrada en el fondo de la familia Pignatelli, para

recopilar información sobre la figura de Nicolás Pignatelli Aragón, duque de Monteleón y virrey de Cerdeña de 1687 a 1690.

En la misma línea, hemos considerado imprescindible realizar un breve desplazamiento a Palermo, la otra gran capital virreinal del barroco. Como en el caso de Nápoles, el viaje nos ha permitido sopesar toda la envergadura de la transformación urbanística y el embellecimiento que la ciudad conoció gracias a las medidas patrocinadas por los *proreges*. Además, en la capital siciliana hemos podido atender a un caso concreto de estudio: el de Pedro Martínez Rubio, que fue virrey de Cerdeña (1652-1653) y posteriormente arzobispo de Palermo (1657-1668).

Aunque nuestra investigación gire en torno a los patronos, en ningún momento se han dejado de lado los artistas que trabajaron para ellos. Teniendo en cuenta que algunas de las capillas más significativas de la presente tesis fueron realizadas por escultores formados en Génova, como hemos apuntado, hemos creído necesario un breve desplazamiento a esta ciudad para conocer de primera mano su contexto de procedencia. El viaje ha representado una oportunidad inmejorable para acercarnos al barroco genovés y a la vez consultar, en las bibliotecas locales, la bibliografía básica sobre estos marmolistas.

Pero de todos los desplazamientos que hemos realizado el más significativo ha sido sin duda el que ha tenido como destino Roma. Durante el trabajo de campo nos hemos dado cuenta de que nuestra investigación precisaba ser completada estableciendo los referentes tipológicos e ideológicos de las obras objeto de estudio. Es decir, para comprender el origen y significado de las obras era necesario un viaje a la que sin duda era la ciudad que marcaba las tendencias artísticas del momento. Además, algunos de los patronos analizados, como los arzobispos Diego de Angulo (1676-1683) y Bernardo de Cariñena (1699-1722), residieron en la Ciudad Papal antes de su estancia en Cerdeña, ejerciendo allí importantes cargos eclesiásticos. Ha sido imprescindible, pues, reconstruir la etapa romana de estos personajes para poder comprender las características de su posterior tarea de patronazgo en Cagliari.

Para atender a estas necesidades de investigación, se ha realizado una estancia de tres meses, escogiendo como centro de acogida la Bibliotheca Hertziana, por su importantísimo patrimonio bibliográfico especializado en el campo de la historia del arte. La estancia, que ha sido posible gracias a la buena disposición de la dirección de esta tesis, la dirección del Departamento de

Historia del Arte de la Universitat de Barcelona y la Comisión Académica de Doctorado, se ha llevado a cabo bajo la supervisión científica de la Dra. Susanne Kubersky-Piredda.

El acceso a los riquísimos fondos de la Hertziana ha garantizado la posibilidad de recopilar documentación bibliográfica esencial para la consecución de los objetivos de la tesis, obteniendo recursos que no se encuentran en el entorno inmediato de Barcelona. Por otro lado, la estancia en Roma ha permitido llevar a cabo una labor de búsqueda de fuentes primarias en los principales archivos de la ciudad. Entre ellos destacamos, como no podía ser de otra manera, el *Archivio Segreto Vaticano*. En este caso concreto la exploración se ha centrado sobre todo en el fondo del *Concistorio*, que conserva los expedientes de los obispos de todas las diócesis del orbe católico; de la *Segreteria di Stato* y la *Nunziatura Apostolica*, donde se halla la correspondencia entre la curia papal y su representante en Madrid, con noticias interesantísimas sobre la corte española; y de la *Congregazione dei Riti*, dedicado los procesos de canonización. Por otro lado, en la *Biblioteca Apostolica Vaticana* se han localizado numerosas fuentes impresas, como sermones o textos históricos y hagiográficos directamente relacionados con algunos de los patronos analizados. Finalmente, durante nuestra permanencia en Roma también hemos desplazado nuestra atención hacia los fondos del Archivo de la Curia General de la Orden de la Merced (*Archivum Mercedarium Historicum*), movidos por la presencia, entre los patronos estudiados, de un arzobispo que había pertenecido a esta orden: Bernardo de Cariñena (1699-1722). La búsqueda en este sentido ha revelado la existencia de cartas, memoriales y textos jurídicos que conciernen directamente nuestro personaje y que han sido primordiales para entender las características de su tarea de patronazgo.

En definitiva, los viajes y la estancia de investigación se han revelado esenciales para la consecución de los objetivos de la tesis. Teniendo en cuenta que los patronos estudiados eran desplazados por la Corona en distintos territorios del imperio, se ha tratado fundamentalmente de ir siguiendo sus pasos. Es decir, la metodología científica que hemos aplicado a la investigación ha seguido a la vez un procedimiento de carácter empírico: buscar las huellas de estos personajes en los lugares en los que residieron. De este modo, hemos podido recopilar nuevos datos que nos han ayudado a definir su perfil y, en consecuencia, las características de su tarea de patronazgo. A todo ello hay que añadir que los viajes, que sin duda han sido la parte más entretenida e incluso divertida de la investigación, nos han llevado a algunos de los centros de referencia del barroco

europeo, contribuyendo a enriquecer notablemente nuestro propio patrimonio visual y ayudándonos a obtener una aproximación más fresca a las obras que nos ocupan.

Si hasta aquí hemos comentado las distintas fases de la investigación, a continuación introducimos unas consideraciones obligadas sobre el campo de estudio.

La cronología de nuestro trabajo abarca el siglo XVII y las primeras dos décadas del XVIII. Se tomarán como fechas límite del estudio los años 1600 y 1722, que corresponden, cronológicamente hablando, a la primera y la última de las actuaciones artísticas analizadas: en 1600 comenzó la remodelación de la capilla funeraria de San Salvador de Horta, financiada por el virrey Antonio Coloma; y en 1722 falleció Bernardo de Cariñena, el último arzobispo español que costeó la decoración de una capilla en Cagliari.

La razón que nos ha llevado a escoger un arco cronológico tan amplio es la voluntad de abarcar la mayoría de manifestaciones artísticas posibles en el campo de patronazgo español, atendiendo al objetivo de analizar este fenómeno en su conjunto. “Curiosamente” la práctica totalidad de los virreyes y obispos que se convirtieron en patronos vivieron durante el siglo XVII y las primeras dos décadas del XVIII. Naturalmente esto no significa que sus predecesores de los siglos XIV, XV y XVI no tuviesen intereses artísticos. No obstante, antes del año 1600 son muy escasos los casos de representantes reales o prelados españoles que encargaron obras de arte. Entre las pocas excepciones cabe recordar Juan Dusay, virrey de 1491 a 1507, que mandó realizar un retablo pintado para la catedral de Cagliari, actualmente conservado en la sala capitular de la misma.

Esta situación comporta una pregunta obligada: ¿a qué se debe la aparente ausencia (o casi ausencia) de encargos artísticos anteriormente al arco cronológico escogido? En nuestra opinión, las respuestas pueden ser múltiples, empezando por la posibilidad de que muchas obras se perdiesen, cancelándose incluso su memoria en las fuentes escritas. En el capítulo siguiente volveremos a reflexionar sobre el asunto y plantearemos las hipótesis pertinentes. De momento, lo que nos interesa subrayar es que, dentro del fenómeno artístico del patronazgo español, la época barroca es la que reúne el mayor número de casos de estudio. En este sentido, el arco cronológico de la investigación viene condicionado por las circunstancias históricas. Centrarlo en los siglos XVII y XVIII ha sido, pues, una decisión voluntaria y obligada.

En lo que atañe al campo geográfico, el presente trabajo pretende centrarse en el caso concreto de Cagliari, que por ser la capital de Cerdeña representaba la sede oficial de los virreyes. Además, el arzobispo de esta ciudad era la autoridad religiosa más importante de la isla. Por ello, fue precisamente Cagliari el escenario principal en el que se desarrolló la tarea de patronazgo de la élite española.

Esto, lógicamente, no significa que en las demás ciudades sardas faltasen los encargos artísticos: solo para citar algunos casos concretos, entre los siglos XVII y XVIII las catedrales de Sassari, Oristano y Ales se vieron afectadas por importantes remodelaciones. Pero quienes promocionaron las obras, en la práctica totalidad de los casos, fueron aristócratas y eclesiásticos que pertenecían a la élite local sarda. Hemos decidido excluirlos, pues, por razones de nacionalidad; y porque resulta imposible abarcar en una sola tesis todas estas operaciones artísticas.

Tales criterios de inclusión y exclusión marcan el campo de estudio de la investigación, que abarcará, como adelantábamos en la introducción, 8 distintas actuaciones artísticas, indicadas en los cuadros de los patronos y de las obras (**anexos 1 y 2**). Se trata, pues, de un muestreo muy amplio en cuanto a la cronología de las obras, pero a la vez restringido en cuanto a la geografía.

También queremos especificar que, aunque la investigación se centre en el caso concreto de la ciudad de Cagliari, pretende al mismo tiempo superar el campo de la historia local. Por esta razón, se tomarán en consideración también otras obras, ya sean sardas o no, que ayuden en el análisis de nuestros casos de estudio. Como detallado en el diseño metodológico, los *excursus* geográficos fuera de Cerdeña han sido justificados fundamentalmente por el perfil internacional de los patronos. Consideramos que esta vertiente es la que sustenta la validez externa de la investigación, ya que permite relacionar el fenómeno del patronazgo español en Cerdeña con otros territorios del antiguo imperio hispánico.

Para terminar con las cuestiones metodológicas, creemos necesario aclarar brevemente las relaciones que se establecen entre los distintos términos del título que hemos escogido para la presente tesis.

En primer lugar, hemos adoptado el término “patronazgo” influidos por la autoridad de nuestra principal referencia teórica: el ya citado estudio de Francis Haskell *Patronos y pintores*. No obstante, cabe destacar que muchos de los autores que han abordado el estudio de los virreyes de Nápoles y Sicilia prefieren usar la palabra “mecenazgo”¹¹⁹. A este propósito, según el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua se trata de dos sinónimos, que se refieren a una genérica actividad de protección de las artes y forman parte de un mismo campo semántico¹²⁰. Sin embargo, desde el punto de vista etimológico se aprecian ciertas diferencias, ya que “mecenazgo” es un término que remonta a la idea de “mecenas”, es decir, un personaje que es el centro de una corte, donde los artistas residen y trabajan. El concepto, pues, se adapta bien a los virreyes de Nápoles, que tenían artistas de su preferencia, a los que protegían. En cambio, los virreyes y arzobispos españoles en Cerdeña no acostumbraban a tener una relación tan establecida y continuada con los artistas que escogían. Por todo ello, nos hemos decantado por el término “patronazgo”, que permite ampliar el abanico social, implicando cualquier actividad de promoción artística llevada a cabo, por ejemplo, por aristócratas, eclesiásticos, profesiones liberales, gremios, cofradías, etc. En este caso, el vínculo entre patrono y artista es puntual, ya que el segundo puede trabajar simultáneamente para comitentes diferentes. Este concepto pues, nos ha parecido más adecuado a la naturaleza de nuestra investigación.

En segundo lugar, queremos hacer una aclaración obligada en torno al concepto de “Cerdeña barroca”. La historiografía sarda suele dividir los casi 400 años en los que la isla permaneció en la órbita política hispánica (1323-1720) en dos grandes etapas: la “edad aragonesa” y la “edad española”, separadas por el reinado de los Reyes Católicos. Autores como Raimondo Turtas, Bruno Anatra y Francesco Manconi hablan, pues, de “*Sardegna spagnola*” para referirse a los siglos XVI y XVII¹²¹. Por extensión, esta terminología ha sido empleada a menudo también por los historiadores del arte. Sin embargo, nos hemos decantado por el término “barroco” porque creemos que define mejor la cronología de nuestra investigación (1600-1722). De hecho, aunque no exista una definición unívoca de barroco, la convención historiográfica hace coincidir sus

¹¹⁹ Entre ellos destacamos, por ejemplo, José Luis Colomer, Diana Carriò y Jeremy Roe, que en sus mencionados estudios sobre los virreyes de Nápoles y Sicilia siempre utilizan la palabra “mecenazgo”.

¹²⁰ La definición de la versión en línea del diccionario es: “protección dispensada por una persona a un escritor o artista”.

¹²¹ ANATRA, Bruno, PUDDU, Raffaele, SERRI, Giuseppe. *Problemi di storia della Sardegna spagnola*. Sassari: Edes, 1975; TURTAS, Raimondo. “La chiesa durante il periodo spagnolo”. In: ANATRA, Bruno, MATTONE, Antonello, TURTAS, Raimondo (a cura di). *Storia dei sardi e della Sardegna*. Milano: Jaca Book, 1989, vol. III, pp 253-297; MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci. 1992 (2 vol.); MANCONI, Francesco. *Uomini e cose di Sardegna in età spagnola*. Sassari: Edes, 2015.

comienzos con los del siglo XVII y establece su extinción hacia 1750¹²². Salta a la vista que las fechas-límite que se han tomado para la presente tesis coinciden en gran parte con este arco temporal. Por esta razón, las obras que analizamos representan una serie de casos de estudio dentro del amplio panorama del arte barroco.

Para el subtítulo hemos querido jugar con los conceptos de arte, poder y devoción, que consideramos clave para nuestra investigación y que apuntan, a la vez, a las muchas dimensiones de las obras estudiadas. Para facilitar el discurso, los hemos recogido visualmente en el siguiente un gráfico (**anexos 3**):

ANEXOS 3. Gráfico con el marco conceptual y cronológico de la investigación.



¹²² Mencionamos, a título de ejemplo, dos de las principales aportaciones críticas que han contribuido a establecer dicha cronología: WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1979 (1958); WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1978 (1968).

II. PREAMBOLO: CONDIZIONANTI STORICI PER LO STUDIO DELLA COMMITTENZA SPAGNOLA IN SARDEGNA

1. L'élite spagnola nella periferia dell'impero

Tra il Cinquecento ed il Seicento la Sardegna era considerata un regno importante nello scacchiere della Monarchia, per la sua posizione strategica al centro del Mediterraneo, ma secondario per la sua estrema povertà e spopolamento¹²³. Inoltre, le cicliche epidemie di malaria lo rendevano una terra poco accogliente. Pochissimi furono infatti i sovrani che la visitarono. Per l'età aragonese possiamo ricordare Pietro IV il Cerimonioso e Alfonso V il Magnanimo, che presiedettero i Parlamenti riuniti a Cagliari rispettivamente nel 1355 e nel 1421¹²⁴. Successivamente, nel 1535 Carlo V soggiornò pochi giorni nella capitale sarda, mentre con la sua flotta navigava alla volta di Tunisi¹²⁵. Dopo la sua partenza nessun altro monarca iberico mise mai più piede nell'isola. I suoi successori, infatti, si limitarono a governarla attraverso una serie di intermediari, come facevano per gli altri territori periferici dell'impero.

Com'è noto, erano principalmente i viceré ed i vescovi ad assolvere l'importantissimo compito di rapportarsi alla realtà locale e dialogare con le classi dirigenti regnicole in nome del monarca (e nel caso dei presuli, anche del papa). In altri termini, svolgevano un ruolo chiave nelle complesse dinamiche di dialogo tra il centro e la periferia, essendo i principali esponenti di quell'élite spagnola inviata da Madrid in Sardegna.

Tuttavia, questi personaggi non furono i soli rappresentanti reali presenti nell'isola: il sovrano aveva anche altri emissari incaricati di vagliare e contribuire alla buona amministrazione di questa terra lontana. Per esempio, uno strumento di cui gli Asburgo si servirono spesso nel corso del Seicento fu quello dei "visitatori reali": questi burocrati, normalmente ecclesiastici, venivano inviati periodicamente in Sardegna con ampi poteri, a fine di informare il re sullo stato dei conti, verificare l'operato dei altri ministri -viceré incluso- e proporre eventuali soluzioni per risolvere

¹²³ Un dato per tutti: nel 1516 il re Filippo II considerò la possibilità di cedere l'isola, definita "*tierra de muy poco provecho*", a Antonio de Borbón, duca di Vendôme, per compensarlo della recente perdita della Corona di Navarra. L'idea fu però accantonata, giacché, da un lato, avrebbe supposto lo smembramento della confederazione di stati della Corona d'Aragona, giuridicamente in vigore da secoli; e dall'altro lato avrebbe privato la Monarchia di una terra che dal punto di vista geografico, insieme ai regni di Napoli e di Sicilia, rappresentava la frontiera mediterranea dell'impero. MANCONI, Francesco. "*De no poderse desmembrar la Corona de Aragón: Sardenya i Països Catalans, un vincle de quatre segles*". *Pedralbes*, 18, 1998, pp. 179-194; PRINCIPE, Ilario. "El control territorial en la Cerdeña española". In: *España en el Mediterráneo: la construcción del espacio*. Madrid: Ministerio de Fomento-Biblioteca Nacional de España, 2006, pp. 150-158.

¹²⁴ ANATRA, Bruno. "Il palazzo nella storia, la storia nel palazzo". In: *Il Palazzo Regio di Cagliari*. Nuoro: Ilisso, 2000, pp. 7-21.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 9.

problemi di carattere economico o castigare i casi di corruzione. Secondo i calcoli di Luigi Spanu, tra il 1588 e il 1699 –date che coincidono in gran parte con l’arco cronologico della nostra ricerca– l’isola ne ricevette ben 24¹²⁶. Ma la loro permanenza era normalmente breve, limitata a pochi mesi o al periodo strettamente necessario all’espletamento del proprio mandato¹²⁷.

Inoltre, non vanno dimenticati gli ufficiali dell’esercito e della marina reale. Per esempio, le cronache ricordano il passaggio a Cagliari, nel 1619, di Emanuele Filiberto di Savoia, grande ammiraglio della flotta spagnola, in cui onore vennero allestiti grandi festeggiamenti a palazzo reale¹²⁸. Allo stesso modo, nel 1652 la capitale sarda registrò il passaggio di Don Giovanni d’Austria, figlio naturale del re Filippo IV, in viaggio dalla Sicilia, dove era stato viceré, verso la Catalogna¹²⁹. Anch’egli venne ricevuto ufficialmente con un banchetto a palazzo, ripartendo due giorni dopo con le sue galere. La presenza di questi personaggi, quindi, contribuiva ad aumentare il prestigio della capitale sarda, ma le loro visite erano sempre brevissime e legate, più che a motivi politici, alle necessità di approvvigionamento delle navi ed alla posizione dell’isola al centro delle rotte commerciali.

Vista la fugacità dei soggiorni di questi funzionari reali, quindi, i viceré ed i vescovi rimasero gli unici esponenti dell’élite spagnola a risiedere in Sardegna in maniera più o meno stabile, divenendo i protagonisti, durante il loro soggiorno nell’isola, di importanti iniziative non solo politiche ma anche artistiche. È questa la ragione per cui abbiamo deciso di focalizzare la nostra ricerca proprio su di loro.

Prima di entrare nei dettagli, è però necessario fare alcune considerazioni su fattori come la loro provenienza geografica, la durata del loro mandato in Sardegna o gli spazi del potere in cui si muovevano. Lungi dall’essere uno studio di carattere storico, che esula dagli obiettivi della

¹²⁶ SPANU, Luigi. *Cagliari nel Seicento*. Cagliari: edizioni Castello, 1999, p. 76.

¹²⁷ Tra i visitatori reali spicca la figura de Martín Carrillo, ecclesiastico aragonese che soggiornò in Sardegna per più di un anno, dal 1610 al 1611, periodo relativamente lungo. Frutto del suo mandato furono due relazioni sull’isola: la prima, redatta in forma breve per il re, fa un breve sunto sulle condizioni dell’isola, incentrandosi soprattutto su questioni burocratico-amministrative; la seconda, data alle stampe nel 1612, è invece un lungo testo di carattere divulgativo, in cui l’autore riassume notizie varie sulla storia, la geografia, gli usi e i costumi sardi. Per la sua ricchezza rappresenta ancora oggi una fonte importantissima per lo studio della Sardegna del Seicento. CARRILLO, Martín. *Relacion al rey don Philipe Nvestro Señor: del nombre, sitio, planta, conquistas, christiandad, fertilidad, ciudades, lugares y gouierno del reyno de Sardeña*. Barcelona: Sebastian Matheuad, 1612. Sull’opera esiste un recente saggio di Carla Giordano: GIORDANO, Carla. “La relación al Rey Don Phelipe di Martín Carrillo”. In: PABA, Tonina (a cura di). *Relaciones de Sucesos sulla Sardegna (1500-1750). Repertorio e studi*. Cagliari: CUEC, 2012, pp. 51-63.

¹²⁸ MANCONI, Francesco, PILLAI, Carlo. “Feste e cerimonie di palazzo”. In: *Il Palazzo Regio di Cagliari*. Nuoro: Ilisso, 2000, pp. 171-183.

¹²⁹ Tratteremo in dettaglio l’argomento nel capitolo 7 della presente tesi.

presente tesi, questo capitolo introduttivo si rivolge in modo particolare ai lettori non sardi, prefiggendosi di riflettere sulle circostanze sociali, economiche e artistiche che influenzarono la politica culturale dei protagonisti della nostra ricerca e che riteniamo imprescindibili per comprendere a pieno il fenomeno della committenza spagnola nell'isola.

2. La Sardegna nella carriera diplomatica dei viceré

“*El virrey es el representante del rey y suprintendente para todos los negocios que se ofrecen de justicia, gobierno y guerra*”¹³⁰. Con queste parole il visitatore reale Martín Carrillo riepilogò le competenze del viceré nel 1612¹³¹. Questa concisa descrizione riassume perfettamente le principali funzioni che il massimo rappresentante reale svolgeva in Sardegna in età spagnola: come principale autorità giudiziaria emanava bandi, gride e pregoni che avevano valore legislativo in tutto il regno e presiedeva il tribunale della Reale Udienza¹³²; come *alter ego* del re era la massima autorità politica nell'isola; e come Capitano Generale delle forze armate era sua incombenza il controllo ed il buon mantenimento del sistema difensivo sardo, formato dalle piazzeforti militari e le torri litoranee lungo la costa¹³³. Inoltre, non va dimenticato che in Sardegna il viceré aveva il potere di convocare, presiedere e chiudere il Parlamento, celebrato ogni 10 anni¹³⁴; e possedeva anche importanti competenze finanziarie, per cui era il responsabile, per esempio, dell'amministrazione del *Real Patrimonio*¹³⁵. Infine, ricordiamo quello che era senz'altro il compito più importante di tutti i *proreges* dell'impero ispanico: mantenere saldamente il controllo del

¹³⁰ CARRILLO, Martín. *Relacion al rey don Philipe...op. cit.*, p. 42.

¹³¹ Sulle competenze del viceré si veda anche: MATTONE, Antonello. “Le Istituzioni e le forme di governo”. In: *Storia dei sardi e della Sardegna. L'età moderna. Dagli Aragonesi alla fine del dominio spagnolo*. Milano: Jaca Book, 1989, vol. III, pp. 237-240; MATEU IBARS, Josefina. *Los Virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. I, pp. 40-51.

¹³² Fondata nel 1564, era la principale corte d'appello del regno, con ampie attribuzioni in campo politico ed amministrativo. Ma soprattutto i magistrati in questo tribunale erano i principali consiglieri del rappresentante reale, che aveva bisogno del loro parere favorevole per espletare le sue funzioni in materia legislativa e giudiziaria. Cfr. MATTONE, Antonello. “Le Istituzioni e le forme di governo...op. cit.”, pp. 240-244; MATEU IBARS, Josefina. *Los Virreyes de Cerdeña...op. cit.*, pp. 52-53.

¹³³ Ricordiamo che le piazzeforti più importanti della Sardegna erano le città di Cagliari e Alghero. Inoltre, tra il 1591 e il 1610 vennero edificate 82 torri litoranee che coprivano i punti considerati strategici dell'intero perimetro dell'isola. Munite di soldati e di artiglieria, il loro compito principale era avvistare eventuali avvicinamenti di navi nemiche o corsare. Sull'argomento cfr. MATTONE, Antonello. “Le istituzioni militari”. In: *Storia dei sardi e della Sardegna. L'età moderna. Dagli Aragonesi alla fine del dominio spagnolo*. Milano: Jaca Book, 1989, vol. III, pp. 65-108.

¹³⁴ Si trattava di una differenza importante rispetto agli altri regni della Corona d'Aragona, dove il Parlamento poteva essere convocato unicamente dal re.

¹³⁵ MATTONE, Antonello. “Le Istituzioni e le forme di governo...op. cit.”, p. 220.

regno che veniva loro assegnato in nome del sovrano, rafforzando l'obbedienza dei sudditi e fungendo da arbitri in caso di eventuali controversie¹³⁶.

Si trattava, quindi, di una carica importantissima e dai poteri quasi illimitati, giacché il viceré rendeva conto del suo operato unicamente al monarca, che in caso di abusi di potere ed irregolarità era anche l'unico a poter "forzarne" le dimissioni¹³⁷. Precisamente per evitare i casi di mal governo Carlo V stabilì la limitazione temporale del mandato a 3 anni, che venne mantenuta inalterata fino alla fine del governo spagnolo¹³⁸. Anche se, come è stato evidenziato, furono pochi i casi in cui le date di inizio e conclusione dell'incarico si adeguarono a un triennio esatto, probabilmente in seguito all'impossibilità di mantenere, in pratica, una norma così rigida¹³⁹.

Come già sottolineato, il viceré proveniva sempre dalla Spagna ed era generalmente un nobile vicino al sovrano. Tra il XVI ed il XVII secolo la carriera vicereale divenne appannaggio di un numero limitato di famiglie appartenenti all'aristocrazia di corte¹⁴⁰. Per questi personaggi esisteva una vero e proprio *cursus honorum*, marcato da precisi circuiti geografici e di prestigio, per cui erano avviati alla carriera diplomatica e mossi da un vicereame all'altro, a partire dalla sedi più modeste e via via verso quelle più ricche ed ambite. Conclusasi l'esperienza all'estero, venivano poi generalmente richiamati a Madrid per entrare a formare parte di uno dei *Reales Consejos* della Monarchia, culminando i loro giorni come consiglieri del sovrano¹⁴¹.

¹³⁶ RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la Monarquía hispánica durante los siglos XVI y XVII*. Madrid: Akal, 2012, p. 214. A titolo di esempio citiamo una delle raccomandazioni del Consiglio d'Aragona al viceré Francisco Tutavila, duca di San Germán, nominato viceré di Sardegna nel 1668: "*Que ha de procurar principalmente la seguridad y quietud del Reyno assentando el gobierno*". ACA (= Archivo de la Corona de Aragón), Consejo de Aragón, Legajo 1132.

¹³⁷ SPANU, Luigi. *Cagliari nel Seicento...op. cit.*, pp. 79-80.

¹³⁸ RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. *La edad de oro...op. cit.*, p. 8.

¹³⁹ Va anche precisato che calcolare l'effettiva durata dei mandati vicereali è complicato dal fatto che la storiografia in alcuni casi cita la data di nomina di un viceré ed in altri quella della presa di possesso della carica. Com'è logico tra questi due momenti potevano trascorrere diversi mesi.

¹⁴⁰ ARRIETA ALBERDI, Jon. "La dimensión institucional y jurídica de las cortes virreinales en la Monarquía Hispánica". In: CARDIM, Pedro, PALOS, Joan Lluís (ed.). *El Mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid: Iberoamericana, 2012, pp. 33-70.

¹⁴¹ I *Reales Consejos* erano i principali organi di governo della Monarchia iberica, secondo l'organizzazione realizzata durante il regno di Filippo II. Per maggiore chiarezza li ricordiamo: Consiglio delle Indie, della Crociata, d'Italia, d'Aragona, di Guerra, di Portogallo, delle Fiandre, di Castiglia e delle Finanze. A questi va poi aggiunto il Consiglio di Stato, che non aveva competenze specifiche, ma che trattava tutte le principali questioni di politica estera, per cui era considerato il più importante di tutti. Sull'argomento si veda: RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. *La edad de oro...op. cit.*, p. 109. Segnaliamo che sulla storia e l'evoluzione dei principali *Consejos* esistono varie monografie. Ne ricordiamo alcune: SCHÄFER, Ernst. *El Consejo Real y Supremo de las Indias: su historia, organización y labor administrativa hasta la terminación de la casa de Austria*. Sevilla: Publicaciones del Centro de Estudios de Historia de América, 1935-1947 (2 vol.); ARRIETA ALBERDI, Jon. *El Consejo Supremo de la Corona de Aragón. 1494-1707*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1994; DE CARLOS MORALES, Carlos Javier. *El Consejo de Hacienda de Castilla, 1523-1602*.

Con tali premesse, c'è da chiedersi: quale posto occupava la Sardegna in questi percorsi diplomatici? Per rispondere riteniamo necessario farne un breve riepilogo. Precisiamo che le riflessioni che presentiamo prendono spunto, oltre che dalla bibliografia citata, dai profili biografici dei diversi viceré in cui ci siamo imbattuti in questi anni di ricerca.

La carriera diplomatica in territori extra-iberici poteva svolgersi sostanzialmente secondo tre percorsi distinti. Il primo è quello "mediterraneo", che comprendeva i vicereami di Sicilia e di Napoli, territori estesi, popolosi e di grande prestigio per essere stati sede di corti e di case reali¹⁴². Soprattutto il secondo era considerato il gioiello della Corona iberica per la ricchezza, l'onore ed il prestigio che assicurava ai suoi titolari¹⁴³; solo i nobili meglio inseriti nell'*entourage* della corte e nelle sue reti clientelari ottenevano infatti quest'ambitissima dignità, che a partire dalla metà del Cinquecento divenne infatti appannaggio dell'alta aristocrazia titolata castigliana¹⁴⁴. Strettamente legata al governo della Sicilia e di Napoli c'era poi un'altra carica: quella di ambasciatore del re di Spagna presso la Santa Sede. Quest'ultimo, anche se non possedeva la natura vicereale, era infatti considerato un posto di grandissima responsabilità, vista la centralità di Roma nello scacchiere politico dell'epoca e la sua prossimità geografica agli appena citati regni mediterranei¹⁴⁵. Il vincolo esistente tra queste cariche è evidenziato dal fatto che spesso gli ambasciatori a Roma venivano promossi direttamente al governo di Napoli, come già sottolineato.

Il secondo percorso era quello dei territori continentali, che comprendeva il Ducato di Milano ed i Paesi Bassi. Questi due possedimenti, retti entrambi da un governatore, erano intimamente legati da motivi commerciali e militari: da Milano partiva infatti il cammino via terra che univa il nord

Patronazgo y clientelismo en el gobierno de las finanzas reales durante el siglo XVI. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998; EZQUERRA REVILLA, Ignacio. *El Consejo Real de Castilla bajo Felipe II: grupos de poder y luchas faccionales*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000; DOMÍNGUEZ NAFRÍA, Juan Carlos. *El Real y Supremo Consejo de Guerra. Siglos XVI-XVIII*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001.

¹⁴² Cfr. DI BLASI, Giovanni Evangelista. *Storia cronologica dei vicerè, luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia*. Palermo: Stamperia Oreete, 1842; CONIGLIO, Giuseppe. *I Vicerè spagnoli di Napoli*, Napoli: Fiorentino, 1967; MUSI, Aurelio. *L'Italia dei vicerè. Integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo*. Cava de' Tirreni: Avagliano, 2000.

¹⁴³ RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. *La edad de oro...op. cit.*, p. 142.

¹⁴⁴ PALOS, Joan Lluís. *La mirada italiana...op. cit.*, pp. 29-34.

¹⁴⁵ La bibliografia sugli ambasciatori spagnoli a Roma è ricca e abbondante e include soprattutto molti saggi su singole figure che ricoprirono questa carica. Tralasciando quest'aspetto, ci limitiamo a citare due studi di ampio respiro relativi all'arco cronologico della nostra ricerca: BARRIO GOZALO, Maximiliano. "La embajada de España ante la corte de Roma en el siglo XVII. Ceremonial y práctica del buen gobierno." *Studia Historica*, 31, 2009, pp. 237-273; BARRIO GOZALO, Maximiliano. *La embajada de España en Roma durante el reinado de Carlos II (1665-1700)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013.

Italia con le Fiandre. Come nel caso precedente, quindi, le due cariche, generalmente affidate a personaggi dalla solida formazione militare, potevano susseguirsi¹⁴⁶.

C'erano poi i territori d'oltremare: il vicereame della Nuova Spagna (che occupava l'America centrale, l'attuale Messico, parte degli attuali Stati Uniti e l'arcipelago della Filippine) e quello del Perù (che comprendeva tutta l'America meridionale, ad eccezione dei territori portoghesi)¹⁴⁷. Questi due immensi regni formavano un circuito a sé, che non era solito intrecciarsi con i territori mediterranei o continentali. Era invece frequente che il viceré della Nuova Spagna fosse poi promosso alla più prestigiosa sede di Lima¹⁴⁸.

Infine, tornando all'Europa, non va dimenticato che anche all'interno della stessa penisola iberica esistevano vari vicereami: Navarra, Aragona, Catalogna, Valenza e Baleari. Questi sedi, pur ricevendo periodiche visite reali, erano considerate "minori" per il fatto che non possedevano una corte stabile, giacché le élite locali risiedevano a Madrid insieme al sovrano¹⁴⁹. In opinione di Pedro Cardim e Joan Lluís Palos:

*"Más de un virrey debió sentirse en Cataluña como Daniel en el foso de los leones. Un sentimiento que, sin duda, debieron compartir los de Aragón en más de una circunstancia. Tampoco [...] parece que el de Navarra, donde tanto el absentismo como los nombramientos interinos resultaron muy elevados, levantara pasiones desmedidas por ocuparlo"*¹⁵⁰.

Era quindi frequente che i diplomatici spagnoli cominciassero la loro esperienza proprio con uno di questi regni -a modo di prima presa di contatto con le questioni di governo- per poi saltare alle più prestigiose sedi mediterranee, continentali o americane, il cui governo implicava maggiori responsabilità a causa della distanza dalla Spagna e della necessità di mantenere difficili equilibri

¹⁴⁶ L'esempio più significativo in tal senso è quello del cardinal infante Ferdinando d'Asburgo, governatore di Milano (1633-1634) e poi dei Paesi Bassi (1634-1641). Sul ducato di Milano si veda: ÁLVAREZ OSSORIO, Antonio. *Milán y el legado de Felipe II. Gobernadores y corte provincial en la Lombardía de los Austrias*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

¹⁴⁷ RUBIO MAÑÉ, José Ignacio. *El virreinato. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, 1983 (1955), vol. I, pp. 23-43. Si veda anche: *La América de los Virreyes*. Cádiz: Delegación Diocesana de Cádiz-Ceuta, 1990 (3 vol.); MONTORO LÓPEZ, José. *Los virreyes españoles en América*. Barcelona: Mitre, 1991; VIVES, Pedro. *Los virreinos americanos*. Las Rozas: Dastin Export, 2004; BARRIOS, Feliciano (ed.). *El gobierno de un mundo: virreinos y audiencias en la América Hispánica*. Cuenca: Fundación Rafael del Pino-Universidad Castilla La Mancha, 2004.

¹⁴⁸ Due casi per tutti: Juan de Mendoza y Luna, marchese di Montesclaros (Nuova Spagna: 1603-1607; Perù: 1607-1615) e García Sarmiento de Sotomayor, conte di Salvatierra (Nuova Spagna: 1642-1648; Perù: 1648-1655).

¹⁴⁹ RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. *La edad de oro...op. cit.*, p. 142.

¹⁵⁰ CARDIM, Pedro, PALOS, Joan Lluís. "El gobierno de los imperios de España y Portugal en la Edad Moderna: problemas y soluciones compartidos". In: CARDIM, Pedro, PALOS, Joan Lluís (ed.). *El Mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid: Iberoamericana, 2012, pp. 11-28.

con le classi dirigenti locali. In alternativa, i vicereami iberici potevano anche rappresentare la conclusione della carriera diplomatica: un mandato in Aragona, Catalogna, Valenza etc. era infatti una soluzione transitoria perché questi personaggi tornassero nella loro terra natia senza perdere il loro rango, in attesa che si liberasse un posto in un *Real Consejo*.

Come sunto della questione, citiamo ancora l'opinione di Pedro Cardim e Joan Lluís Palos:

“Aunque carecemos todavía de un mapa general, todo indica que la circulación de virreyes se produjo a través carreteras diversas que, aunque tenían distintas etapas, carecían de cruces. Esto ocurrió especialmente en la Monarquía Hispánica donde resultó frecuente que los virreyes recorrieran la vía que unía México con Lima y viceversa, Sicilia con Nápoles o Aragón con Cataluña y Valencia o, incluso, los territorios peninsulares de la Corona de Aragón y los dominios italianos que antiguamente le habían estado asociados. Pero fue del todo excepcional que quien había servido en el Nuevo Mundo lo hiciera posteriormente en la Península Ibérica o Italia. En otras palabras, el universo virreinal fue segmentado en ámbitos comunicados entre sí, lo que restringió notablemente la circulación de virreyes”¹⁵¹.

A questo punto torniamo alla nostra domanda iniziale: quale posto occupava la Sardegna nella carriera diplomatica dei viceré? In quale percorso (o percorsi) era inserita? Per rispondere sottolineiamo che naturalmente i circuiti appena descritti non vanno intesi come fossero compartimenti stagni: per esempio, era possibile, anche se non frequente, che un viceré passasse da un regno mediterraneo a uno continentale o viceversa. Inoltre, come ha messo in luce Manuel Rivero Rodríguez, il centro e la periferia dell'impero non vanno intesi unicamente come spazio geografico, ma soprattutto come luogo di prestigio. Afferma infatti lo storico che:

“Lo que distingue al centro de la periferia no es la geografía, sino la calidad del prorrege, el rango del territorio quedaba marcado por el rango del virrey y viceversa, ni era admisible para un grande ser nombrado virrey de Mallorca, ni un simple caballero virrey de Nápoles, existía una jerarquía interna [...] basta con echar un vistazo a la lista de los virreyes que gobernaron un territorio en lugar del rey para comprender su posición en la jerarquía interna de la Monarquía, su carácter más o menos periférico; Cerdeña o Mallorca son periferia mientras que Nápoles o Sicilia constituyen centro por la sencilla razón de que por medio de sus virreyes, que suelen ser grandes cercanos a la persona real, sus naturales o mejor dicho, sus élites, tienen una comunicación más fluida con el núcleo del poder y disponen de un mayor acceso a la intervención en los procesos de toma de decisiones. Son estas distintas condiciones diferenciales las que marcan los flujos de poder e influencia en la Monarquía, monopolizados por una nación política que recorre

¹⁵¹ CARDIM, Pedro, PALOS, Joan Lluís. “El gobierno de los imperios...op. cit., pp. 23-24.

*transversalmente el espacio geográfico del Imperio español: la aristocracia castellana y los linajes italianos, portugueses, aragoneses y borgoñones asociados a ella*¹⁵².

Secondo questa teoria, quindi, la Sardegna deve essere letta come periferia dell'impero non solo per la sua condizione di insularità e lontananza fisica da Madrid, ma soprattutto perché i suoi viceré, pur essendo legati alla corte, non erano grandi di Spagna, bensì nobili "provinciali". Aggiunge infatti Rivero Rodríguez che:

*"Zaragoza, Barcelona y Valencia llegaron a tener cortes brillantes gracias a la calidad de muchos de sus virreyes, que subsanaban con su prestigio personal la ausencia de una verdadera corte real. Mallorca y Cerdeña representaban los niveles inferiores del sistema virreinal, sus virreyes procedían de la pequeña nobleza, sus casas y cortes tuvieron proyección social muy débil"*¹⁵³.

Non è nostra intenzione mettere in discussione queste teorie, anche perché le considerazioni di carattere storico, come già sottolineato, esulano dal nostro campo di ricerca. Tuttavia, vorremmo suggerire che tale corrente interpretativa, senz'altro condivisibile nelle sue grandi linee, avrebbe forse necessità di qualche piccola precisazione per il caso della Sardegna.

Per questioni di praticità abbiamo elaborato una tavola con i viceré corrispondenti all'arco cronologico della nostra ricerca, in cui indichiamo anche le cariche diplomatiche che ricoprirono prima e dopo il loro passaggio in Sardegna (**anexos 4**)¹⁵⁴.

Scorrendo la lista osserviamo che a cavallo del Cinquecento e del Seicento la maggior parte di essi, come giustamente suggerito da Rivero Rodríguez, proveniva dalla piccola nobiltà catalana o valenzana, come indicano i loro cognomi (Moncada, Coloma, Erill, Pimentel etc.). Per molti di questi personaggi la Sardegna fu il primo ed unico destino della propria carriera diplomatica. Però nel corso del Seicento la situazione cominciò lentamente a cambiare: la bassa nobiltà venne prima alternata e poi progressivamente sostituita da alti aristocratici castigliani o italiani, tra cui vanno annoverati alcuni grandi di Spagna, come Carlos de Borja, duca di Gandia (1611-1617) e Luis Guillermo Moncada, duca di Montalto (1644-1649). Ma soprattutto diversi viceré provenivano da precedenti esperienze in viceregni iberici (Valencia, Navarra, Galizia etc.), passavano per la Sardegna e poi continuavano il *cursus honorum* con alcune delle sedi più prestigiose del sistema

¹⁵² RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. *La edad de oro...op. cit.*, p. 160.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 155.

¹⁵⁴ La fonte principale per l'elaborazione di questa tavola è stata il testo di Josefina Mateu Ibars *Los virreyes de Cerdeña*. Per non allungare troppo la lista abbiamo escluso quasi tutti i viceré interini, lasciando solo quelli che patrocinarono imprese artistiche a Cagliari.

diplomatico dell'impero, come l'ambasciata presso la Santa Sede, il vicereame di Napoli o di Sicilia ed il governo di Milano.

Questi dati suggeriscono che la Sardegna deve essere letta come un trampolino di lancio che all'occorrenza poteva avviare i viceré in questione tanto verso il percorso mediterraneo quanto verso quello continentale. L'isola, cioè, rimaneva pur sempre periferia, ma vista in questa luce rappresentava spesso la prima esperienza all'estero, dove gli aristocratici spagnoli acquisivano le conoscenze sufficienti per poi governare regni più grandi, ricchi e popolosi¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Naturalmente ci furono anche alcune eccezioni alle dinamiche appena descritte. Quella che più salta alla vista è che alcuni dei viceré di Sardegna, come Luis Guillermo Moncada, duca di Montalto, o il cardinale Juan Jacobo Trivulzio, provenivano dal più ricco e ambito regno di Sicilia. Tuttavia, il trasferimento da Palermo a Cagliari non deve essere letto sempre come un declassamento nella carriera diplomatica, ma anche come una soluzione temporanea, in attesa che si liberasse un vicereame più prestigioso o un posto in un *Real Consejo*.

ANEXOS 4. Tavola dei viceré.

VIRREY	TÍTULO NOBILIARIO	CARGOS PRECEDENTES	MANDATO EN CERDEÑA	CARGOS POSTERIORES	ACTUACIÓN ARTÍSTICA
Gastón de Moncada	Marqués de Aytona		1590-1595	Virrey de Aragón	Grabado de San Salvador de Horta
				Embajador en Roma	
Antonio Coloma	Conde de Elda		1595-1597 / 1599-1604		Capilla de San Salvador de Horta
Pedro Sánchez de Calatayud	Conde de Real		1604-1610		Capilla de San Salvador de Horta
Carlos de Borja	Dunque de Gandía		1610-1617		Capilla de San Salvador de Horta
Alfonso de Erill	Conde de Erill		1617-1623		
Juan Vives	Barón de Benifayró		1623-1625		
Jerónimo Pimentel	Marqués de Bayona		1626-1631		
Antonio Jiménez de Urrea	Marqués de Almonacir		1632-1637		
Juan Andrea Doria	Príncipe de Melfi		1638-1639		
Fabrizio Doria	Príncipe de Melfi		1640-1644		
Luis Guillermo Moncada	Duque de Montalto	Virrey de Sicilia	1644-1649	Virrey de Valencia	Remodelación del palacio Real
					Mausoleo de Martín el Joven
					Capilla de San Salvador de Horta
Juan Jacobo Trivulzio	Príncipe de Trivulzio (y cardenal)	Virrey de Aragón	1649-1653	Embajador en Roma	Capilla de San Salvador de Horta
		Virrey de Sicilia		Gobernador de Milán	
Duarte Álvarez de Toledo	Conde de Oropesa	Virrey de Valencia	1650	Embajador en Roma	
Beltrán Vélez de Guevara	Marqués de Campo Real		1651-1652		

Pedro Martínez Rubio	(Eclesiástico)		1652-1653	Virrey de Sicilia	Restauración de las iglesias por la rendición de Barcelona
Francisco Fernández de Castro	Conde de Lemos		1653-1657		
Francisco de Moura	Marqués de Castel Rodrigo		1657-1662	Virrey de Cataluña	
				Gobernador de Flandes	
Pedro Vico	(Eclesiástico)		1662		Remodelación de la catedral
Manuel de los Cobos	Marqués de Camarasa	Virrey de Valencia	1665-1668		
Francisco Tutavila	Duque de San Germán	Virrey de Navarra	1668-1672	Virrey de Cataluña	
Fernando Joaquín Fajardo Requesens	Marqués de los Vélez	Gobernador de Orán	1673-1675	Virrey de Nápoles	Mausoleo de Martín el Joven
Francisco de Benavides	Marqués de las Navas		1675-1677	Virrey de Sicilia	Mausoleo de Martín el Joven
				Virrey de Nápoles	
Felipe de Egmont	Conde de Egmont		1680-1682		Mausoleo de Martín el Joven
Diego de Angulo	(Eclesiástico)		1682	Embajador en Portugal	Restauración del retablo de San Isidro y la Inmaculada
Antonio López de Ayala Fuensalida	Conde de Fuensalida	Virrey de Navarra	1683-1686	Gobernador de Milán	Capilla de la Piedad
		Gobernador de Galicia			
Nicolás Pignatelli Aragón	Duque de Monteleón		1687-1690	Virrey de Sicilia	Iglesia de San Nicolás
					Cinco fuentes de mármol
Carlos de Moura	Marqués de Castel Rodrigo		1690		
Luis de Moscoso	Conde de Altamira		1690-1696	Embajador en Roma	
				Virrey de Valencia	
José de Solís Valderrábano	Conde de Montellano		1697-1699		
Fernando de Moncada	Duque de San Juan		1699-1703		
Francisco Ruiz de Castro	Conde de Lemos		1703-1704		
Baltasar de Zúñiga Guzmán	Marqués de Valero		1704-1706		Retrato Palacio Real
Pedro Nuño Colón de Portugal	Marqués de Jamaica	Virrey de Navarra	1707-1708		

Si tratta di una precisazione non di poco conto, soprattutto perché, a nostro avviso, contribuisce a spiegare alcuni degli aspetti della committenza –e anche della mancata committenza- vicereale in Sardegna.

Infatti, scorrendo nuovamente la lista dei rappresentati regi osserviamo che furono molto pochi quelli che, dopo i tre anni trascorsi in Sardegna, vennero riconfermati nel loro mandato. La maggior parte di essi lasciò l'isola allo scadere del triennio, poco propensa a trattenersi in un territorio periferico e desiderosa, invece, di passare ad altre sedi molto più ambite. Qui risiede, probabilmente, una delle principali ragioni dell'assenza di grandi commissioni su scala urbana, che i nostri personaggi preferivano riservare, probabilmente, per l'apice della propria carriera.

Nonostante ciò, crediamo che l'inserimento della Sardegna, nel corso del Seicento, in circuiti diplomatici di ampio respiro e la conseguente sostituzione della piccola nobiltà di provincia con l'alta aristocrazia di corte si tradusse nell'arrivo a Cagliari di una serie di personaggi che ben conoscevano l'importanza e la valenza politica dell'arte. Questa, dunque, può essere la risposta a una delle domande formulate in una fase iniziale della nostra ricerca: perchè le commissioni vicereali si concentrano cronologicamente nel corso del Seicento? Crediamo che la spiegazione passi per l'identità dei committenti, che con il loro peso politico e sociale contribuirono a vivacizzare il mercato artistico locale.

3. Diocesi e patronato reale: i vescovi

Nel 1503 il re Ferdinando il Cattolico e il papa Giulio II accordarono una riforma della divisione ecclesiastica della Sardegna che tramite soppressioni, sostituzioni e accorpamenti ridusse a 7 le precedenti 18 diocesi di epoca medievale (**fig. 13-14**). Come emerge dagli studi di Raimondo Turtas¹⁵⁶, questa nuova mappa religiosa venne disegnata secondo le necessità politiche della Corona, che considerava fondamentale non solo un rigido controllo sul numero e l'estensione delle diocesi, ma soprattutto sulla scelta dei presuli chiamati a governarle. Per questa ragione, i Re

¹⁵⁶ TURTAS, Raimondo. "Erezione, traslazione e unione di diocesi in Sardegna durante il regno di Ferdinando II d'Aragona (1479-1516). In: *Vescovi e diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo*. Atti del VII convegno di Storia della Chiesa in Italia (Brescia, 21-25 settembre 1987). Roma: Herder, 1990, vol. II, pp. 717-727.



Fig. 13. Le diocesi sarde ante 1503. Tratto da: R. Turtas. *Storia della Chiesa in Sardegna: dalle origini al Duemila*. Roma: Città Nuova, 1999, p. 970.



Fig. 14. Le diocesi sarde post 1503. Tratto da: R. Turtas. *Storia della Chiesa in Sardegna: dalle origini al Duemila*. Roma: Città Nuova, 1999, p. 972.

Cattolici portarono avanti estenuanti trattative con la Santa Sede affinché le nomine ecclesiastiche non avvenissero senza il loro consenso¹⁵⁷. In una lettera al papa Sisto IV Ferdinando supplicava infatti che:

“in questi miei regni che sono molto distanti dalla Spagna i vescovadi e le altre dignità ecclesiastiche venissero conferiti a persone fedeli e legati alla mia corte; tenuto conto dell’assenza del re, questi territori possono essere conservati soltanto affidandone l’amministrazione a persone fedeli al proprio re”¹⁵⁸.

Tali richieste trovarono finalmente risposta durante il regno di Carlo V, che, com’è noto, perseguì la stessa politica ecclesiastica dei nonni. Per quanto riguarda la Sardegna, il diritto di patronato regio giunse nel 1531, con bolla papale firmata da Clemente VII e sulla scia di quanto avvenuto per gli altri territori della Monarchia¹⁵⁹. Questa situazione si tradusse nell’arrivo nell’isola dei primi presuli provenienti dalla Spagna. In precedenza, infatti, i pastori spirituali venivano eletti dai corrispettivi capitoli cattedralizi, per cui erano normalmente esponenti dell’oligarchia locale. La concessione del patronato alla Corona, invece, inserì a pieno diritto la Sardegna nei circuiti ecclesiastici iberici, anche se va precisato che il reale approdo dei nuovi vescovi in terra sarda fu progressivo e divenne stabile solo dopo il Concilio di Trento, i cui decreti stabilivano l’obbligo di residenza nelle rispettive diocesi.

Le nomine vescovili avvenivano secondo un preciso iter burocratico le cui fasi sono state chiarite dagli studi di Maximiliano Barrio per le diocesi di Spagna¹⁶⁰, di Mario Spedicato per il Regno di Napoli¹⁶¹, di Fabrizio d’Avenia per quello di Sicilia¹⁶² e di Raimondo Turtas per quello di Sardegna¹⁶³. Per maggiore chiarezza le riassumiamo brevemente.

¹⁵⁷ BARRIO GOZALO, Maximiliano. *El clero en la España moderna*. Córdoba-Madrid: CajaSur. Obra Social y Cultural-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, p. 260.

¹⁵⁸ TURTAS, Raimondo. “Patronato regio e presentazione dei vescovi per le diocesi sarde verso la fine del dominio spagnolo (1680-1704)”. *Archivio Storico giuridico sardo di Sassari*, XVII, 2012, pp. 1-24.

¹⁵⁹ SCANO, Dionigi. *Codice diplomatico delle relazioni fra la Santa Sede e la Sardegna*. Cagliari: Arti Grafiche B. C. T., 1941, vol. II, p. 68; TURTAS, Raimondo. *Storia della chiesa in Sardegna: dalle origini al Duemila*. Roma: Città Nuova, 1999, p. 329.

¹⁶⁰ BARRIO GOZALO, Maximiliano. *El clero en la España...op. cit.*, pp. 274-277; BARRIO GOZALO, Maximiliano. *Los Obispos de Castilla y León durante el Antiguo Régimen, 1556-1834: estudio socioeconómico*. Zamora: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1986, pp. 30 ss.

¹⁶¹ SPEDICATO, Mario. *Il mercato della mitra...op. cit.*, p. 192. Si vedano anche: NESTOLA, Paola. “Trame della geografia ecclesiastica di regio patronato nel Regno di Napoli dopo il 1529: un filo della ricerca”. In: SPEDICATO, Mario (a cura di). *Campi solcati. Studi in onore di Lorenzo Palumbo*. Galatina: Galatina 2009, pp. 115-136; NESTOLA, Paola. “Una provincia del Reino de Nápoles con fuerte concentración regalista: Tierra de Otranto y el entramado de la geografía del regio patronato en los siglos XVI y XVII”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 36, 2010, pp. 17-40; MAURO, IDA. “Il governo dei viceré di Napoli...op. cit.”; MAURO, Ida. “Il ruolo dei vescovi...op. cit.”

Nel caso sardo la pratica era avviata dal viceré, che comunicava al sovrano l'eventuale decesso di un prelado e si incaricava, in collaborazione con la Reale Udienza, di far pervenire al Consiglio d'Aragona le terne con i candidati considerati idonei ad occupare la mitra vacante. Il Consiglio d'Aragona le esaminava e, tenuto conto dei meriti degli aspiranti prelati, le inoltrava al sovrano, non senza apportare eventuali modifiche, per esempio sostituendo le candidature che riscuotevano scarso gradimento o invertendone l'ordine. Il re normalmente sceglieva tra la rosa di nomi che gli venivano proposti, anche se non sempre. Se il prescelto accettava la mitra, era lo stesso monarca a presentarlo formalmente al papa attraverso l'ambasciatore spagnolo a Roma.

La seconda tappa dell'iter passava quindi alla curia romana, che apriva un processo istruttorio (detto "processo concistoriale") affidato al nunzio apostolico a Madrid. Quest'ultimo interrogava sotto giuramento una serie di testimoni, con il duplice obiettivo di vagliare i requisiti morali e pastorali del candidato e di raccogliere informazioni sullo stato della diocesi assegnatagli. La documentazione era quindi inviata a Roma. Ricevuta l'approvazione del pontefice, il candidato veniva convocato a prestare giuramento secondo la formula approvata dal Concilio di Trento e riceveva la canonizzazione episcopale da un delegato papale.

Per comprendere l'importanza rivestita dalle nomine vescovili per gli interessi della Corona in Sardegna soffermiamoci brevemente sulla divisione ecclesiastica dell'isola (**fig. 14**). Come già sottolineato, comprendeva 7 sedi vescovili: 3 arcidiocesi (Cagliari, Sassari ed Oristano) e 4 diocesi (Ales, Alghero, Ampurias e Bosa)¹⁶⁴. Questi territori avevano caratteristiche diverse: di ridotte dimensioni e quasi spopolati alcuni (Ampurias), paludosi e malarici altri (Bosa, Ales), di difficile governabilità perché particolarmente estesi altri ancora (Cagliari)¹⁶⁵. Com'è logico la minore o maggiore importanza geopolitica di ognuna di queste diocesi si rifletteva in maniera diretta sulle nomine vescovili. Non è un caso che le diocesi più povere, come Ampurias, Bosa o Ales, venissero quasi sempre assegnate ad un prelado sardo. Invece per Alghero, una delle roccaforti più

¹⁶² D'AVENIA, Fabrizio. "La feudalità ecclesiastica...*op. cit.*", pp. 283-284. Dello stesso autore si veda anche: D'AVENIA, Fabrizio. "Partiti, clientele, diplomazia: la nomina dei vescovi di Malta dalla donazione di Carlo V alla fine del vicereame spagnolo". In: GIUFFRIDA, Antonino, D'AVENIA, Fabrizio, PALERMO, Daniele (a cura di). *Studi storici dedicati a Orazio Cancila*. Palermo: Associazione Mediterranea, 2011, vol. II, pp. 446-490; D'AVENIA, Fabrizio. "La chiesa di Sicilia sotto patronato regio nel XVII secolo". In: GIUFFRIDA, Antonino, D'AVENIA, Fabrizio, PALERMO, Daniele (a cura di). *La Sicilia del '600. Nuove linee di ricerca*, Palermo: Associazione Mediterranea, 2012, pp. 55-114.

¹⁶³ TURTAS, Raimondo. "La chiesa durante il periodo spagnolo...*op. cit.*,"; TURTAS, Raimondo. "Patronato regio e presentazione...*op. cit.*", pp. 8-13.

¹⁶⁴ Ci sarebbe poi una quinta diocesi, Iglesias, che nel 1514 fu dichiarata "unita" a quella di Cagliari. Pur non avendo vescovo proprio, Iglesias manteneva comunque un proprio capitolo cattedrale e un proprio vicario generale.

¹⁶⁵ TURTAS, Raimondo. *Storia della chiesa...op. cit.*, pp. 338-339.

importanti nel sistema difensivo dell'isola, si registra una relativa alternanza tra regnicoli e forestieri. Lo stesso si può dire per le arcidiocesi di Sassari e Oristano, dalla giurisdizione non eccessivamente estesa, ma con sede in due delle più importanti città della Sardegna¹⁶⁶.

Il controllo esercitato dalla Corona fu particolarmente ferreo soprattutto sulla carica di arcivescovo di Cagliari. L'arcidiocesi cagliaritano, infatti, era la più grande e occupava da sola più di un terzo del territorio sardo¹⁶⁷. Il suo arcivescovo era per tradizione la "prima voce" –ovvero il rappresentante dello stamento ecclesiastico durante le riunioni del Parlamento. Inoltre, svolgeva spesso incarichi politici di rilievo come quello di visitatore reale; e soprattutto, in assenza del viceré, poteva occupare la reggenza interina¹⁶⁸. Nel 1627 il Consiglio d'Aragona riassunse in questi termini l'importanza strategica della mitra:

*"El Consejo tiene por conveniente que este arçobispado no se provea en natural de aquel reyno porque [...] la yglesia de Caller es la principal de aquel reino y en caso de muerte y ausencia del virrey o por otro accidente suele el Arçobispo algunas vezes por orden de Vuestra Majestad servir en el cargo de virrey en el inter y conviene que en ocasión de vacante (aunque el inter toca a los Governadores de Cerdeña) se halle en aquel puerto persona tal de que pueda hechar mano Vuestra Majestad"*¹⁶⁹.

Per tutte queste ragioni la prassi era che il re concedesse tale prestigiosa carica ad un ecclesiastico spagnolo, normalmente ben inserito nell'*entourage* della corte, che fungesse allo stesso tempo da guida spirituale e da agente politico della Corona. Nell'arco cronologico compreso tra il 1531, data di concessione del regio patronato, ed il 1720, anno in cui la Sardegna uscì definitivamente dall'orbita ispanica per passare ai Savoia, solo 2 dei 19 presuli cagliaritano furono sardi: Ambrosio Machin (1627-1640) e Pedro Vico (1657-1676).

Per avere un quadro più completo è necessario affiancare alle considerazioni politiche anche alcuni fattori di carattere economico. A questo proposito il merito va a Raimondo Turtas, che, pur con tutte le difficoltà dovute alla frammentarietà dei dati a disposizione e le conversioni monetarie, ha studiato l'evoluzione delle rendite delle mitre sarde tra Cinque e Seicento¹⁷⁰. Secondo i suoi calcoli il valore dell'arcivescovado di Cagliari, che era di circa 1.500 ducati nel 1560,

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 354.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 338.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 354.

¹⁶⁹ AHN (=Archivo Histórico Nacional), *Consejos Suprimidos*, legajo 19876/8. Tali raccomandazioni accompagnavano le "terne" proposte al sovrano per la provvisione della sede di Cagliari, vacante per la morte dell'arcivescovo Francisco Desquivel (1605-1624).

¹⁷⁰ TURTAS, Raimondo. *Storia della chiesa...op. cit.*, p. 355.

subì un incremento vertiginoso arrivando ai 12.000 ducati intorno al 1620¹⁷¹. A causa delle successive carestie ed epidemie di peste la cifra andò diminuendo leggermente, ma si mantenne intorno ai 10.000 ducati fino alla fine del secolo¹⁷². Il dato è confermato anche dai processi concistoriali, che, pur peccando spesso di imprecisione, non si discostano molto da queste stime¹⁷³. Lo stesso Consiglio d'Aragona ricordò al sovrano in più di un'occasione il *mucho valor* della sede cagliaritana¹⁷⁴.

Con queste premesse abbiamo provato a fare un raffronto, pur con tutta la cautela del caso, tra le rendite dell'arcivescovado di Cagliari e quelle di altre sedi vescovili di ambito ispanico, per comprendere come il caso cagliaritano vada rapportato al più esteso contesto politico-ecclesiastico dell'epoca. Per farlo ci siamo serviti dei calcoli realizzati da Maximiliano Barrio per le varie diocesi spagnole (nel periodo compreso tra il 1600 ed il 1749)¹⁷⁵ e da Mario Spedicato per quelle napoletane (per il periodo compreso tra l'inizio e la fine del Seicento)¹⁷⁶. Il raffronto è riassunto nel seguente grafico comparativo (**anexos 5-6**):

¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 355-256 e nota 102.

¹⁷² *Ibid.*, p. 355.

¹⁷³ Citiamo alcuni dati in merito. Nel processo concistoriale di Francisco Desquivel, nominato arcivescovo di Cagliari nel 1604, si dice che la mitra "*bale de nueve a dies mill ducados los cuales consisten en decimas de trigos y otras semillas*". Questi dati ci sembrano di grande affidabilità, giacché chi li fornisce è Alonso Lasso Sedeño, predecessore di Desquivel, trasferito in quello stesso anno dall'arcivescovado di Cagliari a quello di Maiorca. ASV (= Archivio Segreto Vaticano), *Processus Consistoriales*, vol. 2, f. 262r. Per la seconda metà del Seicento, ricordiamo una relazione sul valore dell'arcivescovado di Cagliari redatta nel 1675 dal viceré Fernando Joaquín Fajardo, marchese de los Vélez (1673-1675). Secondo i suoi calcoli, le rendite erano di 9814 ducati. AHN, *Consejos Suprimidos*, legajo 19873/22.

¹⁷⁴ AHN, *Consejos Suprimidos*, legajo 19873.

¹⁷⁵ BARRIO GOZALO, Maximiliano. *El clero en la España...op. cit.*, pp. 311-2.

¹⁷⁶ SPEDICATO, Mario. *Il mercato della mitra...op. cit.*, pp. 18-20 e 67-8. Tra le diocesi napoletane di patronato reale abbiamo inserito solo quelle che più si avvicinavano al valore della mitra cagliaritana. Precisiamo che per un quadro più completo sarebbe necessario anche un raffronto con le diocesi siciliane, su cui però non si possiedono dati altrettanto precisi. Ricordiamo comunque che gli arcivescovadi di Monreale, Palermo ed il vescovado di Siracusa erano i più ricchi dell'isola.

ANEXOS 5. Grafico comparativo delle rendite vescovili

PENINSULA IBÉRICA						
	CAGLIARI	TOLEDO	SEVILLA	SANTIAGO	ÁVILA - LEÓN - ZAMORA - TERUEL	BARCELONA - GIRONA - MÁLAGA
Valor en ducados (siglo XVII)	10.000	270.000	80.000	70.000	12.000	9.000

ANEXOS 6. Grafico comparativo delle rendite vescovili

REINO DE NÁPOLES			
	CAGLIARI	TARANTO	SALERNO
Valor en ducados (siglo XVII)	10.000	13.000	9.000

Il risultato è che Cagliari, come d'altronde ci saremmo aspettati, risulta lontanissima dalle più importanti mitre di Spagna, come Toledo, Siviglia o Santiago. Tuttavia, e questo ci sembra un dato interessante, il suo valore non si discosta molto da alcune delle sedi vescovili medio-piccole, come Avila, Leon, Zamora, Valladolid o Teruel, superando addirittura il valore di alcune città di rilievo, come Barcellona, Girona o Malaga. Se ci spostiamo idealmente verso il Regno di Napoli, tra le 24 diocesi di patronato regio solo Taranto superava Cagliari; tutte le altre si assestavano su valori più bassi. Senza perdere di vista il fatto che i dati in nostro possesso sono approssimati, si può comunque suggerire che, viste le sue rendite e le cariche politiche che spesso vi erano associate, l'arcidiocesi di Cagliari poteva rappresentare una sede appetibile per alcuni degli aspiranti prelati. Anche se non va dimenticato, d'altro canto, che una volta giunti in Sardegna alcuni degli arcivescovi in questione chiesero insistentemente di essere trasferiti, mal sopportando la lontananza e l'isolamento di un regno così povero e periferico. Per esempio Francisco Desquivel (1605-1624) sollecitò in almeno tre occasioni di poter tornare in Spagna, ma le sue suppliche non furono ascoltate¹⁷⁷. Allo stesso modo, Bernardo de Cariñena (1699-1722) con grande amarezza si consolava nel 1706, in piena Guerra di Successione spagnola, per la:

“quiete che Dio ci ha voluto concedere in questo luogo appartato; pur avendo, infatti, tutto l'aspetto di un luogo d'esilio, esso offre almeno il vantaggio che le notizie sulle disgrazie della Monarchia giungono qua già vecchie e bell'è morte”¹⁷⁸.

Come abbiamo fatto per viceré, ci chiediamo allora: quale posto occupava Cagliari nel *cursus honorum* degli ecclesiastici iberici? Per rispondere abbiamo elaborato una tavola con la lista degli arcivescovi cagliaritari relativi all'arco cronologico della nostra ricerca, con le cariche che ricoprirono prima e dopo il loro passaggio in Sardegna¹⁷⁹ (**anexos 7**):

¹⁷⁷ VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁸ Testo citato in: TURTAS, Raimondo. “La chiesa durante il periodo spagnolo...op. cit.”, p. 257.

¹⁷⁹ La nostra fonte principale è stata il testo di Luigi Cherchi *I Vescovi di Cagliari*.

ANEXOS 7. Tavola degli arcivescovi cagliaritani

ARZOBISPO	PROCEDENCIA RELIGIOSA	CARGOS PRECEDENTES	MANDATO EN CAGLIARI	CARGOS POSTERIORES	ACTUACIÓN ARTÍSTICA
Alonso Lasso Sedeño	Clero Regular	Obispo de Gaeta	1596-1604	Obispo de Mallorca	
Francisco Desquivel	Tribunal de la Inquisición	Inquisidor de Mallorca	1605-1624		Santuario de los Santos Mártires
Ambrosio Machín	Orden de la Merced	Maestro General de la Orden de la Merced	1627-1640		
		Predicador Real			
		Obispo de Alguer			
Bernardo de la Cebra	Clero Regular	Obispo de Barbastro	1640-1656		
Pedro Vico	Clero Regular	Arzobispo de Oristano	1657-1676		Remodelación de la catedral
Diego de Angulo	Orden Franciscana de la Observancia	Comisario General de los Franciscanos	1676-1683	Obispo de Ávila	Retablo de San Isidro
		Predicador Real			
Antonio de Vergara	Orden de Predicadores	Vicario General de la Orden de Predicadores	1626-1631	Obispo de Zamora	
		Arzobispo de Sassari			
Luis Díez de Aux y Armendáriz	Orden de la Merced	Obispo de Alguer	1686-1689		
Francisco de Sobrecasas	Orden de Predicadores		1689-1698		
Bernardo de Cariñena	Orden de la Merced	Vicario General de la Orden de la Merced	1699-1722		Capilla de la Merced

Ciò che salta alla vista è un certo immobilismo nella loro carriera: molti di essi, infatti, risiedettero in Sardegna fino alla fine dei loro giorni, alcuni anche più di vent'anni, essendo l'isola il loro primo ed unico destino. Quelli che invece ottennero un trasferimento vennero destinati a sedi vescovili medio-piccole della Castiglia o degli altri regni della Corona d'Aragona. Questo dato, quindi, indica chiaramente che Cagliari era più una sede d'approdo che un trampolino verso mitre più appetibili. In altri termini, l'eventuale ritorno in Spagna era normalmente associato ad un declassamento. Inoltre, va sottolineato che gli ecclesiastici iberici inviati in Sardegna venivano mossi in circuiti che non si intrecciavano mai con quelli dei Regni di Napoli, di Sicilia o d'America, pur basandosi sugli stessi principi. L'unica direzione possibile nella loro carriera era Spagna-Sardegna e ritorno.

Facendo un confronto con la carriera dei viceré, analizzata poco fa, il destino dei vescovi sembra muoversi, a prima vista, in direzione opposta: se per i primi Cagliari era un trampolino verso altre sedi, per i secondi rappresentava invece una ricompensa per i meriti dimostrati. Ciò implica che, rispetto ai rappresentanti regi, i presuli fossero in genere più propensi a intraprendere imprese artistiche nell'isola, vista la loro più lunga permanenza e le generose rendite della mitra cagliaritana. La loro piena padronanza del linguaggio del potere emerge chiaramente dalle cappelle che fecero decorare per la cattedrale, che li convertirono in committenti di primissimo piano.

4. Le città di residenza: *Calaris Sardiniae caput*

Secondo le fonti, quando Fernando Joaquín Fajardo, marchese de los Vélez, giunse a Napoli nel 1675 come nuovo viceré, dopo aver ricoperto la stessa carica in Sardegna, fu particolarmente colpito dalla grandezza della città partenopea in confronto alla capitale sarda¹⁸⁰. La prima si assestava allora sui 250.000 abitanti¹⁸¹, mentre la seconda ne aveva solo 20.000¹⁸². Questi numeri danno una precisa idea delle differenze abissali esistenti tra questi tre centri urbani, che si riflettevano, infatti, il maggiore o minore prestigio dei rispettivi viceregni.

Cagliari si affermò come capitale della Sardegna già dal Trecento, in quanto residenza del viceré, degli uffici di maggior rilievo e di tutti i più insigni rappresentanti dell'aristocrazia sarda. La città,

¹⁸⁰ GALASSO, Giuseppe. *Napoli spagnola dopo Masaniello. Politica, cultura, società*. Firenze: Sansoni, 1982, vol. I, pp. 198-266.

¹⁸¹ PALOS, Joan Lluís. *La mirada italiana...op. cit.*, p. 27.

¹⁸² TURTAS, Raimondo. "Patronato regio e presentazione...op. cit.", p. 14.

inoltre, era la principale piazzaforte sarda ed il suo porto il primo scalo dell'isola per numero di traffici, collegato alle principali rotte commerciali del Mediterraneo occidentale. Per questo motivo, è spesso definita nelle fonti dell'epoca "*cap y clau del reyno*"¹⁸³.

Com'è logico, in Sardegna esistevano altri centri urbani di rilievo. Va rimarcata soprattutto l'importanza di Sassari, che come capitale del "capo di sopra" (cioè il nord dell'isola) fu visitata da numerosi viceré, alcuni dei quali vi si stabilirono per brevi periodi, come Frabizio Doria, duca di Avellano (1640-1644), e Francisco de Moura (1657-1662), marchese di Castel Rodrigo¹⁸⁴. Tuttavia, queste visite ebbero in genere carattere breve o episodico ed i viceré, di norma, mantennero sempre la propria residenza a Cagliari.

Per analizzare la loro azione di committenza sulla città è necessario ricostruirne brevemente l'aspetto, con le sue caratteristiche topografiche e organizzative. Per farlo ci siamo basati su una conosciuta vista della capitale sarda realizzata dallo storico e giurista Sigismondo Arquer (c. 1523-1571) per la *Cosmographia Universalis* di Sebastian Münster (**fig. 15**)¹⁸⁵.

Dal punto di vista topografico l'urbe era suddivisa in quattro quartieri, ognuno dei quali presentava caratteristiche sociali distinte. La Cagliari vera e propria, chiamata anche col nome di "Castello", era ubicata su un alto colle centrale e costituiva il cuore politico, amministrativo e religioso: ospitava, infatti, il palazzo reale, la residenza dell'arcivescovo, la cattedrale ed il municipio (indicati nella mappa con le lettere F, G, H e K rispettivamente). Verso sud, ai piedi del castello, si estendeva il quartiere di Gliapola, chiamato anche "Marina", che si affacciava sul porto ed era perciò sede dei mercanti e le attività commerciali. Ad ovest c'era poi Stampace, abitato principalmente da artigiani. Ed infine ad est Villanova, sorto come borgo contadino.

¹⁸³ SORGIA, Giancarlo. "Le città regie". In: MANCONI, Francesco (ed.) *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, 1992, vol. I, pp. 38-47.

¹⁸⁴ MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdena...op. cit.*, vol. II, p. 48.

¹⁸⁵ MÜNSTER, Sebastian. *Cosmographiæ universalis lib. VI. in quibus, juxta certioris fidei scriptorum traditionem describuntur, omnium habitabilis orbis partium situs propriæque dotes*. Basileae: apud Petri Heinrich, 1550. Com'è noto, Sigismondo Arquer partecipò a quest'opera realizzando non solo la vista di Cagliari, ma anche una breve descrizione della Sardegna, intitolata *Sardinae brevis historia et descriptio*. Di quest'opera esistono varie edizioni anastatiche, di cui segnaliamo la più recente: ARQUER, Sigismondo. *Sardinae brevis historia et descriptio*. A cura di Maria Teresa Laneri. Saggio introduttivo di Raimondo Turtas. Cagliari: Centro di studi filologici sardi-CUEC, 2007. Sull'argomento si veda anche: CADINU, Marco. "Cagliari vista dal mare. La costruzione dell'immagine per la *Cosmographia* del Münster del 1550". *Storia dell'urbanistica*, 2, 2011, pp. 160-174; FEOLA, Annalisa. "Sigismondo Arquer e la *Cosmographia* del Münster". *La Grotta della Vipera*, 68, 1997, pp. 31-37.



Fig. 15. Sigismondo Asquer, *Vista della città di Cagliari*. 1550. Tratto da: F. Manconi (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, 1992, vol. I, p. 52.

Il Castello nacque come cittadella fortificata nel XIII secolo, durante la dominazione pisana¹⁸⁶. Fu infatti in quest'epoca che venne elevata la possente cinta muraria, su cui ancora oggi svettano le torri di San Pancrazio e dell'Elefante (indicate nella mappa di Arquer con le lettere A ed S, **fig. 15**), concluse rispettivamente nel 1305 e nel 1307 (**fig. 16**)¹⁸⁷. Gli altri quartieri sorsero parallelamente al primo: tutti e tre sono infatti attestati alla fine del Duecento, con la stessa composizione sociale già segnalata: artigiana per Stampace, mercantile per Gliapola e contadina per Villanova¹⁸⁸. La Cagliari spagnola, quindi, ereditò la topografia e la composizione della città pisana, mantenendola sostanzialmente inalterata. Anche la popolazione non registrò cambiamenti rilevanti, oscillando intorno ai 20.000 abitanti tra l'inizio del Trecento e la fine del Settecento¹⁸⁹.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸⁷ SEGNI PULVIRULENTI, Francesca. *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*. Nuoro: Ilisso, 1994, pp. 199-203, scheda 15. Due iscrizioni collocate sulle stesse torri attestano che il progetto venne realizzato da Giovanni Capula, definito come "architector optimus".

¹⁸⁸ PRINCIPE, Ilario. *Cagliari...op. cit.*, p. 47.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 45-107; ANATRA, Bruno. "Cagliari e il suo territorio". In: MANCONI, Francesco (a cura di). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci. 1992, vol. I, pp. 48-55.



Fig. 16. Giovanni Capula, *Torre di San Pancrazio*. 1305. Cagliari. Foto: Sara Caredda.

Ciò comporta, per l'arco cronologico della nostra ricerca, che la capitale sarda non fu teatro di nessuna operazione di espansione, bensì rimase rinchiusa all'interno delle sue fortificazioni. L'edilizia pubblica della città si concentrò sui quartieri più popolosi (Castello e Marina), in cui lo scarso suolo edificabile venne via via occupato da costruzioni sempre più alte, relegando gli spazi pubblici a piazze rachitiche e strade strette e senza luce¹⁹⁰. In un contesto simile, gli edifici di rappresentanza, tra cui lo stesso palazzo reale o il municipio, dovevano apparire più che modesti e disadorni. In parole di Giancarlo Deplano:

“appare singolare che una città di rango non sia riuscita, nel suo incedere nella storia e nel tempo, a dare forma e dignità attraverso iniziative forti, capaci di lasciare il segno del tessuto

¹⁹⁰ PRINCIPE, Ilario. *Cagliari...op. cit.*, pp. 99-101.

insediativo, allo spazio deputato allo svolgimento delle sue funzioni di rappresentanza e di gestione della cosa pubblica”¹⁹¹.

La storiografia sarda ha individuato i principali responsabili di tale situazione nei *proreges*, che, a differenza di quanto succedeva nelle altri capitali dei viceregni spagnoli in Italia, non patrocinarono a Cagliari nessuna iniziativa urbanistica degna di nota¹⁹². Riportiamo nuovamente l’opinione di Giancarlo Deplano in tal senso:

“Viceré e rappresentanti del governo centrale non hanno avuto il coraggio né l’interesse a dar luogo ad un sistema di relazioni spaziali di respiro e dimensioni che risultassero adeguate al ruolo della città capitale dell’isola [...] d’altro canto, i rappresentanti dello stato non avevano interessi da proiettare sul territorio della città: avevano soltanto fretta di tornare in patria”¹⁹³.

L’unico intervento degno di nota fu l’ammodernamento dell’antica cinta muraria medievale, a cui i viceré dedicarono continue attenzioni¹⁹⁴. Com’è noto, si trattò in realtà di un’operazione portata avanti in tutte le piazzeforti militari ispaniche, per adattare alle nuove esigenze belliche dovute all’uso delle armi da fuoco. La Monarchia si affidò quindi alla perizia dei migliori ingegneri militari dell’epoca, conoscitori delle più avanzate tecniche militari. Per tutta l’età moderna questi personaggi viaggiarono, al soldo del sovrano, da una parte all’altra dell’impero proprio con il compito di garantire l’efficienza delle cinte murarie, i bastioni e le torri¹⁹⁵.

¹⁹¹ DEPLANO, Giancarlo. “Il contesto urbano e l’architettura del palazzo”. In: *Il Palazzo Regio di Cagliari*. Nuoro: Ilisso, 2000, pp. 27-53.

¹⁹² Abbiamo menzionato più volte l’espansione di Napoli e di Palermo, ma non va dimenticato che nella stessa epoca anche Milano conobbe una crescita importante. La cinta muraria fu ingrandita nel 1549 per ordine del governatore Ferrante Gonzaga e su progetto dell’architetto Gianmaria Olgiati. Il risultato fu una città che giunse a contare 100.000 anime a inizio Seicento, costruita su un sistema di strade radiali e difesa da imponenti bastioni angolari. SCOTTI, Aurora. “Milán”. In: *España en el Mediterráneo: la construcción del espacio*. Madrid: Ministerio de Fomento-Biblioteca Nacional de España, 2006, pp. 174-183.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 27-28.

¹⁹⁴ CASU, Serafino, DESSÌ, Antonio, TURTAS, Raimondo. “La difesa del regno: le fortificazioni”. In: MANCONI, Francesco (a cura di). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci. 1992, vol. I, pp. 64-73; PIRINU, Andrea. “La piazzaforte di Cagliari nel Cinquecento. Il disegno della tenaglia di San Pancrazio: comparazioni stilistiche/costruttive”. *Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna*, XXII, 2013, pp. 395-416.

¹⁹⁵ Su questi personaggi ed il ruolo che svolsero nel fomento degli scambi artistici si vedano gli studi di Alicia Cámara. La bibliografia di quest’autrice è particolarmente abbondante, per cui citiamo solo alcuni dei suoi contributi più importanti su quest’argomento: CÁMARA MUÑOZ, Alicia. “La arquitectura militar y los ingenieros de la monarquía española”. *Revista de la Universidad Complutense*, 3, 1981, pp. 255-269; CÁMARA MUÑOZ, Alicia. *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*. Madrid: Nerea, 1998; CÁMARA MUÑOZ, Alicia. “La profesión de ingeniero: los ingenieros del rey”. In: SILVA SUÁREZ, Manuel (ed.). *Técnica e ingeniería en España*. Zaragoza: Real Academia de Ingeniería-Institución Fernando El Católico-Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, vol. I, pp. 125-164; CÁMARA MUÑOZ, Alicia (ed.). *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Fernando de Villaverde, 2005.

A Cagliari i lavori cominciarono all'inizio del XVI secolo, quando il viceré Juan Dusay (1502-1507) fece erigere tre baluardi sulle fortificazioni di Castello, uno dei quali in parte ancora visibile sul lato nord, presso la torre di San Pancrazio (**fig. 17**)¹⁹⁶.



Fig. 17. Antico baluardo del viceré Juan Dusay (1502-1507). Cagliari. Foto: Sara Caredda.

Ma gli interventi più rilevanti si svolsero a partire dagli anni trenta, quando il contesto geo-politico del Mediterraneo paventava una possibile invasione della Sardegna da parte dell'Impero Ottomano. Giunse allora nell'isola un vero stuolo di ingegneri militari. Il primo fu il barcellonese Pedro Pons, sotto la cui guida venne realizzato un bastione presso la chiesa di Sant'Agostino, nel quartiere di Marina (**fig. 18**), che era in costruzione quando l'imperatore Carlo V visitò la città nel 1535¹⁹⁷. Nel 1552 arrivò il cremonese Rocco Cappellino, che si trattenne a Cagliari per più di vent'anni¹⁹⁸. Nel 1563 fu il turno di Jacopo Palearo detto "Fratino", seguito poi, dieci anni più tardi,

¹⁹⁶ PIRINU, Andrea. "La piazzaforte di Cagliari...*op. cit.*", pp. 396-399; CASU, Serafino, DESSÌ, Antonio, TURTAS, Raimondo. "La difesa del regno: le fortificazioni...*op. cit.*", pp. 64-65.

¹⁹⁷ Nulla si sa sull'identità e la formazione di Pedro Pons, che era indicato come *ARCHITECTUS BARCINONENSIS* in un'iscrizione collocata sulle mura della Marina, oggi scomparsa. SCANO, Dionigi. *Forma Kalaris*. Cagliari: Società editrice italiana, 1934, pp. 147-148. Si veda anche: CASU, Serafino, DESSÌ, Antonio, TURTAS, Raimondo. "La difesa del regno: le fortificazioni...*op. cit.*", p. 66; PRINCIPE, Ilario. *Cagliari...op. cit.*, p. 106; VIGANÒ, Marino. "El Reino de Cerdeña. Arquitectura militar de Carlos V a Felipe II". En: HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (ed.). *Las fortificaciones de Carlos V*. Madrid: Ediciones del Umbral-Ministerio de Defensa, 2000, pp. 469-191.

¹⁹⁸ CASU, Serafino, DESSÌ, Antonio, TURTAS, Raimondo. "La difesa del regno: le fortificazioni...*op. cit.*", p. 70.



Fig. 18. Domingo Bruno, *Disegno delle fortificazioni dei quartieri di Marina e Castello* (baluardo di Sant'Agostino indicato con il num. 3). 1642-1644. Archivio della Corona d'Aragona. Tratto da: *España en el Mediterráneo: la construcción del espacio*. Madrid: Ministerio de Fomento-Biblioteca Nacional de España, 2006, p. 276.

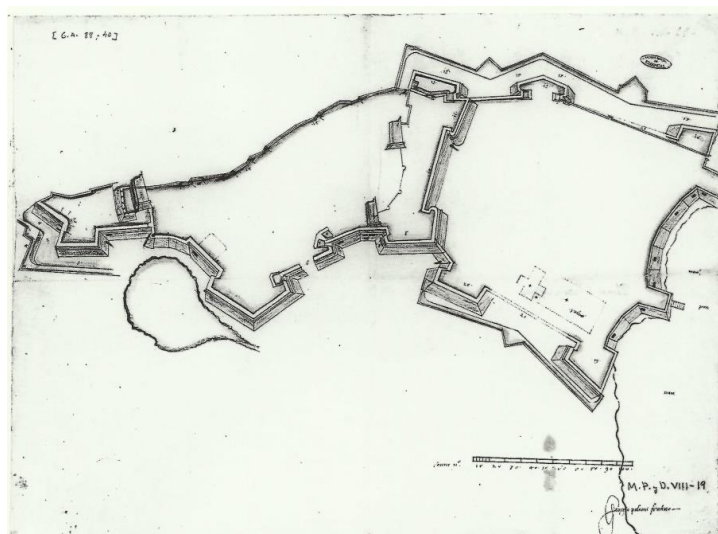


Fig. 19. Jacopo Palearo Fratino, *Disegno delle fortificazioni del quartiere di Castello*. 1578. Archivio Generale di Simancas. Tratto da: F. Manconi (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, 1992, vol. I, p. 65.

dal fratello minore Giorgio¹⁹⁹. Tutti costoro, come dimostrano i loro disegni (**fig. 19**), intervennero massicciamente sulle mura dei quartieri di Castello e Marina, per ordine dei viceré Antonio Folch de Cardona (1534-1545), Lorenzo Fernández de Heredia (1550-1555) e Álvaro de Madrigal (1556-1569), come attestano varie iscrizioni encomiastiche collocate sulla stessa cinta muraria²⁰⁰.

Negli anni ottanta il rischio di un'invasione turca sembrava definitivamente scongiurato, ma le attenzioni rivolte dai rappresentanti reali al sistema difensivo di Cagliari non diminuirono. Al contrario, per tutto il Seicento la loro principale preoccupazione come Capitani Generali del Regno fu sempre la stessa: la manutenzione della cinta muraria della capitale. Nuovi lavori vennero realizzati dal viceré Juan Vivas (1623-1625)²⁰¹. Sotto il governo di Diego de Aragall (1637-1641) si edificò un piccolo bastione a ridosso del palazzo reale²⁰². Poi, durante durante il mandato di Francisco de Moura, marchese di Castel Rodrigo (1657-1661), venne aggiunto un nuovo fortino presso il porto²⁰³. Infine, nel 1685 furono eseguite opere di restauro alla torre di San Pancrazio, realizzate dall'architetto Giulio Aprile²⁰⁴, del quale tratteremo, per altri motivi, nei capitoli 2 e 3 della presente tesi. Anche se esula dall'arco cronologico della nostra ricerca, segnaliamo che tale tradizione non si interruppe neppure con il passaggio della Sardegna ai Savoia, che nel corso di tutto il Settecento inviarono nell'isola vari ingegneri con l'incarico di salvaguardare le piazzeforti, *in primis* Cagliari²⁰⁵.

¹⁹⁹ PIRINU, Andrea. "La piazzaforte di Cagliari...*op. cit.*", pp. 401-403; CASU, Serafino, DESSÌ, Antonio, TURTAS, Raimondo. "La difesa del regno: le fortificazioni...*op. cit.*", pp. 71-73; PRINCIPE, Ilario. *Cagliari...op. cit.*, p. 107. Jacopo Palearo si trattene in Sardegna poco più di due mesi, giacché i suoi servizi furono richiesti dalla Corona in molte altre parti dell'impero. La sua presenza è infatti attestata anche a Milano, Maiorca, Orán e Pamplona. Va anche segnalato che i Palearo Fratino appartenevano ad un famiglia di ingegneri militari che lavorò lungamente al servizio della Monarchia ispanica anche nel corso del Seicento. Sull'argomento si veda: VIGANÒ, Marino. *El fratín mi ynginiero: i Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna. XVI-XVII secolo*. Bellinzona: Casagrande, 2004.

²⁰⁰ La maggior parte delle dette iscrizioni sono oggi scomparse, vittime della massiccia operazione che nella seconda metà dell'Ottocento portò all'abbattimento progressivo di quasi tutte le fortificazioni di Cagliari, sulla scia di quanto avveniva contemporaneamente nelle altre città europee. Vennero risparmiate unicamente le mura di Castello, essendo il quartiere costruito su un'alta collina che non permette ulteriori ingrandimenti. Proprio qui si conserva la sola iscrizione superstite: "DIVO PHILIPPO REGE D[omi]NO NOSTRO SEMPER AUGUSTISSIMO ILL[ustrissi]Mus D[on] ALVARUS DE MADRIGAL SARDINAE PROREX TUM IN CETERIS TUM IN HOC S[ancto] IOANNI PROPUGNACULO DICATO SIMUL CUM FIRMISSIMO MURO SUUM IN CALARI EXATISSIME MUNIENDA STUDIUM COMMOSTRAVIT ANNO DOMINI MDLXVIII INGENIER ROCO CAPELLINO ANTONIO MAZOLINO MAGOR". SCANO, Dionigi. *Forma Kalaris...op. cit.*, p. 150; VIGANÒ, Marino. "El Reino de Cerdeña...*op. cit.*", p. 475.

²⁰¹ PRINCIPE, Ilario. *Cagliari...op. cit.*, p. 107.

²⁰² ANATRA, Bruno. "Il palazzo nella storia...*op. cit.*", p. 15

²⁰³ PRINCIPE, Ilario. *Cagliari...op. cit.*, p. 107.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Sull'argomento cfr. SCHIRRU, Marcello. "Gli ingegneri militari piemontesi nella Sardegna del Settecento". In: *Storia della Cagliari multiculturale tra Mediterraneo ed Europa: atti della giornata di studi su immigrazione a Cagliari sino al 20. secolo (Cagliari 2005)*. Cagliari: AM&D, 2008, pp. 57-76, e la bibliografia citata dall'autore.

In linea generale gli studiosi sardi hanno sottolineato l'importanza di questi continui interventi di ammodernamento delle muraglie, che allinearono Cagliari alle più moderne tecniche di ingegneria militare, ma soprattutto si tradussero nell'arrivo nell'isola di una serie di architetti di primo livello, che a parte i baluardi, le torri ed i bastioni si occuparono anche di altre opere civili e religiose. Ai già citati fratelli Jacopo e Giorgio Palearo, per esempio, viene attribuita la chiesa di Sant'Agostino, costruita tra il 1573 ed il 1578 nel quartiere di Gliapola (**fig. 20-21**)²⁰⁶. L'edificio, con pianta a croce greca, cupola all'incrocio dei bracci e volta del presbiterio a cassettoni, è considerato il primo tempio di forme rinascimentali costruito in Sardegna, in un'epoca in cui le maestranze locali si esprimevano ancora in linguaggio gotico²⁰⁷. Quest'esempio, quindi, illustra come ai viceré vada indirettamente il merito di aver chiamato una serie di personalità che contribuirono ad aggiornare l'ambiente artistico locale.

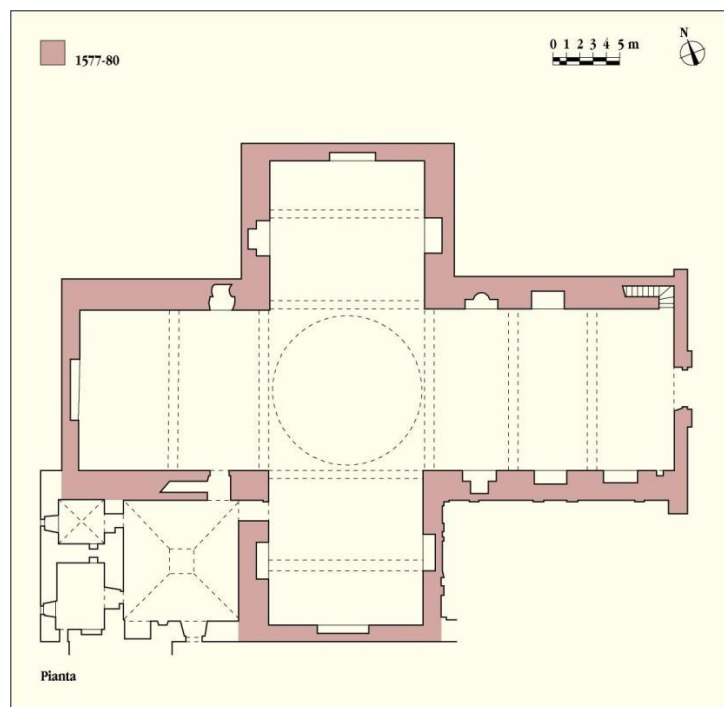


Fig. 20. Jacopo e Giorgio Palearo, *Chiesa di Sant'Agostino*. Pianta. 1573-1578. Cagliari. Tratta da: Archivio Ilisso.

²⁰⁶ SEGNI PULVIRULENTI, Francesca. *Architettura tardogotica..op. cit.*, pp. 199-210. Precisiamo che l'edificio venne costruito in sostituzione di una preesistente chiesa, sempre intitolata a Sant'Agostino, che venne abbattuta nel 1576 per far posto alla nuova cinta muraria del quartiere che gli stessi fratelli Palearo stavano innalzando in quegli anni.

²⁰⁷ SEGNI PULVIRULENTI, Francesca. *Architettura tardogotica..op. cit.*, pp. 202-204, scheda 57.



Fig. 21. Jacopo e Giorgio Palearo, *Chiesa di Sant'Agostino*. Volta del presbiterio. 1573-1578. Cagliari. Foto: Sara Caredda.

Tuttavia, alcuni critici hanno voluto leggere l'attenzione quasi ossessiva per le difese militari come una visione retrograda di una città ed una classe dirigente chiusa in se stessa: durante il loro soggiorno a Cagliari i rappresentanti reali si sarebbero limitati ad eseguire gli ordini della Corona, che esigeva il buon mantenimento del sistema difensivo, senza avere l'interesse e l'apertura mentale sufficiente per promuovere iniziative urbanistiche di altro tipo, votate a dare a Cagliari la dignità di una capitale²⁰⁸. Senza entrare ora in tale polemica, ci preme sottolineare che questa presunta inettitudine dei viceré è bastata, all'interno della storiografia sarda, per passare quasi completamente sotto silenzio qualsiasi altro tipo di iniziativa artistica promossa da questi personaggi.

²⁰⁸ A questo proposito Giancarlo Deplano afferma che viceré "appaiono interessati ad eseguire lavori il cui scopo principale risulta la conservazione di reliquie di un apparato di difesa che necessita continuamente di opere di manutenzione e che deve essere adattato alle rinnovate tecniche di guerra, ma che non avrà mai l'onore di contrastare il nemico". DEPLANO, Giancarlo. "Il contesto urbano e l'architettura...*op. cit.*, p. 28.

5. Il palazzo reale

Oltre alle fortificazioni, il luogo dove maggiormente riecheggia la memoria dei viceré è il palazzo reale. Ubicato nel cuore del castello insieme all'episcopio, la cattedrale ed il municipio, quest'edificio era la loro residenza ufficiale e scandiva la vita politica della città: al suo interno, infatti, il rappresentante reale si riuniva con gli altri ministri, riceveva le personalità di spicco del regno o presiedeva le cerimonie di maggior rilievo.

L'aspetto attuale del palazzo, che si articola su tre piani ed occupa una superficie di circa 1500 mq estesa in senso longitudinale, si deve prevalentemente ai rifacimenti settecenteschi voluti dai Savoia (**fig. 22**). La lunga facciata è scandita da lesene tra cui si aprono, simmetricamente, le finestre dei tre livelli, mentre al centro troviamo un portale architravato, tra colonne doriche (**fig. 23**)²⁰⁹. Questo sobrio prospetto, così come quello posteriore, che si affaccia su un precipizio di quasi 30 metri (**fig. 24**), venne realizzato nel 1769 su commissione del viceré Vittorio d'Hallot, conte Des Hayes (1767-1771), come attesta un'iscrizione laudatoria²¹⁰. Per quanto riguarda gli interni, di grande rilievo è lo scalone monumentale che conduce al primo piano, eretto negli anni 1729-1730 dagli architetti Antonio Felice de Vincenti e Andrea De Guibert (**fig. 25**)²¹¹. L'aspetto del piano nobile risponde in gran parte all'ammodernamento realizzato tra il 1799 ed il 1816, quando con l'occupazione napoleonica di Torino la famiglia reale sabauda si rifugiò in Sardegna, stabilendosi proprio nel palazzo cagliaritano²¹². Successivamente, si eseguirono alcune ulteriori modifiche alla decorazione dovute ai cambi di funzione dell'immobile, che nel 1895 divenne la sede della Provincia di Cagliari e posteriormente anche della Prefettura (funzioni che mantiene attualmente, insieme alla sede della prefettura).

Nonostante nulla si conservi della decorazione seicentesca, le fonti d'archivio chiariscono che furono numerosi i viceré iberici che promossero opere di ristrutturazione e abbellimento. Riepiloghiamo, dunque, i punti salienti della complessa storia dell'edificio, focalizzandoci

²⁰⁹ PINTUS, Michele. "Architetture". In: KIROVA, Tatiana (a cura di). *Cagliari. Quartieri Storici. Castello*. Cagliari: Comune di Cagliari, 1985, pp. 83-136.

²¹⁰ "CAROLUS EMMANUEL III PRO REGE D[on] LUDOVICO DE HALLOT COMES DE HAILES REFECIT ORNAVIT MDCCLXIX".

²¹¹ ANATRA, Bruno. "Il palazzo nella storia...*op. cit.*", p. 16.

²¹² SCANO, Maria Grazia. "La quadreria e il patrimonio artistico del palazzo". In: *Il Palazzo Regio di Cagliari*. Nuoro: Ilisso, 2000, pp. 55-141.



Fig. 22. *Palazzo Reale di Cagliari.* Prospetto principale. 1769. Foto: Sara Caredda.



Fig. 23. *Palazzo Reale di Cagliari.* Ingresso principale. 1769. Foto: Sara Caredda.



Fig. 24. *Palazzo Reale di Cagliari*. Prospetto posteriore. 1769. Foto: Sara Caredda.



Fig. 25. Antonio Felice de Vincenti, Andrea De Guibert, *Scalone monumentale del Palazzo Reale di Cagliari*. 1729-1730.

Foto: Archivio Ilisso.

soprattutto sull'arco cronologico della nostra ricerca. Per farlo ci siamo basati soprattutto sulla già citata monografia *Il Palazzo Regio di Cagliari*, edita nel 2000²¹³.

Le origini di questa dimora rimontano all'epoca pisana, quando Cagliari era retta da un castellano che alloggiava ed esercitava il potere in un immobile attiguo all'episcopio e la cattedrale²¹⁴. Conquistata la città nel 1326, gli aragonesi decisero di mantenere la stessa sede, trasformandola nel cuore politico del loro governo: questo luogo divenne così la residenza del rappresentante regio, nonché dello stesso sovrano e dei suoi familiari durante le loro visite in Sardegna²¹⁵; ma allo stesso tempo vi si stabilì la sede dei principali organi amministrativi e giudiziari del regno, con i loro rispettivi archivi²¹⁶. Queste diverse competenze vennero distribuite nei distinti spazi secondo una precisa organizzazione: al piano terra gli uffici, le scuderie, il corpo di guardia e le cucine; al primo piano la residenza vicereale; infine l'ultimo piano era riservato alla servitù²¹⁷.

Questa polifunzionalità dovette ben presto palesare uno dei principali problemi del palazzo: le sue dimensioni troppo anguste, dovute alla sua ubicazione nel quartiere più densamente costruito di Cagliari. L'edificio venne piano piano ampliato attraverso l'acquisto progressivo di una serie di case confinanti. Tuttavia, questo processo di addizione di diversi corpi di fabbrica, sorti con fondazioni, murature ed altezze differenti, si tradusse in inevitabili problemi di carattere statico, di umidità e di infiltrazioni d'acqua, per cui l'immobile necessitò sempre di continue riparazioni²¹⁸.

Per limitarci all'arco cronologico della nostra ricerca, ricordiamo il significativo ammodernamento realizzato tra il 1605 ed il 1607 per volontà di Pedro Sánchez de Calatayud, conte del Real (1604-1610). Non appena giunse a Cagliari, questo viceré trovò il palazzo in così cattivo stato che il piano superiore era inabitabile, per cui il re autorizzò una sistemazione che costò alla Corona ingenti somme²¹⁹.

Ancora più complessi furono i lavori realizzati durante il vicereame di Luis Guillermo Moncada, duca di Montalto (1644-1649). Questo personaggio, che amava circondarsi di una corte principesca, restò sconcertato nel trovare l'edificio "*tan fracasado y ruynoso*", con stanze "*sin*

²¹³ *Il Palazzo Regio di Cagliari...op. cit.*

²¹⁴ PRINCIPE, Ilario. *Cagliari...op. cit.*, p. 45; DEPLANO, Giancarlo. "Il contesto urbano e l'architettura...op. cit.", p. 29.

²¹⁵ Tra i più illustri inquilini del palazzo ricordiamo, per esempio, Pietro IV il Cerimonioso nel 1355, Martino il Giovane nel 1408-1409 ed Alfonso V il Magnanimo nel 1421.

²¹⁶ ANATRA, Bruno. "Il palazzo nella storia...op. cit.", p. 8.

²¹⁷ DEPLANO, Giancarlo. "Il contesto urbano e l'architettura...op. cit.", p. 49.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

²¹⁹ ANATRA, Bruno. "Il palazzo nella storia...op. cit.", p. 11.

*puertas y sin llaves, suelos desenladrillados, techos llenos de telarañas*²²⁰. Per questa ragione, ordinò una ristrutturazione radicale degli ambienti, che per i suoi elevati costi provocò un duro scontro con la *Junta Patrimonial*²²¹. Il Moncada, tra l'altro, approfittò delle circostanze anche per commissionare una galleria di ritratti dei viceré suoi predecessori²²². Tratteremo in dettaglio l'argomento, anche se per altri motivi, nel capitolo 2 della presente tesi.

Nuovi restauri vennero realizzati nel 1658, dopo un grave incendio che devastò gran parte della costruzione²²³. Successivamente, negli settanta, ottanta e novanta del Seicento, l'immobile fu ancora interessato da lavori di vario genere, soprattutto negli appartamenti del viceré e la viceregina, per adeguarli alle necessità dei vari mandatari che si avvicendarono fino alla fine del governo spagnolo²²⁴.

Con il passaggio della Sardegna all'Austria, nel 1713, venne nuovamente realizzato un grande ammodernamento, commissionato dal viceré Pedro Manuel, conte di Atalaya (1713-1717). Quest'ennesima operazione di *restyling* è degna di nota soprattutto perché, nel predisporre i lavori, il rappresentante dell'imperatore fece fare un censimento delle stanze del primo piano; veniamo così a sapere che all'epoca erano più di 40, senza contare gli uffici²²⁵. Anche ammettendo che si trattasse di ambienti di ridotte dimensioni, il loro numero abbastanza elevato sembra indicare che il palazzo non era poi tanto piccolo. Ma vista la sua polifunzionalità doveva risultare probabilmente troppo affollato, soprattutto durante il mandato dei viceré che viaggiavano con un seguito numeroso. Inoltre, tutti i lavori realizzati, anche se ingenti, non erano riusciti a porre rimedio ai problemi di manutenzione di un edificio che era cresciuto come un puzzle, come sottolinea Giancarlo Deplano:

“tutti gli interventi, sempre esplicitamente improntati al risparmio, non riescono a modificare l'immagine di un edificio brutto, malsano, povero e inadeguato al suo ruolo, né alcuno dei viceré della Corona di Spagna troverà mai le motivazioni o il coraggio di proporre soluzioni radicali in grado di dare forma a un “palazzo reale” degno di questo nome”²²⁶.

²²⁰ MANCONI, Francesco, PILLAI, Carlo. “Feste cagliaritanes e cerimonie di palazzo”. In: *Il Palazzo Regio di Cagliari*. Nuoro: Iliaso, 2000, pp. 171-183.

²²¹ *Ibid.*, pp. 180-181, doc. 1-2. Gli autori pubblicano in appendice la trascrizione del carteggio tra la stessa giunta patrimoniale ed il Consiglio d'Aragona, in cui si descrivono i lavori realizzati a palazzo.

²²² *Ibid.*, pp. 180-181, doc. 1-2.

²²³ ANATRA, Bruno. “Il palazzo nella storia...*op. cit.*, p. 12.

²²⁴ *Ibid.*, pp. 12-13.

²²⁵ *Ibid.*, p. 14.

²²⁶ DEPLANO, Giancarlo. “Il contesto urbano e l'architettura...*op. cit.*, p. 32.

In quest'ottica, quindi, ciò che era mancato era un progetto unitario, un'iniziativa forte da parte dei rappresentati regi, che si erano sempre limitati a far eseguire solo lavori d'urgenza. Secondo Bruno Anatra, una delle cause di tale situazione va cercata nelle modalità di avvicendamento dei rappresentati regi: il cerimoniale del Regno di Sardegna prevedeva che il viceré entrante non avesse nessun contatto con quello uscente, in modo da poter correggere gli eventuali abusi del suo predecessore²²⁷. Però, così facendo si perdeva di vista la continuità, per cui ognuno di essi faceva un uso personale del proprio mandato e, di conseguenza, anche del palazzo²²⁸.

Ad ogni modo, nell'ambito della nostra ricerca ci preme sottolineare che le continue trasformazioni dell'edificio ci hanno privato di numerose imprese artistiche che, per quanto limitate che fossero e di ristrette vedute, avrebbero senz'altro contribuito a gettare luce sull'azione di committenza dei viceré. Tuttavia, crediamo che le perdite patrimoniali non siano solo un limite, ma anche uno stimolo per la ricerca. La scomparsa dell'arredo barocco del palazzo reale è precisamente ciò che ci ha spinto a cercare le tracce dei rappresentanti reali in altri scenari della Cagliari barocca che, in caso contrario, forse non avremmo nemmeno preso in considerazione.

6. La ristrutturazione barocca della cattedrale

Insieme al palazzo reale, il principale spazio di potere della Cagliari spagnola era la cattedrale. Il tempio, infatti, fungeva da sede dell'arcivescovo, che, come già ricordato, era la più importante autorità ecclesiastica della Sardegna. Come tale, ospitava non solo tutte le principali cerimonie religiose del regno, ma era anche il principale teatro di importantissimi avvenimenti civili, come l'apertura del Parlamento o l'entrata in carica dei viceré, che appena giunti nell'isola giuravano come mandatarî del sovrano proprio nella cattedrale cagliaritana. Inoltre, per la sua ubicazione prossima alla residenza reale ed al municipio, la chiesa faceva da quinta teatrale a tutte le feste, processioni e cortei che scandivano la vita sociale della capitale sarda.

Come molti altri edifici religiosi, la sede primaziale cagliaritana ha avuto una storia architettonica complessa, marcata da ampliamenti e rifacimenti, dettati di volta in volta da necessità liturgiche o dai cambiamenti del gusto e della sensibilità artistica. Ne riassumiamo brevemente le vicende dalla sua fondazione al XVII secolo.

²²⁷ ANATRA, Bruno. "Il palazzo nella storia...*op. cit.*, p. 11.

²²⁸ *Ibid.*

Le origini della cattedrale rimontano al Duecento. Un documento risalente al 23 febbraio del 1254, epoca in cui la città era saldamente in mano ai Pisani, menziona infatti l'esistenza di una chiesa chiamata di "Santa Maria di Castello"²²⁹. Poco dopo l'edificio, costruito come un'aula trinavata con abside semicircolare, venne elevato al ruolo di cattedrale, per cui si decise di ampliarlo con l'inserimento di un transetto²³⁰. Secondo Francesco Giarrizzo²³¹ e Renata Serra²³², quest'ingrandimento cominciò dal lato nord, in forme tardo-romaniche, e proseguì verso sud, dando spazio progressivamente al nuovo linguaggio gotico. A testimonianza di questa fase costruttiva permane unicamente una cappella sulla parte settentrionale del transetto, dalla pianta rettangolare, voltata a crociera e decorata con un'elegante bifora ogivale sulla parete di fondo. Questo spazio, conosciuto come "cappella pisana", è attribuito a maestranze "educate al gotico italiano" (fig. 26)²³³.

L'ampliamento cominciato dai pisani fu portato a termine poco dopo la conquista di Cagliari da parte dell'armata della Corona d'Aragona, nel 1326²³⁴. In corrispondenza con quella pisana esiste infatti una seconda cappella sul lato sud, conosciuta come "aragonesa", dalla pianta semi-ottagonale e volta a crociera di tipo ombrelliforme (fig. 27). I critici concordano nell'identificare queste caratteristiche stilistiche come proprie del linguaggio gotico-catalano, attribuendo quindi lo spazio a maestranze di formazione iberica²³⁵. Secondo Mauro Dadea, inoltre, il passaggio della città di Cagliari ad una nuova area d'influenza è dimostrato dalla presenza della figura di Sant'Eulalia, patrona di Barcellona, nella chiave di volta della cappella, e da scudi araldici con i pali d'Aragona nei capitelli dell'arco di accesso (fig. 28)²³⁶.

²²⁹ CORONEO, Roberto. *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*. Nuoro: Ilisso, 1993, pp. 212-213, scheda 96; SEGNI PULVIRULENTI, Francesca. *Architettura tardogotica....op. cit.*, p. 15.

²³⁰ Coroneo, *Architettura romanica...op. cit.*, pp. 212-213, scheda 96.

²³¹ GIARRIZZO, Francesco. "La chiesa di Santa Maria di Castello di Cagliari". *Per l'Arte Sacra*, 5, 1928, pp. 17-33.

²³² CORONEO, Roberto, SERRA, Renata. *Sardegna preromanica e romanica*. Milano: Jaca book-Cagliari: Wide, 2004, pp. 305-307.

²³³ SERRA, Renata. *La Sardegna*. Milano: Jaca Book, 1989, p. 114.

²³⁴ DELOGU, Raffaello. *L'architettura del medioevo in Sardegna*. Roma: La libreria dello stato, 1953, p. 221; SEGNI PULVIRULENTI, Francesca. *Architettura tardogotica....op. cit.*, p. 15.

²³⁵ DELOGU, Raffaello. *L'architettura del medioevo...op. cit.*, p. 221; SEGNI PULVIRULENTI, Francesca. *Architettura tardogotica....op. cit.*, p. 15. Roberto Coroneo ipotizza che la cappella venne costruita dagli aragonesi "forse in ringraziamento di quella vittoria che li aveva resi signori di Cagliari". CORONEO, Roberto. "La projecció a Sardenya i Sicília". En: PLADEVALL FONT, Antoni (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura, Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. II, 2003, pp. 352-354.

²³⁶ DADEA, Mauro. "Il periodo medievale". In: *La cattedrale di Cagliari. Itinerari didattici*. Cagliari: Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico per le province di Cagliari e Oristano, 2002, pp. 9-19; DADEA, Mauro. "Cattedrale. Dal XIV secolo alla prima metà del XVII". In: PISEDdu, Antioco (ed.). *Chiese arte sacra in Sardegna. Arcidiocesi di Cagliari*. Cagliari: Zonza, 2000, vol. III, pp. 124-127.



Fig. 26. *Capella pisana.* Cattedrale di Cagliari. Foto: Archivio Ilisso.



Fig. 27. *Capella aragonese.* Cattedrale di Cagliari. Foto: Archivio Ilisso.



Fig. 28. *Capella aragonese.* Particolare con gli scudi araldici. Tratto da: *La cattedrale di Cagliari. Itinerari didattici.* Cagliari: Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico per le province di Cagliari e Oristano, 2002, p. 18.

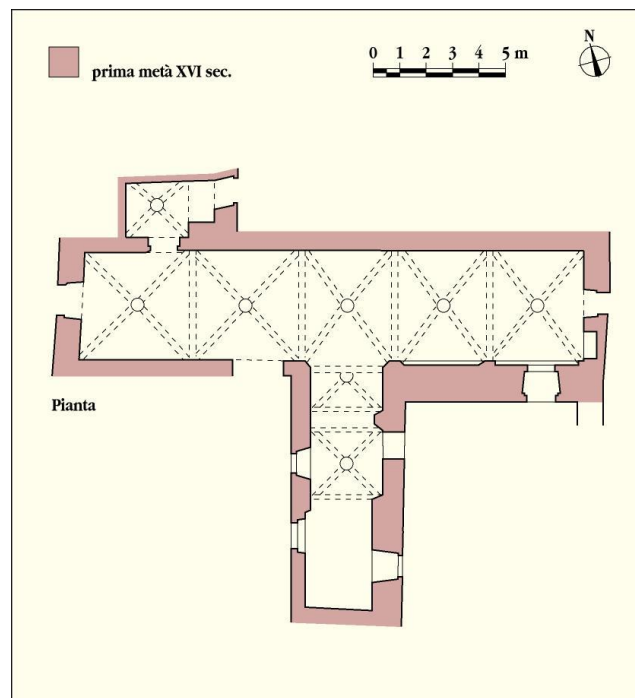


Fig. 29. *Sagrestia dei Beneficiati.* Pianta. XVI secolo. Tratta da: Archivio Ilisso.

Terminato l'ampliamento, il tempio fu interessato da nuovi lavori nel corso del XV secolo, che consistettero prevalentemente nell'apertura di nuove cappelle lungo il transetto²³⁷. Alla prima metà del Cinquecento risalgono invece la costruzione della denominata "sagrestia dei beneficiati" e della sala del tesoro, entrambi in forme tardo-gotiche (**fig. 29**)²³⁸.

A Seicento inoltrato la cattedrale di Cagliari manteneva sostanzialmente il suo aspetto medievale e si presentava, dunque, come una chiesa con pianta a croce latina, abside semicircolare, aula a tre navate separate da cinque colonne in marmo grigio per lato, copertura lignea sulla navata centrale e volta a crociera sulle laterali. Dobbiamo tali notizie agli scritti dello storico sardo Jorge Aleo (c. 1620-1684), che descrisse il tempio in questi termini:

*"En la nave que estava a la mano derecha entrando havia quatro capillas; y tres en la de la izquierda; luego seguia el cruzero, que llegava de la pared del Palacio Arzobispal hasta la del Seminario de los monaguillos; en el brazo derecho havia siete capillas y en el izquierdo quatro. En la testera quedava el Presbiterio con el Altar Mayor y detrás estaba el choro y encima de la puerta principal a la parte dedentro de la iglesia y cara al altar mayor estaba el organo"*²³⁹.

Nel 1669 si produsse un crollo della copertura lignea della navata centrale, ormai in gran parte marcita, che obbligò l'arcivescovo Pedro Vico (1657-1676) a dichiarare la chiesa inagibile. Riportiamo nuovamente le parole di Jorge Aleo, testimone oculare dei fatti:

*"In quegli stessi giorni (era il primo giovedì di Quaresima) rovinò una parte del tetto della chiesa Metropolitana di Cagliari. L'illustrissimo Signor Arcivescovo Don Pietro Vico ordinò che alcuni muratori esperti salissero per fare una ricognizione. Riscontrarono che il resto del tetto stava per cadere, con evidente pericolo per i fedeli che frequentavano la chiesa [...] in quell'anno non si predicò durante la Quaresima e la chiesa restò chiusa"*²⁴⁰.

Approfittando dello stato rovinoso in cui versava l'edificio, il presule decise di andare ben oltre un semplice restauro, promuovendo un radicale ammodernamento che non rispondeva solo a ragioni statiche, ma soprattutto alla volontà di adeguare la cattedrale al gusto dell'epoca²⁴¹. Le intenzioni

²³⁷ PUTZU, Felice. *Guida storico-artistica...op. cit.*, p. 12.

²³⁸ DADEA, Mauro. "Cattedrale. Dal XIV secolo...op. cit.", p. 126.

²³⁹ DELOGU, Raffaello. *L'architettura del Medioevo...op. cit.*, p. 176, nota 76; SIDDI, Lucia. "Il simulacro della Madonna Nera e l'antica cattedrale medievale di Cagliari". In: *Miscellanea in onore di Mons. Giuseppe Mani, Arcivescovo di Cagliari, in occasione del suo giubileo sacerdotale*. Cagliari: Il Portico, 2010, pp. 221-237.

²⁴⁰ ALEO, Jorge. *Storia cronologica del Regno di Sardegna. Dal 1637 al 1672*. Saggio introduttivo, traduzione e cura di Francesco Manconi. Nuoro: Ilisso, 1998, p. 259. Quest'opera, redatta in spagnolo, circolò negli ambienti intellettuali sardi in forma manoscritta, giungendo alle stampe solo nel 1926, dopo essere stata tradotta all'italiano. Infine, nel 1998 venne realizzata la citata edizione critica, a cura di Francesco Manconi.

²⁴¹ NAITZA, Salvatore. *Architettura dal tardo '600 al Classicismo purista*. Nuoro: Ilisso, 1992, pp. 26-30, scheda 1.

di Vico, infatti, erano di costruire una nuova chiesa più grande e maestosa. Tuttavia, tali intenzioni dovettero fare i conti con questioni di spazio:

“Dato che la chiesa si doveva costruire di nuovo avrebbe voluto il signor arcivescovo che si ampliasse ancora, dandole dimensione e forma convenienti alla grandezza e alla maestà della città di Cagliari e della sua dignità arcivescovile. Ma il sito non è sufficientemente ampio per realizzare quel progetto perchè sul fronte principale c'è la *plazuela*, comune alla stessa chiesa e al Palazzo di Città; ai lati ha le case e il palazzo arcivescovile da una parte e il seminario con il cimitero dall'altra; e alle spalle (cioè là dove si sarebbe potuto allungare l'edificio) vi è un dirupo così alto che risulta impossibile edificare. Pertanto la nuova pianta è stata giocoforza adattata alla superficie dell'antica chiesa”²⁴².

Non potendosi ampliare in lunghezza l'edificio si espanse in altezza, con la sopraelevazione della navata centrale, la sostituzione delle capriate lignee con volte in muratura e la costruzione di una cupola su tamburo all'incrocio dei bracci. L'orientamento venne mantenuto inalterato, così come la divisione in tre navate. Per sostenere la nuova copertura, però, le pareti medievali vennero rinforzate e le antiche colonne in marmo grigio sostituite da sei possenti pilastri quadrangolari. I lavori cominciarono il 22 novembre del 1669, con la posa della prima pietra, e si conclusero il 7 novembre del 1674, con l'inaugurazione ufficiale della nuova cattedrale.

Si trattò, dunque, di un'operazione artistica di grandissimo respiro, realizzata grazie al contributo della municipalità cagliaritana, che concorse con 12.000 scudi²⁴³, ma soprattutto grazie alle donazioni dello stesso arcivescovo, che finanziò i lavori per una cifra vicina ai 25.000 scudi²⁴⁴.

Va precisato che la trasformazione barocca della cattedrale, in realtà, era cominciata già nella prima metà del Seicento, quando l'arcivescovo Francisco Desquivel (1605-1624) commissionò la sopraelevazione del presbiterio per poter realizzare la cripta sottostante, dedicata ai santi martiri cagliaritani. Ci occuperemo in dettaglio dell'argomento nel capitolo 1 della presente tesi. Ciò che qui ci preme sottolineare è che Desquivel fu il primo a prendere l'iniziativa, dimostrando in un certo senso che i tempi erano maturi per una radicale trasformazione dell'antica cattedrale medievale. Seguendo le sue orme, fu Pedro Vico a portare avanti quest'impresa artistica,

²⁴² ALEO, Jorge. *Storia cronologica del Regno di Sardegna...op. cit.*, p. 262.

²⁴³ A questo proposito ricordiamo che a Cagliari la manutenzione della cattedrale (suppellettili, feste, musica etc.) ricadeva proprio sulla municipalità, che a cambio godeva dell'esenzione dal pagamento delle decime.

²⁴⁴ PUTZU, Felice. *Guida storico-artistica...op. cit.*, p. 12.

ricostruendo il tempio quasi *ex novo*. Quest'arcivescovo, che fu anche viceré interino nel 1662²⁴⁵, va quindi inserito a pieno merito tra i committenti di spicco della Sardegna spagnola. Nonostante ciò, abbiamo deciso di escluderlo dal nostro studio per una semplice ragione: non era spagnolo, ma sardo. Figlio di Francisco Vico, che per più di 20 anni occupò un posto di reggente nel Consiglio d'Aragona²⁴⁶, faceva parte di quelle famiglie di regnicoli "ispanizzati" a cui sarebbe interessante estendere gli studi di committenza. Per ragioni di tempo e spazio non è stato possibile farlo in questa sede.

Tornando alla cattedrale cagliaritana, l'ammodernamento barocco venne eseguito sotto la direzione dell'architetto genovese Domenico Spotorno, che, una volta ricevuto l'incarico, si recò in Liguria e prese al suo servizio nove maestri altamente qualificati, che lo seguirono in Sardegna²⁴⁷. Questi artisti, che provenivano da alcune delle più rinomate botteghe di scultori e marmorari liguri, si incaricarono delle parti architettoniche scolpite, come pilastri, capitelli, cornici e fregi, mentre i *picapedrers* locali edificavano materialmente la nuova chiesa sotto la guida dello Spotorno²⁴⁸. In tal senso, la fabbrica del duomo di Cagliari giocò un ruolo cruciale nell'aggiornamento del linguaggio artistico locale, anche perché alcuni degli scultori che giunsero da Genova si stabilirono definitivamente in Sardegna, dove lavorarono fino alla fine dei loro giorni, come vedremo.

Conclusa la ricostruzione nel 1674, i lavori si spostarono all'interno, con il rifacimento della pavimentazione e la realizzazione dell'arredo liturgico. Fu proprio in questo processo che intervennero vari viceré e arcivescovi spagnoli, che, giunti in città, trovarono la chiesa disadorna ed in piena fase di ammodernamento. Approfittando quindi del loro rango, e secondo la propria sensibilità artistica, commissionarono suppellettili e finanziarono la decorazione di cappelle, legando indissolubilmente la propria memoria a quella del tempio. Proprio per lo stretto vincolo che la unì con l'élite iberica –ed in seguito alla perdita della decorazione barocca del palazzo reale– la cattedrale cagliaritana si configura, quindi, come lo scenario principale per il nostro studio. Per maggiore chiarezza, alleghiamo la pianta dell'edificio nelle sua veste attuale (**fig. 30**).

²⁴⁵ CHERCHI, Luigi. *I vescovi di Cagliari...op. cit.*, pp. 161-164; VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, pp. 141-152; MATEU IBARS, Josefina. *Los Virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. II, pp. 102-105.

²⁴⁶ MANCONI, Francesco. "Un letrado sassarese al servizio della Monarchia ispanica. Appunti per una biografia di Francisco Ángel Vico y Artea". In: ANATRA, Bruno, MURGIA, Giovanni (a cura di). *Sardegna, Spagna e Mediterraneo. Dai Re cattolici al secolo d'Oro*. Roma: Carocci, 2004, pp. 291-333.

²⁴⁷ CAVALLO, Giorgio. "Ingegneri, architetti, marmorari...op. cit.", pp. 44-45; CAVALLO, Giorgio. "I maestri della cattedrale...op. cit.", pp. 862-863.

²⁴⁸ *Ibid.*

In conclusione, solo qualche brevissimo appunto sul palazzo arcivescovile (**fig. 31**).

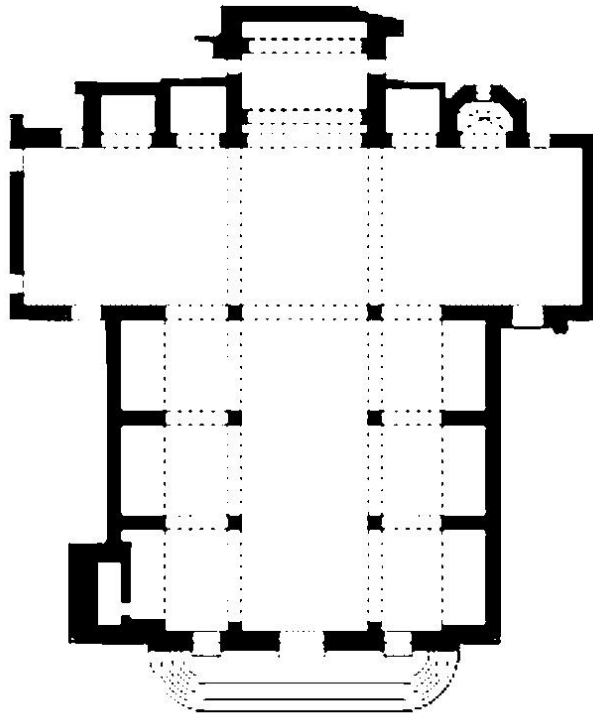


Fig. 30. *Cattedrale di Cagliari.* Pianta. Tratta da: www.duomodicagliari.it.



Fig. 31. *Palazzo Arcivescovile.* Cagliari. Foto: Sara Caredda.

Quest'edificio, collegato direttamente al duomo, era un altro importante centro del potere, per essere la residenza privata dell'arcivescovo. La documentazione d'archivio attesta che furono numerosi i presuli seicenteschi che eseguirono lavori al suo interno, ma dovette trattarsi nella maggior parte dei casi di opere di poco conto, visto che sono generalmente definite come restauri o *reparos*²⁴⁹. L'unica eccezione è rappresentata, ancora una volta, dall'arcivescovo Pedro Vico (1657-1676), che insieme a quella della cattedrale fece realizzare una importante ristrutturazione dell'episcopio, che interessò soprattutto il piano terra²⁵⁰. Secondo le fonti, inoltre, il palazzo ospitava nel "*gran Salon [...] los retratos de todos los arçobispos, desde S. Clemente Papa, y Martir, que fue el primero arçobispo de Caller, según afirma la Sacra Rota romana*"²⁵¹. Sfortunatamente, una nuova operazione di ammodernamento eseguita all'inizio del XX secolo ha cancellato praticamente ogni traccia dei lavori seicenteschi. O almeno così si crede, visto che l'accesso all'edificio, che continua ad essere la residenza del vescovo, non è consentito. È probabilmente questa la ragione per cui non esiste nemmeno uno studio specifico, rendendo difficilissima la ricerca sull'argomento.

7. Gli altri spazi del potere

A parte il palazzo reale e la cattedrale, a Cagliari esistevano anche altri spazi del potere, in cui l'élite iberica esercitava la sua autorità e manifestava il suo *status* sociale. Ne ricordiamo alcuni, che consideriamo i più importanti e che abbiamo selezionato perché ospitano (o hanno ospitato) iniziative artistiche promosse dai viceré e gli arcivescovi spagnoli.

Innanzitutto va ricordato un luogo aperto: l'attuale piazza palazzo, nel cuore di Castello, su cui si affacciano il palazzo reale, l'episcopio, la cattedrale ed il municipio (**fig. 32**) (indicata nella mappa di Sigismondo Arquer con la lettera L, **fig. 15**). Questo spazio pubblico già in epoca pisana incarnava le funzioni del potere politico, religioso e civile, affermandosi come principale luogo di ritrovo della città, in cui si teneva anche il mercato²⁵². In epoca aragonese e spagnola le attività mercantili vennero progressivamente diversificate e dislocate verso altre piazze e verso il

²⁴⁹ Per esempio, nel processo concistoriale dell'arcivescovo Diego de Angulo si afferma che durante il suo mandato a Cagliari (1676-1683) il presule "*a reparado los Palacios arçobispales*". ASV, *Processus Consistoriales*, vol. 81, f. 4v.

²⁵⁰ È quanto si desume dai processi concistoriali, secondo cui Vico "*fabrico quartos nuevos en lo vajo para la havitacion de Verano, y son capaces para bivar los Prelados y familia*". ASV, *Processus Concistoriales*, vol. 75, f. 90.

²⁵¹ SOTO REAL, Efsio Joseph. *Epitome de Cerdeña y Caller su corte*. Madrid: por J. de Paredes, 1672, p. 18.

²⁵² DEPLANO, Giancarlo. "Il contesto urbano e l'architettura...*op. cit.*, p. 30.

quartiere di Gliapola, ma questo luogo rimase sempre la sede del rappresentate reale, il vescovo ed i cinque *consellers* che governavano l'urbe con carica annuale²⁵³. Per questa ragione, era lo scenario principale di tutte le più importanti feste e cerimonie pubbliche della città²⁵⁴. Ne citeremo alcune nelle pagine seguenti.



Fig. 32. *Piazza Palazzo*. Cagliari. Foto: Sara Caredda.

In secondo luogo, bisogna menzionare alcune chiese cagliaritanne ubicate dentro o fuori le mura della città. La cattedrale, infatti, mantenne sempre saldamente il ruolo di principale teatro in cui si muoveva l'élite spagnola. Tuttavia, in età barocca esistevano in città altri centri religiosi molto frequentati, che per il fatto di custodire reliquie o simulacri specialmente venerati funsero da poli di attrazione per i potenziali committenti presenti in loco.

²⁵³ SPANU, Luigi. Cagliari nel Seicento...op. cit., p. 31.

²⁵⁴ A questo proposito bisogna però precisare che in origine questo spazio era notevolmente più piccolo di come appare oggi. L'attuale piazza palazzo, infatti, è il risultato di un'operazione di diradamento urbano portata avanti nel corso del Novecento: nel 1912 venne demolito l'antico palazzo dei marchesi di Sedilo, che si trovava esattamente di fronte al palazzo reale; e nel 1972 fu la volta del Palazzo di San Placido, sul lato nord, che era rimasto fortemente lesionato durante i bombardamenti della seconda guerra mondiale. DEPLANO, Giancarlo. "Il contesto urbano e l'architettura...op. cit., p. 30.

Tra di essi ricordiamo la chiesa del Santo Sepolcro (**fig. 33**), nel quartiere di Marina, che fu lo scenario delle imprese artistiche del viceré Antonio López de Ayala (1683-1686).



Fig. 33. Chiesa del Santo Sepolcro. Secolo XVI. Cagliari. Foto: Sara Caredda.

Un altro importantissimo luogo di culto era la chiesa di Santa Maria di Gesù, annessa al convento dei Frati Minori dell'Osservanza. Questo complesso (indicato nella mappa di Arquer col numero 3) si trovava *extramuros*, poco lontano dal quartiere di Marina. La sua importanza in città era legata al fatto che conservava il corpo di San Salvatore da Horta, francescano morto a Cagliari nel 1567 in odore di santità. L'intensissima venerazione risvegliata da questo santo convertì presto la sua tomba in un luogo di pellegrinaggio, visitato anche dai viceré e gli arcivescovi. Nel capitolo 6 analizzeremo le commissioni artistiche realizzate da alcuni di essi.

Infine, sono da segnalare la chiesa ed il convento di Nostra Signora di Bonaria (**fig. 34**), ubicati anch'essi *extramuros*, su un colle alla periferia est della città (e indicati sulla mappa di Arquer col numero 1). Il complesso, fondato da Alfonso IV d'Aragona e donato all'Ordine della Mercede nel

1335, custodisce ancora oggi una *Madonna col Bambino* venerata come patrona dei naviganti. Dalla sua istituzione fino ai giorni nostri è sempre stato il primo santuario mariano della Sardegna.



Fig. 34. Santuario e Basilica di Nostra Signora di Bonaria. Cagliari. Foto: Sara Caredda.

La sua importanza religiosa e politica in epoca barocca è testimoniata dal fatto che ogni nuovo arcivescovo di Cagliari era solito ritirarsi in preghiera in questo convento per almeno 3 giorni prima di fare il suo ingresso ufficiale in città²⁵⁵. Anche molti viceré vi si recarono in pellegrinaggio. Inoltre, alcuni visitatori reali risiedettero in questo complesso durante il loro mandato nell'isola, come il già citato Martín Carrillo, che nel 1611 scrisse la relazione al re proprio dalle stanze di Bonaria²⁵⁶. Lo stretto vincolo tra questa chiesa ed i più alti rappresentati reali si tradusse in diverse donazioni, di cui faremo menzione nei capitoli seguenti.

²⁵⁵ SPANU, Luigi. *Cagliari nel Seicento...op. cit.*, p. 147.

²⁵⁶ È lo stesso Carrillo a darci questa notizia nel testo della relazione. CARRILLO, Martín. *Relacion al rey don Philipe...op. cit.*, p. 48.

III. OBRAS CONSERVADAS

En este primer bloque analizamos una serie de obras que se encuentran en espacios religiosos, principalmente la catedral de Cagliari. Nuestro interés por este templo empezó en el año 2010, mientras realizábamos nuestro trabajo final del máster en *Estudis Avançats en Història de l'Art*, centrado en la política artística de los arzobispos españoles de Cagliari. Abordar este tema implicaba necesariamente una reflexión general sobre el papel que jugaron los prelados en el proceso de decoración de sus iglesias catedrales, una línea de investigación que en años recientes ha sido objeto de profusa atención en el entorno académico hispánico. Prueba de ello es el proyecto titulado *Las catedrales españolas en el Barroco*, formado por ocho equipos y coordinado por Germán Ramallo Asensio. El primer fruto de sus trabajos fue la monografía: *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*, publicada en 2003²⁵⁷. En ese mismo año el proyecto celebró su primer congreso, en el que historiadores del arte de toda España presentaron distintos estudios relativos a los cambios experimentados por las catedrales entre los siglos XVII y XX²⁵⁸. El acontecimiento contó con una mesa dedicada específicamente al tema del patronazgo. Seis años más tarde, en 2009, se organizó un segundo congreso, titulado *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica* y dedicado a los cultos y devociones que se fueron imponiendo posteriormente al Concilio de Trento²⁵⁹. Varios estudiosos dejaron claro el rol clave de los obispos en la evolución decorativa de las catedrales, como destaca Germán Ramallo:

“[los obispos] solían abordar importantes empresas arquitectónicas y artísticas en sus templos mayores con las que enriquecerlos o ampliarlos, a la vez que actualizaban los cultos al nuevo espíritu religioso moderno o implantaban devociones personales. En último término también les movía otro afán [...] el de procurarse un lugar para el descanso eterno que tuviera la adecuada dignidad a su persona y estar en él protegido por su santo de mayor devoción o la imagen que considerara más milagrosa y devota”²⁶⁰.

Partiendo de este importante referente teórico, en nuestro trabajo final de máster decidimos aplicar el mismo enfoque al caso concreto de la catedral de Cagliari, analizando el proceso que llevó a sus arzobispos a dotarla de magníficas capillas, retablos y monumentos funerarios.

²⁵⁷ RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.). *Las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

²⁵⁸ RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.). *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, Gobierno de la Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2003.

²⁵⁹ RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.). *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 19-20.

Este bloque representa entonces la evolución natural de ese trabajo. Durante el largo camino doctoral hemos tenido oportunidad de recuperar el tema y profundizar en él, descubriendo nuevas dimensiones en las obras estudiadas, que no habían aparecido con nitidez en nuestro primer acercamiento durante el máster. Pero a la vez hemos decidido ampliar el radio visual, incluyendo también los encargos artísticos de los virreyes en la misma catedral y otros templos calaritanos. Por ello, se incluye aquí un capítulo dedicado a la *Capilla de la Piedad* en la iglesia del Santo Sepulcro. Esto nos ha permitido expandir la mirada más allá de la catedral, apreciando la diversidad y riqueza del fenómeno del patronazgo español y comprobando a la vez cómo nuestros ilustres comitentes supieron aprovechar las posibilidades de propaganda de los otros espacios de poder de la capital sarda.

**1. EL SANTUARIO DE LOS SANTOS MÁRTIRES Y EL ARZOBISPO FRANCISCO
DESQUIVEL (1605-1624)**

1.1 Un mandato eclesiástico en el espíritu de la Contrarreforma

Francisco Desquivel es uno de los patronos más destacados y a la vez más misteriosos que figuran en el presente trabajo. A pesar de nuestras búsquedas bibliográficas y documentales en diversos archivos de Cerdeña, Roma y España, aún hay muchos puntos oscuros en su biografía²⁶¹. Desconocemos la fecha exacta de su nacimiento, aunque según Antioco Piseddu hay que situarla alrededor de 1550-1555²⁶². Natural de Vitoria, pertenecía a una familia de la media nobleza que ya había contado con eclesiásticos de primer plano: por ejemplo un tío suyo, Diego de Alaba y Esquivel, obispo de Astorga, había participado en el Concilio de Trento²⁶³. Francisco estudió en la Universidad de León, donde consiguió el título de doctor y se convirtió en profesor de Derecho²⁶⁴. En 1595 fue nombrado Inquisidor de Mallorca, cargo que desempeñó con virtud y prudencia, según las fuentes²⁶⁵. Fue su conducta ejemplar (y probablemente la protección de algún influyente personaje en la corte, del que desconocemos la identidad) la que le permitió saltar a la carrera episcopal, siendo designado arzobispo de Cagliari en 1604 por el rey Felipe III²⁶⁶. Desquivel permaneció al frente de la archidiócesis calaritana hasta el 21 de diciembre de 1624, fecha de su fallecimiento, siendo su episcopado especialmente largo.

Las fuentes sardas lo recuerdan por su gran cultura, su magnanimidad y la diligencia que puso a la hora de ejercer su mandato eclesiástico²⁶⁷. Su prioridad fue reorganizar la diócesis según los modernos principios del Concilio de Trento. Por ejemplo, realizó cuatro visitas pastorales (en 1606,

²⁶¹ A este respecto destacamos que lamentablemente la correspondencia personal del prelado no ha sido localizada. En el Archivo Diocesano de Cagliari se conserva únicamente su espolio, al que nos referiremos más adelante.

²⁶² PISEDDU, Antioco. *L'arcivescovo Francesco Desquivel e la ricerca delle reliquie dei martiri cagliaritari nel secolo XVII*. Cagliari: Edizioni della Torre, 1997, p. 20. El proceso consistorial de Francisco Desquivel, que consultamos en el Archivo Vaticano durante nuestra estancia de investigación en Roma, tampoco aclara la fecha de nacimiento del prelado. Los testigos interrogados no concuerdan sobre qué edad tenía en el momento de ser nombrado arzobispo de Cagliari (1604), oscilando entre 38 y 50 años. ASV, *Processus Consistoriales*, vol.2, f. 259v.

²⁶³ PISEDDU, Antioco. *L'arcivescovo Francesco Desquivel...op. cit.*, p. 20.

²⁶⁴ CHERCHI, Luigi. *I vescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 147.

²⁶⁵ ASV, *Processus Consistoriales*, vol.2, f. 259v.

²⁶⁶ El arzobispado de Cagliari había quedado vacante por el ascenso de Alonso Lasso Sedeño (1596-1604) a la sede de Mallorca, cuyas rentas superaban las de la capital sarda. En 1604, pues, hubo un intercambio de prelados entre las principales mitras de Cerdeña y Baleares. Destacamos que Felipe III comunicó al papa Pablo V el nombramiento de Francisco Desquivel en una carta fechada en el 25 de noviembre, en la que resaltaba la conducta ejemplar del candidato: "Haviendo vacado el Arzobispado de Caller en mi Reyno de Cerdeña por la presentación que hize del doctor Don Alonso Lasso Sedeño a la yglesia de Mallorca he nombrado para el al doctor francisco de Esquivel Inquisidor en Mallorca por sus muchas letras virtud bondad vida ejemplar y otras buenas partes que en su persona concurren...". AHN, *Consejos*, legajo 2588, f. 242v. Véase también: VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 89.

²⁶⁷ "Benigno con tutti e accessibile alle persone di qualunque ordine; governo' con rara soavita' di modi il gregge affidatogli dalla provvidenza. Accoppiando allo zelo illuminato per la religione la generosita' dell'animo, profuse a larghe mani elemosine ai poverelli e non riguardo' a gravezza di dispendio e di sacrificio per dare lustro alla sua chiesa". TOLA, Pasquale. *Codice Diplomatico della Sardegna*. Cagliari: Delfino, 1984 (1861), vol. II, p. 68.

1611, 1616 y 1620), siguiendo al pie de la letra las recomendaciones tridentinas de visitar todas las parroquias cada 5 años²⁶⁸. En 1610 convocó un sínodo del que no se han conservado las actas²⁶⁹. Además instituyó un seminario en Cagliari para curar la formación de los jóvenes²⁷⁰ y contribuyó personalmente a la creación de la Universidad de la ciudad, cuya bula de fundación fue concedida por el papa Pablo V en 1606²⁷¹.

Desde el punto de vista artístico los veinte años del episcopado de Desquivel correspondieron a una época de gran actividad en la archidiócesis de Cagliari, en la que el prelado autorizó la construcción de nuevas iglesias y capillas con el objetivo de fomentar el culto a los santos²⁷². Sin embargo, las obras más importantes se llevaron a cabo en la catedral de la ciudad.

Como hemos apuntado en el capítulo anterior, a principios del siglo XVII la seo calaritana era una iglesia gótica de planta basilical, con tres naves y crucero. Según declaró en 1604 el arzobispo Alonso Lasso Sedeño (1596-1604), predecesor de Francisco Desquivel, era: “toda de piedra [...] y bastante yglesia para la dicha ciudad [...] muy antigua [...] tiene necesidad de algunos reparos aunque como al presente esta se puede pasar como se pasan otras yglesias catedrales”²⁷³. Todo apunta, pues, a que hasta entonces el templo no se había visto afectado por obras de relevancia, conservando en gran parte su aspecto medieval. Desquivel se distinguió por ser el primer arzobispo español que intervino en su decoración, mandando elevar el presbiterio y construir por debajo una gran cripta dedicada a los santos mártires calaritanos (**fig. 35-36**). Con esta actuación

²⁶⁸ PISEDDU, Antioco. *L'arcivescovo Francesco Desquivel...op. cit.*, p. 28.

²⁶⁹ Es el mismo Desquivel quien recuerda la celebración del sínodo en sus relaciones *ad limina*. PISEDDU, Antioco. *L'arcivescovo Francesco Desquivel...op. cit.*, pp. 31-32; VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, pp. 234-239. Con toda probabilidad, las actas no fueron publicadas debido a la escasez de impresores en Cerdeña en la época. El tema fue tratado en las Cortes de 1614, que elevaron al rey la siguiente petición: “...en tot lo present regne de Çerdegnia no hi ha altra estampa sino la que lo reverendissim bisbe Canelles aporta y es vuy en la present ciutat de Caller [...] com hi ha sis characters dels cursoris y que sempre an servit quatre dels, quals son del tot consumits, y los altres dos se van consumint y perque no se acaben de consumir [...] se assigne una partida [...] per poder.se renovar dits characters enans...”. Texto citado en: ORTU, Gian Giacomo (ed.). *Il parlamento del viceré Carlo de Borja duca di Gandia, 1614*. Cagliari: Consiglio Regionale della sardegna, 1995, p. 521. Véase también: PABA, Tonina. “Eternizar la memoria. Duecento anni di *relaciones* sulla Sardegna”. En: PABA, Tonina (ed.). *Relaciones de Sucesos sulla Sardegna (1500-1750). Repertorio e studi*. Cagliari: CUEC, 2012, pp. 13-38.

²⁷⁰ CHERCHI, Luigi. *I vescovi di Cagliari...op. cit.*, pp. 150-151. Precisamos que el seminario instituido por voluntad de Francisco Desquivel era una escuela para la educación de jóvenes con pocos recursos, cuya gestión fue confiada a la Compañía de Jesús. No hay que confundirlo con el seminario tridentino, fundado por su predecesor Francisco Pérez, arzobispo de Cagliari entre 1574 y 1577.

²⁷¹ SERRA, Giovanni. *Il Capitolo metropolitano di Cagliari: sua nascita, suo corso storico*. Cagliari: Gasperini, 1996, p. 141.

²⁷² PISEDDU, Antioco. *L'arcivescovo Francesco Desquivel...op. cit.*, pp. 69-72.

²⁷³ ASV, *Processus Consistoriales*, vol.2, f. 261v-262. Alonso Lasso Sedeño fue uno de los testigos que declararon en el proceso consistorial para el nombramiento de Francisco Desquivel al arzobispado de Cagliari. Su testimonio es de gran valor porque como antiguo arzobispo había residido 7 años en la capital sarda y conocía muy bien el estado de la catedral y la diócesis.



Fig. 35. Presbiterio. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.



Fig. 36. Santuario de los Santos Mártires. Ca. 1618. Cagliari, catedral. Foto: Archivo Ilisso.

el prelado contribuyó a la transformación arquitectónica y decorativa de la catedral en un edificio de formas barrocas, que sin duda reflejaba mejor al gusto de la época. No obstante, es importante aclarar que la construcción de la cripta no se debió únicamente a razones de carácter artístico, sino que respondía a una nueva e importante necesidad religiosa: la de conservar dignamente las reliquias de los santos mártires calaritanos que fueron descubiertas precisamente durante el mandato eclesiástico de Desquivel, en el marco de la mayor campaña de excavación jamás realizada en los cementerios de Cerdeña.

1.2 La lucha por el Primado de Cerdeña

El comienzo del siglo XVII fue una época de fuertes contrastes en el seno de la Iglesia sarda, debido a la controversia entre el arzobispo de Cagliari y el de Sassari para decidir qué archidiócesis era la más antigua y prestigiosa de la isla y cuál de los dos prelados tenía derecho a utilizar el título de “Primado de Cerdeña y de Córcega”²⁷⁴. La polémica comenzó en 1574, cuando el calaritano Francisco Pérez (1574-1577) utilizó dicho título en unas cartas oficiales enviadas a los demás obispos de Cerdeña, con el fin de recaudar dinero para el Consejo de la Santa Cruzada²⁷⁵. La decisión desencadenó de inmediato las quejas de su homólogo de Sassari. Sin entrar ahora en los detalles de la contienda, la consecuencia fue una verdadera lucha entre el norte y el sur de la isla, en la que cada una de las dos archidiócesis intentaba perorar su causa, alegando sus mayores méritos y su ilustre fundación. El largo mandato eclesiástico de Francisco Desquivel coincidió precisamente con el momento de mayor tensión, viéndose el prelado empeñado en primera persona en la defensa de los intereses de Cagliari²⁷⁶.

²⁷⁴ Se trataba en realidad de un título puramente honorífico, que no implicaba ninguna consecuencia de carácter económico o administrativo. No obstante, los prelados le atribuían un enorme valor simbólico, ya que repercutiría en el mayor prestigio de la archidiócesis y de su persona.

²⁷⁵ Este organismo dependía directamente de la Corona y tenía como principal cometido la obtención y administración de fondos para la guerra contra los infieles. Cabe destacar que en los años setenta del siglo XVI este tema era uno de los ejes de la política exterior de la Monarquía, empeñada en la lucha constante contra los turcos, sobre los que acababa de conseguir una importantísima victoria en la Batalla de Lepanto (1571).

²⁷⁶ En la contienda intervinieron también el arzobispo de Oristano y el de Pisa, que también alegaban el derecho a utilizar el título de Primado de Cerdeña. En 1604 el rey Felipe III escribió a su embajador en Roma para que discutiese la cuestión con el papa y le convenciese a decretar una solución favorable al arzobispo de Cagliari. Pero el Vaticano se movió con extrema prudencia, alargándose la controversia durante décadas. En los años veinte y treinta ambas archidiócesis enviaron a Roma varios representantes para convencer al pontífice a zanjar el tema. Finalmente el papa delegó la decisión al Tribunal de la Sacra Rota, que en 1640 reconoció la mayor antigüedad de la sede calaritana, pero sin pronunciarse sobre quién tenía derecho a utilizar el título de “Primado de Cerdeña y de Córcega”. Finalmente, la contienda terminó en 1971, cuando los dos arzobispos de Cagliari y Sassari renunciaron para siempre a utilizar dicho título. TURTAS, Raimondo. *Storia della Chiesa...op. cit.*, pp. 374-382; PISEDDE, Antioco. *L'arcivescovo Francesco Desquivel...op. cit.*, pp. 49-58.

Una de las pruebas que se presentaban para avalar el prestigio de la diócesis era la posesión de un mayor número de santos. Por tanto la querrela originó un complicado proceso de recuperación y potenciación del culto a los santos locales y sus reliquias. En mayo de 1614 el arzobispo de Sassari Gavino Manca Cedrelles (1613-1620) ordenó empezar las excavaciones en su propia jurisdicción, descubriendo los restos mortales de los santos mártires Gavino, Proto y Gianuario²⁷⁷. Siguiendo su ejemplo, en noviembre del mismo año Desquivel dio principio a una gran campaña de excavaciones arqueológicas en todos los cementerios más antiguos de Cagliari. Estas exploraciones duraron más de 20 años y afectaron a todas las iglesias más antiguas de la capital sarda, como la de San Saturnino o las catacumbas de San Lucífero, San Efisio y Santa Restituta (**fig. 37**), culminando con el encuentro de los cuerpos de centenares de mártires.



Fig. 37. Catacumbas de Santa Restituta. Cagliari. Foto: Sara Caredda.

²⁷⁷ Dichos santos se conocen como “*martiri turrítani*” porque, según la tradición, encontraron la muerte en la ciudad de Porto Torres (antigua *Turrís Libisonis*), cercana a Sassari, durante las persecuciones del emperador Diocleciano. Sus reliquias fueron halladas precisamente en esta localidad y descansan en la basílica intitulada a ellos. MARROCU, Luciano. “*L’invençión de los cuerpos santos*”. En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, I, 1993, pp. 166-173.

Según el historiador Luciano Marrocu, el hallazgo de los cuerpos santos fue un engaño artificioso pensado para implicar a la población en la batalla por el primado de Cerdeña, ya que convirtió la contienda entre Cagliari y Sassari, que precedentemente había sido básicamente una disputa jurídica, en un verdadero fenómeno de masas²⁷⁸. Aun así, cabe destacar que la búsqueda de las reliquias se promovió a la vez en otros lugares de Cerdeña, como las diócesis de Iglesias y Oristano²⁷⁹. La “invención” de los cuerpos santos, pues, fue un acontecimiento que sobrepasaba los límites de la lucha política entre el norte y el sur de la isla. Para entender su génesis analizamos a continuación otras de las razones que lo justificaron.

1.3 “Como nota Baronio”

Como es sabido, en época de la Contrarreforma se produjo una potenciación general del culto a las reliquias, que respondía a la necesidad de la Iglesia Católica de defender la veneración a los santos frente a las doctrinas protestantes, que negaban el poder taumatúrgico y el papel intercesor de los mismos. El descubrimiento de las catacumbas de la *Via Salaria*, ocurrido el 31 de mayo de 1578, marcó el inicio de las exploraciones en la Roma subterránea, donde los “padres” de la arqueología cristiana (Antonio Bosio, Alonso Chacón, Philippe de Winghe, Pompeo Ugonio, etc.) fueron encontrando poco a poco los sepulcros de los primeros mártires del cristianismo. Las noticias sobre estos hallazgos tuvieron un gran eco en la cristiandad: a caballo de los siglos XVI y XVII se editaron guías de las iglesias de Roma, crónicas y tratados que describían las pinturas murales y los símbolos de martirio descubiertos, a menudo con ilustraciones detalladas²⁸⁰. Además, no hay que olvidar la intensa actividad literaria de Cesare Baronio, cronista oficial de la

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 170.

²⁷⁹ El tema ha sido tratado en todos los principales textos de historia eclesiástica de Cerdeña. Citamos a continuación algunas obras de referencia: MARTINI, Pietro. *Storia Ecclesiastica di Sardegna*. Cagliari: Stamperia Reale, 1840; FILIA, Damiano. *La Sardegna cristiana. Storia della chiesa*. Sassari: Delfino, 1995 (1909); TURTAS, Raimondo. *Storia della Chiesa...op. cit.*; PISEDDU, Antioco. *I martiri della Sardegna: la storica ricerca delle reliquie*. Cagliari: L'Unione Sarda, 2004.

²⁸⁰ Muchos de los mencionados textos fueron editados por los mismos protagonistas de los descubrimientos de las catacumbas. Citamos a continuación algunos de los principales ejemplos: PANVINIO, Honofrio. *De ritu sepeliendi mortuos apud veteres Christianos*. Coloniae: apud Maternum Cholinum, 1568; PANVINIO, Honofrio. *De Praecipuis Urbis Romae sanctioribusq; basilicis, quas Septem ecclesias vulgo vocant Liber*. Romae: apud Haeredes Antonii Bladii Impressores Camerales, 1570; UGONIO, Pompeo. *Historia delle Stazioni di Roma, dove si tratta delle origini, Foundationi, Siti, Restaurazioni, Ornamenti, Reliquie e Memorie di esse chiese antiche e moderne*. Roma: appresso Bartholomeo Bonfadino, 1588; BOSIO, Antonio. *Roma Sotterranea, opera postuma di Antonio Bosio Romano, antiquario ecclesiastico singolare de' suoi tempi. Compita, disposta, et accresciuta dal M. R. P. Giovanni Severani da S. Severino*. Roma: Facciotti, 1632.

Iglesia, que en su *Martyrologium Romanus*²⁸¹ y sus *Annales Ecclesiastici*²⁸² reproduce a menudo inscripciones e imágenes del subsuelo romano. En palabras de Alessandro Zuccari, el objetivo principal de estas obras era “*documentare [...] i fondamenti storici della Chiesa anche nel riproporre un’accurata scelta di immagini desunte dalla tradizione e [...] dall’iconografia paleocristiana*”²⁸³.

Las jerarquías eclesiásticas sardas conocían muy bien dicha literatura. Prueba de ello es que en la biblioteca de Francisco Desquivel existía una copia de las obras de Panvinio, Ugonio y Baronio²⁸⁴. Por esta razón, varios críticos han destacado que las campañas de excavaciones realizadas en la isla no respondían únicamente a una exigencia local, sino que hay que contextualizarlas en este renovado interés por los cementerios y las catacumbas posterior al Concilio de Trento. Esta línea interpretativa, que superaba la visión localista de la historiografía decimonónica, fue propuesta por críticos como Anna Saiu Deidda²⁸⁵, Bruno Anatra²⁸⁶, Raimondo Turtas²⁸⁷, Luciano Marrocu²⁸⁸, Francesco Manconi²⁸⁹ y Donatella Mureddu²⁹⁰, entre otros, y es hoy universalmente aceptada.

A todo lo referido cabe añadir que tanto el arzobispo de Sassari como su homólogo calaritano redactaron una relación que describe los descubrimientos realizados en sus respectivas archidiócesis. Estas relaciones tenían una doble intención: por un lado, justificar la búsqueda de

²⁸¹ La primera edición de esta obra es de 1586: BARONIO, CESARE. *Martyrologium romanum ad novam Kalendarii rationem et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum, Gregorii XIII iussu editum. Accesserunt notationes atque Tractatio de Martyrologium romano*. Romae: ex typ. Dominici Basae, 1586.

²⁸² La obra, en 12 volúmenes, fue publicada en Roma entre 1588 y 1607: BARONIO, Cesare. *Annales Ecclesiastici*. Romae: ex typographia Vaticana, 1588-1607.

²⁸³ ZUCCARI, Alessandro. “Il Cardinale Baronio iconografo della Controriforma”. *Studi Romani*, 57, 2009, pp. 182-197. Sobre el tema véanse también las actas de dos congresos internacionales dedicados a Cesare Baronio, del año 2007: GUAZZELLI, Giuseppe Antonio, MICETTI, Raimondo, SCORZA BARCELLONA, Francesco (ed.). *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*. Roma: Viella, 2012; TOSINI, Patrizia (ed.). *Arte e committenza nel Lazio nell’età di Cesare Baronio*. Roma: Gangemi, 2009.

²⁸⁴ Estos autores aparecen en el inventario *post mortem* de Francisco Desquivel, que menciona unos 70 libros, todos de temática histórica, religiosa o jurídica. Entre ellos señalamos un también un “*libre script de lletra de ploma in folio que trata de las decisions del Concilio Tridentino*”. ACCA (= Archivio Capitolare di Cagliari), *Spogli Arcivescovi*, vol. 200, ff. 76-78v. Véase también: MUREDDU, Donatella. “Presupposti per un ritrovamento miracoloso”. Póster realizado en el marco de la exposición *Alla ricerca di san Lucifero, vescovo di Cagliari*, organizada en ocasión de la última visita a Cerdeña del Papa Benedicto XVI, en el septiembre de 2008.

²⁸⁵ SAIU DEIDDA, Anna. “Una nuova lettura...*op. cit.*”; SAIU DEIDDA, Anna. “Opere d’arte e d’architettura in Sardegna nei disegni del ‘600”. En: KIROVA, Tatiana (ed.). *Arte e Cultura del ‘600 e del ‘700 in Sardegna*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1984, pp. 319-333.

²⁸⁶ ANATRA, Bruno. “Chiesa e società nella Sardegna barocca”. En: KIROVA, Tatiana (ed.). *Arte e Cultura del ‘600 e del ‘700 in Sardegna*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1984, pp. 139-156.

²⁸⁷ TURTAS, Raimondo. “La Chiesa durante il periodo spagnolo...*op. cit.*”; TURTAS, Raimondo. *Storia della Chiesa...op. cit.*, pp. 374-382.

²⁸⁸ MARROCU, Luciano. “L’invenzione de los cuerpos...*op. cit.*”

²⁸⁹ MANCONI, Francesco. “El uso de la de la historia en las contiendas municipalistas de Cerdeña de la primera mitad del siglo XVII”. *Pedralbes*, 27, 2007, pp. 83-96.

²⁹⁰ MUREDDU, Donatella. *Presupposti per un ritrovamento miracoloso...op. cit.*

las reliquias vinculándola al precedente romano; y, por otro lado, proyectar el hallazgo de los santos mártires de Cerdeña en todo el mundo católico. Como apunta Tonina Paba, los prelados formaban parte de esa categoría de:

“...figure istituzionali e centri di potere politico e religioso, esponenti dell’aristocrazia isolana o aspirante a farne parte, che ricorrono ad esse [le relazioni] per lanciare segnali, mettersi in mostra agli occhi del sovrano o del papa, affermare e/o aumentare il proprio peso politico [...] affidando ad esse una funzione di propaganda, variamente intesa e declinata”²⁹¹.

Creemos que los textos cumplieron con este objetivo y tuvieron cierta difusión, conservándose hoy en día varios ejemplares no sólo en Cerdeña, sino también en las bibliotecas de distintas ciudades como Roma, Madrid o Barcelona.

La primera en publicarse fue la relación del arzobispo de Sassari (1615)²⁹². Dos años más tarde salió a la luz la de Francisco Desquivel, titulada *Relacion de la invencion de los cuerpos santos que en los años 1614, 1615, 1616 fueron hallados en varias yglesias de la ciudad de Caller y su Arzobispado*²⁹³. Sobre estos dos textos existe un estudio literario de Giuseppina Ledda²⁹⁴. Nosotros nos limitaremos a hacer algunas consideraciones breves en torno a la relación de Desquivel, ya que constituye una fuente clave para interpretar correctamente el programa iconográfico del santuario de los santos mártires, como detallaremos en el apartado 1.5.

El texto, de más de 130 páginas, va dirigido al papa Pablo V, por lo cual en el frontispicio hay dos xilografías, bastante ordinarias, con las imágenes de San Pedro y San Pablo. Corresponde a la tipología que los críticos literarios denominan de “relación extensa”²⁹⁵ y describe con profusión de

²⁹¹ PABA, Tonina. “Eternizar la memoria. Duecento anni di relazioni...op. cit., p. 21.

²⁹² MANCA CEDRELLES, Gavino. *Relacion de la invencion de los cuerpos de los Santos Martires San Gavino, San Proto y San Ianuario, Patrones de la Yglesia Turritana de Sacer en Serdeña, y de otros muchos que se hallaron el año 1614*. En Madrid: por Luis Sanchez, 1615.

²⁹³ DESQUIVEL, Francisco. *Relacion de la invencion de los cuerpos santos que en los años 1614, 1615, 1616 fueron hallados en varias yglesias de la ciudad de Caller y su Arzobispado*. Nápoles: por Constantin Vital, 1617.

²⁹⁴ LEDDA, Giuseppina. “Le relazioni su «La invención de los cuerpos santos»”. En: PABA, Antonina, ANDRÉS RENALES, Gabriel (ed.). *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar: actas del tercer Coloquio Internacional sobre relaciones de sucesos, Cagliari, 5-8 de septiembre de 2001*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 2003, pp. 319-328.

²⁹⁵ Según lo propuesto por Mercedes Fernández Valladares, las relaciones se distinguen en “breves” (con un máximo de 24 folios, o 48 páginas) y “extensas” (más de 48 páginas). FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes. “Los problemas bibliográficos de las relaciones de sucesos: algunas observaciones para un repertorio descriptivo”. En: LÓPEZ POZA, Sagrario, PENA SUEIRO, Nieves (ed.). *La fiesta: Actas del II seminario de relaciones de sucesos*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pp. 107-120; FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes. “Indicios y evidencias para la asignación tipobibliográfica de los pliegos sueltos burgaleses del siglo XVI”. En: CÁTEDRA, Pedro (ed.). *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: SEMYR & IHLL, 2006, pp. 437-475.

detalles el hallazgo de las sepulturas de los principales santos mártires calaritanos. Para darle mayor veracidad a su relato, el autor introduce en el texto pequeños grabados en los que reproduce los letreros encontrados en las sepulturas y las que llama “insignas y divisas de martyres”. En nuestra opinión, este detalle se inspira claramente en las fuentes romanas, ya que tanto el *Martyrologium* como los *Annales Ecclesiastici*, como hemos apuntado, “forniscono un interessante repertorio iconografico anche attraverso alcune incisioni a corredo del testo”²⁹⁶.

Como aclara la relación, la campaña de excavaciones comenzó en la basílica de San Saturnino (**fig. 38**).



Fig. 38. Iglesia de San Saturnino. Cagliari. Fuente: www.comunecagliari.it.

Según la tradición, esta iglesia fue edificada en el lugar donde murió el homónimo santo, martirizado en siglo IV durante las persecuciones de Diocleciano. Desquivel afirma que el templo fue realizado por voluntad del emperador Constantino, igual que algunas de las principales basílicas romanas, como San Juan de Letrán, San Pedro, *San Paolo fuori le Mura*, *Santa Croce in Gerusalemme*, Santa Inés o San Lorenzo²⁹⁷. El prelado añade que el emperador, no contento con

²⁹⁶ ZUCCARI, Alessandro. “Il Cardinale Baronio iconografo...*op. cit.*”, p. 186.

²⁹⁷ DESQUIVEL, Francisco. *Relación de la invencion...op. cit.*, pp. 9-10.

las basílicas de Roma, también mandó realizar en las provincias iglesias encima de cementerios subterráneos, para garantizar el culto a los principales mártires del cristianismo²⁹⁸. Y continúa:

“en esta sagrada Basilica mandó el religioso Emperador poner (según se cree) el cuerpo del ínclito Martyr san Saturnino (como lo avia hecho en las de san Pedro, y san Pablo) con otros muchos cuerpos de otros gloriosos Martyres que estaban en las Cryptas, o Cathacumbas calaritanas...”²⁹⁹.

Hasta aquí la leyenda. Actualmente sabemos que la basílica surge efectivamente sobre uno de los cementerios cristianos más antiguos de Cagliari y que su construcción se remonta a la época paleocristiana, aunque de momento no se ha podido determinar su cronología exacta. El templo es mencionado por primera vez en un manuscrito de principio del siglo VI, pero parte de la crítica adelanta su fundación al siglo anterior³⁰⁰. Reconstruir su historia arquitectónica no es fácil, ya que fue remodelado en distintas ocasiones y hoy en día se conserva solo parcialmente³⁰¹. Aun así, los críticos concuerdan en que no se trata de una fundación constantiniana.

Con los conocimientos actuales, pues, el relato de Francisco Desquivel parece un tanto simple. Pero desde nuestro punto de vista es interesante porque prueba que el referente del prelado a la hora de emprender las excavaciones arqueológicas era claramente Roma, con las basílicas constantinianas y sus catacumbas subterráneas.

El eclesiástico aclara que debajo del altar mayor de la iglesia de San Saturnino se descubrió un cementerio muy ordenado, con más de 50 sepulturas. Encima de estas tumbas fue hallado “un pedaço de losa de mármol blanco con la Cruz y el letrero *S INVM* que a juyzio de todos los que le han visto quiere decir *Sancti Innumerabiles*”³⁰². A partir de allí la búsqueda continuó por toda el área de la catacumba.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁰⁰ La noticia más antigua de la existencia de la basílica se encuentra en la biografía de San Fulgencio de Ruspe. A principio del siglo VI este obispo africano fue expulsado de su diócesis por el rey vándalo Trasamundo y enviado al exilio en Cerdeña. Durante su estancia en Cagliari fundó un monasterio “*iuxta basilicam sancti martyris Saturnini*”. Los críticos que fechan la fundación de la iglesia en el siglo V se basan en que, a la llegada de Fulgencio, ya debía existir. Sobre el tema véase: CORONEO, Roberto. *Architettura romanica...op. cit.*, ficha 2.

³⁰¹ *Ibid.* La remodelación más importante se realizó en el siglo XII, cuando la iglesia fue donada a la congregación benedictina de San Víctor de Marsella. El templo, y el anexo convento, fueron entonces parcialmente reconstruidos en formas románicas, siendo consagrados oficialmente en el año 1119. En 1324 resultaron muy dañados en las operaciones bélicas que llevaron la armada de la Corona de Aragón a conquistar Cagliari. En la época de Desquivel, pues, la iglesia ya era “una sombra de lo que ha sido”. La decadencia fue definitiva a partir de 1669, cuando parte del edificio fue desmontado y sus piedras reaprovechadas para la remodelación de la catedral de Cagliari.

³⁰² DESQUIVEL, Francisco. *Relación de la invencion...op. cit.*, p. 34.

Es interesante notar que para la localización de los sepulcros martiriales y la correcta interpretación de sus símbolos Desquivel se basó otra vez en el precedente romano. Mencionamos un ejemplo que en nuestra opinión ilustra perfectamente los criterios utilizados en la excavación. Una de las tumbas encontradas se identificó como la de dos santos obispos africanos que fueron exiliados a Cagliari a principios del siglo VI por el rey vándalo Trasamundo. La losa rectangular que cerraba dicha tumba (que en la relación se reproduce a través de una xilografía) presentaba una decoración con una hoja de palma en los lados y en el centro la letra M acompañada por dos mitras. Por eso afirma Desquivel:

“Que fuesen Obispos lo denotan y significan las Mitras; y que fuesen Martires lo declaran la letra M y las palmas (como nota Baronio) que nos deve bastar para que sin ningun rezelo los tengamos por Santos Martyres pues sabemos que en los Cementerios, y Cathacumbas Romanas la palma es claro argumento de Martyr [...] y bastales a los que andan en ellas para tener, y venerar por Reliquias de Martyres [...] lo mesmo nos deve bastar a nosotros pues en las nuestras hallamos palmas, y para mayor certidumbre entre la palma la letra M que quiere dezir Martir”³⁰³.

Desquivel aclara también que muchas tumbas, como las de Santa Olympia, estaban decoradas con “un corazón flechado, que es símbolo de mártires”³⁰⁴. Otro elemento que se valoró mucho era la presencia de sangre e instrumentos de martirio en las sepulturas. En la de Santa Restituta, por ejemplo, los huesos estaban ensangrentados y dentro del arca que los contenía había dos pedazos de ladrillo también ensangrentados³⁰⁵.

Sin valorar ahora los criterios utilizados para identificar las tumbas³⁰⁶, queremos subrayar una vez más que los descubrimientos se apoyaban en la autoridad de las fuentes romanas. En este sentido, sin duda no es una casualidad que Baronio (tanto el *Martyrologium* como los *Annales Ecclesiastici*) sea el autor que Francisco Desquivel cita más a menudo en su relación. A partir de su ejemplo, los símbolos encontrados en los cementerios calaritanos fueron interpretados como “divisas de martyres” y se convirtieron en el repertorio iconográfico privilegiado para la decoración del santuario de la catedral, como detallaremos en el apartado 1.5.

³⁰³ *Ibid.*, pp. 42-43.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 79.

³⁰⁶ A este respecto afirma Damiano Filia: “*che parecchie iscrizioni fossero recenti e inventate appariva da molti segni, e si osò dirlo allora, altre, se realmente esistevano vennero interpretate a capriccio. E volesse il cielo che si fosse errato in buona fede*”. FILIA, Damiano. *La Sardegna cristiana...op. cit.*, p. 282.

1.4 La búsqueda de las reliquias en los territorios hispánicos

Dejando de lado la relación ideológica con las catacumbas romanas, creemos que para interpretar correctamente la iniciativa de Francisco Desquivel es necesario añadir un segundo nivel de lectura que tenga en cuenta las directrices de la Monarquía hispánica, a la que todos los prelados estaban íntimamente vinculados por ser su nombramiento de patronato real.

A este respecto no podemos dejar de recordar que precisamente el rey de España era quien poseía la colección de reliquias más grande e importante de la época. Como es sabido, “la afición desmesurada a las reliquias”, en palabras de José Luis Bouza Álvarez³⁰⁷, conoció gran impulso sobre todo con Felipe II, tras la fundación de San Lorenzo del Escorial (1563): por deseo del monarca, la basílica del monasterio se convirtió en un verdadero *Sancta Sanctorum*, llegando a albergar los restos mortales de miles y miles de santos y mártires³⁰⁸. Las reliquias procedían de todos los territorios de la Monarquía y también del extranjero. En algunos casos eran adquiridas directamente por el rey, a través de sus embajadores e informadores; en otros casos eran donadas por reyes, papas, cardenales, obispos, cabildos, comunidades monásticas, etc.³⁰⁹. Una vez llegadas al Escorial, eran colocadas dentro de cajas o arquetas relicario realizadas *ex profeso*: por ejemplo, en 1598 Juan de Arfe recibió el encargo de ejecutar 80 bustos-relicario, que fueron entregados al año siguiente³¹⁰. En un primer momento, los relicarios fueron custodiados en dos monumentales retablos ubicados en el testero de las naves laterales de la basílica, dedicados a la Anunciación (nave izquierda) y San Jerónimo (nave derecha), respectivamente. Ambos estaban acabados en 1586, cuando Federico Zuccari pintó sus puertas con escenas marianas y episodios de la vida de San Jerónimo³¹¹. No obstante, frente a la masiva llegada de reliquias, en 1591 fue necesario realizar en la parte superior de sendos retablos una serie de armarios, que fueron decorados por Bartolomé Carducho y Martín Gómez³¹². Además, entre 1595 y 1597 también se habilitó un

³⁰⁷ BOUZA ÁLVAREZ, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

³⁰⁸ Cabe destacar que recientemente se ha realizado el primer inventario digital de las reliquias del Escorial, cifradas en unas 6.000, aunque la consulta está consentida únicamente desde los ordenadores de la biblioteca del mismo Escorial. No obstante, la elaboración del inventario ha sido acompañada por la publicación de una monografía que recoge la evolución de la colección a lo largo de los siglos: MEDIAVILLA MARTÍN, Benito (ed.). *Las Reliquias del Real Monasterio del Escorial*. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 2004-2005 (2 vol.).

³⁰⁹ *Ibid.*, vol. I, p. 26.

³¹⁰ *Ibid.*, vol. I, p. 32.

³¹¹ MEDIAVILLA MARTÍN, Benito (ed.). *Las Reliquias del Real Monasterio...op. cit.*, vol. I, p. 28.

³¹² *Ibid.*

pequeño espacio anexo a la denominada “Aulilla de Moral”, que a partir de entonces pasaría a llamarse “Camarín”³¹³.

Felipe II, como rey “católico” y defensor de la doctrina de la Iglesia Romana, poseía sincera veneración por estas reliquias, como atestiguan las fuentes de la época. Por ejemplo, el cronista fray José de Sigüenza, en su importantísima *Fundación del Monasterio del Escorial*³¹⁴, afirma que el monarca:

“pedíame algunas veces [...] que le mostrase tal o tal reliquia. Cuando yo la tomaba en mis manos, el Rey se apresuraba a inclinarse, y quitándose su sombrero o su gorra, la besaba en mis propias manos antes que yo tuviera tiempo de tomar un lienzo sobre el cual ofrecerle la reliquia solo [...] tras él, imitándole, sus hijos hacían lo mismo, y debo decir que tal ejemplo me servía de mortificación, pues veía yo con claridad que me aventajaban en devoción y generosidad [...] el Rey tenía felicísima memoria y conocía mucho mejor que yo las reliquias y la historia de los santos”³¹⁵.

La práctica de coleccionar reliquias no se agotó con Felipe II, sino que se extendió a sus descendientes y a otros miembros de la familia real. Durante el reinado de Felipe III, por ejemplo, los fondos escurialenses se incrementaron notablemente gracias a nuevas donaciones, llegando a las 7.420 piezas³¹⁶.

En nuestra opinión, las iniciativas artísticas de Francisco Desquivel no pueden desvincularse de esta línea de patronazgo de la Corona española. Como es sabido, a partir de esta verdadera “manía funeraria”³¹⁷ de la Monarquía, a caballo de los siglos XVI y XVII se generó un complicado proceso de búsqueda de reliquias y recuperación de los cultos locales en todos los territorios del imperio hispánico. Mencionamos a continuación cuatro ejemplos que hemos escogido, entre los muchos que se podrían citar, por su diversidad geográfica y sobre todo su proximidad cronológica con el caso de Cagliari.

³¹³ *Ibid.*, vol. I, p. 29.

³¹⁴ SIGÜENZA, José. *La fundación del Monasterio del Escorial*. Madrid: Aguilar, 1963 (1605). Este conocido texto corresponde al cuarto volumen de la *Historia de la Orden de San Jerónimo*, la principal obra de Sigüenza. Se trata de la fuente literaria más importante para el estudio del Escorial, ya que describe las distintas fases de construcción y decoración del monasterio. Recordamos que Fray José de Sigüenza desempeñó también el cargo de “reliquero”, es decir responsable de las reliquias escurialenses. Su testimonio en este sentido es de gran exactitud y fiabilidad. SIGÜENZA, José. *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid: Tomas Junti, 1595-1605 (4 vol.).

³¹⁵ SIGÜENZA, José. *La fundación del Monasterio...op. cit.*, pp. 85-86.

³¹⁶ MEDIAVILLA MARTÍN, Benito (ed.). *Las Reliquias del Real Monasterio...op. cit.*, vol.I, p. 34. El dato se debe a un inventario elaborado entre 1605 y 1620 por el entonces “reliquero” Bartolomé de Santiago.

³¹⁷ Se trata de otra definición de José Luis Bouza Álvarez. BOUZA ÁLVAREZ, José Luis. *Religiosidad contrarreformista...op. cit.*

El primero es el de las catacumbas de San Gaudioso en Nápoles. La tumba de este mártir fue descubierta en el subsuelo partenopeo a finales del siglo XVI. Entre 1602 y 1613 se levantó encima la actual basílica de *Santa Maria alla Sanità*, quedando el antiguo cementerio incorporado al templo como cripta (fig. 39-40). El resultado de esta operación, pues, fue un gran santuario ubicado debajo del presbiterio, como en la catedral calaritana³¹⁸. También destacamos que las obras terminaron un año antes del arranque de la campaña de excavaciones arqueológicas en la capital sarda.



Fig. 39. Iglesia de *Santa Maria alla Sanità*. Presbiterio. Nápoles. Foto: Sara Caredda.

³¹⁸ Por esta razón Alessandra Pasolini señala la iglesia de *Santa Maria alla Sanità* como posible precedente para el santuario calaritano. PASOLINI, Alessandra. "L'impronta lombarda...op. cit., p. 205.



Fig. 40. Iglesia de Santa Maria alla Sanità. Cripta de San Gaudioso. Nápoles. Foto: Sara Caredda.

Sin salir del Reino de Nápoles, en Pozzuoli el obispo Martín de León y Cárdenas (1631-1650) emprendió una campaña de recuperación del culto a los santos mártires de la ciudad, financiando una compleja remodelación de su iglesia catedral, que fue decorada con distintos ciclos pictóricos que ilustraban episodios de la vida de estos santos³¹⁹. Lamentablemente de la obra nada pervive, ya que el templo fue sometido a nuevas reformas a lo largo de los siglos posteriores. No obstante, destacamos que, como Francisco Desquivel, este prelado español “adoptó” los cultos locales y los ensalzó a través del arte, con el objetivo de perpetuar su memoria y aumentar el prestigio de su diócesis.

Otro caso interesante es el del pozo de los Santos Innumerables de la iglesia de Santa Engracia en Zaragoza. Este lugar, que conservaba un antiguo sarcófago romano con restos martiriales, era conocido desde la Edad Media. Sin embargo, fue en los años 1618-1619 cuando se decidió rescatar del olvido a estos santos aragoneses, a través de una intensa producción hagiográfica que por primera vez identificaba sus nombres y daba a conocer sus biografías³²⁰. Señalamos también que

³¹⁹ MAURO, Ida. “Il ruolo dei vescovi...*op. cit.*”, pp. 116-118.

³²⁰ SERRANO MARTÍN, Eliseo. “Fiestas celebraciones religiosas y política en la España de la edad moderna. Algunos ejemplos aragoneses”. *Memoria Ecclesiae*, 34, 2010, pp. 105-142.

distintas reliquias fueron donadas a miembros de la familia real³²¹. En breve veremos que la Corona también recibió presentes relacionados con los mártires calaritanos, “innumerables”, como los de Zaragoza.

Por último recordamos el hallazgo de las reliquias de Santa Rosalía de Palermo, milagrosamente encontradas en una cueva en 1624³²². Esta mártir fue elegida como nueva patrona, dedicándosele una capilla en la catedral de la ciudad. El espacio, realizado entre 1626 y 1635 a partir de dibujos de Mariano Smiriglio³²³, desapareció durante la remodelación neoclásica del templo, por lo cual se conoce únicamente a través de grabados (**fig. 41**). No obstante, las fuentes aclaran que cerca del altar estaba ubicada la tumba del arzobispo Giannettino Doria, bajo cuyo mandato eclesiástico (1608-1642) se encontraron las milagrosas reliquias³²⁴. Como detallaremos en el apartado 1.6, el Santuario de los Santos Mártires de Cagliari también conserva el sepulcro de su fundador.

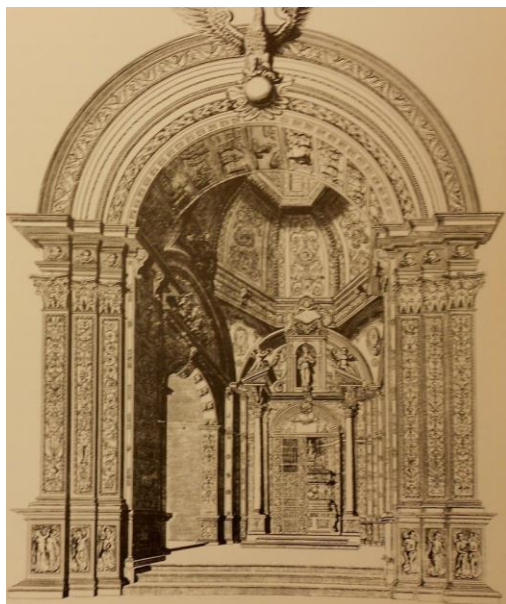


Fig. 41. La antigua capilla de Santa Rosalía en un grabado del siglo XVIII. Palermo, catedral. Fuente: F. Calamia, A. Catalano. *La cattedrale di Palermo. Otto secoli di vicende architettoniche*. Palermo: Epos, 1981, p. 91.

³²¹ SERRANO MARTÍN, Eliseo. “Huesos de santos. Santa Engracia y las entregas de reliquias en las entradas reales zaragozanas”. En: PEÑA DÍAZ, Manuel (ed.). *La vida cotidiana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Abada Editores, 2012, pp. 407-424.

³²² DI NATALE, Maria Concetta. *S. Rosaliae Patriae Servatrici*. Palermo: Cattedrale di Palermo, 1994; CABIBBO, Sara. *Santa Rosalia tra terra e cielo: storia, rituali, linguaggi di un culto barocco*. Palermo: Sellerio, 2004; CABIBBO, Sara. *Il paradiso del magnifico regno: agiografi, santi e culti nella Sicilia spagnola*. Roma: Viella, 1996.

³²³ CALAMIA, Francesco, CATALANO, Antonio. *La cattedrale di Palermo. Otto secoli di vicende architettoniche*. Palermo: Epos, 1981, p. 89; DI FEDE, Maria Sofia. “Fonti documentarie per le cappelle di Santa Rosalia in Monte Pellegrino e nella cattedrale di Palermo”. *Lexicon*, 10-11, 2010, pp. 117-130.

³²⁴ CALAMIA, Francesco, CATALANO, Antonio. *La cattedrale di Palermo...op. cit.*, p. 89.

Aunque no haya ninguna relación directa, cada uno de los mencionados ejemplos presenta algún punto en común con las iniciativas artísticas de Francisco Desquivel. Por ello, creemos que su tarea de patronazgo tiene que ser enmarcada en un contexto de amplio respiro en el que las catacumbas de Roma, por un lado, y el interés coleccionista de la Corona, por otro, se impusieron como directrices para los distintos dominios españoles, generando un continuo diálogo entre el centro y la periferia del imperio.

El vínculo con la corte queda probado por el hecho de que Francisco Desquivel informó exhaustivamente al rey Felipe III sobre la campaña de excavaciones en su archidiócesis, enviando a Madrid un canónico de la catedral para que entregase al monarca un ejemplar de su *Relación de la invención de los cuerpos santos*, junto con un relicario que contenía los restos de varios mártires sardos. Esta obra, verosíblemente realizada por plateros calaritanos, fue a incrementar las colecciones reales del Escorial. Felipe III contestó con una breve carta de agradecimiento, cuyo texto Francisco Desquivel mandó esculpir en una lápida colocada en el mismo santuario de los santos mártires de la catedral:

“Al muy Reverendo en Christo Padre Arçobispo de Caller de Nuestro Consejo.

EL REY

Muy Reverendo en Christo Padre Arçobispo de mi Consejo. El canonigo Carta me dio la vuestra de 4 de Hebrero, con las reliquias de los cuerpos santos que se han hallado en essa Ciudad, y la relacion impresa, de lo que en esto aveis hecho, en todo lo qual se descubre vuestra piedad y zelo, y yo quedo con el agradecimiento que es justo por el cuidado que tuvisteis de embiarme este relicario. Dato en Madrid a XVII de abril MDCXIX. YO EL REY”³²⁵.

Esta lápida se encuentra sobre la puerta que conduce a la capilla lateral derecha del santuario, dedicada a San Lucífero, como veremos (**fig. 42**). Hemos creído oportuno transcribirla porque, en nuestra opinión, tiene un doble significado: por un lado inmortaliza la aprobación real a las iniciativas de Francisco Desquivel; por otro lado, prueba que el prelado conocía el interés de la Corona hacia los restos mortales de santos y mártires y anhelaba contribuir al incremento de la colección real de reliquias. Tal vez esta iniciativa corresponda a la vez a un intento de

³²⁵ El canónigo mencionado por Felipe III es con toda probabilidad Sebastián Carta, que fue vicario general y obispo auxiliar de Francisco Desquivel (a partir de 1621) y posteriormente fue elegido obispo de Bosa (1627). Las fuentes de la época aclaran que este personaje supervisó, junto con Desquivel, toda la campaña de excavación en los cementerios de Cagliari. Se trataba, pues, de la persona más adecuada para describir a la corte los hallazgos que se habían producido en la capital sarda.



Fig. 42. Santuario de los Santos Mártires. Lápida con la respuesta del rey Felipe III a Francisco Desquivel. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

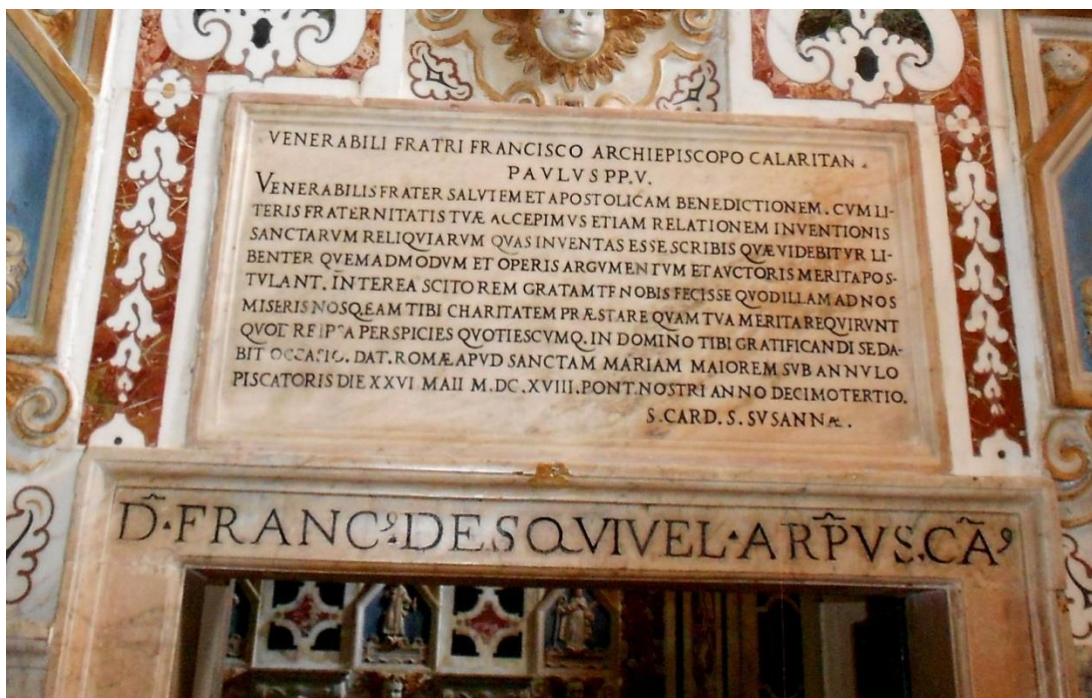


Fig. 43. Santuario de los Santos Mártires. Lápida con la respuesta del Papa Pablo V a Francisco Desquivel. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

autopromoción del mismo Desquivel, que, según aclaran las fuentes de archivo, pidió insistentemente un traslado a España, que finalmente no le fue concedido³²⁶.

Cabe destacar que el arzobispo calaritano, cumpliendo sus obligaciones hacia la Iglesia Romana, también informó al papa sobre los descubrimientos de cuerpos santos realizados en su archidiócesis, enviándole un ejemplar de su relación. Las palabras de agradecimiento de Pablo V quedan inmortalizadas en otra lápida, ubicada sobre la puerta de la capilla lateral izquierda del santuario, justo delante de la respuesta del rey (**fig. 43**):

“VENERABILI FRATRI FRANCISCO ARCHIEPISCOPO CALARITANO

PAVLVS PAPA V

VENERABILIS FRATER SALVTEM ET APOSTOLICAM BENEDICTIONEM CVM LITERIS FRATERNIATIS TUAE ACCEPIMVS ETIAM RELATIONEM INVENTIONIS SANCTARVM RELIQVIARUM QUAS INVENTAS ESSE SCRIBIS QVAE VIDEBITVR LIBENTER QVEMADMODVM ET OPERIS ARGVMENTVM ET AVCTORIS MERITA POSTVLANT. INTERA SCITOREM GRATAMTE NOBIS FECISSE QVODILLAM AD NOS MISERIS NOSQUE EAM TIBI CHARITATEM PRAESTARE QVAM TVA MERITA REQVIRVNT QVOD REIPSA PERSPICIES QVOTIESCUMBQUE IN DOMINO TIBI GRATIFICANDI SEDABIT OCCASIO. DATVS ROMAE APUD SANCTAM MARIAM MAIOREM SVB ANNVLO PISCATORIS DIE XXVI MAII MDCXVIII PONTIFICATIS NOSTRI ANNO DECIMOTERTIO. CARDINALIS SANCTA SVSANNA”³²⁷.

Volvamos ahora brevemente al relicario que Francisco Desquivel donó a Felipe III. Cabe destacar que a medida que se iban encontrando las sepulturas de los principales mártires calaritanos el arzobispo encargó personalmente varios objetos de orfebrería. Por ejemplo, para exponer a la adoración de los feligreses las reliquias San Lussorio, halladas en 1615, mandó hacer un arca, lamentablemente perdida, “cubierta de terciopelo carmesí, con franjas de oro, y clavazón dorada”³²⁸. Asimismo, para conservar dignamente el cráneo de San Antioco, cuyos restos fueron

³²⁶ El prelado expresa este deseo en una carta al Inquisidor General de España, fechada 1613, reiterándolo en la correspondencia de los años siguientes. VIRDIS, Francesco. *Gli arciverscovi di Cagliari...op. cit.*, p. 93

³²⁷ “Al venerable hermano Francisco, arzobispo de Cagliari, el papa Pablo V: Venerable hermano, ¡Salud y Bendición Apostólica! Junto con tus cartas hemos recibido la relación sobre el hallazgo de las santas reliquias que, según explicas, se han encontrado. La examinaremos gustosamente, según requiere el tema de la obra y los méritos de su autor. De momento, que sepas que nos ha alegrado recibirla y que te enviamos el cariñoso respeto que tus méritos merecen, y que podrás ver cada vez que habrá oportunidad de darle las gracias a Dios. Dato en Roma, en Santa María la Mayor, bajo el anillo del pescador, el 26 de mayo de 1618, en el año decimotercero de nuestro pontificado. El Cardenal de Santa Susana”.

³²⁸ DESQUIVEL, Francisco. *Relación de la invencion...op. cit.*, p. 116.

hallados en 1615 en la homónima isla³²⁹, costeó un relicario de plata que es de los pocos que han llegado a nuestros días (**fig. 44**). Se conserva en la basílica intitulada al mismo santo y ha sido recientemente estudiado por Alessandra Pasolini³³⁰. La obra presenta cuatro ángeles-atlantes que sostienen un catafalco con una cúpula dorada, que custodia la preciada reliquia. Una inscripción laudatoria en la base identifica el comitente en Francisco Desquivel y el artífice en el platero calaritano Sisinnio Barraí, que lo realizó en colaboración con dos ayudantes de taller: Francesco Barraí y Antonio Grech³³¹.



Fig. 44. Sisinnio Barraí, *Relicario de San Antioco*. 1615. Fuente: R. Lai, Roberto, M. Massa. “S. Antioco. *Da primo evangelizzatore di Sulci a glorioso Protomartire Patrono della Saregna*”. Monastir: edizioni Arciere, 2011, p. 188.

A partir de este ejemplo nos hemos preguntado si es posible localizar el relicario que el prelado donó a la Corona. Por ello, durante nuestras investigaciones en Madrid hemos verificado la presencia de reliquias de mártires calaritanos en el Escorial. Según un índice de 1725 el camarín de la basílica custodiaba, entre sus muchos fondo, unas reliquias de “mártires de Cerdeña”³³².En

³²⁹ Esta pequeña isla, cercana de la costa sur-occidental de Cerdeña, lleva el nombre del santo porque, según la tradición, fue su lugar de muerte y sepultura. Conserva una iglesia paleocristiana edificada sobre una catacumba que fue excavada en 1615, encontrándose aquí el cuerpo del mártir.

³³⁰ PASOLINI, Alessandra. “Il reliquiario di Sant’Antioco...*op. cit.*.. p.

³³¹ *Ibid.*, p. 189.

³³² Esta información se debe a un índice del siglo XVIII. MEDIAVILLA MARTÍN, Benito (ed.). *Las Reliquias del Real Monasterio...op. cit.*, vol. I, p. 945.

nuestra opinión, el dato podría referirse precisamente al relicario enviado por el arzobispo Desquivel en 1619. No obstante, la obra se perdió con toda probabilidad durante la invasión napoleónica, como sugiere el hecho de que en los índices posteriores la referencia a los mártires de Cerdeña desaparece³³³. Por todo lo referido, desconocemos qué aspecto tenía y quién la realizó, aunque tal vez se pueda avanzar la hipótesis que el encargo recayese en los mismos autores del relicario de San Antioco.

Aunque la obra sea actualmente ilocalizable, queremos destacar la importancia simbólica de la presencia de estas reliquias en las colecciones reales. Como hemos apuntado, a principios del siglo XVII el Escorial custodiaba los restos de santos y mártires procedentes de todos los dominios españoles. Es decir, la basílica escurialense era el espejo de la misma composición del imperio, siendo el lugar donde los cultos locales se fusionaban en el universalismo de la Corona. Gracias a la donación de Francisco Desquivel, pues, la isla de Cerdeña, a través de sus santos mártires, encontró su lugar de representación en el templo más sagrado de la Monarquía.

Para acabar, un dato más que ha pasado desapercibido hasta la actualidad: el Escorial no era el único lugar de España al que llegó el eco de los santos mártires sardos. Entre 1628 y 1630 varias reliquias salieron de Cagliari rumbo al convento madrileño de las Descalzas Reales, otro importantísimo espacio de patronato real. La destinataria era la infanta Margarita de Austria, tía de Felipe IV, que profesó con el nombre de sor Margarita de la Cruz³³⁴. Por aquellas fechas Francisco Desquivel ya había fallecido, por lo cual las reliquias en cuestión fueron enviadas por su sucesor, Ambrosio Machín (1627-1640). El dato indica que las excavaciones arqueológicas en Cagliari continuaban y que los arzobispos de la ciudad seguían en sus intentos de proyectar el culto a los mártires sardos a nivel internacional. Pero sobre todo creemos que se trata de una prueba más de que la mirada de los prelados calaritanos estaba puesta en la capital española. Conscientes del interés de la familia real por las reliquias, estos eclesiásticos anhelaban satisfacer

³³³ Cabe destacar que durante la invasión napoleónica se produjo una importante dispersión de reliquias, que afectó de manera especial a los fondos del camarín. MEDIAVILLA MARTÍN, Benito (ed.). *Las Reliquias del Real Monasterio...op. cit.*, vol. I, pp. 51-53.

³³⁴ Las reliquias enviadas pertenecían a los mártires: San Fortunato, Santa Aeliafila, Santa Proyecticia, San Ianiago. Agradezco esta información a Esther Jiménez, que recientemente ha estudiado la colección de reliquias de las Descalzas Reales.

sus deseos coleccionistas, intentando aumentar a la vez su propio prestigio y el de su archidiócesis³³⁵.

1.5 Un santuario para “acomodar los sagrados cuerpos”

Para custodiar dignamente las reliquias encontradas, Francisco Desquivel promocionó la construcción de una gran cripta bajo el altar mayor de la catedral, que convirtió en un santuario dedicado a los Santos Mártires calaritanos.

Cabe destacar que esta obra se coloca en la misma línea que una serie de importantes actuaciones artísticas llevadas a cabo en los siglos XVI y XVII en otras catedrales del Mediterráneo católico, con el objetivo de dignificar las reliquias que cada templo poseía. Pero la solución utilizada más a menudo fue el encargo de retablos-relicario (como hemos visto en el caso del Escorial) o la construcción de capillas *ex profeso*³³⁶. En cambio, Francisco Desquivel optó por la edificación de un entero santuario, una gran arquitectura relicario que ocupa todo el espacio inferior al presbiterio de la catedral.

³³⁵ Aparte de las donaciones, cabe destacar que el hallazgo de tantos mártires desató un verdadero comercio internacional de reliquias. En los años 1620-1630 el mercado italiano e ibérico se vio literalmente inundado por los restos mortales de santos procedentes de Cerdeña, que fueron vendidos a parroquias, municipalidades o particulares. En algunos lugares, como las ciudades italianas de Alassio (Liguria) o Livorno (Toscana), estas reliquias siguen siendo objeto de veneración. Otro ejemplo es la iglesia parroquial de Vilassar de Dalt (Cataluña) que poseía una capilla dedicada a mártires sardos, lamentablemente desaparecida en 1936. El tema ha sido estudiado recientemente por Mauro Dadea: DADEA, Mauro. “Sacre ossa in libera uscita: Alassio ha per protettori quattro martiri cagliaritari: Gregorio, Paolo, Cristina e Bonifacio. *Almanacco di Cagliari*, 1996; DADEA, Mauro. “Reliquia emigrata: Vigilia, una concittadina venerata a Livorno”. *Almanacco di Cagliari*, 1998; DADEA, Mauro. “Sacri resti all'incanto: la parrocchiale di Ceriale conserva le reliquie di quattro presunti martiri cagliaritari: Olimpio, Bono, Valeriano ed Emiliano”. *Almanacco di Cagliari*, 1999; DADEA, Mauro. “Sacri resti trafugati: nella chiesa genovese di San Marco al Porto sono conservate dal 1631 le spoglie delle presunte martiri cagliaritane Donata e Tortora. *Almanacco di Cagliari*, 2002; DADEA, Mauro. “Mercato di sacre ossa: nella prima metà del 17. secolo, da Cagliari partirono per la Liguria i Corpi Santi dei presunti Martiri Reparato, Esposito, Giusto, Onorato e Marciano”. *Almanacco di Cagliari*, 2003; DADEA, Mauro. “Il mercato delle reliquie: Tornolo, in provincia di Parma, ha come petrono un presunto martire cagliaritano: San Bonifacio”. *Almanacco di Cagliari*, 2004; DADEA, Mauro. “Emigrati in terra iberica: ogni 29 aprile un paese catalano, Vilassar de Dalt, festeggia con grande pompa i martiri arrivati dalla Sardegna nel 1623”. *Almanacco di Cagliari*, 2005. Otros estudios sobre el tema (anteriores o posteriores) son: CATALÁ ROCA, Pere, MANUNTA, Francesc. “Relíquies sardes venerades a Catalunya”. En: *XIV congreso de storia della Corona d'Aragona, Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990*. Sassari: Carlo Delfino, 1990, vol. III, pp. 81-115; RONDANINI, Dario. “Le reliquie dei martiri cagliaritari”. En: PICCONE CONTI, Barbara (ed.). *Arte lignea a Legnano. Scultori, ebanisti, indoratori tra Cinquecento e Settecento*. Legnano: Società Arte e Storia, 2008, pp. 87-96.

³³⁶ RAMALLO ASENSIO, Germán. “Aspectos generales de las catedrales españolas en el Barroco y su proyección al siglo XIX”. En: RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.) *Las Catedrales españolas del barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, pp. 11-40. El autor destaca que en España la primera catedral fue la de Toledo (“La Primada”), donde en 1592 se decidió reunir todas las reliquias del templo en una nueva capilla realizada expresamente para esto. Pero este proceso no afectó sólo a las catedrales, sino también las iglesias monásticas y conventuales. Con frecuencia las nuevas capillas recibían el nombre de “ochavados” porque respondían a la antigua tradición de los templos martiriales de planta centralizada.

La crítica ha identificado un posible precedente en la ya citada iglesia de *Santa Maria alla Sanità* de Nápoles³³⁷, que se levantó encima de la antigua catacumba paleocristiana de San Gaudioso, como hemos apuntado (**fig. 39-40**). Aparte de esto, en nuestra opinión habría que considerar también otro caso: el de Bolonia, donde en los años 1575-1578 se convirtió la antigua cripta de la catedral en un santuario dedicado a custodiar las reliquias de los mártires locales, los santos Vitale y Agricola³³⁸. Las obras fueron encargadas por el entonces arzobispo de la ciudad, el cardenal Gabriele Paleotti³³⁹. Desde el punto de vista arquitectónico se trata de un espacio de planta cruciforme, con dos capillas laterales de planta semicircular (**fig. 45-46**). Estilísticamente hablando sigue las formas del clasicismo austero de la primera Contrarreforma. Por esta razón creemos que no se puede hablar de modelos formales. Aun así, en nuestra opinión la cripta boloñesa pueda figurarse como referente conceptual para la de Cagliari, sobre todo si consideramos el prestigio del cardenal Paleotti como teórico del arte y la gran difusión de sus escritos³⁴⁰.

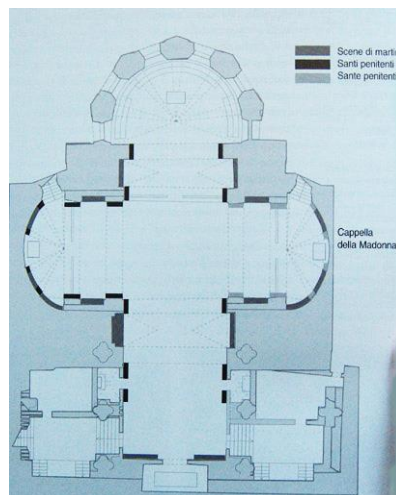


Fig. 45. Cripta de la catedral de Bolonia. 1575-1578. Planta. Fuente: I. Bianchi .*La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*. Bolonia: Editrice Compositori, 2008, p.108.

³³⁷ PASOLINI, Alessandra. "L'impronta lombarda nella scultura del Seicento in Sardegna". *Artisti dei laghi*, 2, 2012, pp. 203-228. En línea: http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/0813/Artisti_Laghi_03.pdf. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2013].

³³⁸ BIANCHI, Ilaria. *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*. Bolonia: Editrice Compositori, 2008, p. 96.

³³⁹ *Ibid.*, pp. 100-104. Por esta razón Paleotti ha sido señalado a la vez como creador intelectual del programa decorativo de la cripta, en el que intervinieron pintores y escultores de primer plano en el contexto artístico boloñés, como Bartolomeo Passerotti, Camillo Procaccini, Prospero Fontana y Alfonso Lombardi, entre otros.

³⁴⁰ A este respecto cabe destacar que, a pesar de nuestras búsquedas, no hemos encontrado ninguna descripción de la catedral de Bolonia en las fuentes impresas de la época. Pero creemos que no hay que descartar que los encargos artísticos de Paleotti se conociesen a través de otros circuitos. Citamos a continuación el texto más conocido de su intensa producción literaria: PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle imagini sacre et profane, diviso in cinque libri*. Bologna: per Alessandro Benacci, 1582.



Fig. 46. Cripta de la catedral de Bolonia. 1575-1578. Foto: Sílvia Canalda.

A todo lo referido hay que añadir que tal vez Francisco Desquivel se decantó por la construcción de una cripta para recrear las catacumbas de las basílicas paleocristianas, que tanta fascinación le causaban. En esta línea, recordamos que durante las excavaciones en Cagliari aparecieron distintos edificios que el mismo Desquivel define como “iglesias subterráneas”³⁴¹. Algunas fuentes de la época contienen reproducciones gráficas de algunos de ellos. Por ejemplo, un dibujo realizado por Juan Francisco Carmona³⁴², testigo ocular de la búsqueda de las reliquias, presenta el “santuario antiguo” que se halló debajo de la basílica de San Saturnino; a su lado el mismo autor reproduce el “santuario nuevo de la Iglesia Mayor”, sugiriendo una relación directa entre ellos, como propone Anna Saiu Deidda (fig. 47)³⁴³.

El acceso a la cripta se realiza a través de una escalera monumental que tiene dos puertas, colocadas en el lado derecho e izquierdo del presbiterio, respectivamente. En el rellano está ubicado el sepulcro del comitente, como detallaremos en el apartado siguiente. Las paredes laterales del santuario presentan 179 pequeños nichos con forma de edícula, que conservan los restos mortales de los mártires hallados durante las excavaciones (fig. 48). Cabe destacar que la

³⁴¹ DESQUIVEL, Francisco. *Relación de la invencion...op. cit.*, p. 93.

³⁴² CARMONA, Juan Francisco. *Alabaņas de los santos de Sardeña*. Caller, 1631. En breve ofreceremos más detalles sobre esta obra.

³⁴³ SAIU DEIDDA, Anna. “Il Santuario dei Martiri...op. cit.”, p. 129.



Fig. 47. Juan Francisco Carmona, *Santuario antiguo y santuario nuevo de la Iglesia Mayor*. 1631. Fuente: A. Saiu Deidda, "Il Santuario dei Martiri a Cagliari: le testimonianze di S. Esquiro e J. F. Carmona". *Annali della Facoltà del Magistero*, 10, 1980, p. 129.

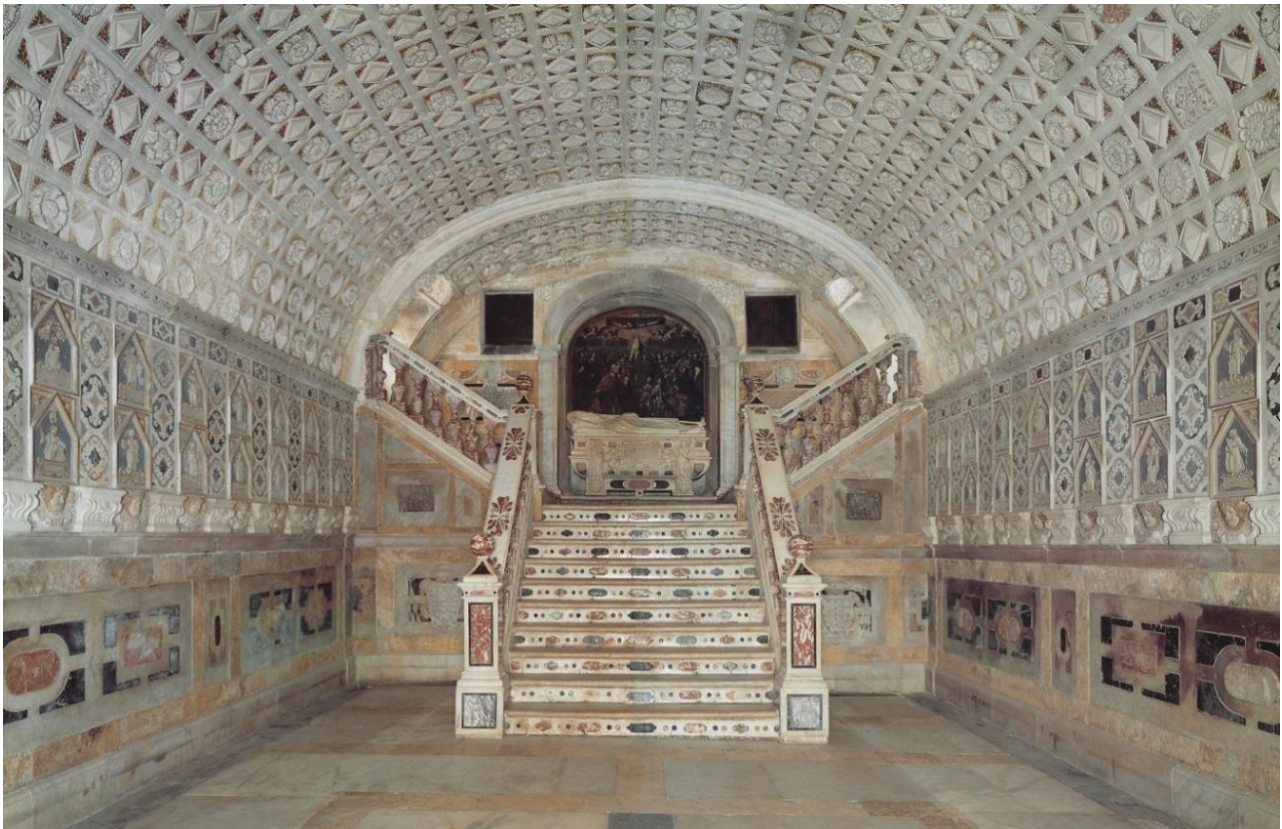


Fig. 48. *Santuario de los Santos Mártires*. Escalera y rellano. Foto: Archivo Ilisso.

decoración de este espacio subterráneo (los altares, la pavimentación, el revestimiento de las paredes, la escalera de acceso, etc.) está realizada íntegramente en mármoles polícromos. Se trató, pues, de una obra de gran envergadura, que dio principio a la transformación decorativa que convertiría la catedral calaritana en un templo de formas barrocas. Hay que destacar sobre todo la novedad del material empleado, ya que el mármol era un material de importación y su uso era poco habitual en Cerdeña en la época. Un estudio de Alessandra Pasolini y Grete Stefani ha aclarado que hasta finales del siglo XVI la decoración de las iglesias sardas se realizó fundamentalmente a través de retablos de madera policromada, utilizándose las piedras duras solo puntualmente para la ejecución de estatuas funerarias, pilas bautismales y púlpitos, entre otras cosas³⁴⁴. La sede primacial calaritana fue precisamente la que inauguró el empleo de este material para este tipo de mobiliario litúrgico.

Como es lógico, para construir la cripta fue necesario a la vez elevar y volver a edificar el presbiterio de la iglesia. Por ello, las armas de Francisco Desquivel decoran su revestimiento marmóreo, a ambos lados de la escalera de acceso al altar mayor (**fig. 49**)³⁴⁵.



Fig. 49. Presbiterio. Detalle con las armas de Francisco Desquivel. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

³⁴⁴ PASOLINI, Alessandra, STEFANI, Grete. "Gli arredi marmorei...*op. cit.*", p. 202.

³⁴⁵ En el cuartel izquierdo del escudo observamos el águila que captura un conejo, sobre fondo blanco, y en el cuartel derecho dos lobos sobre fondo azul. Bordeando el escudo está la inscripción latina *FRANCISCUS DESQUIVEL ARCHIEPISCOPUS CALARITANUS PRIMARIUS SARDINIAE ED CORSICAE*. VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, pp. 206-207.

Cabe destacar que el prelado también costeó la renovación de la sillería del coro³⁴⁶, que fue ejecutada en 1619 por el ebanista genovés Vincenzo Rosso³⁴⁷. Además, durante su episcopado también se encargó una custodia de plata en forma de templete, que aún en la actualidad preside la mesa del altar mayor (**fig. 50**). La custodia en cuestión, que ha sido estudiada por Alessandra Pasolini, fue ejecutada en Palermo en 1610, por orden de la municipalidad calaritana³⁴⁸. No obstante, creemos que Desquivel, aunque no la financió directamente, participaría de alguna manera en esta empresa, como mínimo para darle su beneplácito. A este propósito, recordamos que la colocación de estas piezas en el altar mayor era uno de los requisitos del Concilio de Trento, por lo cual se encargaron tabernáculos monumentales en todo el orbe católico. Por ejemplo, el obispo de Barcelona Joan Dimas Loris (1576-1598) encargó uno para su iglesia catedral al escultor Miquel Brunet³⁴⁹.



Fig. 50. Custodia. 1610. Cagliari, catedral. Foto: Archivo Ilisso.

³⁴⁶ A este respecto destacamos que en Cagliari el coro está colocado detrás del altar mayor, a la manera de las catedrales italianas.

³⁴⁷ PASOLINI, Alessandra. "Il reliquiario di Sant'Antioco...*op. cit.*, pp. 189-190. Cabe destacar que la sillería fue remodelada posteriormente. De la época de Desquivel se conserva únicamente el escaño central, decorado con las armas del prelado.

³⁴⁸ PASOLINI, Alessandra. "Architettura in argento: il tabernacolo del duomo di Cagliari". En: ABBATE, Francesco (ed.). *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele d'Elia*. Napoli: Papaldo, 2008, pp. 231-243.

³⁴⁹ MERCADER SAAVEDRA, Santi, CANALDA LLOBET, Sílvia. "La tímida irrupción de los santos contrarreformistas en la catedral de Barcelona". En: RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.). *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, pp. 441-476. Sobre el tema véase también: BOSCH BALLBONA, Joan. "Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el recor de la catedral de Barcelona". *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001, pp. 149-177.

En definitiva, el mandato eclesiástico de Francisco Desquivel correspondió a un momento de gran actividad constructiva y decorativa en la catedral de Cagliari. Por esta razón, naturalmente, la edificación del Santuario de los Santos Mártires ha despertado el interés de distintos historiadores sardos, que desde mediados del siglo XX han centrado su atención en esta obra.

En primer lugar hay que recordar los estudios documentales inaugurados por Raffaele di Tucci, que en un artículo “pionero” de 1954, dedicado a los artistas activos en Cerdeña a caballo de los siglos XVI y XVII, identificó por primera vez algunos de los artífices del santuario³⁵⁰. Esta línea de trabajo ha sido continuada por Mario Corda (1987³⁵¹ y 2009³⁵²) y Francesco Virdis (2006³⁵³ y 2008³⁵⁴), que con sus exploraciones en los archivos sardos han contribuido a esclarecer la autoría y las fases de realización de la obra. Gracias a sus esfuerzos sabemos que la construcción de la cripta se prolongó durante casi 20 años, involucrando a distintos arquitectos, escultores y pintores, algunos locales y otros forasteros. Destacamos que los picapedreros encargados de la decoración arquitectónica eran sardos; en cambio, los marmolistas procedían todos de Lombardía. Es decir, la novedad del material utilizado, el mármol, se tradujo en la llegada a Cerdeña de artistas especializados en esculpirlo. A lo largo del presente apartado detallaremos los nombres de algunos de ellos.

En segundo lugar, cabe destacar una serie de estudios realizados en los años ochenta del siglo XX, centrados en analizar el programa iconográfico del santuario, buscar posibles modelos y examinar el contexto que hizo posible su edificación. Entre ellos recordamos un artículo en el que Anna Saiu Deidda demostró que el programa decorativo de la obra está íntimamente vinculado con una serie de escritos literarios de los años veinte y treinta del siglo XVII entorno a la cuestión del hallazgo de los cuerpos santos³⁵⁵. Sus autores, entre los que destacan Serafín Esquirro³⁵⁶, Juan Francisco

³⁵⁰ DI TUCCI, Raffaele. “Documenti e notizie...*op. cit.*

³⁵¹ CORDA, Mario. *Arti e mestieri...op. cit.*, pp. 45-46.

³⁵² CORDA, Mario. “Marmorari nel Regno di Sardegna...*op. cit.*, pp. 112-115.

³⁵³ VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*

³⁵⁴ VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*

³⁵⁵ SAIU DEIDDA, Anna. “Il Santuario dei Martiri...*op. cit.*

³⁵⁶ ESQUIRRO, Serafín. *Santuario de Caller, y verdadera historia de la inuención de los cuerpos santos hallados en la dicha ciudad, y su Arçobispado*. Cagliari: Antonio Galcerín, 1624. El texto, dedicado al arzobispo Desquivel, está dividido en 5 libros. En los primeros se describen los hallazgos producidos entre 1614 y 1623 en las catacumbas de Cagliari. El último, en cambio, está dedicado al santuario de la catedral. También destacamos que Serafín Esquirro presenció las distintas procesiones que se realizaron para trasladar las reliquias a la sede primacial. Su relato, pues, es un instrumento muy valioso para el estudio de las fiestas y los aparatos efímeros.

Carmona³⁵⁷ y Dionisio Bonfant³⁵⁸, participaron en la campaña de excavaciones arqueológicas o fueron testigos oculares de la construcción del Santuario de los Santos Mártires. En otro trabajo de 1981 la misma Saiu Deidda propuso relacionar la búsqueda de las reliquias en Cerdeña con el nacimiento de la arqueología cristiana y el interés anticuario en Roma, como ya hemos recordado. A la década de los años ochenta también pertenece una monografía de Donatella Mureddu, Donatella Salvi y Grete Stefani (1988) dedicada integralmente a las excavaciones promovidas por Francisco Desquivel³⁵⁹. El objetivo principal del trabajo fue determinar, a partir de las fuentes gráficas y literarias, qué aspecto tendrían las catacumbas calaritanas en la época. No obstante, las tres autoras también destacaron que, con interés anticuario y documental, parte del material encontrado en los cementerios (sarcófagos, epígrafes, inscripciones, etc.) fue trasladado al Santuario de los Santos Mártires, incorporándose en su programa decorativo.

Finalmente cabe mencionar los estudios puramente histórico-artísticos, que desde los años noventa hasta nuestros días se han dedicado sobre todo a analizar el santuario desde el punto de vista estilístico. Los autores que más destacan en este sentido son Maria Grazia Scano y Salvatore Naitza³⁶⁰. En años más recientes, Giorgio Cavallo ha tratado de la obra en varios artículos dedicados a los marmolistas milaneses activos en Cerdeña³⁶¹. En esta misma línea, Alessandra Pasolini ha centrado su atención en analizar cómo la llegada de estos artistas contribuyó a actualizar el lenguaje artístico local, identificando el Santuario de los Santos Mártires como una de las primeras obras en las que intervinieron³⁶².

³⁵⁷ CARMONA, Juan Francisco. *Alabanças de los santos...op. cit.* Esta obra, que no llegó a publicarse, se conserva en forma manuscrita en la Biblioteca Universitaria de Cagliari. Desde el punto de vista arqueológico es de gran interés, ya que su autor ilustra el texto con dibujos que reproducen tumbas, inscripciones, sarcófagos y otros objetos que se encontraron durante las excavaciones.

³⁵⁸ BONFANT, Dionisio. *Triumpho de los santos del Reyno de Cerdeña*. Cagliari: Antonio Galcerín, 1635. Este texto presenta las biografías de los mártires encontrados en Cagliari. Para darle veracidad a su relato el autor reproduce con pequeñas xilografías los letreros y las tumbas de los santos más importantes, como San Antioco y San Lucífero. Aun así, cabe destacar que el aparente interés arqueológico y hagiográfico del autor tiene en realidad una finalidad política: defender la primacía de la archidiócesis de Cagliari a través del prestigio de "sus santos mártires". En esta línea, no es casualidad que el mismo Bonfant publicase dos años después otra obra apologética: BONFANT, Dionisio. *Breve tratado del Primado de Cerdeña y Córcega a favor del arzobispo de Caller*. Caller: En la Empronta del Doct. Antonio Galcerín. Por Bartholomé Gobetti. 1637.

³⁵⁹ MUREDDU, Donatella. SALVI, Donatella. STEFANI, Grete. *Sancti Innumerabiles. Scavi nella Cagliari del Seicento*. Oristano: S'Alvure, 1988.

³⁶⁰ SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, p. 29, ficha 11; SCANO, Maria Grazia. "La pittura del Seicento...op. cit.", p. 132; NAITZA, Salvatore. "La scultura del Seicento...op. cit.", p. 176; SCANO, Maria Grazia. *Storia dell'arte moderna in Sardegna. Introduzione alla studio*. Cagliari: CUEC, 2008, p. 7; SCANO, Maria Grazia. "Marmorari e pittori. Quale rapporto?". *Artisti dei laghi. Magistri d'Europa in Sardegna*, 1, 2011, parte IV, pp. 707-737. En línea: http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/23/23.pdf. [Fecha de consulta: 3 de abril de 2012].

³⁶¹ CAVALLO, Giorgio. "Ingegneri, architetti, marmorari...op. cit.;" CAVALLO, Giorgio, "I maestri della cattedrale...op. cit.

³⁶² PASOLINI, Alessandra. "L'impronta lombarda...op. cit.", pp. 204-206.

A partir de este rico estado de la cuestión, hemos empezado nuestra investigación haciéndonos una pregunta que nadie había planteado con anterioridad: ¿antes de la construcción del santuario, la catedral de Cagliari poseía reliquias? Y si las poseía, ¿dónde estaban custodiadas? La respuesta la hemos encontrado en el ya citado proceso consistorial para el nombramiento de Francisco Desquivel al arzobispado de Cagliari, conservado en el Archivo Secreto Vaticano. Durante el interrogatorio de los testigos, una de las cuestiones planteadas fue precisamente “si hay en la catedral cuerpos santos u otras reliquias insignes”³⁶³. El predecesor de Francisco Desquivel, Alonso Lasso Sedeño (1596-1604), contestó lo siguiente:

“ay en la dha yglesia de Caller muchas reliquias de santos y muchos guesos que estan en opinion que son de algunos sanctos aunque no esta aberiguado y que estan puestas las dichas reliquias en un lugar alto de la sacristia al entrar della sin benerarse aunque con alguna reverençia hasta que se sepa si son de santos o no”³⁶⁴.

En nuestra opinión, este dato es de gran interés: en una época en la que el culto a las reliquias cobraba nueva importancia y se veía potenciado en todo el orbe católico, la catedral de Cagliari no conservaba ningún cuerpo santo venerado. Desquivel debió de considerarla una falta a la que había que poner remedio. El estallido de la contienda por el primado de Cerdeña quizás aceleró los eventos, puesto que estaba en juego su prestigio personal y el de toda su archidiócesis. Por ello, cuando las excavaciones arqueológicas comenzaron a dar frutos y se hallaron las primeras reliquias, el prelado decidió trasladarlas a la catedral y costear la construcción de un espacio litúrgico que convertiría el templo en un nuevo lugar de peregrinación.

En lo que atañe a la cronología, las obras de construcción del santuario empezarán, tal vez, poco después del arranque de la campaña de excavación (1615). En su *Relacion de la invencion de los cuerpos santos*, publicada en 1617, como hemos visto, el prelado afirma estar “muy ocupado en acomodar con la decencia possible los sagrados cuerpos, que se han hallado”³⁶⁵. Creemos que esta frase hace referencia precisamente a la edificación del santuario de la catedral. La obra fue

³⁶³ Cabe destacar que esta era pregunta habitual en todos los procesos consistoriales: el interrogatorio se llevaba a cabo según un modelo preestablecido y una de las cuestiones planteadas a los testigos era “si la sacristía de la catedral está bastante adornada para el culto divino, si hay coro, órgano y campanario, si hay en la catedral cuerpos santos u otras reliquias insignes”. ASV, *Processus Consistoriales*, vol.2, f. 259v. Sobre el tema véase: BARRIO GOZALO, Maximiliano. *El Clero en la España moderna*. Córdoba: CajaSur. Obra Social y Cultural; Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, p. 277.

³⁶⁴ ASV, *Processus Consistoriales*, vol.2, f. 262.

³⁶⁵ DESQUIVEL, Francisco. *Relación de la invencion...op. cit.*, p. 93.

inaugurada oficialmente en 1618, como atestigua una inscripción laudatoria colocada en la escalera de acceso, que también celebra la memoria del comitente (fig. 51):

“PAULO QUINTO PONTIFICEM PHILIPPO III HISPANIAR[um] Et SARDINAE REGE POTENTISSIMO D[on] FRANCISCUS DESQUIVEL ARCHIEPISCOPUS CALARITANUS PRIMAS SARDINAE ET CORSICAE HOC TAM PIUM MAGNIFICUM AC LIBERALE OPUS AD RELIQUIAS SANCTORUM CALARIBUS A SE INVENTA HONORIFICE CONDENDAS IN PERPETUUM RELIGIONIS AC PIETATIS SIVE ERGA DEUM ERGA DIVOS ET ECCLESIAM SUA[m] CALARITANA[m] MONUMENTU SUIS SUMPTIBUS EREXIT PROMOVIT FELICIUS COMPLEVIT FELICISSIME ANNO POST CHRISTUM NATUM 1618 PRELATUS SUIS XIII. MDCXVIII”³⁶⁶.



Fig. 51. Santuario de los Santos Mártires. Inscripción laudatoria con la fecha de inauguración. Foto: Sara Caredda.

Efectivamente la ceremonia solemne de traslación de las reliquias al nuevo santuario se celebró el 27 de noviembre de 1618, como recuerdan las fuentes³⁶⁷. No obstante, el santuario fue ampliado

³⁶⁶ “Durante el pontificado de Pablo V y el reinando Felipe III, rey poderosísimo de España y Cerdeña, don Francisco Desquivel, arzobispo de Cagliari, Primado de Cerdeña y de Córcega, fundó este lugar tan devoto, espléndido y magnífico para colocar las reliquias de los santos que él mismo encontró en Cagliari, prosiguió felizmente las obras y aún más felizmente las completó, como monumento eterno de su piedad y devoción a Dios, los santos y su Iglesia calaritana. En el año 1618, decimotercero de su episcopado”.

³⁶⁷ ESQUIRRO, Serafín. *Santuario de Caller...op. cit.*, pp. 538 ss. Cabe destacar que para la ocasión la ciudad de Cagliari fue teatro de unas fiestas espectaculares, financiadas en gran parte por el mismo arzobispo Desquivel. Sobre el tema véase: BULLEGAS, Sergio. *L’effimero barocco...op. cit.*

a medida que se hallaron nuevos cuerpos santos. Los estudios documentales han aclarado que las obras prosiguieron como mínimo hasta 1633, nueve años después del fallecimiento de Francisco Desquivel³⁶⁸.

Desde el punto de vista arquitectónico el santuario es una gran cripta que tiene planta en forma de "T" (**fig. 52**). Consta de tres capillas, la central dedicada a *Sancta Maria ad Martyres* y las dos laterales a San Saturnino y a San Lucífero, respectivamente.

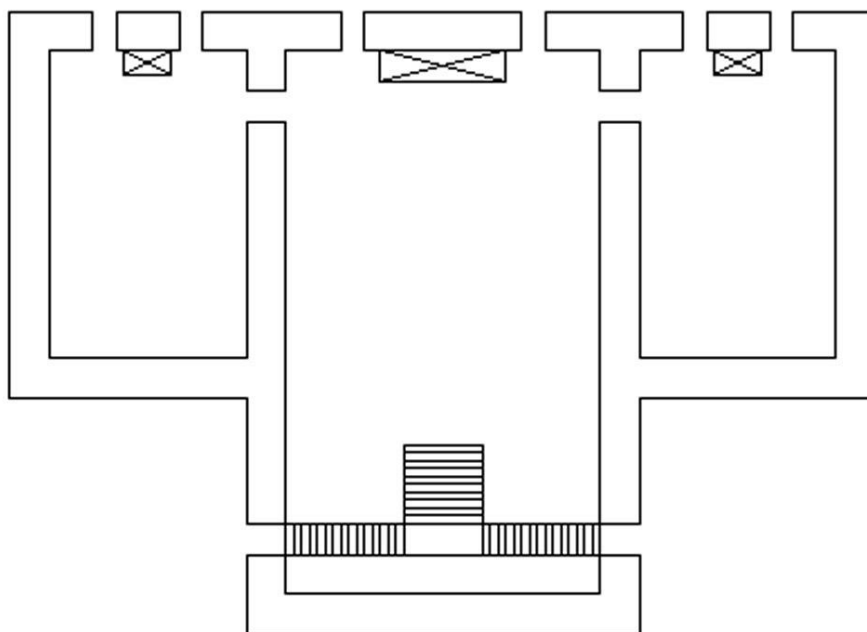


Fig. 52. Santuario de los Santos Mártires. Planta. Elaboración: Francesco Adriano Caredda

La más suntuosa es la capilla central, que también fue la primera en realizarse. El responsable de su construcción y decoración fue probablemente el marmolista milanés Antonio Zelpi (o Çelpi o Serpi), que recibió distintos pagos por trabajos realizados en este espacio entre enero y marzo de 1625³⁶⁹. Este arquitecto y escultor era natural de Casasco d'Intelvi (norte de Lombardía), aunque antes de trasladarse a Cerdeña había trabajado en Sicilia³⁷⁰. El circuito en el que se movió es, pues,

³⁶⁸ En el Espolio de Francisco Desquivel aparecen pagos por obras en el santuario hasta 1633. ACCA, *Spogli Arcivescovi*, vol. 200, ff. 49 y ss; VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 98.

³⁶⁹ ACCA, *Spogli Arcivescovi*, vol. 200, ff. 18-20. VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*, pp. 66-67; CORDA, Mario. "Marmorari nel Regno di Sardegna...op. cit.", pp. 113-115; PASOLINI, Alessandra. "L'impronta lombarda...op. cit.", p. 205.

³⁷⁰ VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*, pp. 66-67; CORDA, Mario. "Marmorari nel Regno di Sardegna...op. cit.", pp. 113-115; CAVALLO, Giorgio. "I maestri della cattedrale...op. cit.", p. 861. Destacamos que el desplazamiento de

el siguiente: Lombardía-Sicilia-Cerdeña. Está documentado en Cagliari a partir de 1618³⁷¹, siendo su obra más destacada el monumento funerario de Francisco Desquivel, del que trataremos en el apartado siguiente. La documentación de archivo aclara que trabajó en el santuario asistido por otros “*compagnes mabrers*”, de los que no se indican los nombres³⁷². Por esta razón, Giorgio Cavallo y Alessandra Pasolini apuntan a que fuese precisamente Zelpi el responsable del proyecto y la dirección de las obras³⁷³. También se dice que este mismo artista fue encargado de realizar “*les caxetes de marbre del santuari*”³⁷⁴, es decir las pequeñas hornacinas de las paredes laterales, destinadas a custodiar las reliquias de los mártires. Para este trabajo se valió de la colaboración de un escultor local, Monserrat Carena³⁷⁵. No obstante, Carena ejecutó solo 3 de los 15 nichos contratados³⁷⁶.

La capilla es un aula de forma rectangular, cubierta por una bóveda de cañón que presenta motivos decorativos como flores, puntas de diamantes, el monograma de Cristo, el capelo episcopal, etc. (**fig. 53**). Según Anna Saiu Deidda, este repertorio iconográfico sería de origen clasicista, siendo sus posibles referentes la iglesia de San Andrés de Mantua, la catedral de Pavia, *Santa Croce in Gerusalemme* en Roma o la cripta de la catedral de Nápoles³⁷⁷. No obstante, otros críticos³⁷⁸ han subrayado que una bóveda de este tipo tiene precedentes más cercanos geográfica y cronológicamente en la misma ciudad de Cagliari, como ya citada iglesia de San Agustín, levantada a partir de 1577 por los arquitectos Jacopo y Giorgio Palearo Fratino (**fig. 21**), y la

Antonio Zelpi de Sicilia a Cerdeña es probablemente el que justifica la tradición, recogida por Giovanni Spano, que asegura que “*gli architetti di questo santuario furono chiamati dalla Sicilia dall’arciv. D’Esquivel*”. SPANO, Giovanni. *Guida della città...op. cit.*, p. 59.

³⁷¹ VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*, p. 66.

³⁷² ACCA, *Spogli Arcivescovi*, vol. 200, f. 20.

³⁷³ CAVALLO, Giorgio. “I maestri della cattedrale...op. cit.”, p. 861; PASOLINI, Alessandra. “L’impronta lombarda...op. cit.”, p. 205.

³⁷⁴ CORDA, Mario. “Marmorari nel Regno di Sardegna...op. cit.”, p. 115.

³⁷⁵ Según han aclarado los estudios documentales, este pintor y escultor sardo emigró a Mallorca, donde trabajó hasta 1609. Probablemente ese año regresó a Cagliari, donde se casó en segundas nupcias, estableciéndose en el barrio de Stampace. Sobre su intensa actividad pictórica y escultórica, documentada hasta 1624, véase: DI TUCCI, Raffaele. “Artisti napoletani del Cinquecento in Sardegna”. *Archivio Storico Napoletano*, 49, 1924, pp. 374-381; CORDA, Mario. *Arti e mestieri...op. cit.*, pp. 45-49, 142-143 y 153-155; SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, p. 75; VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*, pp. 55-59; CAVALLO, Giorgio. “I maestri della cattedrale...op. cit.”, p. 861. Destacamos que este artista debió coincidir en Mallorca con Francisco Desquivel en la época en la que el eclesiástico era inquisidor de Baleares. No obstante, no hay pruebas de que los dos se conociesen.

³⁷⁶ CORDA, Mario. “Marmorari nel Regno di Sardegna...op. cit.”, p. 115. Véase también: VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 98; PASOLINI, Alessandra. “L’impronta lombarda...op. cit.”, p. 205.

³⁷⁷ SAIU DEIDDA, Anna. “Una nuova lettura...op. cit.”, pp. 100-101. También véase: PASOLINI, Alessandra. “La cripta”. En: *La cattedrale di Cagliari. Itinerari didattici*. Cagliari: Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoticoantropologico per le province di Cagliari e Oristano, 2002, pp. 38-41.

³⁷⁸ SCANO, Maria Grazia. *Storia dell’arte moderna...op. cit.*, p. 7; PASOLINI, Alessandra, “Il reliquiario di Sant’Antioco...op. cit.”, p. 195.

antigua capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo, edificada hacia 1580 por Gaspare y Michele Barrai³⁷⁹. Es más probable, pues, que dicha cubierta remonte a modelos locales y que fuese realizada por artistas sardos.

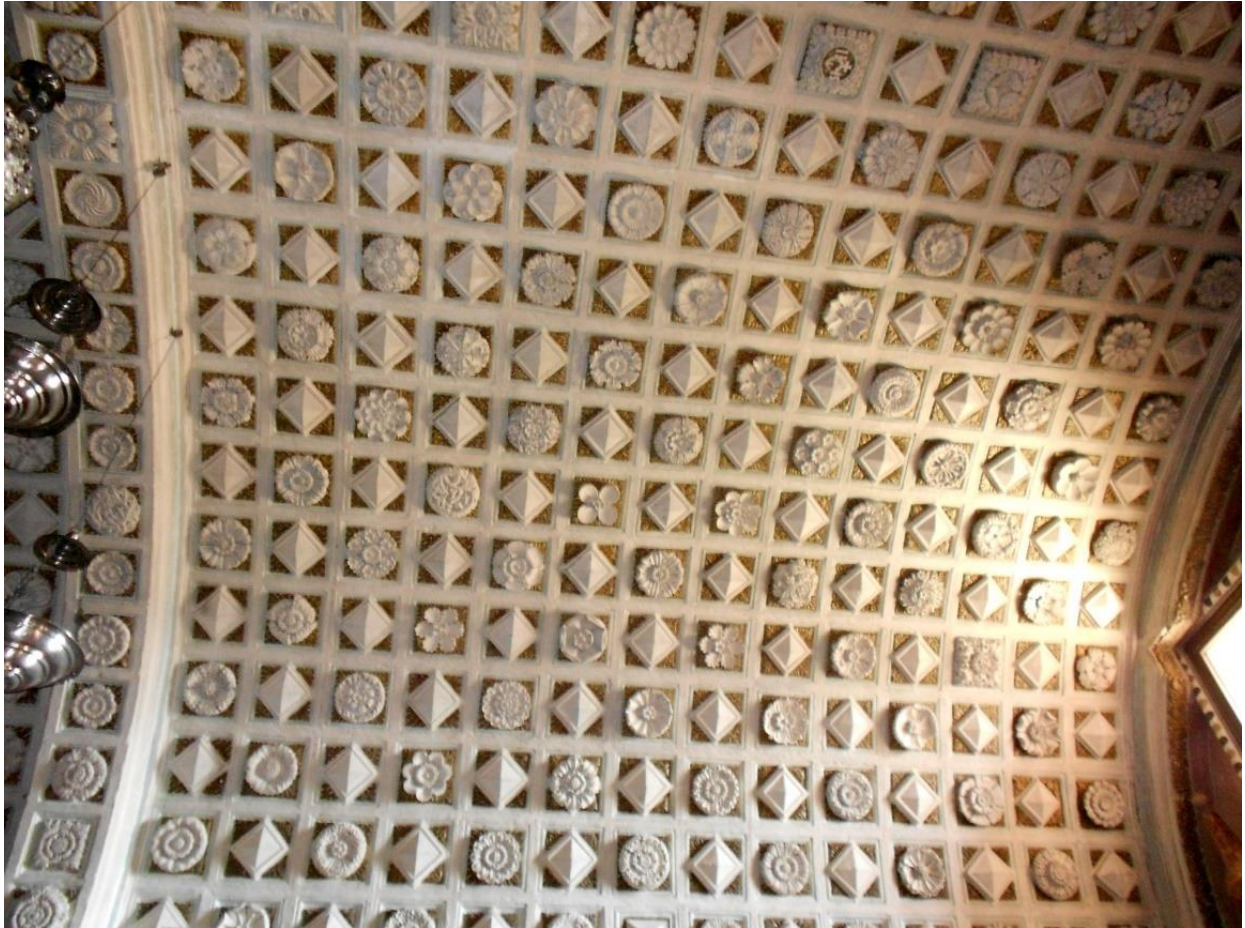


Fig. 53. *Santuario de los Santos Mártires*. Detalle de la decoración de la bóveda. Foto: Sara Caredda.

³⁷⁹ ARU, Carlo. "Un primo documento per la storia dell'architettura in Sardegna nel Rinascimento". *Mediterranea*, núm. 12, vol. 4, 1930, pp. 1-5; SEGNI PULVIRULENTI, Francesca. *Architettura tardogotica...op. cit.*, pp. 203-207, ficha 58; cabe destacar que la iglesia carmelita de Cagliari también presentaba la misma bóveda. El templo fue bombardeado y reconstruido tras la Segunda Guerra Mundial, por lo cual sus primitivas formas se conocen únicamente a través de fotos en blanco y negro (**fig. 54**).

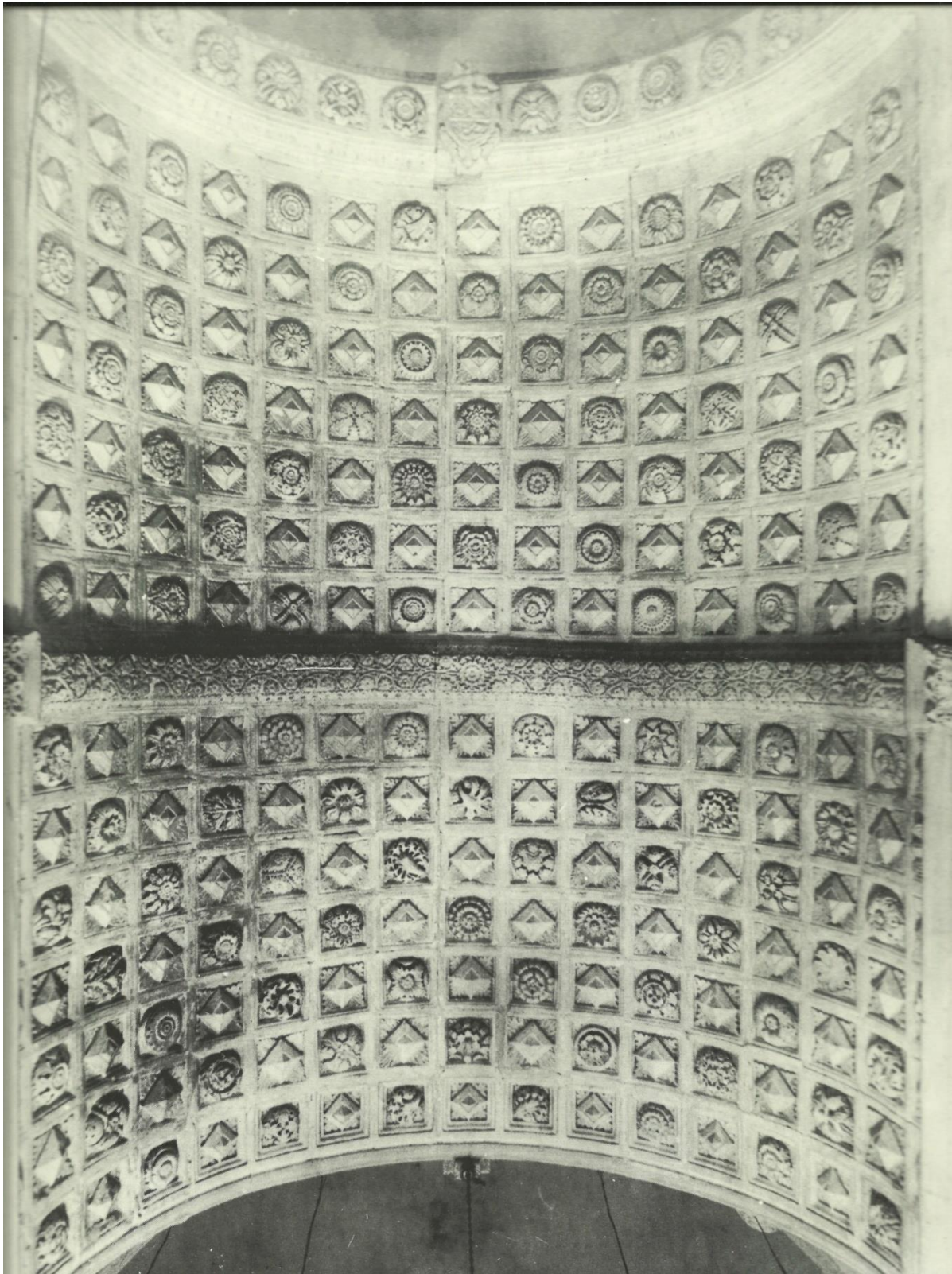


Fig. 54. La iglesia del Carmen de Cagliari antes de los bombardeos de 1943. Detalle de la decoración de la bóveda.
Foto: Archivo Ilisso.

La pared de fondo de la capilla presenta un retablo en piedras duras bajo cuyo altar se colocaron las reliquias de los mártires que quedaron sin identificar (**fig. 55**); es decir, los restos mortales que correspondían a la inscripción *S INNV*, que fue interpretada como *Sancti Innumerabiles*, como hemos apuntado en el apartado 1.3³⁸⁰. En el registro central observamos una gran hornacina con la escultura de la Virgen con el niño, realizada en mármol blanco y con el manto dorado. Los nichos laterales albergan una *Santa Ana* y un *San José*, respectivamente. El remate presenta un tímpano clasicista con dos figuras de ángeles y en el centro un escudo con las armas del arzobispo Desquivel. Lamentablemente la documentación de archivo no aclara la identidad del autor de este retablo, de muy buena calidad. Las fuentes de la época destacan la belleza de la imagen titular y testimonian que iba coronada:

“una imagen de Nuestra Señora, muy hermosa, y muy devota, con el Niño Jesus en los braços, es la imagen de Nuestra Señora grande siete palmos, y el Niño de grandeza proporcionada, son todas himagenes de mármol blanco, y muy fino, iluminadas con oro, tiene cada una de ellas una corona de plata dorada en la cabeça, le de Nuestra Señora, es como corona de reyna, y la del niño esta a manera de diadema”³⁸¹.

La advocación, *Sancta Maria ad Martyres*, remonta a la homónima iglesia romana, más conocida como Panteón de Agripa. Este antiguo templo pagano fue convertido en iglesia en el año 608 por el papa Bonifacio IV, que colocó debajo del altar mayor los restos mortales de numerosos mártires que permanecieron sin nombre³⁸². Con esta dedicación, pues, Francisco Desquivel quiso establecer una conexión ideológica con una de las iglesias martiriales más importantes de la cristiandad. Aun así, desde el punto de vista iconográfico la imagen calaritana remite a otros modelos. Alessandra Pasolini ha propuesto que la obra se inspire en la *Vergine delle Vigne* de la homónima iglesia de Génova, realizada por Tommaso y Giovanni Orsolino en 1616 (**fig. 56-57**)³⁸³.

³⁸⁰ Según las fuentes de la época, debajo de este altar también se colocaron las reliquias “de los santos hallados sin letrero”. ESQUIRRO, Serafín. *Santuario de Caller...op. cit.*, pp. 81-82.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 538.

³⁸² BARTOCCETTI, Vittorio. *Sancta Maria ad Martyres (Pantheon). Le chiese di Roma illustrate*, 47. Roma: Marietti, p. 15.

³⁸³ *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento*. Genova: Cassa di risparmio di Genova e Imperia, 1989, vol. II, pp. 15-17.



Fig. 55. Santuario de los Santos Mártires. *Retablo de Sancta Maria ad Martyres*. Ca. 1618. Foto: Sara Caredda.



Fig. 56. Santuario de los Santos Mártires. *Sancta Maria ad Martyres*. Ca. 1618. Foto: Sara Caredda.



Fig. 57. Tommaso y Giovanni Orsolino, *Santa Maria delle Vigne*. 1616. Génova, iglesia de Santa Maria delleVigne.

Fuente: <http://www.basilicadellevigne.it/>.

Terminada la decoración del aula central, se procedió a realizar la capilla dedicada a San Saturnino. Este santo, martirizado durante las persecuciones del emperador romano Diocleciano, es el patrón de la archidiócesis calaritana³⁸⁴. Sus restos mortales se hallaron el 12 de octubre de 1621³⁸⁵. La organización de esta capilla es muy parecida a la central, de la que difiere únicamente por el tamaño más reducido. En la pared de fondo está ubicado el retablo, que presenta un frontal en mármoles polícromos, con una cruz en el centro (**fig. 58**). Sobre la mesa de altar observamos un sarcófago de época romana imperial. Las fuentes aclaran que el cuerpo del mártir descansaba en su interior, por lo cual la obra fue removida de las catacumbas y trasladada al santuario³⁸⁶. En el

³⁸⁴ Según la tradición, San Saturnino (también llamado Saturno) de Cagliari sería un santo mártir sardo, pero no existen atestaciones de su real existencia histórica. Su biografía es muy parecida a la de San Saturnino de Tolosa, por lo cual podría tratarse de un caso de contaminación. Otra hipótesis es que se trate de un mártir africano cuyo culto se habría trasladado a Cerdeña a principio del siglo VI, cuando varios obispos africanos fueron enviados de exilio a la isla por el rey vándalo Trasamundo. Para un análisis exhaustivo sobre el tema, véase: MOTZO, Bacchisio Raimondo. *San Saturno di Cagliari*. Cagliari: tipografía Giovanni Ledda, 1926. En la documentación de época barroca San Saturnino también se indica como *San Sadorro*.

³⁸⁵ MUREDDU, Donatella, SALVI, Donatella. STEFANI, Grete. *Sancti Innumerabiles...op. cit.*, p. 59.

³⁸⁶ *Ibid.*

registro central hay una hornacina que alberga la escultura de San Saturnino, representado vestido de patricio romano. Por su tosquedad la obra se aleja mucho de la *Virgen con el niño*, la *Santa Ana* y el *San José* de la capilla central, revelando otra mano. Se ha propuesto atribuirle a Monserrat Carena³⁸⁷. Finalmente, en el remate hay un tímpano semicircular con las armas del arzobispo Desquivel.



Fig. 58. Santuario de los Santos Mártires. *Retablo de San Saturnino*. Ca. 1621. Foto: Sara Caredda.

La capilla lateral derecha fue la última en realizarse. En un primer momento este ambiente se utilizó como sacristía del santuario. Se decidió convertirlo en capilla intitulada a San Lucífero posteriormente al hallazgo de sus reliquias, ocurrido el 21 de junio de 1623³⁸⁸.

Lucífero, según la tradición, fue arzobispo de Cagliari en el siglo IV y uno de los más acérrimos defensores de la ortodoxia contra la herejía arriana. En el Concilio de Milán del año 355, junto con otros obispos de la Iglesia occidental, se negó a aceptar las doctrinas de los seguidores de Arrio.

³⁸⁷ DADEA, Mauro. "Il Santuario dei Martiri". En: PISEDDU, Antioco (ed.). *Chiese arte sacra in Sardegna. Arcidiocesi di Cagliari*. Cagliari: Zonza, 2000, vol. III, pp. 128-133.

³⁸⁸ ASDCA (= Archivio Storico Diocesano di Cagliari), *Culto dei Santi*, vol. 13, ff. 10-12. El volumen contiene una relación detallada de cómo se produjo el hallazgo del cuerpo de San Lucífero. Dirigían los trabajos Sebastián Carta, obispo auxiliar de Francisco Desquivel, y Francisco Carnicer, secretario de la ciudad de Cagliari. La relación incluye las declaraciones de los testigos, empezando por el entonces virrey Alfonso de Eril (1617-1623).

Por eso el emperador Constancio II, de política filoarriana, le condenó al exilio en Siria, Palestina y Egipto. En el año 362 el nuevo emperador Juliano el Apóstata firmó un edicto que permitía a los obispos exiliados volver de su destierro; solo entonces Lucífero pudo regresar a Cagliari y regir su diócesis hasta el año 370, fecha de su fallecimiento³⁸⁹. Hasta aquí la tradición. En realidad se trataba de un personaje controvertido, que iba íntimamente vinculado con la cuestión de la primacía porque, según los partidarios de la superioridad de Iglesia calaritano, a San Lucífero había correspondido el derecho a utilizar el título de “Primado de Cerdeña”. Declarar su santidad, por tanto, significaba reconocer implícitamente el mayor prestigio de Cagliari contra Sassari³⁹⁰. Por otro lado, no hay que olvidar que con las disposiciones del Concilio de Trento se fortaleció enormemente la autoridad de la figura del obispo, la verdadera “cabeza” de cada diócesis. Una de las consecuencias de este proceso fue que en muchas catedrales del orbe católico se intentó dignificar y ensalzar la figura de algún santo obispo local. Por ejemplo, en la seo de Barcelona se llevaron a cabo a finales del siglo XVII distintas intervenciones a fin de exaltar a los santos Olegario, Severo y Paciano³⁹¹.

La organización y decoración de la capilla de San Lucífero son muy parecidas a la de San Saturnino. La documentación de archivo apunta a que su construcción empezó en 1625, probablemente bajo dirección del *picapedrer* Salvador Marras³⁹². Con respecto a la decoración escultórica, recayó en los marmolistas Bernat Silva y Agustí Monsonat, ambos de nación milanesa³⁹³. Se deben a estos

³⁸⁹ TOLA, Pasquale. *Dizionario biografico...op. cit.*, pp. 189-195.

³⁹⁰ MUREDDU, Donatella. *Presupposti per un ritrovamento miracoloso...op. cit.*

³⁹¹ En ocasión de la canonización de San Olegario, que tuvo lugar en 1675, se decidió realizar una gran capilla en la antigua sala capitular. El cuerpo del santo se trasladó a este renovado espacio en 1701, aunque el retablo-camarín se terminó sólo en el siglo XIX. Entre 1680 y 1683 se realizó el retablo dedicado a San Severo, atribuido a Jacint Trulls, para la segunda capilla del lado del evangelio. Y poco después se ejecutó el monumental retablo de San Paciano, obra del escultor Joan Roig. Sobre el tema véase: TRIADÒ TUR, Joan Ramon. “La imagen de los santos obispos en la catedral de Barcelona”. En: RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.). *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, pp. 569-588. Sobre la capilla de San Olegario véase también: PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora. “La catedral de Barcelona: nueva capilla de San Olegario y transformación barroca”. En: RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.). *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia-Gobierno de la Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2003, pp. 287-293.

³⁹² ACCA, *Spogli arcivescovi*, vol. 200, f. 24v. El 3 de diciembre de 1625 hay un pago a “*mestre Salvador Marras picapedrer per compte de la faena fiu en lo santuari del glorios Sant Lucifero*”. Por ello, Giorgio Cavallo plantea la hipótesis de que la dirección de las obras recayera en él. CAVALLO, Giorgio. “I maestri della cattedrale...op. cit.”, p. 861. Véase también: PASOLINI, Alessandra. “L'impronta lombarda...op. cit.”, p. 205.

³⁹³ Los dos se indican como “milaneses” en un acta de 1633, en el que se comprometen a realizar un retablo para la iglesia parroquial de Decimomannu, cerca de Cagliari. Sin embargo, en otros documentos notariales Agustín Monsonat aparece como “siciliano”, por lo cual su lugar de origen queda sin aclarar. Cabe destacar que los dos colaboraron en más de una ocasión. A parte de las obras en la catedral y en Decimomannu, también ejecutaron un retablo para la iglesia de San Agustín de Cagliari. Sobre su intensa actividad escultórica véase: VIRDIS, Francesco. *Artisti e*

dos artistas las hornacinas laterales de la capilla y probablemente también el retablo y la imagen titular de San Lucífero (**fig. 59**)³⁹⁴. Las obras debieron concluir en 1633, fecha de los últimos pagos registrados³⁹⁵.

El frontal del retablo presenta en el centro un óvalo, sostenido por dos ángeles, con la figura de Lucífero arrodillado e iluminado por los rayos del sol (**fig. 60**). Esta representación parece referirse al significado etimológico del nombre del santo, procedente de las palabras latinas *lux* y *fero*, que significa “el que lleva la luz”³⁹⁶. Por eso el sol es el principal atributo iconográfico de este obispo calaritano³⁹⁷. En los contornos del óvalo leemos la inscripción “*SANCTUS LUCIFERUS ARCHIEPISCOPUS CALARITANUS PRIMARIUS SARDINAE ET CORSICAE 1625*”, que permite fechar el retablo en ese año³⁹⁸.

Sobre la mesa de altar, donde se custodia el arca con las reliquias de Lucífero, observamos una recreación del sepulcro del santo, con su imagen yacente en relieve (**fig. 62**). Le acompañan tres figuras de ángeles. Con voluntad arqueológica y documental, se copia el epígrafe que, según las fuentes, se encontró en la tumba³⁹⁹, con varios símbolos de martirio: el monograma cristológico,

artigiani...op. cit., pp. 71-77; CORDA, Mario. “Marmorari nel Regno di Sardegna...*op. cit.*”, pp. 107-109; PASOLINI, Alessandra. “L'impronta lombarda...*op. cit.*”, pp. 205-206.

³⁹⁴ En 1630 los artistas Bernat Silva y Agustí Monsonat recibieron un pago de 172 liras por las “*caxetas de marbre*” de la capilla de San Lucífero. ACCA, *Spogli arcivescovi*, vol. 200, f. 40v. Véase también: VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*, p. 71; VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 98; PASOLINI, Alessandra. “L'impronta lombarda...*op. cit.*”, nota 31; CAVALLO, Giorgio. “I maestri della cattedrale...*op. cit.*”, p. 861.

³⁹⁵ VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 98.

³⁹⁶ Cabe destacar que la referencia al sol aparece en otras representaciones del santo. La más interesante es probablemente la xilografía que acompaña la biografía de San Lucífero en la *Chronica de los Santos de Sardeña*, texto hagiográfico del franciscano Dimas Serpi, publicado en Barcelona en 1600 (**fig. 61**). El santo lleva indumentaria episcopal y está representado sentado en un trono. Con la mano derecha indica los rayos del sol, escondido detrás de una nube, que bajan del cielo a bañar su figura. Por razones estilísticas Maria Grazia Scano ha propuesto fechar dicho grabado en la primera mitad del siglo XVI. Se trataría, pues, de una plancha reutilizada, como indican los márgenes desgastados. Lamentablemente desconocemos el autor de la obra, identificado únicamente con la sigla “IDV”. Sobre el tema véase: SCANO, Maria Grazia. “San Lucifero, arcivescovo di Cagliari. La pittura per la diffusione del culto”. Póster realizado en el marco de la exposición *Alla ricerca di san Lucifero, vescovo di Cagliari*, organizada en ocasión de la última visita a Cerdeña del Papa Benedicto XVI, en el septiembre de 2008; CAREDDA, Sara. “Sant Lucifer, arquebisbe de Cagliari”. En: CANALDA, Sílvia, FONTCUBERTA, Cristina (ed.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVIII)*, Barcelona, Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, p. 241; SERPI, Dimas. *Chronica de los Santos de Sardeña*. Barcelona: en casa de Sebastian de Cormellas, a costa de mossen Bernardino Serpi, 1600.

³⁹⁷ SCANO, Maria Grazia. “San Lucifero, arcivescovo di Cagliari...*op. cit.*”.

³⁹⁸ Añadimos que la solemne traslación de las reliquias del santo a esta capilla se produjo el 20 de mayo de 1626.

³⁹⁹ “*HIC IACET B[eatu]s M[artir] LUCIFERUS ARCHIEPIS[copus] CALLARITANUS PRIMARIUS SARDINAE ET CORSICAE CA[rus] F[i]l[i]u[s] S[an]ctae R[om]an[ae] ECCLESIAE QUEAE VIXIT ANNIS LXXXI Kalendas DIE XX MAI*”. Destacamos que el epígrafe original fue trasladado al santuario, colocándose en la pared sobre la puerta de acceso a la capilla de San Lucífero.

el águila bicéfala, la palma, la rosa y la cruz episcopal⁴⁰⁰. A ambos lados de la escena observamos las figuras de San Pedro y San Pablo, que con toda probabilidad se refieren a la fidelidad de Lucífero a la Iglesia Romana contra la herejía arriana.



Fig. 59. Santuario de los Santos Mártires. Retablo de San Lucifero. 1625. Foto: Sara Caredda.

⁴⁰⁰ Serafín Esquirro explica de este modo la simbología de este epígrafe: “la cruz [...] es de Primado, para enseñar [...] que fue Primado de Sardeña y Córcega, como lo son, fueron y serán sus sucesores [...] como la rosa es la más bella entre las flores, así fue él el más sublime y acérrimo defensor contra los herejes de todos los doctores de aquel tiempo [...] la palma [...] por los destierros donde tanto padeció...aquella Águila real, para mostrar que fue una águila que con su entendimiento subió tan alto, que llegó al misterio de la Santísima Trinidad, del qual tan divinamente trató en sus libros [...] [el monograma cristológico] se ha de leer en genitivo, que dirá Christi, que adjuntándolo con la Águila, dirá Águila Christi, que fue San Lucifero un Águila de Cristo”. ESQUIRRO, Serafín. *Santuario de Caller...op. cit.*, pp. 87-88. Queda claro que Esquirro interpreta estos símbolos de manera arbitraria y un tanto fantasiosa; pero no hay que olvidar que estas fuentes literarias fueron redactadas en el contexto de fuertes luchas entre Cagliari y Sassari por la cuestión del Primado de Cerdeña.



Fig. 60. Santuario de los Santos Mártires. *Retablo de San Lucifero*. Frontal de altar. 1625. Foto: Sara Caredda.



Fig. 61. *San Lucifero*. Siglo XVI. Fuente: D. Serpi. *Chronica de los Santos de Sardeña*. Barcelona: en casa de Sebastian de Cormellas, 1600, p. 117.



Fig. 62. Santuario de los Santos Mártires. *Retablo de San Lucifero*. Detalle con el sepulcro del santo. 1625. Foto: Sara Caredda.

El registro superior del retablo presenta una hornacina central, enmarcada por dos columnas de mármol rojo, que alberga la imagen del santo obispo (**fig. 63**).



Fig. 63. Santuario de los Santos Mártires. *Retablo de San Lucifero*. Imagen titular. Foto: Sara Caredda.

La talla fue realizada durante el episcopado de Ambrosio Machín (1627-1640), sucesor de Francisco Desquivel, como indica la inscripción del basamento⁴⁰¹. Lucífero, representado con barba y bigote, va vestido de pontifical, con la mitra, los guantes, la estola y una rica capa pluvial abrochada con un símbolo del sol. En la mano izquierda, que sostiene el báculo, lleva tres anillos, mientras que con la derecha imparte su bendición con el gesto trinitario. La figura corresponde a la representación iconográfica más habitual del santo, que normalmente está retratado como obispo, bendiciendo con la mano⁴⁰².

Una vez analizados los retablos, pasemos a examinar las pequeñas hornacinas de las paredes laterales, que ya hemos mencionado en más de una ocasión. Son 179 en total, colocadas simétricamente en un doble registro que corre por las tres capillas del santuario, entre motivos decorativos de tipo geométrico y vegetal (**fig. 64**). Cada una de ellas custodia una cajita con los restos mortales de un mártir y presenta una imagen suya en relieve, sobre fondo azul, y un letrero que lo identifica. Cabe destacar que se trata de figuras de estuco, pintadas en colores muy vivos.



Fig. 64. Santuario de los Santos Mártires. Hornacinas con las reliquias de los mártires. Foto: Sara Caredda.

⁴⁰¹ "SUMPTIBUS ILLUSTRMI D[omi]NI DON FRATIS AMBROSI MACHIN ARCHIEP[iscop]i CALARITANI SANCTITATIS BEATI LUCIFERI IN ROMANA ECCLESIA ACERRIMI VINDICIS". La inscripción en cuestión hace referencia a que en 1637 Ambrosio Machín se trasladó personalmente a Roma para defender la santidad de Lucífero. El prelado también redactó una obra apologética entorno a la figura del santo calaritano: MACHÍN, Ambrosio. *Defensio sanctitatis beati Luciferi archiepiscopi Calaritani*. Cagliari: Antonio Galcerin, 1639.

⁴⁰² PASOLINI, Alessandra. "Lucifero, arcivescovo di Cagliari. Immagini della devozione cagliaritano: le statue marmoree". Cartel realizado en el marco de la exposición *Alla ricerca di san Lucifero, vescovo di Cagliari*, organizada en ocasión de la última visita a Cerdeña del Papa Benedicto XVI, en el septiembre de 2008.

Desde el punto de vista iconográfico, las figuras son seriadas y repetitivas: todos los santos van vestidos con una túnica blanca y llevan la palma del martirio. En muchas escenas también aparece la corona. En nuestra opinión, este detalle no es casual, ya que, según relata Francisco Desquivel en su *Relacion de la invencion de los Cuerpos Santos*, la palma y la corona eran dos de los símbolos más recurrentes en las sepulturas de los mártires calaritanos. A este respecto, también cabe destacar que el cardenal Baronio, en los primeros tomos de sus *Annales Ecclesiastici*, dedica largo espacio a explicar su significado en el arte paleocristiano⁴⁰³. De hecho, la basílica romana de los santos Nereo y Achilleo, iglesia titular de Baronio, presenta en la tribuna de la nave central un ciclo pictórico con ángeles que llevan palmas y coronas, interpretadas como símbolos de martirio y del triunfo de Cristo⁴⁰⁴. Es difícil que Desquivel hubiese visto este templo, puesto que no consta que hiciese ningún viaje a Roma; pero creemos que la producción literaria de Baronio, que nuestro eclesiástico conocía, es suficiente para explicar la influencia de sus teorías en el programa decorativo del santuario calaritano.

Otro detalle iconográfico frecuente es el corazón flechado. Lo encontramos, por ejemplo, en la escena de martirio de Santa Dorotea Teodosia Eugenia (**fig. 65**). Como hemos apuntado en el apartado 1.3, también era uno de los símbolos más recurrentes en las sepulturas identificadas como martiriales en los cementerios de Cagliari. Por ello, entró a formar parte de aquellos atributos que Desquivel definió “insignas y divisas de martyres”.

En algunas hornacinas los santos están representados solos, de pie, cada uno con su propio instrumento de martirio. Por ejemplo, San Emiliano lleva un arma blanca hundida en su cabeza (**fig. 65**); y Santa Juana un cuchillo en el cuello (**fig. 66**). En otros nichos se introducen verdaderas escenas sacrificiales: Santa Rufina y San Ponciano están arrodillados, rezando, mientras su verdugo está a punto de cortarles la cabeza con una espada (**fig. 66**). En el caso de San Mauro se fusionan dos momentos distintos: el previo al sacrificio, con el santo mirando hacia el espectador; y el instante posterior, con su cabeza cayendo al suelo (**fig. 66**).

⁴⁰³ ZUCCARI, Alessandro. “Il Cardinale Baronio iconografo...*op. cit.*”, p. 186.

⁴⁰⁴ Sobre el patronazgo de Cesare Baronio véase: ZUCCARI, Alessandro. “La politica culturale dell’Oratorio romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio”. *Storia dell’arte*, 41, 1981, pp. 171-193; ZUCCARI, Alessandro. “Cesare Baronio: le immagini, gli artisti”. En: STRINATI, Claudio (ed.). *La regola e la fama. San Filippo Neri e l’arte*. Milano: Electa, 1995, pp. 80-97; ZUCCARI, Alessandro. “Baronio e l’iconografia del martirio”. En: GUAZZELLI, Giuseppe Antonio, MICHETTI, Raimondo, SCORZA BARCELLONA, Francesco (ed.). *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*. Roma: Viella, 2012, pp. 445-501.

En general la construcción de las escenas es intuitiva y las figuras son toscas, pero monumentales, ocupando casi todo el espacio escultórico. Su plasticidad es exaltada por los colores muy vivos. El prolongarse de las obras durante casi 20 años apunta a que los nichos fueron ejecutados por artistas diferentes. Aun así, destacamos el carácter unitario de este ciclo, lo cual sugiere que desde el principio hubo un proyecto fuerte y claro, que no se modificó en ningún momento. Cabe preguntarse, pues: ¿quién fue el ideólogo de esta decoración? Anna Saiu Deidda ha propuesto identificarlo en el teólogo sardo Serafín Esquirro, que participó en las excavaciones arqueológicas y que en sus escritos, como hemos apuntado, describe con profusión de detalles el santuario⁴⁰⁵. Sin duda, este personaje debió formar parte del entorno más próximo de Francisco Desquivel, ya que el prelado le confió la organización de las fiestas para la traslación de las reliquias a la catedral⁴⁰⁶. Aun así, en nuestra opinión no debería dejarse de lado el papel jugado por el mismo Desquivel: nuestro patrono había visto con sus propios ojos la ornamentación de las tumbas martiriales calaritanas y es posible que se inspirase en ellas para crear la iconografía de estos santos, la mayoría de los cuales nunca había tenido una representación narrativa con anterioridad. Queda claro que a falta de más datos solo podemos movernos en el campo de las hipótesis. Pero lo que nos parece más relevante es que, sea quien sea el ideólogo, los distintos artistas que trabajaron en el santuario se adaptaron y respetaron su programa, probablemente por petición explícita del comitente.

También cabe destacar que este ciclo por su ingenuidad se aleja de la decoración del monumento funerario de Francisco Desquivel, que analizaremos en el apartado siguiente, lo cual descartaría la intervención directa de Antonio Zelpi. Es más probable, pues, que la realización de las hornacinas recayese en los demás marmolistas que colaboraron con él (entre ellos, Monserrat Carena, Bernat Silva y Agustín Monsonat, mencionados en la documentación), sin descartar a la vez la presencia de algún artista local.

Sea como fuere, creemos que el realismo narrativo y la repetitividad de los motivos iconográficos se deben a la voluntad de anteponer la claridad del mensaje a la calidad de ejecución. Este factor no debe sorprender, ya que es bien sabido que en la óptica contrarreformista ciclos de este tipo se consideraban instrumentos didácticos, que debían estimular la piedad y la devoción del

⁴⁰⁵ SAIU DEIDDA, Anna. "Il Santuario dei Martiri...op. cit., p. 114.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

espectador. Por ello era crucial que el mensaje fuese de fácil comprensión. En palabras de Alessandro Zuccari, que ha estudiado a fondo el contexto romano de la época:

“L’uso di un repertorio iconografico mirato ed erudito, da parte di Baronio e dei suoi amici e imitatori, è motivato [...] dall’esigenza di proporre figurazioni che offrano un messaggio sintetico ed efficace [...] una proposta di unità spirituale accessibile a tutti per la semplicità delle immagini, memorizzabili anche dal popolo incolto”⁴⁰⁷.

Con respecto a la presencia de escenas cruentas y violentas, no hay que olvidar que el mismo Baronio en los *Annales Ecclesiastici* justifica la representación de historias de martirio como parte del bagaje de la tradición paleocristiana⁴⁰⁸. A todo ello hay que añadir las instrucciones de otro gran teórico de la Contrarreforma, el cardenal Gabriele Paleotti. En su conocido *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, publicado en 1582, el eclesiástico plantea el uso profuso del color como un elemento fundamental para captar la atención del espectador:

“...non ci è cosa al mondo che meglio possa rappresentare tutte le cose dal grande Iddio prodotte che la pittura istessa per mezzo della varietà dei colori [...] essendo il colore oggetto proprio del vedere [...] non si potendo veder cosa alcuna, se non in quanto è colorata. Il colore veramente è un accidente nelle cose, che da gran giovamento a intendere le sostanze”⁴⁰⁹.

Además, sobre las escenas de martirio afirma que:

“Noi veggiamo giornalmente figurarsi i cruciati atrocissimi de’ santi e minutamente esprimersi e le ruote et i rasoi e le cataste ferrate e le capanne di fuoco e le graticole e gli eculei e le croci et infinite altre sorti di crudelissimi tormenti; i quali ha approvato la Chiesa catolica che si rappresentino agli occhi del popolo cristiano come insegne eroiche della pazienza, della magnanimità dei santi martiri e trofei della invitta fede e gloria loro, volendo la zelante madre nostra che da questi esempi pigliano cuore i suoi figli et imparino a sprezzare la vita, se così accada, per servizio divino, et a stabilirsi nella costanza in tutti i maggiori dolori [...] crescendoci la fiducia in Dio e desiderio della gloria sua”⁴¹⁰.

⁴⁰⁷ ZUCCARI, Alessandro. “Il Cardinale Baronio iconografo...*op. cit.*, p. 189.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 191.

⁴⁰⁹ Texto citado en: BAROCCHI, Paola (ed.). *Trattati d’arte del Cinquecento*. Bari: Laterza, 1961, vol. II, p. 168. No es casualidad que las paredes laterales de la cripta de la catedral de Bolonia presenten un ciclo, realizado por Camillo Procaccini, con escenas de martirio pintadas de colores muy vivos. Sobre el tema véase también: BIANCHI, Ilaria. *La politica delle immagini...op. cit.*, p. 107.

⁴¹⁰ Texto citado en: BAROCCHI, Paola (ed.). *Trattati d’arte del Cinquecento...op. cit.*, vol. II, p. 126.

En definitiva, creemos que a partir del planteamiento contrarreformista sobre las imágenes sagradas, encarnado por los escritos de Baronio y Paleotti, el ciclo escultórico del santuario calaritano fue claramente concebido para impactar el espectador y estimular su piedad religiosa.

1.6 La sepultura *ad sanctos* de Francisco Desquivel

Como hemos apuntado en el apartado anterior, la entrada al Santuario de los Santos Mártires se realiza a través de una doble escalera monumental en cuyo rellano se encuentra el monumento funerario del arzobispo Francisco Desquivel (**fig. 67**). La obra destaca por su calidad de ejecución y presenta elementos de sumo interés en cuanto a su emplazamiento y tipología. También resaltamos que sus circunstancias de realización aún guardan muchos puntos oscuros. Por todo ello, hemos decidido dedicarle un apartado autónomo.

En primer lugar, cabe destacar que el sepulcro está colocado en un lugar privilegiado, es decir el paso obligado por el que bajan todos los peregrinos que acuden al santuario. Además, por su ubicación elevada es perfectamente visible desde todos los rincones de la capilla central, en un intento poco disimulado de perpetuar la memoria del comitente y vincular la cripta con su personalidad.

Desde el punto de vista tipológico, se trata de un sepulcro mural colocado en un nicho abierto en la pared de fondo del rellano. La obra se compone de un sarcófago con la imagen yacente del difunto y una luneta superior, pintada al óleo, que representa a *Cristo Crucificado entre los Santos Mártires*, en el que Francisco Desquivel está retratado en primer plano adorando la cruz (**fig. 68**). Esta tumba, que constituye un *unicum* en Cerdeña, se inscribe en la tradición renacentista y remonta a los prototipos de Donatello, Michelozzo, Desiderio da Settignano o Verrocchio, entre otros, que basándose en modelos de la Antigüedad clásica codificaron por primera vez la tipología del monumento parietal con la urna en el centro⁴¹¹. No obstante, creemos que la presencia de la pintura superior indica que la obra se inspira a la vez en los arcosolios de los primeros cementerios cristianos, enmarcándose perfectamente en el clima de interés arqueológico propio de la época.

⁴¹¹ REDONDO CANTERA, María José. *El sepulcro en España en el siglo XVI*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de información y documentación del patrimonio histórico, 1987, p. 99.

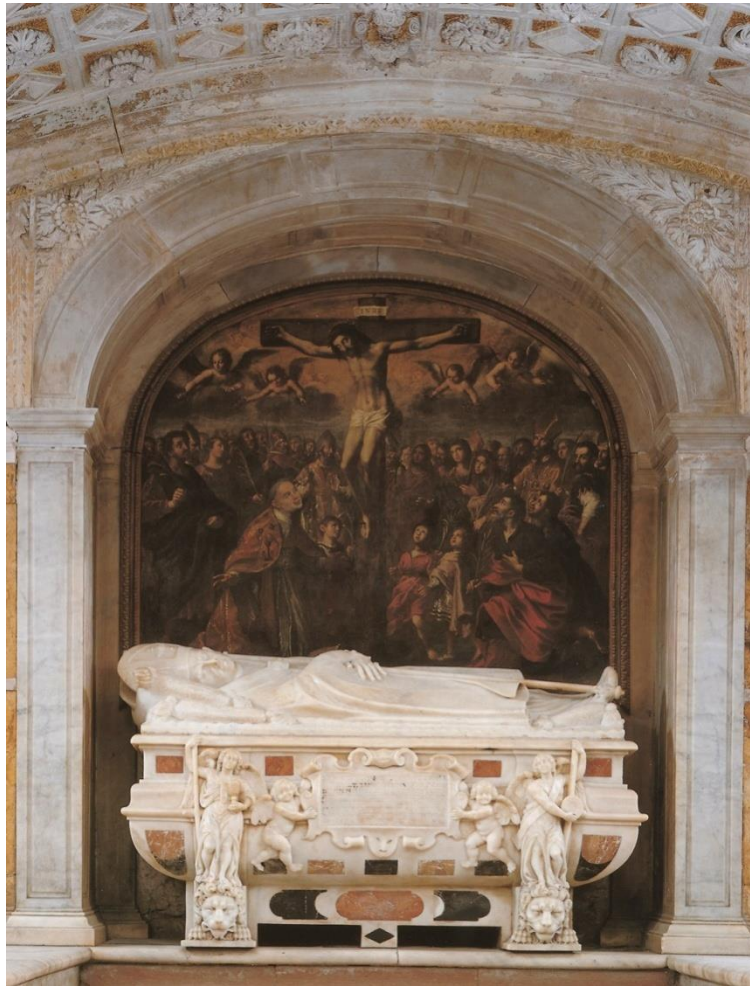


Fig. 67. Santuario de los Santos Mártires. *Monumento funerario de Francisco Desquivel*. Foto: Archivo Ilisso.



Fig. 68. Santuario de los Santos Mártires. *Cristo Crucificado entre los Santos Mártires*. Foto: Sara Caredda.

En lo que atañe a la autoría del sarcófago, según Renato di Tucci se debe al marmolista Antonio Zelpi, que lo ejecutó a partir de un dibujo del pintor romano Francesco Aurelio⁴¹². Di Tucci asegura que el arca se concibió en origen para custodiar las reliquias de San Saturnino y debía colocarse sobre el altar mayor del santuario. Sin embargo, la obra resultó ser demasiado grande; se decidió entonces destinarla a los restos mortales de Francisco Desquivel y pasarla al rellano⁴¹³. Cabe destacar que Di Tucci publicó estas noticias basándose en documentación de archivo, pero sin citar su fuente. Un reciente estudio de Mario Corda, que tampoco cita sus fuentes⁴¹⁴, corrobora esta teoría. Según este autor, en diciembre de 1621, poco después del hallazgo de las reliquias de San Saturnino, el cabildo de la catedral encargó a Antonio Zelpi un sarcófago en mármol blanco para las reliquias del santo. El marmolista se comprometió a realizarlo basándose en el dibujo de Francesco Aurelio, por el importe de 1062 liras. La obra se colocaría en el altar mayor de la catedral, debajo de la custodia del Santísimo Sacramento⁴¹⁵.

Estos datos, pues, confirman que Zelpi y Aurelio serían efectivamente los autores del arca. No obstante, también apuntan a que la obra no estaba pensada originalmente para el santuario, sino para el presbiterio. No sabemos en qué momento, este sarcófago costado por el cabildo cambió de emplazamiento y se convirtió en el sepulcro de Francisco Desquivel. El mismo Antonio Zelpi realizaría entonces la tapa con la figura yacente del difunto.

Sea como fuere, queda claro que la urna forma un conjunto unitario con la pintura superior, por lo cual se ha propuesto que la decisión de convertirla en monumento funerario se deba a la voluntad del mismo Francisco Desquivel: el cambio de destinación, pues, se produciría antes de la muerte del prelado, acaecida en 1624⁴¹⁶.

Desde el punto de vista iconográfico, la tapa presenta el difunto yacente, siguiendo una tipología de larguísima tradición que nació en el siglo XIII como imagen asociada justamente a las tumbas de los eclesiásticos⁴¹⁷. Como es habitual en los sepulcros de obispos y arzobispos, Francisco Desquivel

⁴¹² DI TUCCI, Renato. "Documenti e notizie...*op. cit.*, pp. 169-170.

⁴¹³ A este propósito, cuesta creer que Antonio Zelpi, que trabajó durante años en la catedral, se equivocase con las medidas. Por esta razón, Maria Grazia Scano propone que el arca se realizase fuera de Cagliari. SCANO, Maria. Grazia. "Marmorari e pittori...*op. cit.*, p. 708.

⁴¹⁴ CORDA, Mario. "Marmorari nel Regno di Sardegna...*op. cit.*, pp. 113-115. En este artículo el autor afirma no poder incluir el apéndice documental por ser demasiado extenso, dejándolo para una próxima monografía.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*; SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, p. 29, ficha 11 y p. 67.

⁴¹⁷ REDONDO CANTERA, María José. *El sepulcro en España...op. cit.*, p. 122. La autora aclara que la imagen del yacente tiene sus orígenes en las laudas sepulcrales. Gradualmente el relieve adquirió más volumen hasta que la figura del difunto llegó a independizarse de la lápida, codificándose esta nueva tipología en la segunda mitad del siglo XIII en las

lleva la indumentaria propia de su rango: capa pluvial, mitra, báculo, guantes y anillo episcopal⁴¹⁸. La figura del difunto es de gran belleza y su rostro, que descansa sobre dos lujosos cojines, refleja con toda la probabilidad las facciones que tuvo en vida (**fig. 69**). En palabras de Maria Grazia Scano “*il morbido modellato delle figure, soprattutto di quella del defunto, mostra una sensibilità quasi barocca nei confronti della materia e delle levigate superfici e il distacco dal classicismo tardomanierista*”⁴¹⁹.

El registro central del sarcófago presenta una inscripción laudatoria que identifica el difunto como arzobispo de Cagliari, Primado de Cerdeña y de Córcega (título disputado al arzobispo de Sassari) y fundador del santuario de los mártires:

“EXPECTO DONEC VENIAT INMUTATIO MEA. HIC IACET ILLUSTRISSIMUS ET REVERENDISSIMUS
D[ominus] D[on] FRANCISCUS DE SQUIVEL ARCHIEPICOPUS CALLARITAN[us] PRIMAS SARDINIAE
ET CORSICAE PIETATE ET ELEEMOSINIS PRAECLARISSIM[us] GLORIOSISSIMIQ[ue] HUIS
SANCTORUM MARTIRVM SANCTUARII FUNDATOR OBIIT DIE SABATI XXI DECEMBRIS ANNI
DO[mini] MDCXXIII”⁴²⁰.

La inscripción está flanqueada por dos elegantes figuras de ángeles que sostienen el cáliz, símbolo de la condición de sacerdote del difunto, y el capelo arzobispal, insignia de su dignidad (**fig. 70**). El sepulcro, por lo tanto, insiste de manera especial en dos elementos: los cargos que desempeñó Francisco Desquivel durante su vida y la importancia de su obra de mecenazgo.

tumbas de papas y cardenales. A partir del *Quattrocento* la iconografía del yacente se popularizó y pasó a cualquier tipo de sepultura, sin depender de la procedencia social del difunto. Sobre el tema véase también: HERKLOTZ, Ingo. *Sepulcra e Monumenta del Medioevo: studi sull'arte sepolcrale in Italia*. Napoli: Liguori, 2001, p. 281.

⁴¹⁸ REDONDO CANTERA, M. J. *El sepulcro en España...op. cit.*, p. 246. Esta indumentaria, que simboliza la condición de pastor espiritual del difunto, se repite casi sin variaciones en la práctica totalidad de las tumbas de obispos y arzobispos.

⁴¹⁹ SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, p. 67.

⁴²⁰ “Espero que llegue mi resurrección. Aquí descansa el ilustrísimo y reverendísimo Señor Don Francisco Desquivel, Primado de Cerdeña y Córcega, renombrado por su piedad y munificencia y digno de gloria, fundador de este Santuario de los Santos Mártires. Murió el sábado 21 de diciembre del año del Señor 1624”.



Fig. 69-70. Antonio Zelpi, *Sarcófago de Francisco Desquivel*. Foto: Sara Caredda.

Encima del sarcófago, como hemos apuntado, hay una luneta pintada al óleo con *Cristo Crucificado entre los Santos Mártires* (fig. 68). La imagen, de gran calidad, presenta el Crucifijo en el centro, rodeado de un gran número de mártires calaritanos de distintas edades, todos ellos

identificados por la hoja de palma que llevan en la mano. En primer plano distinguimos al arzobispo Francisco Desquivel arrodillado, como demuestra el parecido con el retrato yacente. En el registro superior observamos una visión celestial, con ángeles y querubines entre nubes que llevan la corona de la victoria. La pintura, pues, insiste en la misma simbología martirial que ya hemos observado en las hornacinas de las paredes laterales del santuario.

Con respecto a los referentes de la obra, creemos que remontan de nuevo al mundo romano. Un ejemplo interesante en este sentido es la edición de 1586 del *Martirologio* de Cesare Baronio, que presenta en la anteportada un grabado con la figura de Cristo triunfante en el centro, rodeado por santos y mártires arrodillados (**fig. 71**). En la parte superior una gloria celestial con las figuras del Padre y el Espíritu Santo acompañadas por ángeles y querubines. Según Alessandro Zuccari, esta obra simbolizaría el Triunfo de la Iglesia Católica, tema que Baronio desarrollaría unos años más tarde en los *Annales Ecclesiastici*⁴²¹. Aunque con las debidas diferencias, no hay que descartar que Francisco Desquivel parafrasease modelos de este tipo adaptándolos al contexto local, es decir mandando substituir los santos universales de la Iglesia con los mártires calaritanos.

En lo que atañe a la autoría, cabe destacar que la luneta todavía no tiene atribución segura. Maria Grazia Scano en sus escritos mantiene cierta dualidad, avanzando la hipótesis de que se deba al círculo del napolitano Giulio Adato o al ya mencionado pintor romano Francesco Aurelio⁴²². El primero, documentado en Cagliari entre 1588 y 1633, trabajó para el arzobispo Desquivel, que le mandó dibujar algunas antiguas iglesias de la archidiócesis vinculadas al culto martirial⁴²³. Lamentablemente es difícil evaluar la verdadera calidad de este artista, ya que se conoce únicamente una pintura suya, el *Retablo de las Almas del Purgatorio* de la iglesia parroquial de Gesico (Cagliari), fechado en 1623, que la crítica atribuye en gran parte a colaboradores del taller (**fig. 72**)⁴²⁴. Con respecto a Francesco Aurelio, que tal vez sería el candidato ideal para la realización de la luneta del santuario, puesto que fue el autor del dibujo preparatorio del sarcófago, los datos que se poseen sobre él son muy escasos. Por ello, hemos intentado ahondar en su biografía.

⁴²¹ ZUCCARI, Alessandro. "Il cardinale Baronio iconografo...*op. cit.*", p. 186.

⁴²² SCANO, Maria. Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, p. 29, ficha 11; SCANO, Maria Grazia. "San Lucifero, arcivescovo di Cagliari...*op. cit.*"; SCANO, Maria. Grazia. "Marmorari e pittori...*op. cit.*", pp. 708–709.

⁴²³ SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, pp. 28-29.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 28 y ficha 10.

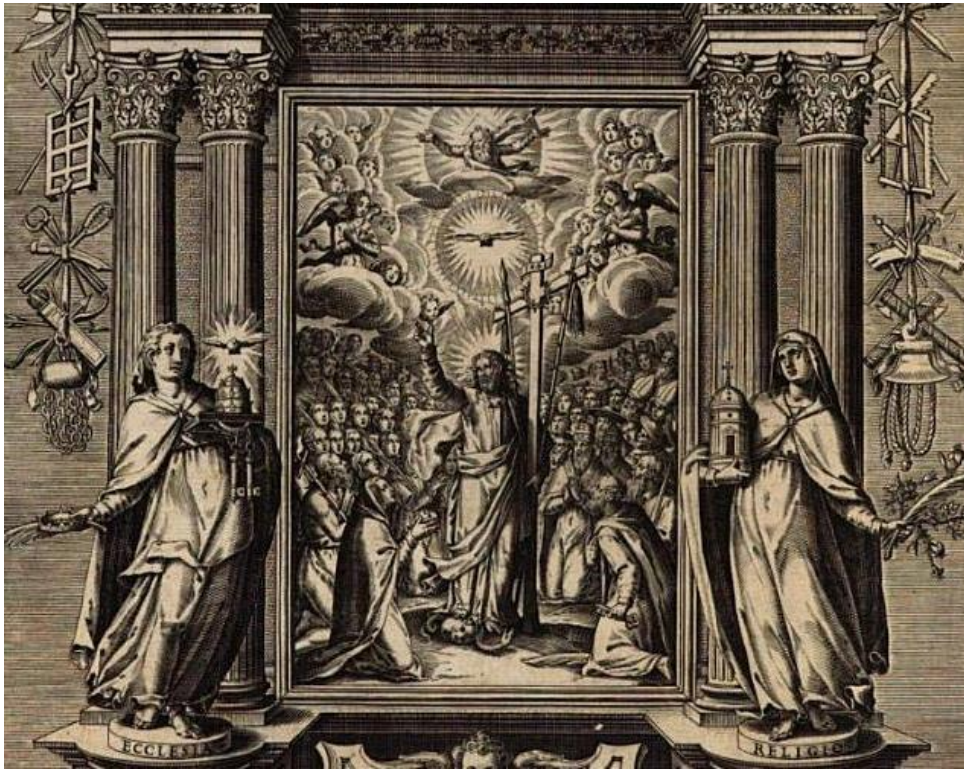


Fig. 71. Cesare Baronio, *Martyrologium Romanum*. Anteportada de la edición de 1586. Fuente: A. Zuccari. "Il Cardinale Baronio iconografo della Controriforma", *StudiRomani*, 57, 2009, tabla L.



Fig. 72. Giulio Adato, *Retablo de las Almas del Purgatorio*. 1623. Gesico (Cagliari), iglesia parroquial. Foto: Archivio Ilisso.

Francesco Aurelio está documentado en Cagliari en 1611, cuando intervino como juez en un pleito en torno a una *Santa Bárbara* del pintor Bartolomeo Castagnola⁴²⁵. Esta noticia sugiere que tal vez ocupaba un lugar de prestigio entre los pintores activos en la ciudad. En la documentación aparece como “pintor romano”, aunque no sabemos si porque había nacido en Roma o porque era miembro de la Academia de San Lucas. A este respecto destacamos que durante nuestra estancia de investigación en Roma intentamos rastrear este personaje, con el objetivo de localizar noticias u obras suyas. La investigación fue muy compleja, sobre todo debido a los vacíos documentales que han llevado a la pérdida casi total de las actas de la Academia de San Lucas relativas a los años 1600-1634, como han evidenciado los estudios de Matteo Lanfranchi e Isabella Salvagni⁴²⁶. Aun así, hemos podido verificar la presencia de un “Aurelio pintor”, registrado en 1614 en la iglesia de *Santa Maria in Via Lata*⁴²⁷. Si se tratase del mismo artista documentado en Cagliari en 1611, habría que considerar la posibilidad de que se desplazase entre una ciudad y la otra. A falta de más datos, la cuestión queda abierta.

El problema principal en torno a la identificación de este pintor es que ni en Cagliari ni en Roma existen obras que se le puedan atribuir con seguridad. Un reciente estudio documental de Casare Masala ha aclarado que Aurelio realizó una pintura para la cofradía de Santa Maria del Itria en Cagliari, como prueba un recibo de pago fechado en el 3 de junio de 1618: “*Yo mastro francesco Aurelio pintore con la presente dichiaro che sono contento e pagato [...] per haverci fato e pintato lo quadro de Nostra Sig.ra de Itria di dita Compagnia*”⁴²⁸. Masala propone identificar dicha pintura

⁴²⁵ CORDA, Mario. *Arti e mestieri...op. cit.*, pp. 133-135. Bartolomeo Castagnola fue un pintor napolitano tardo-manierista que residió en Cagliari durante la primera década del siglo XVII. Sobre su biografía y sus obras véase: SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, pp. 23-24.

⁴²⁶ LANFRANCONI, Matteo. “L’Accademia di San Luca nel primo Seicento. Presenze artistiche e strategie culturali”. En: BONFAIT, Olivier, COLIVA, Anna (ed.). *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni venti*. Roma: De Luca, 2004, pp. 39-45; SALVAGNI, Isabella. “Gli aderenti al Caravaggio e la fondazione dell’Accademia di San Luca: conflitti e potere (1593-1627)”. En: FRATARCANGELI, Margherita. *Intorno a Caravaggio. Dalla formazione alla fortuna*. Roma: Campisano, 2008, pp. 41-74; SALVAGNI, Isabella. *La corporazione dei pittori nella Chiesa di San Luca a Roma: 1478-1588*. Roma: Campisano, 2012. Sobre el tema véase también: NOEHLES, Karl. *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell’opera di Pietro da Cortona*. Roma: Bozzi, 1969.

⁴²⁷ Debemos este dato a un reciente estudio de los archivos de las parroquias de Roma, coordinado por Rossella Vodret, que ha elaborado un censo de los pintores activos en la ciudad en los años 1600-1630. “*Aurelio pittore*” aparece documentado en los registros de *Santa Maria in Via Lata* en 1614, cuando se bautizó un hijo suyo llamado Juan. VODRET, Rossella (ed.). *Alla ricerca di “Ghiongrat”. Studi su libri parrocchiali romani (1600-1630)*. Roma: L’Erma di Bretschneider, 2011, p. 236.

⁴²⁸ MASALA, Cesare. *L’arciconfraternita della Santissima Vergine d’Itria in Cagliari. Profilo storico: 1607-1700*. Cagliari: Aisara, 2014, pp. 111

con la *Madonna d'Itria* actualmente conservada en la iglesia calaritana de San Antonio, pero procedente del antiguo oratorio que la cofradía poseía en el barrio de Marina (**fig. 73**)⁴²⁹.



Fig. 73. *Madonna d'Itria*. 1616-1618. Cagliari, iglesia de San Antonio. Foto: Sara Caredda.

No es nuestra intención confirmar o desmentir esta atribución. No obstante, creemos que presenta una serie de dificultades de carácter estilístico. En esta *pala* de altar, la caja con la milagrosa imagen de la Virgen con el niño, acompañada de ángeles y querubines, es sostenida por dos miembros de la cofradía retratados en primer plano. En nuestra opinión, la composición simétrica y los tonos claros parecen referirse a un pintor tardo-manierista. En cambio, el autor del *Cristo Crucificado entre los Santos Mártires* revela un mayor dominio de la perspectiva, como prueban las posturas variadas de los mártires calaritanos. Además, la individualización de los rostros con expresiones diferentes y sobre todo la gama cromática utilizada apuntan a un pintor vinculado al naturalismo de raíz caravagesca. Proponer atribuciones no figura entre los objetivos de este trabajo. No obstante, aunque el arcaísmo de la *Madonna d'Itria* puede justificarse, en parte, por su carácter devoto, creemos que las dos pinturas que acabamos de describir se deben a

⁴²⁹ *Ibid*, pp. 111-115. En cambio, Maria Grazia Scano opina que esta obra se deba a algún pintor napolitano activo en Cagliari a principios del siglo XVII. SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit*, p. 27 y ficha 9.

manos distintas. Si Francesco Aurelio se confirmase como autor de la *Madonna d'Itria*, pues, habría que descartar su intervención en la luneta del santuario.

En conclusión, queremos destacar un factor que nos parece fundamental para “leer” correctamente el significado del monumento funerario de Francisco Desquivel. A lo largo del presente apartado hemos subrayado en más de una ocasión que todo el programa decorativo del Santuario de los Santos Mártires revela la voluntad de celebrar la memoria de su fundador. La obra está tan íntimamente vinculada con su personalidad que sus armas aparecen repetidamente: en la pavimentación, en las paredes laterales, en el remate de los retablos, etc. Pero aparte del prestigio personal, creemos que en la actuación artística del prelado también intervino un componente piadoso muy importante. Desquivel debía sentir una gran veneración por estos santos. Por ello, no dudó en promocionar directamente cualquier tipo de iniciativa litúrgica y artística dirigida a la digna custodia de sus reliquias.

Desde el punto de vista litúrgico, las fuentes aclaran que el 23 de junio de 1623, dos días después del descubrimiento de la sepultura de San Lucífero, Francisco Desquivel “para mejor acertar en lo que dispone el sagrado Consilio de Trento en la sesión de reliquias sanctas”, convocó en su palacio a todos los más importantes teólogos de Cagliari para decidir si las reliquias debían exponerse a la adoración de los feligreses⁴³⁰. Los teólogos concluyeron “*nemine discrepante* que su Ilustrísima no solamente devia pero aun era obligada exponer al pueblo dichas reliquias como de santo antiguo et valde benemérito de toda la Iglesia Catholica”⁴³¹. Por ello, los despojos del santo calaritano se llevaron en procesión hasta la catedral para la adoración del pueblo, mientras en todas las iglesias de la ciudad se celebraban misas solemnes de agradecimiento⁴³².

Volviendo a las cuestiones puramente artísticas, ya hemos subrayado que el prelado costeó y donó distintos relicarios de plata, entre ellos el que fue enviado a Madrid y el que se conserva hoy en día en la iglesia sarda de Sant’Antioco. A todo esto hay que añadir que Desquivel también encargó para su dormitorio un gran armario relicario que hoy en día se conserva en la Pinacoteca Nazionale di Cagliari y que contiene varios huesos de mártires de Cerdeña (**fig. 74**)⁴³³.

⁴³⁰ ASDCA, *Culto di Santi*, vol. 13, ff. 6-8.

⁴³¹ *Ibid.*, f. 6.

⁴³² *Ibid.*, f. 8v.

⁴³³ La obra, de ebanista anónimo toscano, se menciona en el inventario *post mortem* del arzobispo como “*reliquiari de ebano ab sa peagna de avori ab sas casetas pintades en dit Reliquiari*”: ACCA, *Spogli Arcivescovi*, vol. 200, f. 73 r. Sobre dicho relicario véase: *Pinacoteca Nazionale di Cagliari: catalogo*. Cagliari: Soprintendenza ai beni ambientali



Fig. 74. Relicario de Francisco Desquivel. Cagliari, Pinacoteca Nazionale. Fuente: *Pinacoteca nazionale di Cagliari: catalogo*. Cagliari: Soprintendenza ai beni ambientali architettonici artistici e storici, Credito industriale sardo, 1988, vol. I, fig. 1.

Asimismo, su inventario *post mortem* menciona un cuadro con la efigie de San Lucífero, otro de San Jorge de Suelli y otro de San Antioco⁴³⁴, es decir tres de los principales mártires de la archidiócesis de Cagliari cuyo culto se vio potenciado en correspondencia con las campañas de excavaciones arqueológicas del comienzo del siglo XVII.

En definitiva, creemos que en la tarea de patronazgo de Francisco Desquivel el prestigio personal, la política y la devoción se entrecruzan recíprocamente. Este prelado español, que no dudó en “adoptar” a los santos locales de Cerdeña, descansa idealmente *ad sanctos*, bajo la protección de “sus mártires”. Su tumba se convierte así en un símbolo inequívoco de su piedad y a la vez en un recuerdo duradero de su actuación artística.

architettonici artistici e storici, Credito industriale sardo, 1990, vol. II, p. 16; VIRDIS, Francesco. “Nuova luce su quadri e reliquiari di San Francesco di Stampace ora nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari”. *Biblioteca Franciscana sarda*, VIII, 1999, pp. 5-32; VIRDIS, F. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 100.

⁴³⁴ ACCA, *Spogli Arcivescovi*, vol. 200, f. 73 r; PASOLINI, Alessandra, “Il reliquiario di Sant’Antioco...op. cit.”, p. 192.

**2. EL MAUSOLEO DEL INFANTE MARTÍN EL JOVEN DE ARAGÓN Y LOS VIRREYES
ESPAÑOLES**

2.1 Muerte y olvido de Martín el Joven

Martín el Joven, rey de Sicilia y heredero del trono de Aragón, falleció en Cerdeña el 25 de julio de 1409. Un año más tarde murió también su padre, el rey de Aragón Martín el Humano, dejando sin descendencia legítima la dinastía de los condes de Barcelona. A raíz de estas muertes la confederación catalano-aragonesa se vio obligada a elegir un nuevo soberano. Como es sabido, tras el Compromiso de Caspe (1412) la corona pasó a Fernando de Antequera, de la casa de los Trastámara⁴³⁵.

Estos acontecimientos históricos, aparentemente tan lejanos a la cronología de nuestra investigación, nos interesan directamente porque los restos mortales de Martín el Joven descansan en la catedral de Cagliari, en un mausoleo barroco que por sus dimensiones y calidad de ejecución no tiene parangón en la isla. Para entender las razones que llevaron a la realización de esta tumba es necesario reconstruir las circunstancias de la muerte y sepultura de este personaje.

Martín el Joven llegó a Cerdeña en 1408 para zanjar el conflicto que la Corona de Aragón tenía abierto con el *Giudicato* de Arborea, uno de los estados independientes que se habían formado en Cerdeña en la edad media⁴³⁶. Las hostilidades empezaron hacia mediados del siglo XIV, después que los soberanos de Aragón, proclamados “reyes de Cerdeña” por el papa Bonifacio VIII, decidiesen invadir la isla que habían recibido en feudo para hacer valer su nuevo título y potenciar su política de expansión en el Mediterráneo⁴³⁷. Las principales ciudades sardas fueron cayendo poco a poco en manos de los conquistadores hispánicos, menos el *Giudicato* de Arborea, que a principios del siglo XV aun controlaba casi un tercio de la isla⁴³⁸. El rey Martín el Humano trató de

⁴³⁵ SOLDEVILA, Ferran. *El Compromís de Casp*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1965; SALAS PÉREZ, Antonio. *Caspe y el Compromiso de Caspe*. Caspe: La tipográfica Sanz, 1968; DUALDE SERRANO, Manuel, CAMARENA MAHIQUES, José. *El Compromiso de Caspe*. Zaragoza: Institución Alfonso el Magnanimo, Institución Fernando el Católico, 1971.

⁴³⁶ Hacia los siglos IX-X el territorio de Cerdeña quedó dividido en cuatro estados independientes llamados *Giudicati*: Arborea, Cagliari, Torres y Logudoro. Sus nombres se deben a que estaban gobernados por reyes llamados *judiches*, pertenecientes a dinastías locales. El más influyente fue precisamente el de Arborea, como sugieren los contactos que mantuvo con las principales monarquías europeas en la Baja Edad Media. También fue el último en perder su autonomía y desaparecer, bajo la presión del ejército de la Corona de Aragón. Sobre la historia de los *Giudicati* véase: CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sardegna*. Pisa: ETS, 1992, pp. 167-275; MILIA, Graziano. “La civiltà giudicale”. En: GIUDETTI, Massimo (ed.). *Storia dei sardi e della Sardegna*. Milano: Jaca Book, 1988, vol. II, pp. 193-218.

⁴³⁷ Cerdeña fue concedida en feudo a los reyes de Aragón en 1297, pero la conquista de la isla se hizo efectiva a partir de 1324, cuando las tropas aragonesas al mando de Alfonso el Benigno expugnaron Cagliari. CONDE, Rafael. “La Sardegna aragonesa”. En: GIUDETTI, Massimo (ed.). *Storia dei sardi e della Sardegna*. Milano: Jaca Book, 1988, vol. II, pp. 251-278; CASULA, Francesco Cesare. *Profilo storico della Sardegna catalano-aragonesa*. Cagliari: edizioni della Torre, 1982.

⁴³⁸ CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sardegna...op. cit.*, pp. 349-369. El autor sintetiza aquí las principales etapas del conflicto entre la corona de Aragón y el estado de Arborea.

solucionar el conflicto por la vía diplomática, pero viendo que sus esfuerzos no daban frutos autorizó una campaña militar que conduciría su hijo y heredero. En octubre de 1408 Martín el Joven desembarcó en Cagliari con un ejército de 3000 caballeros y 8000 soldados⁴³⁹. La batalla decisiva se produjo el 30 de junio de 1409 en la llanura de Sanluri, donde las tropas del infante consiguieron una importantísima victoria, que según Jerónimo Zurita fue “de las muy señaladas y famosas que hubo en aquellos tiempos por parecer que se restituía con ella al rey la posesión de aquel reino que tanto tiempo había sido rebelde...”⁴⁴⁰

Efectivamente este triunfo resolvió las operaciones bélicas a favor de los hispánicos, ya que el *Giudicato* de Arborea no consiguió reorganizar sus ejércitos y se rindió definitivamente poco después, consiguiendo la Corona de Aragón unificar toda Cerdeña bajo su dominio⁴⁴¹. Sin embargo, tres semanas después de la batalla de Sanluri:

“...estando en la mayor fiesta y regocijo de la victoria que aquel príncipe hubo de sus enemigos, adoleció de calenturas; y aunque a 21 de julio pareció que estaba mejor del accidente, se agravó de suerte que murió dentro de cuatro días en la fiesta de Santiago”⁴⁴².

El 25 de julio de 1409, pues, Martín el Joven murió en Cagliari, probablemente debido a las fiebres de la malaria, entre la consternación de sus tropas y en la flor de la vida, pues todavía no había cumplido 35 años⁴⁴³. Sus restos mortales fueron enterrados con una solemne ceremonia fúnebre en la catedral de la ciudad. Junto con el infante de Aragón, también se sepultaron en la seo

⁴³⁹ *Ibid.*, pp. 431-432; CIOPII, Alessandra. “La seconda fase del lunghissimo conflitto tra Arborea e Corona d’Aragona: 1390-1409. Su Occidroxu”. *Almanacco di Cagliari*, 1992; BOSCOLO, Alberto. *Martí el Jove a Sardenya*. Barcelona: Dalmau, 1962, pp. 6-16.

⁴⁴⁰ ZURITA, Jerónimo. *Anales de la Corona de Aragón*. Edición preparada por Ángel Canellas López. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978 (1585), tomo X, p. 916.

⁴⁴¹ CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sardegna...op. cit.*, p. 435.

⁴⁴² ZURITA, Jerónimo. *Anales de la Corona de Aragón...op. cit.*, p. 917.

⁴⁴³ Sobre las circunstancias de la muerte de Martín el Joven existen versiones diferentes e incluso contradictorias. Lorenzo Valla, por ejemplo, asegura que la causa no fue la malaria, ya que el infante fue el único en enfermar de todo su ejército. VALLA, Lorenzo. *Historiarum Ferdinandi Regis Aragoniae*. Edición facsímil. Prólogo, índices de lugares y personas por Pedro López Elum. Valencia: Anubar, 1970 (1521), p. 73. Otras fuentes aseguran que: “le saltó un achaque de calenturas que a los 21 de julio parece que le dejaron y, por festejarle la salud, escogieron los suyos de entre los despojos de San Luri una doncella hermosísima [...] se entregó tan rendido a la doncella que le acabó la vida”. VICO, Francisco. *Historia general del Isla y Reyno de Sardenya*. A cura di Francesco Manconi; edizione di Marta Galiñanes Gallén. Sassari: Centro di Studi Filologici Sardi; Cagliari: CUEC, 2004 (1639), p. 277. Esta leyenda fue alimentada sobre todo por la historiografía decimonónica de carácter nacionalista, que interpretó la doncella de Sanluri como la que vengó la derrota de los sardos acabando con la vida del vencedor extranjero. Lo más probable es que el mito tenga una base histórica, ya que se han encontrado pruebas documentales de que Martín el Joven tuvo una esclava sarda. Pero hay buenas razones para creer que su muerte fue causada por las fiebres de la malaria, que contraería en las campañas de Sanluri, ricas en lagunas y charcas. Sobre el tema véase: SCANO, Dionigi. “Morte e sepoltura...op. cit.”; BOSCOLO, Alberto. *Martí el Jove a Sardenya...op. cit.*, pp. 39-44.

calaritana los nobles de su séquito que fallecieron en la batalla de Sanluri, como atestigua Pere Tomic:

“...apres quatre jorns que lo Rey fou mort, lo seu cors fou soterrat en la Seu del castell de Caller, ab gran honor; de ques pot dir ab veritat que lo cors de aquest Rey es mils acompanyat e sta ab gran honor de tots los Barons, nobles, e cavallers e gentils homens, qui eran morts en la dita conquesta, e abans e apres: lo qual ya eran dins la dita Seu, cascuns ab ses armes de sobre lla hon jauen los corsos, lo que es ab gran honor dels linatges de cascuns de aquests”⁴⁴⁴.

Otras cronistas confirman estas noticias:

“...fue sepultado su cuerpo en la iglesia mayor de aquella ciudad entre una gran multitud de banderas y sepulturas de los ricos hombres y caballeros que murieron en las guerras pasadas por la conquista y defensa de aquel reino”⁴⁴⁵.

En su testamento, dictado en Cagliari un día antes de morir⁴⁴⁶, Martín el Joven pidió ser enterrado en el panteón de los reyes de Aragón de Poblet⁴⁴⁷. Es probable que el rey Martín el Humano concibiese el proyecto de trasladar a la península Ibérica los despojos de su hijo, para respetar sus últimas voluntades. Pero la muerte lo sorprendió en 1410 antes de que pudiese realizar su deseo. Tras el Compromiso de Caspe y los cambios dinásticos en la Corona de Aragón, los nuevos reyes se desinteresaron de Martín el Joven y su cuerpo, pues, permaneció en la catedral de Cagliari.

2.2 Su primera sepultura

Muy escasas son las noticias referentes al primitivo sepulcro de Martín el Joven. Las fuentes documentales aclaran que estaba ubicado “en el cabo del coro y presbiterio, à la mano derecha”⁴⁴⁸; y también que fue restaurado hacia finales del siglo XV por encargo de Íñigo López de Mendoza, virrey de Cerdeña de 1487 a 1491⁴⁴⁹. Este último dato lo debemos a los registros de

⁴⁴⁴ TOMIC, Pere. *Històries i conquestes dels reis d’Aragó e comtes de Barcelona*. Edición facsímil. Bagà: Centre d’Estudis Baganesos, 1990 (1534), p. 256.

⁴⁴⁵ ZURITA, Jerónimo. *Anales de la Corona de Aragón...op. cit.*, p. 918.

⁴⁴⁶ El testamento fue dictado el 24 de julio de 1409 antes el notario Jaime Gravina, en presencia del confesor y los secretarios personales de Martín el Joven, entre otros testigos. BOSCOLO, Alberto. *Martí el Jove a Sardenya...op. cit.*, pp. 25-25.

⁴⁴⁷ ARCO, Ricardo. *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, 1945, p. 349.

⁴⁴⁸ Debemos este dato al historiador sardo Jorge Aleo, que menciona la tumba en su obra *Successos generales de la isla de Sardeña*, que nunca llegó a publicarse y circuló únicamente de forma manuscrita. Obra citada en: SCANO, Dionigi. *Morte e sepoltura...op. cit.*, p. 9.

⁴⁴⁹ Sobre el mandato político de este virrey véase: MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. I, pp. 156-157.

cuentas de este personaje, que testimonian que en 1488 se realizó un pago a los “maestros que subieron la tumba del Señor Rey don Martín” y otro al que se denomina “maestro Joan el pintor” por “la pintura de la tumba del Rey don Martín”⁴⁵⁰. De todos modos, las sumas pagadas, muy modestas, sugieren que no debió tratarse de unas obras especialmente importantes⁴⁵¹.

A partir de estas escuetas referencias hemos intentado formular algunas hipótesis sobre cómo sería la tumba de Martín el Joven antes de la construcción del mausoleo barroco. Los datos a nuestra disposición, aunque muy genéricos, nos inducen a pensar que consistiese en un sarcófago. Desconocemos su ubicación original, pero tal vez modestamente estaría apoyado sobre el pavimento de la catedral. Con toda probabilidad en 1488 el virrey Íñigo López de Mendoza lo mandó colocar en posición elevada en la pared del presbiterio, cerca del coro y del altar mayor. Esto justificaría el pago a los “maestros que subieron la tumba”. Además, el dinero entregado al “maestro Joan el pintor” sugiere que el arca estaba pintada.

Para corroborar estas hipótesis, hemos intentado buscar posibles modelos o referentes en otras tumbas reales de la antigua Corona de Aragón. Como es sabido, el principal lugar de sepultura de los monarcas aragoneses es el ya citado monasterio de Santa María de Poblet⁴⁵². Esta iglesia cisterciense fue convertida en panteón hacia mediados del siglo XIV por voluntad de Pedro IV el Ceremonioso (1319-1397). Sin embargo, ya anteriormente algunos antepasados suyos habían mandado ser enterrados aquí, siendo uno de los primeros Alfonso II el Casto (1157-1196). Según las fuentes documentales, su primitivo sepulcro consistía en un arca de madera situada sobre tres ménsulas en la pared del presbiterio⁴⁵³. Lamentablemente se desconocen los detalles de su decoración, ya que desapareció en el siglo XIV, cuando Pedro el Ceremonioso concibió el proyecto de realizar el panteón dinástico. Para los “reales cuerpos” se ejecutaron entonces unos nuevos

⁴⁵⁰ AIVDJ (= Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan), *Registro de pagos del virrey Íñigo López de Mendoza*, Envío 110, caja 81, f. 10r.

⁴⁵¹ Para “subir” la tumba se gastaron 5 sueldos y 10 dineros. La pintura, en cambio, costó 8 sueldos. Desgraciadamente no podemos identificar el artista que la realizó, ya que a finales del siglo XV hay varios pintores llamados “Joan” documentados en Cerdeña, entre ellos Joan Barceló y Joan Dunyat. Sobre el panorama pictórico sardo de finales del siglo XV véase: SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*. Nuoro: Ilisso, 1990; SCANO, Maria Grazia. “Presències catalanes a la pintura de Sardenya”. En: PLADEVALL FONT, Antoni (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. III, 2006, pp. 245-256 y la bibliografía que cita la autora al final de su estudio.

⁴⁵² A este respecto cabe destacar que la vinculación de la dinastía catalano-aragonesa con este monasterio remonta a su misma fundación, que fue patrocinada por Ramon Berenguer IV (1113-1162), conde de Barcelona, y su esposa Petronila de Aragón.

⁴⁵³ MANOTE CLIVILLES, Maria Rosa, TERÉS TOMÀS, Maria Rosa. “El panteó reial de Poblet”. En: PLADEVALL FONT, Antoni (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. I, 2007, pp. 183-198.

sepulcros de alabastro, obra del escultor Jaume Cascalls, situados en dos grandes arcos que unen las pilastras del crucero.⁴⁵⁴

Aparte de Poblet, hay otras iglesias que conservan tumbas de la dinastía catalana. Por ejemplo, la catedral de Barcelona alberga unos restos mortales que la tradición atribuye a Ramon Berenguer I (1023-1076), conde de Barcelona, y su tercera esposa Almodis de la Marca⁴⁵⁵. Los despojos de estos personajes, que en un primer momento fueron sepultados en el claustro de la catedral románica, dentro de sarcófagos romanos reutilizados, se trasladaron al interior hacia 1486, tras la reedificación del templo en formas góticas⁴⁵⁶. Desde entonces descansan en unas arcas de madera situadas en posición elevada, sobre ménsulas, en la pared cercana a la actual sacristía, a la derecha del altar mayor (**fig. 75**). Cabe destacar que en el siglo XVI el pintor Henrique Fernandes decoró la pared con un marco arquitectónico fingido de formas clasicistas⁴⁵⁷, que debía responder mejor al gusto de la época. Además, en 1786 las cajas originales fueron substituidas por dos nuevas⁴⁵⁸. Remodelaciones aparte, subrayamos que estos sepulcros fueron colocados en su emplazamiento actual más o menos en la misma época en la que la tumba de Martín el Joven se “subía” a la pared del presbiterio de la catedral de Cagliari (1488). Aunque no hay constancia documental de una relación directa entre estas dos intervenciones artísticas.

Aparte de Cataluña, también hemos investigado el tema de los sepulcros reales en otros territorios del Mediterráneo que formaban parte de la antigua Corona de Aragón. El caso más significativo es probablemente el del panteón real de la iglesia de *San Domenico Maggiore* de Nápoles, que custodia los restos mortales de la dinastía aragonesa que gobernó la ciudad después de que Alfonso V el Magnánimo la conquistase en 1442⁴⁵⁹. El mismo Alfonso V estuvo enterrado aquí

⁴⁵⁴ *Ibid.*, pp. 185-190. Sobre los sepulcros reales de Poblet véase también: ARCO, Ricardo, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón...op. cit.*; MARÈS DEULOVOL, Frederic. *Las Tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*. Poblet: Publicacions de L'Abadia de Poblet, 1998 (1952); SOBREQÜÉS I CALLICÓ, Jaume. *Els Reis catalans enterrats a Poblet*. Poblet: Abadia de Poblet, 1983.

⁴⁵⁵ Cabe destacar que según Francesca Español los restos corresponderían en realidad a Ramon Borrell (972-1017) y su nuera Sancha de Castilla (m. 1026). Aun así, de cara a nuestro trabajo la real identidad de los difuntos es relevante hasta cierto punto, ya que en el siglo XVI la tradición ya los identificaba con Ramon Berenguer I y Almodis de la Marca. ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. “El panteó Comtal de la Catedral de Barcelona en època románica”. En: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Institut d'Estudis Catalans, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998-1999, pp. 107-116.

⁴⁵⁶ *Ibid.* p. 115.

⁴⁵⁷ El marco arquitectónico fingido presenta columnas acanaladas y capiteles corintios. En el centro hay una elegante cartela con las armas de Aragón.

⁴⁵⁸ ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. “El panteó Comtal...op. cit.”, p. 107.

⁴⁵⁹ Tras la conquista de 1442, la ciudad permaneció bajo gobierno aragonés hasta 1500, cuando Fadrique I, último descendiente directo de Alfonso V el Magnánimo, fue depuesto por el rey de Francia Luis XII. Sobre las tumbas

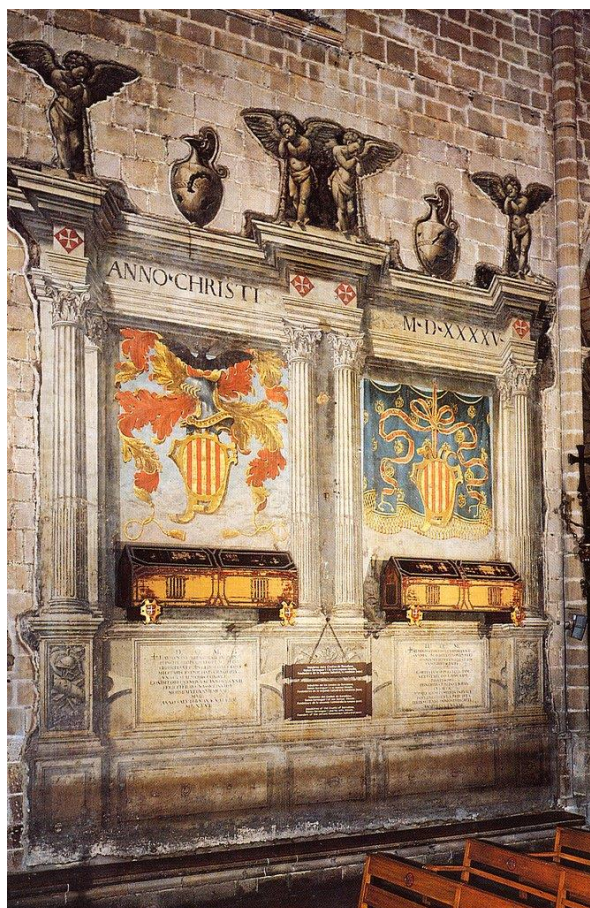


Fig. 75. Sepulcros de Ramon Berenguer I y Almodis de la Marca (o Ramon Borrell y Sancha de Castilla). Barcelona, catedral. Fuente: <http://www.monestirs.cat>.



Fig. 76. Panteón de los reyes de Aragón. Nápoles, iglesia de *San Domenico Maggiore*. Sacristía. Foto: Sara Caredda.

aragonesas de Nápoles véase: MATEU IBARS, Josefina. "Iconografía real de Aragón en San Domenico Maggiore de Nápoles". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 29, 1962, pp. 229-238.

hasta 1667, cuando sus restos mortales fueron trasladados a Poblet, como veremos en el apartado 2.4.2. La historia de estas tumbas es compleja y llena de incertidumbres. Actualmente se encuentran en la sacristía, en una galería a más de 6 metros de altura, donde forman un grupo homogéneo de sarcófagos de madera decorados con paños y adornos de terciopelo (**fig. 76**). Sin embargo, no era este su emplazamiento original. Según los críticos, en el siglo XV estaban colocados en el presbiterio o cerca de él⁴⁶⁰. Su decoración consistía en sencillas inscripciones laudatorias y escudos de armas que identificaban los correspondientes “cuerpos reales”⁴⁶¹. En 1506 los sepulcros se quemaron en un incendio y lo que quedaba de ellos fue trasladado a la sacristía. Hacia 1594 fueron restaurados por voluntad del rey Felipe II, que mandó cubrirlos de brocados y colocarlos dentro de baldaquines dorados⁴⁶². Y a caballo de los siglos XVII y XVIII se realizó una remodelación de la sacristía⁴⁶³, que también interesó la decoración de las arcas. Es esta la razón por la que todo el ambiente se presenta hoy en día en formas barrocas.

Sin alargarnos más sobre este tema, los ejemplos que acabamos de mencionar prueban que incluso en ciudades como Barcelona o Nápoles, ambas sede de la corte, destacados miembros de la realeza eran enterrados a menudo en sarcófagos de madera que, aunque decorados, eran sencillos y poco ostentosos. Es muy probable, pues, que el primitivo sepulcro de Martín el Joven, realizado en la periferia del imperio, siguiese la misma tipología. Como hemos apuntado, consistía probablemente en una simple arca colocada sobre ménsulas en la pared del presbiterio de la catedral de Cagliari, como la primera tumba de Alfonso II el Casto en Poblet o el panteón condal de la catedral de Barcelona. En cuanto a su ornamentación, tal vez, presentaba las armas de Aragón pintadas y algún letrero que identificaba el personaje, como las arcas napolitanas antes de las remodelaciones de los siglos XVI y XVII. No descartamos que el sarcófago también estuviese forrado de terciopelo o adornos de paño, aunque no hay constancia documental de ello.

⁴⁶⁰ Los críticos no concuerdan sobre el emplazamiento original de las tumbas. Tradicionalmente se ha considerado que estarían ubicadas en el ábside. Según Sabina de Cavi, en cambio, ocupaban un coro de madera situado en el último tramo de la nave central. DE CAVI, Sabina. *Architecture and royal presence...op. cit.*, p. 119. Véase también: D'ARBITRIO ZIVIELLO, Nicoletta. *San Domenico Maggiore. "La nova sacristia": le arche, gli apparati e gli abiti dei re aragonesi*. Napoli: Savarese, 2001.

⁴⁶¹ DE CAVI, Sabina. *Architecture and royal presence...op. cit.*, p. 121.

⁴⁶² MATEU IBARS, Josefina. “Iconografía real de Aragón...op. cit.”, pp. 230-231; DE CAVI, Sabina. *Architecture and royal presence...op. cit.*, p. 122.

⁴⁶³ El responsable de las obras fue Francesco Antonio Picchiatti, con la participación de Francesco Solimena, que en 1706 realizó las pinturas de la bóveda. MATEU IBARS, Josefina. “Iconografía real de Aragón...op. cit.”, p. 231; DE CAVI, Sabina. *Architecture and royal presence...op. cit.*, pp. 117-118.

En general la escasez de datos documentales sobre el sepulcro de Martín el Joven en los siglos XV y XVI apunta a que la memoria del personaje había caído en un estado parcial de olvido, quizás a causa de los varios cambios de dinastía en la Corona española. Esta situación parece confirmada por una carta que el arzobispo de Cagliari Antonio Parragues de Castillejo (1558-1573) envió al rey Felipe II el 16 octubre de 1560:

“...por el Rey Don Martín de gloriosa memoria, el qual gano este Reyno que agora posee Vuestra Majestad y está sepultado en esta yglesia Cathedral, no se le dize missa ni aun responso en todo el año sino es una el dia de los finados que, de verguença, hacen decir los ministros de Vuestra Majestad ni se le haze otra memoria ni beneficio por el alma en todo el año”⁴⁶⁴.

Efectivamente, la documentación de archivo corrobora que el 2 de noviembre, en la solemnidad de los difuntos, se celebraba en la catedral de Cagliari una misa por el alma del infante de Aragón. Los gastos de la cera utilizada en la ceremonia corrían a cargo de la Real Caja, es decir las rentas que la Monarquía hispánica poseía en Cerdeña⁴⁶⁵. Además, la Corona demostraba su munificencia distribuyendo limosnas a los pobres⁴⁶⁶. Con toda probabilidad, el arzobispo Parragues de Castillejo debió considerar que esta conmemoración anual era demasiado modesta o no se ajustaba al rango de Martín el Joven, denunciando al rey la negligencia de sus ministros.

Cabe destacar que no nos parece casualidad que estas quejas se enviasen justamente a Felipe II, pues es conocido el interés de este monarca por los sepulcros reales. Mientras se edificaba el Escorial, concebido como panteón para la exaltación de su propia dinastía, Felipe II encargó

⁴⁶⁴ Documento citado en: ONNIS GIACOBBE, Palmira, *Epistolario di Antonio Parragues de Castillejo*. Milano: Giuffrè editore, 1958, p. 130. Sobre el perfil biográfico de este arzobispo véase: VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, pp. 34-45. Por otro lado, las actas capitulares confirman estas noticias, ya que en la reunión del 22 de marzo de 1563 se lee que: “*lo canonge Aleu se suplica que per quant lo rey Marti sta soterrat en esta s[an]ta seu callaritana sense ferli honra ni sufragi algu que perco procure negociar ab Sa Mag[esta]t i exos señors del Consell d’Arago [...] en que Sa Mag[esta]t done algún quantitat per sufragi*”. ACCA, *Risoluzioni Capitolari*, vol. 1, f. 250. Debo este dato a Alessandra Pasolini, a quien agradezco la ayuda.

⁴⁶⁵ Hemos localizado estas informaciones en los registros de pago de la Tesorería general de Cerdeña, que prueban que la ceremonia se repetía igual cada año. Lamentablemente no todos los registros se han conservado, por lo cual el más antiguo que hemos podido localizar es del año 1602: “*pose endata y descarrech 135 libras 19 sous que a 21 de dit janer pagui por la dita caxa a Pere Antich porter del racional y son per tantes se ha gastat per les obsequies del serenissim Rey don marti de gloriosa memoria lo dia dels defunts del any passat 1601*”. ACA, *Consejo de Aragón*, legajo 1283.

⁴⁶⁶ El 29 de octubre de 1682 hay un pago de “*Ducientas sesenta y siete libras y doze sueldos pagados [...] a effecto de gastarlas por la compra de sera, trigo y distribución de limosna que deve hacer a las perçonas que van continuadas en la lista que queda incertada en el mandato para las exequias del serenissimo rey Don Martin de gloriosa memoria el dia de la comemoracion de los difuntos del corriente año 1682*”. El texto indica que la Real Caja compraba trigo, quizás para poder hacer el pan y repartirlo entre los asistentes a las exequias, según una costumbre típica de las ceremonias fúnebres de Cerdeña y todavía en uso.

estudios y memoriales sobre todos los panteones reales de la península ibérica⁴⁶⁷. Además, el soberano visitó en dos ocasiones (en 1564 y en 1585) las tumbas de los reyes de Aragón en la iglesia de Santa María de Poblet, llegando a financiar el dorado de la puerta de acceso al segundo recinto amurallado del complejo monástico⁴⁶⁸. Esta política respondía a la necesidad de ensalzar la memoria de sus antepasados y legitimar la continuidad dinástica, afianzando su propio poder.

Más allá de la península Ibérica, Felipe II dedicó gran atención a los enterramientos reales en todos sus dominios. Con respecto a los reinos de Italia, como hemos visto, en 1594 mandó restaurar las tumbas napolitanas de *San Domenico Maggiore*. También se interesó por los sepulcros de la dinastía normanda y Hohenstaufen en la catedral de Palermo. Prueba de ello es una carta de 1577 en la que el capitán Diego Ortiz de Urizar le propuso el traslado al Escorial de los sarcófagos con los restos mortales de estos antiguos reyes de Sicilia⁴⁶⁹. En la intención de Ortiz los sarcófagos, realizados en pórfido y con decoración en bajorrelieve, hubiesen podido servir para la ornamentación del Escorial, que en aquella época seguía en construcción⁴⁷⁰. El hecho de que Felipe II declinase la oferta “para que no digan que para componer un santo descompongo a otro”⁴⁷¹ nos parece indicativo de la consideración en la que el monarca tenía los sepulcros de sus antepasados.

Es este el contexto en el que hay enmarcar la carta del arzobispo calaritano Parragues de Castillejo. El prelado, probablemente conociendo la deferencia del soberano hacia los “reales cuerpos”, consideró su obligación informarle de que los restos mortales de Martín el Joven no recibían la consideración adecuada por parte de sus ministros. Aun así, parece que no se llegó a intervenir en su tumba ni a modificar su conmemoración anual, quedando sin respuesta las quejas del eclesiástico. Todo apunta, pues, a que los únicos despojos de un miembro de la realeza española conservados en Cerdeña yacían en un modesto sepulcro, medio olvidados por las autoridades de la isla.

⁴⁶⁷ DE CAVI, Sabina. *Architecture and royal presence...op. cit.*, p. 112.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, pp. 112-113. Cabe destacar que delante de esta puerta, conocida como “Puerta Dorada” a raíz de la intervención de Felipe II, empezaban las ceremonias de bienvenida para los reyes que visitaban el monasterio. De allí su importancia simbólica.

⁴⁶⁹ Dichas tumbas se encuentran actualmente en la nave derecha de la catedral, adonde fueron trasladadas en 1781. Anteriormente estaban en el crucero izquierdo. CATALANO, Gaetano. “Filippo II e le tombe dei re di Sicilia”. *Archivio Storico Siciliano*, 16, serie III, 1965-1966, pp. 179-190.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, pp. 181-183. Para que Felipe II pudiese la belleza de estas obras, Diego Ortiz le envió también un dibujo que reproducía el sarcófago del rey Federico II (1194-1250) (**fig. 77**).

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 184.

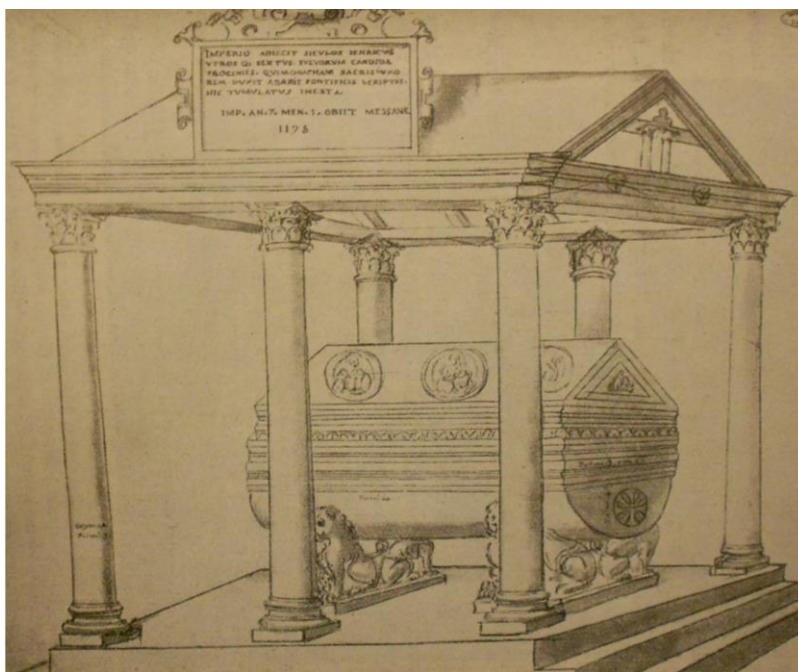


Fig. 77. Dibujo del sepulcro del rey Federico II de Sicilia en la catedral de Palermo, enviado al rey Felipe II en 1577. Fuente: G. Catalano. "Filippo II e le tombe dei re di Sicilia". *Archivio Storico Siciliano*, 16, serie III, 1965-1966, fig. 4.

A partir de estos datos nos hemos hecho una pregunta que enlaza directamente con el tema del patronazgo, eje de nuestra investigación: ¿quiénes eran los ministros reales de los que se quejaba el arzobispo Parragues de Castillejo en el fragmento transcrito? En otros términos: ¿quiénes eran los responsables de la buena conservación de la tumba de Martín el Joven? Los datos que hemos ido apuntando a lo largo de este apartado sugieren que la Corona vigilaba sobre la decencia de los "reales entierros" ubicados en los reinos periféricos a través de una serie de intermediarios suyos. Entre ellos, en nuestra opinión, los virreyes debían jugar el papel más importante. Prueba de ello, por ejemplo, es que en 1488 fue el virrey Íñigo López de Mendoza quien mandó "subir" y redecorar el sepulcro de Martín el Joven. En Nápoles el panteón aragonés de *San Domenico Maggiore* fue adecentado a finales del siglo XVI bajo patrocinio de Felipe II, como hemos apuntado, pero a sugerencia del virrey Juan de Zúñiga y Avellaneda (1586-1595). Fue este personaje quien en 1593 informó al rey del mal estado de conservación de las tumbas y le propuso un proyecto de restauración que costaría a la Corona 600 ducados napolitanos. El monarca lo aprobó y las obras fueron llevadas a cabo al año siguiente⁴⁷². Estos datos nos parecen de sumo

⁴⁷² DE CAVI, Sabina. *Architecture and royal presence...op. cit.*, pp. 122-123. Para conmemorar las obras se colocó sobre la puerta de la sacristía una inscripción laudatoria que por un lado celebraba la piedad del rey y por otro el papel de intermediario del virrey, destacando que ambos personajes habían contribuido a honrar la memoria de los antiguos soberanos de la ciudad.

interés, ya que constituyen la premisa necesaria para lo que iremos perfilando en los apartados siguientes: el rol de los virreyes en el proceso de recuperación de la memoria de Martín el Joven a lo largo del siglo XVII.

2.3 El deseo jamás realizado del virrey Luis Guillermo Moncada

Tras más de dos siglos de olvido, quien se dio cuenta de la necesidad de realizar una nueva tumba para Martín el Joven fue Luis Guillermo Moncada Aragón, virrey de Cerdeña entre 1644 y 1649⁴⁷³. En 1648 este personaje escribió una carta en la que informaba al rey Felipe IV sobre la urgencia de renovar el sepulcro del infante de Aragón, que con toda probabilidad estaba en muy mal estado de conservación⁴⁷⁴. El virrey proponía ejecutar un nuevo monumento funerario, que en su opinión se hubiese podido encargar en Sicilia, donde había muchos artistas especializados en trabajar “los diaspros”⁴⁷⁵. El gasto previsto para la Corona era de unos 1000 escudos⁴⁷⁶. Felipe IV contestó positivamente a esta propuesta. Sin embargo, la obra no llegó a realizarse, probablemente debido a la difícil situación política y económica de la Monarquía en ese momento, que acaba de sofocar el levantamiento popular capitaneado por Masaniello en Nápoles (1647) y que, sobre todo, aún no había recobrado el control sobre Cataluña tras la sublevación de 1640 conocida como *Guerra dels Segadors*.

Aunque este primer proyecto no prosperara, la “siembra” de esta idea fue sin duda de Luis Guillermo Moncada. Nos hemos preguntado, pues, por qué razón fue precisamente este virrey, y no ninguno de sus predecesores, quien planteó una nueva tumba para Martín el Joven. Para contestar a esta pregunta hemos ahondado en su biografía.

Nacido en Palermo en 1614, Luis Guillermo Moncada Aragón pertenecía a una familia aristocrática siciliana de origen catalán, que gracias a su probada fidelidad a la Monarquía española y a una inteligente política matrimonial, había entrado en las redes clientelares de la

⁴⁷³ Sobre el mandato político de este personaje en Cerdeña véase: MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. II, pp. 52-60.

⁴⁷⁴ PASOLINI, Alessandra. “Il disegno decorativo nella Sardegna barocca: stato della questione e linee di ricerca”. En: DE CAVI, Sabina (ed.). *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*. Córdoba: Diputación de Córdoba-De Luca Editori d’Arte, 2015, pp. 451-467.

⁴⁷⁵ El “diaspro” de Sicilia es un mármol de color rojo, muy utilizado en los adornos arquitectónicos. En la terminología de la época la palabra “diaspros”, por extensión, significa a veces “mármoles policromos”.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 454.

Corona⁴⁷⁷. Aparte de príncipe de Paternò y duque de Montalto, este personaje fue también tres veces Grande de España y mantuvo una relación constante y fluida con la corte de Madrid, que le confió varios cargos diplomáticos⁴⁷⁸: como indicado en nuestra tabla de virreyes (**anexos 6**) fue representante real en Sicilia (1635-1639)⁴⁷⁹, Cerdeña (1644-1649) y Valencia (1652-1658). Tras la muerte de su segunda esposa, Catalina Moncada de Castro, tomó los hábitos y fue nombrado cardenal por el papa Alejandro VII en 1667 (**fig. 78**). En sus últimos años residió de manera estable en la corte de Madrid como miembro del Consejo de Estado, siendo una de las personalidades más influyentes que marcaron los años de la regencia de Mariana de Austria⁴⁸⁰.



Fig. 78. Albert Clouet, *Retrato del cardenal Luis Guillermo Moncada Aragón*. 1667. Fuente: S. De Crescenzo, A. Diotallevi. *Le «Effigies Nomina et Cognomina S.R.E. Cardinalium»*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008, fig. 108.

⁴⁷⁷ LIGRESTI, Domenico. "I Moncada nel sistema nobiliare sovranazionale italo-spagnolo ed europeo". En: SCALISI, Lina (ed.). *La Sicilia dei Moncada: le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*. Catania: Domenico Sanfilippo, 2007, pp. 207-218.

⁴⁷⁸ PILO, Rafaella. "Moncada-Aragón y la Cerda, Luis Guillermo". En: VV.AA. *Diccionario biográfico español*. XXXV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012, pp. 532-534.

⁴⁷⁹ Sobre el debut político de este personaje véase: PILO, Rafaella. *Luigi Guglielmo Moncada e il governo della Sicilia (1635-1639): gli esordi della carriera di un ministro della Monarchia Católica*. Caltanissetta: S. Sciascia, 2008.

⁴⁸⁰ A este respecto cabe destacar que en los años 1667-1669 Luis Guillermo Moncada se vio involucrado en las luchas de poder entre la reina y Juan José de Austria, hijo natural de Felipe IV. El papel jugado por nuestro personaje en las intrigas y conspiraciones de la corte no queda del todo claro. PILO, Rafaella. "Moncada-Aragón y la Cerda...*op. cit.*", p. 533.

Cuestiones políticas aparte, este personaje fue uno de los virreyes de Cerdeña que más destacaron como promotores artísticos. Ya antes de mudarse a Cagliari se había distinguido como mecenas, emprendiendo, por ejemplo, importantes obras en el palacio real de Palermo⁴⁸¹ y en el *palazzo Moncada* de Caltanissetta, corazón de sus feudos sicilianos⁴⁸². En general, mientras residió en Sicilia vivió como un verdadero príncipe, con una corte formada por pintores, poetas, músicos, etc.⁴⁸³. Con toda probabilidad, parte de estos artistas le siguieron cuando pasó a ocupar el virreinato de Cerdeña. Como hemos apuntado en otros capítulos, durante su estancia en Cagliari este virrey promovió una importante remodelación del palacio real, que consideraba demasiado modesto y poco adaptado a las necesidades de su corte⁴⁸⁴. Uno de los pintores que le habían seguido de Sicilia, Henrique Brant, pintó en la antecámara del Consejo un complejo programa decorativo basado en temas heráldicos y alegóricos, con las armas de Felipe IV, las del mismo virrey y las del Reino de Cerdeña⁴⁸⁵. Además, Luis Guillermo Moncada también mandó realizar una galería de retratos de los

⁴⁸¹ La intervención principal de Luis Guillermo Moncada en el palacio real de Palermo fue la remodelación de tres salas, que fueron decoradas con las armas de Felipe IV, del mismo Luis Guillermo y con historias de la familia Moncada. Por ello estas salas, que aún existen, se conocen como “salas del duque de Montalto”. Lamentablemente gran parte de la decoración se ha perdido, pero se conoce su programa iconográfico gracias a las descripciones del siglo XIX. GALLO, Agostino. *Elogio storico di Pietro Novelli da Monreale famoso dipintore architetto ed incisore*. Seconda edizione. Palermo: Regia Tipografia, 1828, pp. 55-57; MELI, Giuseppe. “Sulle tre stanze del Palazzo Reale di Palermo dipinte da quattro valorosi pittori nel 1637-1638”. *Archivio Storico Siciliano*, N.S. IX, 1882, pp. 417-424; LA DUCA, Rosario. “Le sale del Duca di Montalto nel Palazzo dei Normanni”. *Cronache Parlamentari Siciliane*, 10, ottobre 1969, pp. 31-33.

⁴⁸² El *palazzo Moncada* de Caltanissetta era una de las residencias particulares de la familia. Los registros de pago de Luis Guillermo atestiguan que se trabajó intensamente en su decoración en los años 1638-1642. VULLO, Daniela. “Palazzo Moncada a Caltanissetta. La storia di un Principe attraverso i “registri di fabbrica” e i “conto d’intaglio”. En: SCALISI, Lina (ed.). *La Sicilia dei Moncada: le corti, l’arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*. Catania: Domenico Sanfilippo, 2007, pp. 287-300.

⁴⁸³ MENDOLA, Giovanni. “Quadri, palazzi e devoti monasteri. Arte e artisti alla corte dei Moncada fra Cinque e Seicento”. En: SCALISI, Lina (ed.). *La Sicilia dei Moncada: le corti, l’arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*. Catania: Domenico Sanfilippo, 2007, pp. 153-176; DE LUCA, Maria Rosa. “Musica e musicisti alla corte dei Moncada”. En: SCALISI, Lina (ed.). *La Sicilia dei Moncada: le corti, l’arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*. Catania: Domenico Sanfilippo, 2007, pp. 187-206.

⁴⁸⁴ PINNA, Giuseppe, PILLITTU, Aldo. “G. B. Mola, Montalto, Brant...*op. cit.*”, pp. 574-575. Poco antes de la llegada a Cagliari de Luis Guillermo de Moncada, el palacio debía estar en un estado casi ruinoso, por lo cual se realizaron unas obras de mantenimiento. Sin embargo, el virrey debió considerar esta intervención insuficiente, ordenando una remodelación del edificio mucho más exhaustiva, a cargo de la Real Caja. Todo esto causó el malestar de los ministros reales de Cerdeña, que en octubre de 1646 escribieron al Consejo de Aragón que “en el Palacio se ha gastado muchos ducados [...] y según se empieza se ha de gastar más de 2 mil ducados”. MANCONI, Francesco, PILLAI, Carlo. “Feste e cerimonie...*op. cit.*”, pp. 181.

⁴⁸⁵ PINNA, Giuseppe, PILLITTU, Aldo. “G. B. Mola, Montalto, Brant...*op. cit.*”, pp. 578-579. Como destacan los autores del estudio, previamente al virreinato de Cerdeña Luis Guillermo Moncada había encargado un programa decorativo parecido para las “salas del duque de Montalto” en el palacio real de Palermo. Con respecto al pintor Henrique Brant, que podría identificarse con el flamenco Hendrick Perez Brant, está documentado al servicio del duque ya en 1642, mientras éste residía en Sicilia: MENDOLA, Giovanni. “Quadri, palazzi e devoti monasteri...*op. cit.*”, p. 166.

virreyes de Cerdeña que le habían precedido en el cargo⁴⁸⁶. El artista escogido fue Blas Orliens, sobre el que no se poseen datos documentales, pero que también debía formar parte de la corte de Luis Guillermo, ya que en la documentación se indica como criado suyo⁴⁸⁷. Esta galería pretendía legitimar su poder subrayando la continuidad de la autoridad virreinal, pero al mismo tiempo exaltaba su propia casa, como prueba el hecho de que la serie empezase con el retrato de Miguel de Moncada (1578-1590), pasando en silencio todos sus predecesores⁴⁸⁸. Este personaje “casualmente” era antepasado de Luis Guillermo y segunda esposa⁴⁸⁹.

Lamentablemente, de las obras patrocinadas en Cagliari por Moncada nada pervive, viéndose el palacio real afectado por nuevas importantes remodelaciones entre los siglos XVIII y XIX, como ya hemos destacado. Los retratos de los virreyes españoles aún existían en 1861, ya que el canónigo Giovanni Spano los menciona en su guía de Cagliari⁴⁹⁰. Pero desde entonces se hallan en paradero desconocido. A pesar de ello, hemos creído necesario resumir brevemente la tarea de patronazgo de este personaje en Cerdeña porque, en nuestra opinión, es en esta óptica que cobra sentido la idea de encargar un nuevo sepulcro para Martín el Joven. Por decirlo de otro modo, era necesaria la llegada a Cagliari de un virrey de gran sensibilidad artística y que había demostrado conocer el valor del arte como instrumento de legitimación dinástica para rescatar del olvido al infante de Aragón.

⁴⁸⁶ MANCONI, Francesco, PILLAI, Carlo. “Feste e cerimonie...*op. cit.*, p. 181. Cabe destacar que en el siglo XVII existían galerías de retratos de virreyes también en los palacios reales de Nápoles y Palermo. Asimismo, el palacio ducal de Milán albergaba los retratos de los gobernadores de la ciudad. Lamentablemente ninguna de las mencionadas galerías se conserva. La importancia de la de Cagliari, encargada por Luis Guillermo Moncada, reside sobre todo en que fue la primera en ser realizada. Sobre las características de estas galerías perdidas véase: MANFRÈ, Valeria, MAURO, Ida. “Rievocazione dell’immaginario asburgico: le serie dei ritratti di viceré e governatori nelle capitali dell’Italia spagnola”. *Ricerche sul Seicento napoletano*, 2010-2011, pp. 107-135.

⁴⁸⁷ MANCONI, Francesco, PILLAI, Carlo. “Feste e cerimonie...*op. cit.*, p. 181. Según Ida Mauro y Valeria Manfrè este artista podría identificarse con Blas Iribarne Orliens, sobrino del escultor Juan Miguel Orliens, activo en Valencia hacia 1626. MANFRE, Valeria, MAURO, Ida. “Rievocazione dell’immaginario asburgico...*op. cit.*, p. 116.

⁴⁸⁸ *Ibid.*

⁴⁸⁹ En 1643 Luis Guillermo Moncada Aragón se casó en segundas nupcias con Catalina Moncada de Castro, hija del III marqués de Aytona. Con esta boda las dos ramas de la casa Moncada, asentadas respectivamente en Sicilia y en Cataluña, volvieron a unificarse tras estar separadas durante más de treientos años. Varios antepasados de Catalina se distinguieron por sus servicios en distintos virreinos de la Corona de Aragón. Entre ellos, Miguel de Moncada y Gastón de Moncada, que fueron ambos virreyes de Cerdeña a finales del siglo XVI. Sobre Catalina Moncada de Castro véase: PILO, Rafaella. “Moncada de Castro, Catalina”. En: VV.AA. *Diccionario biográfico español*. XXXV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012, pp. 535-537.

⁴⁹⁰ “*Si può dare pure un’occhiata ai diversi Ritratti dei Viceré che nei tempi andati governarono l’Isola [...] ve ne sono curiosi e grotteschi con iscrizioni ampollose in catalano, spagnolo e latino, tra le quali quella di Carolo de Borgia, del 1611, dux Candiae ex Magnatibus Hispaniarum, che insulam Iatruncolis obsessam purgavit!*”. SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, p. 77. Actualmente el Palacio real de Cagliari conserva 24 retratos de virreyes, pero la práctica totalidad de ellos se remonta a la dominación piemontesa. Queda solo un retrato de un virrey español, Baltasar de Zúñiga y Guzmán (1704-1706) (fig. 79).



Fig. 79. Retrato del virrey Baltasar de Zúñiga y Guzmán. 1704-1706. Cagliari, Palacio Real. Fuente: Archivo Ilisso.

Para completar el cuadro hay que añadir dos datos más. El primero es que Luis Guillermo Moncada Aragón debía tener en gran consideración los sepulcros reales. Prueba de ello es que este personaje, cuya familia materna descendía de Alfonso V el Magnánimo, mandó ser enterrado en el panteón real de *San Domenico Maggiore* de Nápoles, al que nos referimos en el apartado anterior. Sus restos mortales descansan al lado de los soberanos aragoneses que gobernaron la ciudad partenopea en la segunda mitad del siglo XV, reafirmando los orígenes “reales” de su casa. En esta línea, pues, es posible que un personaje como Moncada, tan atento al linaje y la genealogía, sugiriese a Felipe IV dignificar la sepultura de su antepasado Martín el Joven para reafirmar la continuidad dinástica de la Monarquía en el Reino de Cerdeña.

El segundo factor que hay que tener en cuenta es que Martín el Joven, además de infante de Aragón, también había sido rey de Sicilia. En 1390 este personaje se casó en segundas nupcias con María, heredera de la Corona siciliana⁴⁹¹. Poco después invadió militarmente la isla para aplacar la rebelión de aquella parte de la nobleza local que se oponía al gobierno de su esposa. Esta intervención militar contaba con el apoyo de parte de la aristocracia aragonesa, catalana y siciliana. Entre los que participaron directamente en esta empresa hubo también un Moncada, Guillermo Raimundo III, que proporcionó a Martín el Joven hombres y medios para sus ejércitos⁴⁹².

Nuestro virrey de Cerdeña debía conocer muy bien estos acontecimientos aparentemente tan lejanos. Prueba de ello es que concibió el proyecto de una gran tapicería con la “Historia de la casa de los Moncada”, que recogía las gestas de sus antepasados ilustres en Sicilia, empezando precisamente por Guillermo Raimundo III⁴⁹³. Finalmente solo se realizaron 6 de los 20 tapices previstos; además, todos fueron tejidos mucho más tarde, entre 1700 y 1703, por encargo de Fernando de Moncada, hijo de Luis Guillermo⁴⁹⁴. De cara a nuestra investigación, lo más interesante de esta serie, actualmente conservada en la sede de la Cámara de Comercio e

⁴⁹¹ María de Sicilia (1363-1401) fue hija única y heredera de Federico III de Sicilia y Constanza de Aragón.

⁴⁹² SMITH, Mack. *Storia della Sicilia medievale e moderna*. Bari: Laterza, 1970 (1968), pp. 112-116.

⁴⁹³ En la óptica de Luis Guillermo, la serie debía ensalzar el papel clave jugado por la familia Moncada en la historia de Sicilia y a la vez de reiterar su fidelidad a la Corona española. Por ello, en los años 1662-1663 se encargaron 20 pinturas sobre cobre que debían servir de modelo a los tapices, que fueron realizadas por distintos pintores: Willen van Herp (1614-1677), Luigi Gentile (1606-1667), Adam-Frans van der Meulen (1632-1690), David II Teniers (1610-1690) y Jan van Kessel (1626-1679). Sobre el tema véase: GARCÍA CALVO, Margarita. “Correspondencia entre Fernando de Aragón (1644-1713), 8 duque de Montalto, y su agente en Bruselas sobre la realización de la tapicería de la “Historia de la Casa de los Moncada”. *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 335, julio-septiembre 2011, pp. 283-294.

⁴⁹⁴ *Ibid.* Los tapices fueron tejidos en Bruselas por Albert Auwercx y su hijo.

Industria de París⁴⁹⁵, es que presenta escenas como: *Guillermo Raimundo III de Moncada proporciona tropas al rey Martín (el Joven) para su expedición a Sicilia* y *El Rey Martín (el Joven) confía a Guillermo Raimundo III de Moncada la administración de su reino* (fig. 80-81). Es decir, estos tapices demuestran que Luis Guillermo de Moncada conocía más de un detalle de la biografía de Martín el Joven, ya que su vida se había entrecruzado con la de sus ilustres antepasados⁴⁹⁶.



Fig. 80. *Guillermo Raimundo III Moncada proporciona tropas al rey Martín (el Joven) para su expedición a Sicilia.* 1700-1703. París, Cámara de Comercio e Industria. Fuente: M. García Calvo, “Correspondencia entre Fernando de Aragón (1644-1713), 8 duque de Montalto, y su agente en Bruselas sobre la realización de la tapicería de la “Historia de la Casa de los Moncada”, *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 335, julio-septiembre 2011, p. 292.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 290. La serie fue adquirida en 1923 por el conde Potocki, cuya antigua residencia es actualmente la sede de la Cámara de Comercio e Industria de París.

⁴⁹⁶ Cabe añadir que solo unos años antes de concebir el proyecto de los tapices Moncada mandó compilar una historia genealógica de su familia, que recogía las biografías de los principales miembros de la casa: DELLA LENGUEGLIA, Giovanni Agostino. *Ritratti della Prosapia et Heroi Moncadi nella Sicilia*. Valencia: per Vincenzo Sacco Impressor Viceregio, 1657. Sobre esta obra véase: SCALISI, Lina. “Giovanni Agostino della Lengueglia. L’artefice e i suoi heroï”. En: SCALISI, Lina (ed.). *La Sicilia dei Moncada: le corti, l’arte e la cultura nei secolo XVI-XVII*. Catania: Domenico Sanfilippo, 2007, pp. 229-234.

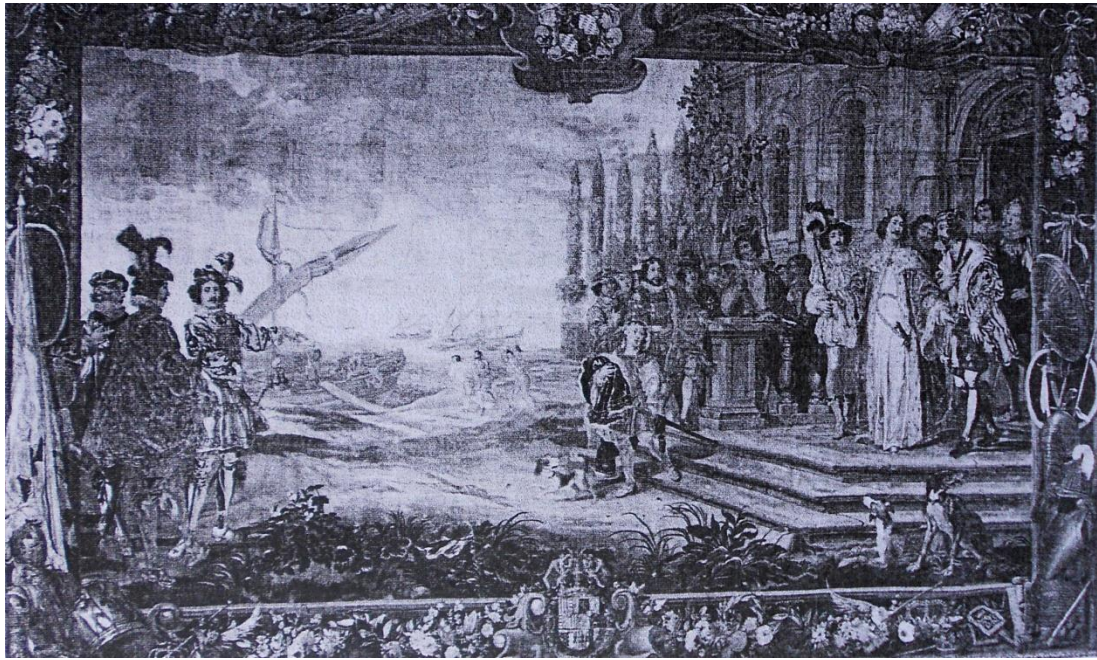


Fig. 81. *El Rey Martín (el Joven) confía a Guillermo Raimundo III Moncada la administración de su reino.* 1700-1703. Paris, Cámara de Comercio e Industria. Fuente: M. García Calvo, "Correspondencia entre Fernando de Aragón (1644-1713), 8 duque de Montalto, y su agente en Bruselas sobre la realización de la tapicería de la "Historia de la Casa de los Moncada", *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 335, julio-septiembre 2011, p. 293.

Con este telón de fondo, es fácil adivinar el desagrado de Luis Guillermo de Moncada, a su llegada a Cerdeña como virrey de la isla, al ver que los restos mortales de Martín el Joven no estaban dignificados como correspondía a su persona y a su rango. De allí su propuesta a Felipe IV de encargar un nuevo sepulcro. Sin embargo, la situación económica de la Monarquía en ese momento no era propicia para emprender una empresa de este tipo. Fue solo en los años setenta cuando las nuevas circunstancias artísticas y políticas contribuyeron a que se concretase la idea de Luis Guillermo Moncada.

2.4 El artífice: Giulio Aprile y las "dinastías" de marmolistas lombardos

En 1669, como ya hemos apuntado, el arzobispo Pedro Vico dio principio a la remodelación de la catedral de Cagliari. Las obras afectaron también el área del presbiterio, por lo cual los restos mortales de Martín el Joven fueron trasladados provisionalmente a la capilla de Belén⁴⁹⁷.

⁴⁹⁷ La capilla dedicada a la Natividad del Señor, por eso denominada "de Belén", estaba ubicada en el brazo izquierdo del crucero. Se menciona por primera vez en la visita pastoral del arzobispo Antonio Parragues de Castillejo (1558-1573): ASDCA, *Visite Pastorali*, vol. 218, f. 7. Debo este dato a Alessandra Pasolini, a quien agradezco la ayuda.

Aprovechando la reforma de la catedral, se decidió al fin dar cumplimiento al proyecto de un nuevo sepulcro para el infante de Aragón. Mientras el templo se reconstruía a través de las donaciones episcopales y de la municipalidad, la Corona reservó una partida de gastos de la Real Caja para la tumba⁴⁹⁸. Como había sugerido años antes Luis Guillermo Moncada, la obra se realizó en piedras duras. Sin embargo, la idea de ejecutarla en Sicilia se abandonó y el encargo recayó en Giulio Aprile, marmolista lombardo con taller en Génova. Esta elección se debió con toda probabilidad a que Aprile por aquellos años residía temporalmente en Cagliari, adonde se había trasladado en 1669 para trabajar en las obras de remodelación de la catedral⁴⁹⁹. Era, pues, un artista inmediatamente disponible en el mercado local, además de pertenecer a una familia de escultores de larguísima tradición y prestigio.

Los Aprile eran naturales del valle de Intelvi (norte de Lombardía), un territorio que en época moderna pertenecía al Ducado de Milán, conocido por la calidad de sus escultores especializados en trabajar las piedras duras. Hacia principios del siglo XVI una serie de artistas “intelveses” se trasladaron a Génova, probablemente atraídos por sus potentados comitentes, su importantísimo puerto y las posibilidades comerciales que garantizaba; a todo ello hay que añadir la cercanía de las canteras de Carrara⁵⁰⁰. Esta verdadera migración masiva interesó a exponentes de todas las principales familias de escultores de la zona, como los Orsolino, Casella, Carlone, Porta, Gaggini, Solaro, Massetti, Aprile y Pellone. Como han aclarado los estudios recientes, estos artistas abrieron talleres en la capital de Liguria, aunque sin cortar nunca los contactos con sus lugares de origen: el recambio generacional solía pasar por la llegada de sobrinos, primos o nietos, que se trasladaban de Lombardía a Génova para formarse en el taller y continuar con la profesión familiar⁵⁰¹. En la segunda mitad del siglo XVI estas verdaderas “dinastías” de marmolistas se asociaron para formar el “Arte de los escultores de

⁴⁹⁸ Según Dionigi Scano, el nuevo sepulcro fue financiado a través de una serie de ricas joyas que habían pertenecido al mismo Martín el Joven. Fallecido el infante, estos objetos de orfebrería habrían permanecido en Cerdeña, entrando a formar parte del patrimonio real y siendo empeñados una y otra vez, hasta finales del siglo XVII, para pedir préstamos. Fue en ese momento cuando la Corona decidió rescatarlos y destinarlos a la nueva tumba del que había sido su antiguo propietario. Cabe destacar que Scano basa esta teoría en documentación de archivo, pero sin citar su fuente. SCANO, Dionigi, *Morte e sepoltura...op. cit.*, p. 14.

⁴⁹⁹ CAVALLO, Giorgio. “Un artista lombardo in Sardegna...op. cit.”, pp. 139-141; CAVALLO, Giorgio. “Ingegneri, architetti, marmorari...op. cit.”, pp. 45-46; CAVALLO, Giorgio, “I maestri della cattedrale di Cagliari...op. cit.”, pp. 862-863.

⁵⁰⁰ Sobre el tema existe una extensa bibliografía. Mencionamos a continuación algunos de los estudios de referencia: ALFONSO, Luigi. *Tomaso Orsolino e altri artisti di Nazione Lombarda a Genova e in Liguria dal sec. 14. al 19.* Genova: Biblioteca Franzoniana, 1985; BELLONI, Venanzio. *La grande scultura in marmo a Genova (secoli 17. e 18.).* Genova: G.B.G, 1988; *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento...op. cit.*

⁵⁰¹ FRANCHINI GUELF, Fausta. “La decorazione e l’arredo marmoreo”. En: ROSSINI, Giorgio (ed.). *L’Annunziata del Vastato a Genova. Arte e Restauro.* Venezia: Marsilio, 2005, pp. 41-67.

Nación Lombarda”⁵⁰², un gremio que hasta finales del XVIII mantuvo el monopolio del mercado del mármol en todos los territorios de la República de Génova⁵⁰³. Sus miembros se especializaron en la producción de esculturas, altares, sepulcros, retablos, fuentes y todo tipo de elementos de decoración y adorno arquitectónico. La calidad de sus creaciones les proporcionó una fama tan grande que sus obras, a través del puerto genovés, se exportaban por todo el Mediterráneo⁵⁰⁴.

Entre los territorios que más demanda proporcionaban para estas producciones artísticas los dominios españoles ocupaban un lugar de primer plano. En la península Ibérica la importación de objetos en mármol empezó a caballo de los siglos XV y XVI, en correspondencia con el interés por el arte “a la antigua” del Renacimiento⁵⁰⁵. Fue ese el momento en que los aristócratas locales comenzaron a encargar a los artistas genoveses todo tipo de realizaciones en mármol.

Los Aprile fueron de los primeros marmolistas lombardos en dirigirse hacia el mercado ibérico. En los años veinte y treinta del siglo XVI dos miembros de la familia, Antonio Maria y Giovanni, probablemente hermanos, entraron en contacto con comitentes andaluces. Prueba de ello es el sepulcro de Catalina de Ribera (**fig. 82**), en la sevillana iglesia de la Encarnación⁵⁰⁶; o la tumba de los marqueses de Ayamonte, actualmente en la iglesia de San Lorenzo de Trasouro de Santiago de Compostela, pero procedente del convento de San Francisco de Sevilla. Ambas obras fueron realizadas hacia 1520-1526 en Génova y posteriormente enviados a la ciudad hispalense⁵⁰⁷. Los contactos con Andalucía continuaron en la década siguiente, cuando el mismo Antonio Maria Aprile ejecutó, en colaboración con Gian Giacomo y Guglielmo della Porta, la capilla funeraria de

⁵⁰² *Ibid.*, p. 43. Aparte de los intereses corporativos, este gremio estaba caracterizado por el componente nacional, que se veía continuamente reforzado por el hecho de que sus miembros colaboraban entre ellos o se emparentaban por medio de bodas. En 1607 adquirió el patronato de una capilla ubicada en el crucero derecho de la iglesia genovesa de Santa Sabina, estableciendo aquí su sede. BARTOLETTI, Massimo, DAMIANI CABRINI, Laura. *I Carlone di Rovio*. Lugano: Fidia, 1997, p. 70.

⁵⁰³ FRANCHINI GUELF, Fausta. “La decorazione e l’arredo marmoreo...*op. cit.*”, p. 43.

⁵⁰⁴ BARTOLETTI, Massimo, DAMIANI CABRINI, Laura. *I Carlone di Rovio...op. cit.*, p. 73.

⁵⁰⁵ MARÍAS, Fernando. “La magnificencia del mármol. La escultura genovesa y la arquitectura española (siglos XV-XVI)”. En: BOCCARDO, Piero, COLOMER, José Luis, DI FABIO, Claro (ed.). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, Fundación Carolina, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2004, pp. 55-68.

⁵⁰⁶ Cabe destacar que este sepulcro hace *pendant* con otro, el de Pedro Enríquez, marido de Catalina de Ribera, que fue realizado por otro escultor milanés: Pace Gaggini.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 59. A este respecto subrayamos que los sepulcros de Pedro Enríquez y Catalina de Ribera tampoco se encuentran en su emplazamiento original, ya que proceden de la Cartuja de las Cuevas. Por otro lado, cabe destacar que en 1524-1525 otro miembro de la familia, Giovanni Antonio Aprile, realizó el monumento funerario de fray Francisco Ruiz para el convento de San Juan de la Penitencia en Toledo, lamentablemente perdido. No se conoce la relación exacta de parentesco que tenía este artista con Antonio Maria y Giovanni. REDONDO CANTERA, María José. *El sepulcro en España...op. cit.*, p. 80.



Fig. 82. Antonio Maria y Giovanni Aprile, *Sepulcro de Catalina de Ribera*. Ca. 1521. Sevilla, iglesia de la Encarnación (procedente del monasterio de las Cuevas). Fuente: <http://www.legadoexposevilla.org>.



Fig. 83. Antonio Maria Aprile, Gian Giacomo y Guglielmo della Porta, *Capilla funeraria de Baltasar del Río, obispo de Scala*. 1536-1539. Sevilla, catedral. Fuente: *Guglielmo Della Porta: A Counter-Reformation Sculptor*. Madrid: Coll & Cortés, 2012, fig. 1.

Baltasar del Río, obispo de Scala, en la catedral de Sevilla (**fig. 83**). De esta obra volveremos a hablar detenidamente en el apartado 3.5. Pero la actividad de Antonio Maria en esta ciudad no se limitó a la escultura funeraria, ya que en 1532 contrató la talla de varias columnas y balaustradas para el patio de las doncellas del Alcázar⁵⁰⁸. Es decir, desde sus comienzos el taller se especializó tanto en esculturas de bulto redondo como en producciones seriadas de adornos arquitectónicos.

Manteniéndonos en este campo, cabe destacar la existencia de una importante compañía formada por Juan de Lugano y Francesco Aprile, que en los años 1550-1569 tenía talleres abiertos en Alicante, Madrid, Sevilla y Valencia. Desconocemos los detalles de su actividad, pero probablemente se trataba de talleres “satélites” del de Génova, que suministraban mármoles más o menos acabados para el mercado español⁵⁰⁹.

Ya a caballo de los siglos XVI y XVII está documentada la participación de un miembro de la familia Aprile, Bartolomeo, en la decoración marmórea del Colegio del Corpus Christi, erigido en Valencia entre 1586 y 1610 por encargado del entonces arzobispo de la ciudad, el beato Juan de Ribera⁵¹⁰. En los años 1600-1603 Bartolomeo Aprile realizó, junto con otros escultores, las balaustradas del piso superior, la fuente del claustro, la escalinata y parte de la ornamentación de la iglesia⁵¹¹.

En definitiva, la actividad en España de esta “dinastía” de marmolistas fue especialmente intensa a lo largo de todo el siglo XVI. Sin embargo, las fuentes de archivo sugieren que la familia se dirigió a la vez hacia otros contextos geográficos. En 1574, por ejemplo, un Antonio Aprile trabajó en Palermo realizando balaustradas de mármol⁵¹². En 1631 un Bartolomeo Aprile está documentado en Roma⁵¹³, donde también trabajó un descendiente suyo, Francesco, que falleció en 1685⁵¹⁴.

⁵⁰⁸ MARÍAS, Fernando. “La magnificencia del mármol...*op. cit.*”, p. 62.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 60; GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia”. En: *El Mediterraneo y el arte español*. Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, septiembre 1996. Valencia: Direcció General de Patrimoni Artístic, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 122-129.

⁵¹⁰ FRANCHINI GUELF, Fausta. “La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción”. En: BOCCARDO, Piero, COLOMER, José Luis, DI FABIO, Claro (ed.). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, Fundación Carolina, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2004, pp. 205-221.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 206; MARÍAS, Fernando. “La magnificencia del mármol...*op. cit.*”, p. 65.

⁵¹² ALFONSO, Luigi. *Tomaso Orsolino...op. cit.*, p. 45.

⁵¹³ BERTELOTTI, Antonino. *Artisti lombardi a Roma nei secoli 15., 16. e 17: studi e ricerche negli archivi romani*. Milano: Hoepli, 1881, vol. II, p. 147. No sabemos si se trata del mismo que trabajó en Valencia, pero por fechas es más probable que sea un homónimo.

⁵¹⁴ Sobre este artista véase: PILLITTU, Aldo. “Aggiornamenti, revisioni e aggiunte a Scipione Aprile”. *Archivio Storico Sardo*, 40, 1999, pp. 403-452; FARCI, Ida. “Scipione Aprile e Antiogo Pili, sculptors: inediti d'archivio”. En: ANGIOLILLO,

Pero en el entorno romano la competencia debía ser enorme, sobre todo a raíz de la presencia de artistas procedentes de toda Europa. Probablemente es esta la razón por la que el taller acudió a otros lugares donde el mercado artístico no estaba tan saturado, como Cerdeña.

El primer miembro de la familia en trabajar en la isla fue Scipione Aprile, quien residió en Cagliari entre 1580 y 1604. Lamentablemente gran parte de su producción se ha perdido, conservándose únicamente el sepulcro de Manuel de Castelví en la iglesia de San Gemiliano de Samassi y una inscripción conmemorativa que recuerda una fuente pública calaritana (**fig. 84**), encargada por el virrey Antonio Coloma, conde de Elda (1599-1604). No obstante, la documentación de archivo sugiere que su actividad en Cerdeña fue larga e intensa⁵¹⁵. Aunque tras su muerte, acaecida en 1604, los contactos de esta familia con la isla se interrumpieron temporalmente.

La “vuelta” de los Aprile a Cerdeña fue favorecida por la grave epidemia de peste que diezmo la población sarda entre 1652 y 1656⁵¹⁶. Durante esos años fallecieron la mayoría de los escultores y picapedreros locales, por lo cual en 1657 el entonces virrey Francisco de Moura, marqués de Castel Rodrigo, autorizó que los artistas foráneos pudiesen trabajar en la isla sin necesidad de afiliarse a los gremios locales⁵¹⁷. Esta decisión facilitó la llegada de varios marmolistas lombardos, sobre todo a partir de 1669, cuando empezó la remodelación de la catedral de Cagliari, que representaba una importantísima oportunidad de trabajo. Ese mismo año cuatro miembros de la familia Aprile, Giovanni Antonio, Giulio, Francesco y Bernardo, se trasladaron de Génova a la capital sarda. Poco después, los siguieron 6 marmolistas lombardos más: Francesco y Pietro Antonio Solaro, Pietro Pellone, Giacomo Vidoletto, Tommaso Schera y Antonio Cattaneo⁵¹⁸. En estos artistas recayó la realización de los adornos arquitectónicos del nuevo templo (pilastras, capiteles, cornisas, frisos, etc.)⁵¹⁹. Entre ellos, Giulio Aprile asumió pronto un papel de primer plano, ya que a partir de 1672 resulta ser “*capo mastro dei maestri lombardi*”⁵²⁰.

Simonetta, GIUMAN, Marco, PASOLINI, Alessandra. *Ricerca e confronti 2006: giornate di studio di archeologia e storia dell'arte*. Cagliari: AV, 2007, pp. 373-380.

⁵¹⁵ PASOLINI, Alessandra. “L'impronta lombarda...*op. cit.*, p. 203. Entre las obras perdidas de Scipione Aprile recordamos dos grupos escultóricos del *Santo Entierro* ejecutados para las iglesias parroquiales de Samassi y Sinnai, pueblos cercanos a Cagliari.

⁵¹⁶ Sobre las consecuencias de esta terrible epidemia en Cerdeña véase: GALIÑANES GALLÉN, Marta, ROMERO FRÍAS, Marina. *Documenti sulla peste in Sardegna negli anni 1652-1657*. Sassari: Stampacolor, 2003.

⁵¹⁷ CAVALLO, Giorgio. “Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*, p. 138; CORDA, Mario. “Marmorari nel Regno di Sardegna...*op. cit.*

⁵¹⁸ CAVALLO, Giorgio. “Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*, p. 139.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 140.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 141.



Fig. 84. Scipione Aprile, Inscripción conmemorativa de una fuente pública encargada por el virrey Antonio Coloma, conde de Elda. 1603. Cagliari, Piazza Indipendenza. Foto: Archivio Ilisso.



Fig. 85. Giulio Aprile, *Púlpito*. 1674. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

Terminada la reconstrucción de la catedral en 1674, algunos de los mencionados marmolistas volvieron a Génova. En cambio, Giulio Aprile, se quedó en Cerdeña, donde desarrolló casi toda su trayectoria artística y donde recibió numerosos y prestigiosos encargos, sobre todo de mobiliario litúrgico en piedras duras. Para la catedral de Cagliari, por ejemplo, este artista ejecutó el púlpito (1674) (**fig. 85**), el *Mausoleo de Martín el Joven* (1675-1686) (**fig. 86**), el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* (1683) (**fig. 87**), además del pavimento de losas marmóreas del crucero (1677-1682) y de la decoración marmórea y la balaustrada del presbiterio (1686-1688) (**fig. 88**). Por esta razón ha sido definido como “*l’architetto degli interni della cattedrale cagliaritana [...] tra i massimi esponenti dei marmorari lombardi attivi a Genova nella seconda metà del Seicento*”⁵²¹. Pero su actividad no se agotó en la catedral calaritana. En 1684, por ejemplo, ejecutó el frontal de altar de la capilla del Crucifijo en la iglesia parroquial de Quartu Sant’Elena (**fig. 89**), cerca de Cagliari⁵²². Su actividad en Cerdeña, pues, fue especialmente intensa y se interrumpió solo con su muerte, acaecida en 1688⁵²³. La documentación de archivo hace referencia a continuos viajes de Giulio a Génova, lo cual sugiere que este marmolista continuase al mando del taller familiar, donde se trabajaban los mármoles. A la vez, es posible que Giulio Aprile abriese otro taller “satélite” en la capital sarda, que recibía el material y organizaba sus actividades en la ciudad. Lo cierto es que los Aprile, que en el pasado habían trabajado para comitentes ibéricos, encontraron en Cerdeña nuevos patronos de gran prestigio, como los virreyes y los arzobispos españoles.

Para acabar esta reflexión sobre los Aprile, nos hemos preguntado por qué razón en las iglesias y palacios de Génova, donde la familia siempre mantuvo su taller, no hay rastro de obras realizadas por ellos. De hecho, podríamos definir la actividad de estos marmolistas como “mediterránea”, ya que todas sus creaciones se encuentran fuera de la capital de Liguria. Con toda probabilidad, la respuesta a nuestra pregunta pasa por el hecho de que el mercado artístico de Génova estaba “saturado” por la actividad de los principales exponentes del “Arte de los Escultores de Nación Lombarda”, como los Carlone, Gaggini, Casella, Orsolino, Porta, Solaro, etc⁵²⁴. En los siglos XVI y XVII los miembros de estas familias representaban los artistas de referencia del momento y con su

⁵²¹ *Ibid.*, p. 148.

⁵²² FARCI, Ida. *La parrocchiale di Sant’Elena a Quartu: arte e storia dal XII al XX secolo*. Cagliari: Gasperini, 2001, p.90.

⁵²³ CAVALLO, Giorgio. “Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*”, p. 147.

⁵²⁴ Destacamos que sobre algunas de estas familias de marmolistas se han realizado estudios monográficos: STANGA PEDRINI, Lucia. *I Colomba di Arogno*. Lugano: Fidia, 1994; BARTOLETTI, Massimo, DAMIANI CABRINI, Laura. *I Carlone di Rovio...op. cit.*; COLOMBO, Silvia, COPPA, Simonetta. *I Carlone di Scaria*. Lugano: Fidia, 1997; BIANCHI, Federica, AGUSTONI, Edoardo. *I Casella di Carona*. Lugano: Fidia, 2002. Véase también: *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento...op. cit.*



Fig. 86. Giulio Aprile, *Mausoleo de Martín el Joven*. 1675-1686. Cagliari, catedral. Foto: Archivo Ilisso.

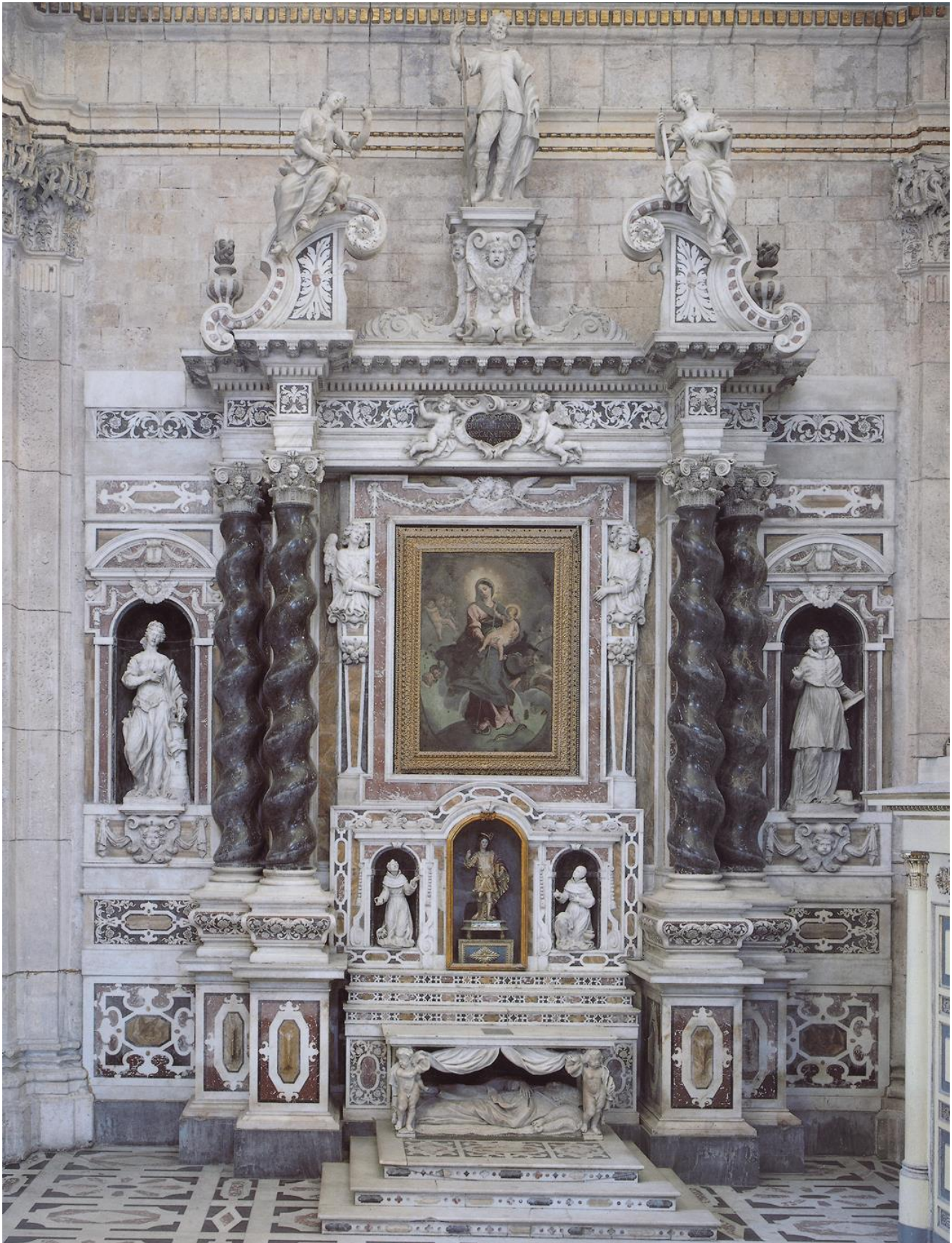


Fig. 87. Giulio Aprile, *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. 1683. Cagliari, catedral. Foto: Archivo Ilisso.



Fig. 88. Giulio Aprile, decoración marmórea del crucero y presbiterio. 1677-1686. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.



Fig. 89. Giulio Aprile, *Frontal de altar de la capilla del Crucifijo*. 1684. Quartu Sant'Elena, iglesia parroquial. Fuente: I. Farci, *La parrocchiale di Sant'Elena a Quartu: arte e storia dal XII al XX secolo*. Cagliari: Gasperini, 2001, fig. 41.

intensa actividad se adjudicaban la gran mayoría de los encargos artísticos de la ciudad. Sin poder competir con ellos, los talleres secundarios como el de los Aprile, se dedicaron, pues, al mercado de las exportaciones⁵²⁵. Esto explica la intensa actividad de esta familia en España, donde en el siglo XVI había una gran demanda de obras en piedras duras. Y también explica su presencia en Cerdeña, donde el mercado de los mármoles estaba tradicionalmente en manos de artistas italianos, ya que en la isla no hay canteras de este material⁵²⁶. Aun así, sería equivocado pensar que Giulio Aprile, por el hecho de dirigir un taller secundario en Génova, era un artista de segundo plano. La documentación de archivo apunta a que tenía contactos con otros marmolistas de referencia, como Giovan Battista Casella⁵²⁷ y Daniele Solaro⁵²⁸, y también con pintores como Gregorio de Ferrari, uno de los máximos exponentes de la escuela pictórica genovesa de la segunda mitad del siglo XVII⁵²⁹. Desde la perspectiva de los comitentes, pues, optar por Giulio Aprile significaba realmente escoger uno de los mejores artistas del momento.

A continuación resumimos visualmente en una tabla la actividad de los distintos miembros de la familia Aprile documentados entre los siglos XVI y XVII (**anexos 8**).

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 46. Entre los talleres secundarios que junto con los Aprile se dedicaban al mercado extranjero, destacamos los de las familias Angeli y Allio.

⁵²⁶ A este respecto cabe destacar que los marmolistas lombardos activos en Cerdeña utilizaron en algunas de sus obras el alabastro del Sarcidano, una piedra local sarda de color blanco "grisáceo". Aun así, la calidad de este material no alcanza la de los mármoles de importación, por lo cual fue empleada solo puntualmente, siendo uno de los escasos ejemplos la balaustrada del presbiterio de la iglesia San Miguel de Cagliari, realizada a principios del siglo XVIII. FRANCHINI GUELF, Fausta. "Scultori Lombardi da Genova in Sardegna nel Seicento en el Settecento". *Artisti dei laghi. Magistri d'Europa in Sardegna*, 1, 2011, parte IV, pp. 786-822. En línea: http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/23/23.pdf. [Fecha de consulta: 3 de abril de 2012].

⁵²⁷ En 1674 Giovan Battista Casella se encargó de enviar de Génova a Cagliari, en el barco de Geronimo Luxiardo, las cajas con los mármoles del púlpito de la catedral, realizado por Giulio Aprile. Este dato confirma que los dos escultores se conocían y tal vez colaboraban. CAVALLO, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*", p. 141 y doc. 3. Sobre la actividad de Giovan Battista Casella y su taller véase: *La scultura a Genova e in Liguria. Dal Seicento al primo Novecento...op. cit.*, pp. 82-83; BIANCHI, Federica, AGUSTONI, Edoardo. *I Casella di Carona...op. cit.*

⁵²⁸ Cuando en 1686 se encargó a Giulio Aprile la realización de la balaustrada del presbiterio de la catedral de Cagliari Daniele Solaro ejerció de garante. La documentación aclara que ya lo había hecho en otras ocasiones: "Mastro Julio haya de dar fianza jdonea que es Daniel Solaro en dicha ciudad de Genova, que es el mismo que dio fiador por la otra obra hecha en dicha Sancta Jglesia, como tambien por las obras seha hecho enlas Capillas del Serenissimo Rey Don Martin de gloriosa memoria y del Illustrissimo y Reverendissimo Arzobispo Don fray Diego Angulo". CAVALLO, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*", p. 175, doc. 16. Sobre la trayectoria artística de Daniele Solaro, considerado uno de los principales escultores del barroco genovés por ser discípulo de Pierre Puget, véase: LABÒ, Mario. "Note sulla scultura barocca a Genova. Daniello Solaro". *Rassegna d'arte*, 1922, pp. 341-348; BRESC-BAUTIER, Genevieve (ed.). *Pierre Puget. Marsiglia 1620-1694. Un artista francese e la cultura barocca a Genova*. Milano: Electa, 1995.

⁵²⁹ Hablaremos detenidamente de los contactos y la posible colaboración de los Aprile con Gregorio de Ferrari en el apartado 8.3.

ANEXOS 8. Miembros documentados de la familia Aprile con sus obras.

ESULTOR	CIUDAD EN LA QUE ESTÁ DOCUMENTADO	OBRA(S)	UBICACIÓN	FECHAS
Antonio Maria Aprile	Sevilla	Sepulcro de Catalina de Ribera	Iglesia de la Encarnación	Ca. 1521
		Tumba de los marqueses de Ayamonte	Antiguo convento de San Francisco	1520-1526
		Columnas y balaustradas de mármol	Alcázar (patio de las doncellas)	1532
		Capilla funeraria de Baltasar del Río	Catedral	1536-1539
Francesco Aprile (colabora con Juan de Lugano)	Alicante, Madrid, Sevilla y Valencia	Producciones seriadas de adorno arquitectónico		1550-1569
Antonio Aprile	Palermo	Balaustradas de mármol		1574
Bartolomeo Aprile	Valencia	Producciones seriadas de adorno arquitectónico	Colegio del Corpus Christi	1600-1603
Scipione Aprile	Cagliari	Sepulcro de Manuel de Castelví	Samassi (Cagliari)	1580-1604
		Fuente pública	Cagliari (piazza Indipendenza)	
		Grupos escultóricos del Santo Entierro	Perdido	
Bartolomeo Aprile	Roma			1631
Giulio Aprile	Cagliari	Púlpito	Catedral	1674
		Mausoleo de Martín el Joven		1675-1686
		Retablo de San Isidro y la Inmaculada		1683
		Pavimentación del crucero		1677-1682
		Decoración marmórea y balaustrada presbiterio		1686-1688
Francesco Aprile	Cagliari y Madrid	Fuentes del jardín del palacio de Monteleón	Perdido	1688
		Retablo Mayor de Mejorada del Campo		1691
Francesco Aprile	Roma			1685

2.4.1 El virrey Fernando Joaquín Fajardo y el nuevo mausoleo, “que no lo tiene mejor ningún otro príncipe del mundo”

El *Mausoleo de Martín el Joven* es un imponente monumento funerario en piedras duras que mide más de 8 metros de altura, cubriendo casi por completo la pared de fondo del crucero izquierdo de la catedral de Cagliari. Su estructura recuerda la de los retablos⁵³⁰, ya que presenta un altar en la parte baja y una decoración repartida en registros superpuestos, que alterna paneles con ornamentación geométrica en mármoles polícromos y esculturas de bulto redondo en mármol blanco⁵³¹. Por la riqueza de su programa decorativo, que incluye figuras alegóricas, guerreros, ángeles, querubines, etc., esta obra no tiene iguales en el panorama artístico sardo. A todo esto cabe añadir que es el sepulcro más grande que se haya realizado nunca en la isla.

Desconocemos la fecha exacta de encargo de la obra, ya que el contrato no ha sido localizado. Según Giorgio Cavallo habría que colocarla hacia finales de 1674⁵³². Los mármoles se trabajaron en el taller que Giulio Aprile dirigía en Génova y posteriormente se enviaron a Cagliari. Sin embargo, debido a varios retrasos en los pagos y algunas modificaciones al proyecto original, las obras se prolongaron durante más de 10 años, concluyéndose en 1686.

Los primeros estudios sobre el Mausoleo de Martín el Joven empezaron en el ya lejano 1929, cuando Dionigi Scano trazó un breve perfil histórico del personaje y reconstruyó las circunstancias de su muerte, pero sobre todo editó una serie de documentos inéditos que permitieron establecer la cronología de la obra e identificar a su autor en Giulio Aprile⁵³³. En años más recientes, nuevos trabajos de archivo, entre los que destacamos los de Giorgio Cavallo⁵³⁴, se han revelado fundamentales para esclarecer definitivamente las fases de realización de este imponente sepulcro.

Junto con los trabajos documentales, también hay que recordar una serie de estudios críticos que han evidenciado, por ejemplo, la existencia de diferencias estilísticas entre las varias esculturas de bulto redondo del mausoleo. Por esta razón, las últimas investigaciones apuntan a que Giulio

⁵³⁰ CAVALLO, Giorgio. “Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*, p. 143.

⁵³¹ PASOLINI, Alessandra. “L'impronta lombarda...*op. cit.*, p. 209.

⁵³² CAVALLO, Giorgio. “I maestri della cattedrale di Cagliari...*op. cit.*, p. 864.

⁵³³ SCANO, Dionigi, *Morte e sepoltura...op. cit.*, pp. 14-19, docs. 1-4. Este estudio fue el fruto de los hallazgos documentales del autor en el *Archivio di Stato* de Cagliari.

⁵³⁴ CAVALLO, Giorgio. “Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*, pp. 156-161, docs. 5-9.

Aprile fue probablemente el autor de la estructura arquitectónica, mientras que la talla de las figuras alegóricas, los ángeles, los guerreros, etc. se debería a otros escultores⁵³⁵. Cabe destacar que en Génova este procedimiento era habitual en la época. Los marmolistas lombardos (normalmente indicados en los contratos como “*architetti di marmi*”) solían encargarse de adquirir los diferentes mármoles policromados y trabajarlos para dar “forma” a los retablos; pero la realización del aparato escultórico recaía habitualmente en otros colaboradores, que los contratos no suelen nombrar⁵³⁶. Algunos marmolistas contaban con la presencia de escultores “estables” en sus talleres, como Carlo Solaro, que dejaba la decoración de sus obras en manos de su hijo Daniele. Los demás solían contratar a escultores que no pertenecían al taller, aunque sí solían ser miembros del gremio⁵³⁷. Lamentablemente, es muy complicado identificar las manos, ya que a menudo un mismo taller contrataba a escultores diferentes⁵³⁸. Por ello, de momento no se ha podido determinar quiénes fueron los colaboradores de Giulio Aprile.

A partir de este estado de la cuestión, hemos dirigido nuestra investigación hacia el campo del patronazgo, haciéndonos una pregunta que nadie había planteado con anterioridad: ¿Quién encargó el *Mausoleo de Martín el Joven*? Para encontrar respuestas, nuestro trabajo se ha centrado básicamente en dos ejes: por un lado continuar con la exploración en los archivos, con el objetivo de localizar nuevos documentos; y por otro lado leer y traducir las varias inscripciones laudatorias en latín que presenta la obra, que habían sido transcritas por otros autores, pero nunca habían sido traducidas. Antes de contestar a nuestra pregunta, detallamos a continuación las fases de realización de la obra. Por cuestiones prácticas, hemos numerado y ordenado las inscripciones de modo cronológico. El emplazamiento que cada una de ellas ocupa en el programa decorativo del mausoleo puede verse en el siguiente gráfico (**anexos 9**):

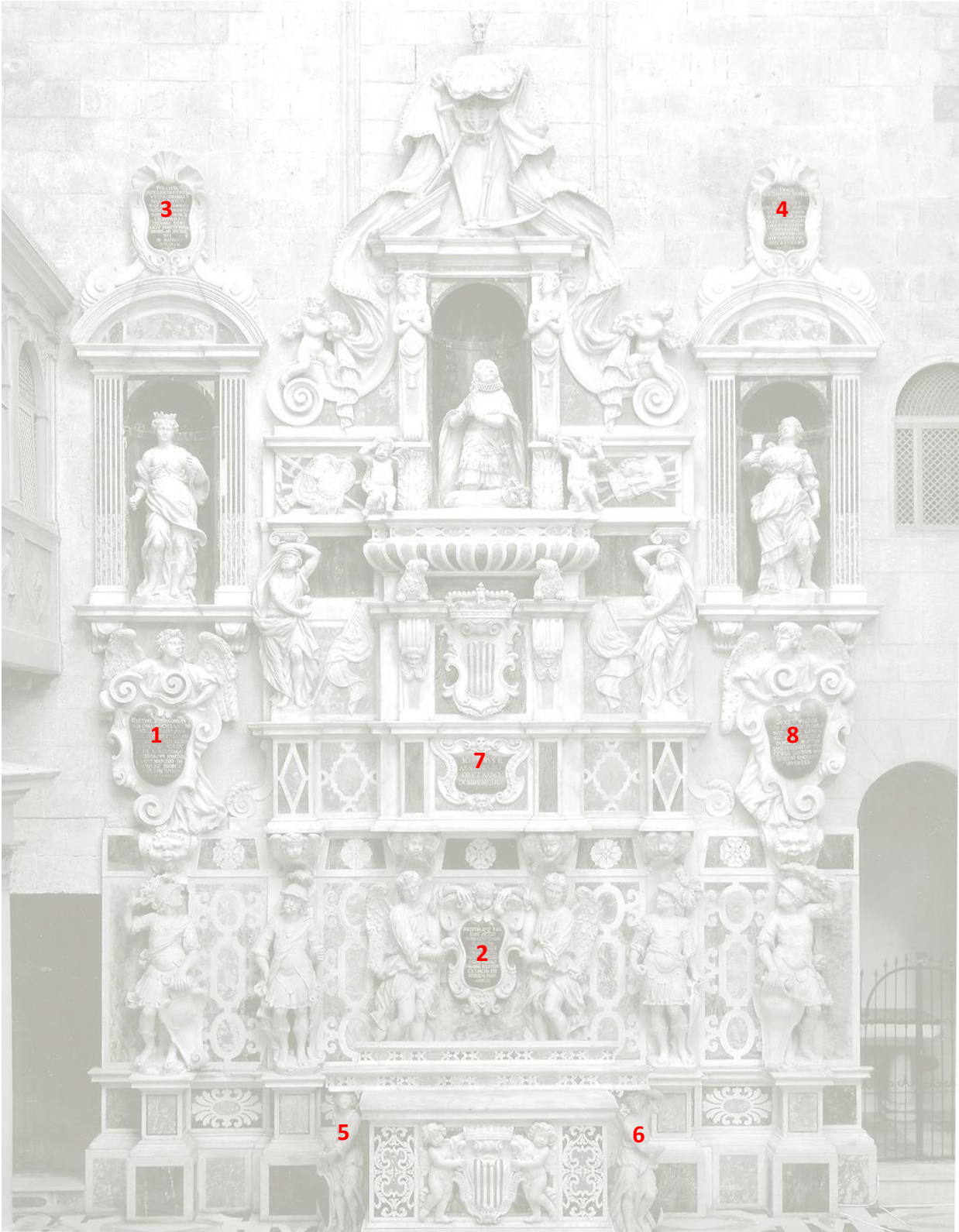
⁵³⁵ FRANCHINI GUELF, Fausta. “Scultori Lombardi da Genova in Sardegna...*op. cit.*, p. 791.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 790.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ *Ibid.*

ANEXOS 9. Gráfico con el emplazamiento de las inscripciones del Mausoleo de Martín el Joven.



El encargo del *Mausoleo de Martín el Joven* se produjo durante el virreinato de Fernando Joaquín Fajardo de Requesens y Zúñiga (1673-1675), marqués de los Vélez, como atestigua una de las inscripciones laudatorias (1):

*"MARTINI II ARAGONIAE REGIS OSSA HERCULEA IN URBE HERCULEE GLORIAE SANE EMULATORIS
ET NE QUAM EXCELLERET FLORENTI AETATE MORTE PRAEVENTI EX VETERI SARCOPHAGO D[on]
FERDINANDUS IOACHIM FAXARDO MARCHIO DE LOS VELEZ PRO REX REGIO EXTRUCTO
MONU[mento] TUMULAVIT ANNO D[omi]NI MDCLXXV"⁵³⁹.*

La documentación de archivo aclara que el taller genovés de los Aprile acabó las primeras 50 piezas del mausoleo en junio de 1676. Fue en ese mes cuando Agustín Arpe, cónsul español en Génova, las envió en barco a Cagliari.⁵⁴⁰ Los mármoles, que iban en 26 cajas, fueron entregados en el puerto de la capital sarda a Francisco Rogger, entonces procurador real de Cerdeña⁵⁴¹. Una vez descargados del barco, se organizó una cuadrilla de 14 albañiles y varios carros para trasladarlos a la catedral⁵⁴², donde finalmente fueron montados en octubre de 1676⁵⁴³. En esta fecha, pues, quedó ensamblado el cuerpo central del sepulcro.

En 1677, siendo virrey Francisco de Benavides de la Cueva, conde de Santisteban (1675-1677), se decidió añadir a la obra dos hornacinas laterales, que albergan las esculturas de la Fe y la Justicia, respectivamente. La fecha de esta ampliación del monumento está documentada por la presencia de tres inscripciones laudatorias que celebran el virrey Benavides. La primera se encuentra en el primer registro del mausoleo (2):

"IUSTITIA ATQUE FIDE HANC AUXIT BENAVIDIUS URNAM, FAXARDUS PARIO MARMORE QUAM

⁵³⁹ "El virrey Fernando Joaquín Fajardo Marqués de los Vélez, levantado el real monumento en el año del Señor 1675, enterró en esta ciudad los huesos hercúleos del rey Martín de Aragón, sin duda emulador de la gloria de Hércules. Sin embargo se distinguió inútilmente ya que le alcanzó la muerte de manera inesperada en la flor de su edad". Las traducciones del latín son nuestras, realizadas en colaboración con Maria Luigia Murgia, a quien agradecemos la ayuda. La transcripción de esta inscripción ha sido editada en: SPANO, Giovanni. *Guida del duomo di Cagliari*. Cagliari: Timon, 1856, p. 21; PUTZU, Felice. *Guida storico-artistica...op. cit.*, pp. 20-22; ARCE, Joaquín. *España en Cerdeña...op. cit.*, p. 221; MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. II, p. 135.

⁵⁴⁰ Las piezas fueron cargadas en el barco del armador Gironimo Luxiardo, que salía del puerto de Génova rumbo a Cerdeña. ASCA (= Archivio di Stato di Cagliari), *Risoluzioni di Patrimonio*, vol. P29, f. 67. Documento editado en: SCANO, Dionigi, *Morte e sepoltura...op. cit.*, p.14, doc. I; CAVALLLO, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna...op. cit.", p. 156, doc. 5.

⁵⁴¹ El 18 de julio las piezas ya debían estar en Cagliari, ya que ese día se autorizó el pago de todos los gastos del transporte, que iban a cargo de la Real Caja de Cerdeña. ASCA, *Risoluzioni di Patrimonio*, vol. P29, f. 64; CAVALLLO, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna...op. cit.", pp. 157-158, doc. 7.

⁵⁴² ASCA, *Risoluzioni di Patrimonio*, vol. P29, f. 65; CAVALLLO, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna...op. cit.", p. 157, doc. 6.

⁵⁴³ El 1 de octubre se hizo una lista de los materiales necesarios para montar el mausoleo y se autorizó el pago de todos los gastos. ASCA, *Risoluzioni di Patrimonio*, vol. P29, f. 69; CAVALLLO, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna...op. cit.", pp. 159-160, doc. 8.

*POSUIT. IUSTITIAE IUNXISSE FIDEM, FEDEIQUE IUGASSE IUSTITIAM EXTINCTO EST REDDERE NUNC ANIMAM*⁵⁴⁴.

La segunda por encima de la figura de la Justicia (3):

*"IUSTITIA PRÆFICA HIC LUGET IUSTA UT QUE EQUISSIMO REGI PARENTET PIOQUE DE BENAVIDES PROREGI BLANDIATUR, E MARMORIS DURICE LACHRIMAS ET ENCOMIA SUAVI ELICIT FORTITUDINE NIOBIS AD INSTAR VEL IN MARMORE DEFLENTIS*⁵⁴⁵.

Y la tercera por encima de la figura de la Fe (4):

*"FIDES EX SARDINIAE PRO REGIS D[on] FRAN[ciscus] DE BENAVIDES COMITIS DE SANCTI STEVANI STUDIO ATQUE OPERA AECA FIDES HANC URNAM CLARA COLLUSTRAT FACE UT MORTUUM FIDES REDDAT CONSPICUUM QUI VIVUS FIDEM PIIS AUSIB[us] ILLUSTRAVIT*⁵⁴⁶.

Efectivamente la documentación de archivo confirma que en 1677 el cónsul español en Génova Agustín Arpe, *"cuidor dela obra del sepulcre de marbre del Señor Rey Don Martín"*, fue encargado de supervisar la realización *"del peu i dels costats se ha de fer per dit sepulcre"*, entendiendo por *"costats"*, las dos mencionadas hornacinas⁵⁴⁷.

En marzo 1680 se decidió modificar una vez más el primitivo proyecto y convertir el monumento en una capilla funeraria. A este fin se le adosó un altar y se colocó una barandilla a su alrededor⁵⁴⁸, quedando el espacio litúrgico de la nueva capilla separado del resto del crucero. Las obras se aprovecharon también para pavimentar el suelo. El encargo recayó de nuevo en Giulio Aprile, con el que se firmó un nuevo contrato⁵⁴⁹. Como en los casos precedentes, una inscripción laudatoria (5) permite fechar con seguridad las obras, que fueron realizadas durante el virreinato interino de Melchor Sisternes Oblites (1679-1680):

"SISTERNES TUMULO PRÆSES HAS MELCHIOR ARAS ADDIDIT ET PICTO MARMORE VESTIT

⁵⁴⁴ "Benavides amplió esta tumba con la Justicia y la Fe, con el mismo mármol que colocó Fajardo. Haber unido la fe a la justicia y haber juntado la justicia a la fe equivale ahora a devolver el alma al difunto".

⁵⁴⁵ "Aquí la Justicia plañidera llora por cosas justas, para brindar solemne homenaje a un rey justísimo y para obsequiar al pío virrey De Benavides, hace brotar lágrimas y elogios de la dureza del mármol, que con dulce resignación lloran a semejanza de Niobe".

⁵⁴⁶ "La Fe, por obra y celo del virrey de Cerdeña Francisco De Benavides conde de Santisteban, hizo estas cosas. La Fe ilumina con una antorcha esta urna para rendir gloria a este difunto que, estando vivo, dio luz a la Fe con obras pías".

⁵⁴⁷ ASCA, *Risoluzioni di Patrimonio*, vol. P29, f. 90; CAVALLO, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*", pp. 160-161, doc. 9.

⁵⁴⁸ La barandilla del mausoleo ya no se conserva porque fue desmontada en 1839. SPANO, Giovanni. *Guida del duomo...op. cit.*, p. 20.

⁵⁴⁹ Lamentablemente este contrato tampoco ha sido localizado. Sin embargo, sabemos por otras fuentes documentales que se firmó el 27 de marzo de 1680. CAVALLO, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*", p. 143.

*HUMUM CANCELLOS POSUIT DIVITES PIETATE MAGISTRA HOC OPUS EXACTUM FAMA PEREMNIS
ERIT MENSE MARTII 1680*⁵⁵⁰.

Las nuevas piezas, que costaron 6750 libras⁵⁵¹, llegaron al puerto de Cagliari el 28 de junio de 1680⁵⁵². Sin embargo, debieron de producirse retrasos en los pagos, ya que el 22 de agosto del mismo año Giulio Aprile escribió al procurador real Francisco Rogger quejándose de que solo se le había entregado la mitad del dinero acordado⁵⁵³. Con toda probabilidad, las obras continuaron bajo el virreinato de Felipe de Egmont, conde de Egmont (1680-1682), que también mandó perpetuar su memoria en una inscripción laudatoria (6):

*“URNAM FAXARDUS POSUIT BENAVIDIUS AUXIT SUBLIMES ARAS MAGNE PHILIPPE LOCAS
ECMONDI DOMINO SUMMA PIETATE SUPERBUM HOC OPUS EXPLENTI GLORIA SUMMA
MANET”*⁵⁵⁴.

Finalmente, el mausoleo se completó en 1686, fecha en la que quedaba “ya perfeccionada la obra del altar, barandilla y suelo [...] exceptuadas algunas cosillas de monta que se estan acabando”⁵⁵⁵. El procurador real Francisco Rogger, hallando la obra “mui perfecta”, autorizó el último y definitivo pago al marmolista el 26 de abril de ese año⁵⁵⁶.

Las circunstancias que acabamos de detallar dan una idea de la complejidad de esta operación artística. El prolongarse de las obras, los retrasos en los pagos y las modificaciones al proyecto prueban que se trató de un encargo que supuso un gran dispendio de dinero para las arcas de Cerdeña y en el que intervinieron varios ministros y diplomáticos al servicio de la Monarquía. Por ejemplo, tras leer la documentación de archivo queda claro el papel clave que jugaron dos

⁵⁵⁰ “El virrey interino Melchor Cisternes añadió al sepulcro este altar, recubrió el suelo con mármol policromado y colocó la rica barandilla. Esta obra fue acabada gracias a la Maestra Piedad. Su fama será inmortal. En el mes de marzo de 1680”.

⁵⁵¹ Lo deducimos de los registros de cuentas de la Real Caja de Cerdeña. El 1 de junio de 1680 se autorizó un pago de “seismil setecientos y cincuenta libras [...] a maestro Julio Aprile y sirviran para satisfacer la obra y perfeccionar el sepulcro del rey Don Martín de gloriosa memoria y para enladrillar el brazo de la cruz de la parte de evangelio de la Iglesia primacial de la seo de esta ciudad de Caller”. ACA, *Consejo de Aragón*, legajo 1283.

⁵⁵² El 28 de junio se autorizó otro pago de “ducientos quarenta y seis libras y un sueldo [...] al Patron Geronimo paturno por tantas que importan los fletes, aduana y intereses de los marmoles ha conducido con su barca de la ciudad de Genova a esta de Caller por perfeccionar el sepulcro del serenissimo rey Don Martin de gloriosa memoria”. ACA, *Consejo de Aragón*, legajo 1283.

⁵⁵³ ASCA, *Risoluzioni di Patrimonio*, vol. P30, ff. 49-50. Transcribimos el documento en el apéndice documental (doc.

1).

⁵⁵⁴ “Fajardo colocó la urna, Benavides amplió la parte alta del monumento y gracias a la extraordinaria piedad del ilustre lugarteniente Felipe de Egmond, que completó esta soberbia obra, perdura su inmensa gloria”.

⁵⁵⁵ ASCA, *Risoluzioni di Patrimonio*, vol. P56, ff. 80-81; SCANO, Dionigi, *Morte e sepoltura...op. cit.*, p. 15, doc. II; CAVALLLO, Giorgio. “Un artista lombardo in Sardegna...op. cit., pp. 143 y 171, doc. 15.

⁵⁵⁶ *Ibid.*

personajes: por un lado el cónsul español en Génova Agustín Arpe, que se encargó de los contactos con en el taller de Giulio Aprile y del envío de los mármoles a Cagliari⁵⁵⁷; por otro lado el procurador real de Cerdeña Francisco Rogger, que era el responsable de supervisar el proceso de montaje de las piezas y de autorizar todos los pagos correspondientes⁵⁵⁸. Sin embargo, creemos que el encargo del mausoleo no se debió a ninguno de ellos, que se limitaron a ejercer de intermediarios, cumpliendo las obligaciones de sus cargos. Prueba de ello es que ninguno de los dos es mencionado en las inscripciones laudatorias del mausoleo.

Volvamos, pues, a nuestra pregunta sobre quiénes fueron los comitentes del *Mausoleo de Martín el Joven*. En nuestra opinión, las inscripciones demuestran que esta empresa artística fue promovida directamente por los virreyes del momento. El dato no sorprende, ya que estos personajes representaban la “cabeza” del *corpus* diplomático que utilizaban los soberanos para gobernar los territorios periféricos y entre sus incumbencias también estaba la de atender al buen estado de conservación de los “reales entierros”. En Cerdeña, los virreyes siempre habían sido los responsables últimos de cualquier intervención artística relacionada con el sepulcro de Martín de Joven. Prueba de ello es que a finales del siglo XV Iñigo López de Mendoza había mandado “subir” y redecorar el primitivo sepulcro; y que a mediados del XVII Luis Guillermo de Moncada había planteado a Felipe IV la posibilidad de realizar una nueva tumba, aunque su idea en un primer momento no se concretó. Finalmente, el nuevo mausoleo fue ejecutado a partir de 1674 por iniciativa de otro virrey: Fernando Joaquín Fajardo. Y cuando este personaje dejó Cerdeña, al año siguiente, la supervisión de las obras pasó a sus sucesores Francisco de Benavides, Melchor Sisternes y Felipe de Egmont.

Por todo lo dicho, el *Mausoleo de Martín el Joven* es un claro ejemplo de patronazgo virreinal. Sin embargo, a diferencia de las demás capillas objeto de estudio de esta investigación, que fueron realizadas por iniciativa personal de sus patronos, en este caso los virreyes actuaron como agentes artísticos de la Monarquía. Prueba de ello es que todos los gastos de realización de la obra

⁵⁵⁷ A este respecto cabe destacar que los comitentes extranjeros, para tratar con los marmolistas lombardos, solían servirse de intermediarios que residían en Génova y que ejercían de agentes artísticos. Los estudios documentales han puesto de manifiesto el papel clave de estos personajes, que solían ocuparse de “comunicar al escultor el encargo, de firmar el contrato, de pagar los anticipos y el saldo, de controlar la ejecución de la obra y finalmente expedirla...”. FRANCHINI GUELF, Fausta. “La escultura de los siglos XVII y XVIII...*op. cit.*”, p. 206.

⁵⁵⁸ El procurador real era miembro del “Consejo del Real Patrimonio”, es decir el órgano que administraba las rentas de la Monarquía en Cerdeña. Se trataba de uno de los cargos administrativos más importantes del reino, ya que quien lo desempeñaba tenía trato directo con el virrey y el Consejo de Aragón. Sobre el tema véase: MATTONE, Antonello. “Le istituzioni e le forme di governo...*op. cit.*”, p. 277.

corrieron a cargo de la Real Caja, como hemos subrayado a lo largo de este apartado; y también que las fuentes de la época se refieran generalmente al mausoleo con el nombre de “capilla real”, indicando que su patronato recaía directamente en el rey⁵⁵⁹. Además, en su programa decorativo no aparecen las armas de ningún virrey, sino únicamente las de la Corona, como veremos en el apartado siguiente. Los virreyes, pues, fueron sí los comitentes de la obra, pero actuaron siempre en nombre del soberano. Aun así, destacamos que supieron convertir esta importante empresa artística en una oportunidad de promoción personal, ya que dejaron constancia de su intervención en las inscripciones laudatorias, perpetuando su memoria en Cerdeña.

Una vez aclarada la identidad de los comitentes, es necesario añadir un segundo nivel de análisis. En nuestra opinión, aunque en la realización del mausoleo interviniesen cuatro virreyes diferentes, no todos jugaron el mismo papel. El más importante de ellos fue sin duda el primero, Fernando Joaquín Fajardo, que fue quien encargó la obra. Sus sucesores, de alguna manera, siguieron sus pasos. Nos hemos preguntado, pues, por qué razón fue precisamente este personaje quien decidió retomar el proyecto de Luis Guillermo de Moncada y darle actuación. Para contestar a esta pregunta hemos ahondado en su biografía.

Fernando Joaquín Fajardo de Requesens y Zúñiga (1635-1693), marqués de los Vélez, de Molina y de Martorell, fue uno de los aristócratas más influyentes del panorama político español bajo el reinado de Carlos II (**fig. 90**). El cargo de virrey de Cerdeña representó para este personaje una de las primeras etapas de una brillante carrera diplomática que le llevó a ser virrey de Nápoles (1675-1683), miembro del Consejo de Estado (a partir de 1683), presidente del Consejo de Indias (1685-1693) y superintendente general de Hacienda (1687-1693), ocupando una posición de primer orden en la toma de decisiones del gobierno de la Monarquía⁵⁶⁰. Cuestiones políticas aparte, queremos destacar que Fajardo dedicó siempre gran atención al arte: durante su estancia en Nápoles, por ejemplo, reunió una espectacular colección de pintura, escultura y orfebrería, siguiendo el ejemplo de otros virreyes españoles que le habían precedido en el cargo⁵⁶¹. La colección, lamentablemente perdida, contaba con obras de autores como Miguel Ángel, Rafael,

⁵⁵⁹ ACCA, *Risoluzioni Capitolari*, vol. 9, ff. 83 y 91. A este respecto cabe destacar que el panteón de los reyes de Aragón del monasterio de Santa María de Poblet también es indicado en la documentación del siglo XVII como “capilla real”. Este dato apunta a que todos los enterramientos reales eran de patronato de la Corona.

⁵⁶⁰ HERRERO SÁNCHEZ, Manuel. “Fajardo de Zúñiga y Requesens, Fernando Joaquín”. En: VV. AA. *Diccionario biográfico español. XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, pp. 319-322.

⁵⁶¹ NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar. “La colección de escultura y orfebrería de don Fernando Joaquín Fajardo, Marqués de los Vélez y virrey de Nápoles (1675-1683)”. *OADI. Rivista dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 1, 2011, pp. 122-145.

Giulio Romano, Ticiano, Tintoretto, Federico Zuccari, etc.⁵⁶². Es decir, siguiendo las directrices de la corte de Madrid, este personaje tenía gran aprecio a la pintura veneciana y romana. Además, sus gustos se orientaban a la vez hacia la escuela napolitana, siendo uno de los principales coleccionistas en España de José de Ribera, Andrea Vaccaro y Lucas Jordán. Se trataba, pues, de un personaje de gran sensibilidad artística.



Fig. 90. Retrato de Fernando Joaquín Fajardo. Ca. 1694. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Fuente: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica>.

A todo esto hay que añadir que Fernando Joaquín Fajardo debía ser consciente del valor político de los “reales entierros”, ya que entre los años sesenta y setenta del siglo XVII un miembro de su entorno familiar, Pedro Antonio de Aragón, fue protagonista de una rocambolesca contienda entorno a un sepulcro real.

Pedro Antonio de Aragón Folch de Cardona, duque de Segorbe y Cardona (1611-1690) era tío de la

⁵⁶² *Ibid.*, p. 124.

primera esposa de Fernando Joaquín Fajardo, María Juana de Aragón Folch de Cardona⁵⁶³. Este personaje también ocupó una serie de importantísimos cargos de gobierno en el seno de Monarquía española, como el de virrey de Nápoles (1666-1671) o el de Presidente del Consejo de Aragón (1678-1690). Durante su estancia napolitana llevó a cabo una verdadera batalla jurídica para poder trasladar a España los restos mortales de Alfonso V el Magnánimo, que habían permanecido durante más de 200 años en el panteón de los reyes de Aragón en la iglesia napolitana de *San Domenico Maggiore*, aunque el soberano había mandado en su testamento ser enterrado en el monasterio de Santa María de Poblet⁵⁶⁴. Pedro Antonio de Aragón, cuya familia descendía del Magnánimo, decidió al fin cumplir con las últimas voluntades de su antepasado y trasladar sus despojos a la península Ibérica. Esta operación, presentada como legítima y piadosa, respondía en realidad a una clara política de exaltación personal y familiar: Poblet había dejado de ser lugar de sepultura real a finales del siglo XV, cuando los reyes católicos mandaron ser enterrados en Granada; a partir de ese momento el monasterio catalán se convirtió en panteón de los duques de Segorbe y Cardona⁵⁶⁵. Trasladar aquí los restos de Alfonso el Magnánimo, pues, significaba reafirmar los orígenes “reales” de la casa de Pedro Antonio de Aragón. Finalmente, tras varios años de contienda con los monjes de *San Domenico Maggiore* de Nápoles, que no estaban dispuestos a renunciar fácilmente a la custodia de los restos mortales más “ilustres” de su iglesia, Pedro Antonio de Aragón obtuvo las autorizaciones correspondientes de la reina Mariana de Austria y el papa Clemente IX⁵⁶⁶. En 1667, pues, los despojos de Alfonso el Magnánimo fueron removidos de la sacristía de *San Domenico Maggiore* y posteriormente enviados a España, llegando solemnemente al monasterio de Poblet en 1672⁵⁶⁷. El mismo duque de Segorbe encargó a los escultores catalanes Joan y Francesc Grau la realización de un nuevo sepulcro en alabastro para su antepasado (**fig. 91**), que fue colocado en la nave central de la iglesia, a lado de los

⁵⁶³ María Juana de Aragón Folch de Cardona (1637-1686) se casó con Fernando Joaquín Fajardo en 1654. La pareja no tuvo descendencia.

⁵⁶⁴ Sobre el tema véase: MIRET SANS, Joaquim. “La traslación de los restos de don Alfonso V al monasterio de Poblet”, *Revista de la Asociación artístico-arqueológica Barcelonesa*, 9, 1898, pp. 657-660; CARRIÒ INVERNIZZI, Diana. “Los usos del pasado en la corte virreinal de Nápoles (1666-1672)”. *Pedralbes*, 27, 2007, pp. 151-172; BARRAL ALTET, Xavier. “Dopo la morte del re. Politica, religione e arte nei trasferimenti delle spoglie di Alfonso il Magnanimo (Napoli-Poblet, 1458-1671). A proposito del *De translatione cadaveris Alphonsi Regis de Aragonia* di Michele Muscettola (1667). En: ALCOY PEDRÓS, Rosa (ed.). *Art fugitiu. Estudis d’art medieval desplaçat*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, pp. 65-86.

⁵⁶⁵ CARRIÒ INVERNIZZI, Diana. “Los usos del pasado...*op. cit.*”, p. 165.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, pp. 167-168.

antiguos reyes de Aragón⁵⁶⁸.



Fig. 91. Joan y Francesc Grau, *Monumento funerario de Alfonso el Magnánimo*. 1673. Poblet, monasterio de Santa María. Foto: Sara Caredda.

Hemos creído necesario resumir estos acontecimientos porque se desarrollaron en fechas muy cercanas a la realización de la obra que analizamos en este capítulo. La traslación de los restos de Alfonso el Magnánimo a su nueva tumba de Poblet se produjo el 17 de julio de 1673. Y el *Mausoleo de Martín el Joven* fue encargado, con toda probabilidad, al año siguiente. Se trató, pues, de dos importantes intervenciones en sepulcros reales a muy corta distancia temporal la una de la otra. Además, el virrey de Cerdeña Fernando Joaquín Fajardo debía de estar informado sobre todos los detalles del traslado de los despojos del Magnánimo a Poblet por estar emparentado con Pedro Antonio de Aragón, como hemos apuntado.

Por todo lo dicho, pues, creemos que hay que plantear la posibilidad de que haya una relación ideológica entre las dos tumbas, aunque fueron realizadas por escultores diferentes y por razones aparentemente distintas. El caso del Magnánimo se fundaba en motivos de interés personal. En cambio, en Cagliari se discutía por lo menos desde el virreinato del Luis Guillermo Moncada (1644-1649), como hemos apuntado, de la posibilidad de intervenir en el sepulcro de Martín el Joven. En

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 172.

nuestra opinión, la llegada a Cerdeña de Fernando Joaquín Fajardo en 1673 posiblemente aceleró los eventos: un personaje de su sensibilidad artística y que además debía conocer la reciente operación política llevada cabo entorno a la sepultura de Alfonso el Magnánimo, sugeriría al rey el encargo de una nueva tumba para el infante de Aragón. A diferencia de lo que había pasado en la época del virrey Moncada, a principios de los años setenta era un momento propicio para que un proyecto de tal envergadura se convirtiese en realidad, puesto que la catedral de la Cagliari se estaba remodelando. Existía, pues, una razón artística urgente. Por todo ello, la respuesta de la Corona, esta vez, fue rápida y contundente: en palabras del historiador sardo Jorge Aleo, para Martín el Joven se encargó, “un mausoleo de marmoles finissimos de varios colores, tan rico y majestoso, que no lo tiene mejor ningun otro Principe del mundo”⁵⁶⁹.

2.4.2 Martín el Joven en las estrategias de reafirmación del poder: el asesinato del virrey Camarasa

Cabe destacar que el *Mausoleo de Martín el Joven* se ejecutó en un momento muy difícil en la historia de Cerdeña. En los años Sesenta del siglo XVII el panorama político de la isla se complicó debido a una serie de eventos de una gravedad sin precedentes, que, en nuestra opinión contribuyeron a que al fin se encargase una nueva tumba para el infante de Aragón. Por esta razón los resumimos a continuación.

La etapa más convulsa políticamente en Cerdeña correspondió al virreinato de Manuel de los Cobos, marqués de Camarasa (1666-1668). Este virrey fue encargado de convocar y presidir las cortes, que tradicionalmente cada diez años aprobaban el donativo requerido por la Corona. Pero los aristócratas que participaban en la asamblea se dividieron en una facción filo gubernamental, que apoyaba la política centralista y las insistentes peticiones económicas de Madrid, y una facción que vinculaba la aprobación del donativo a la concesión de nuevas prerrogativas para los sardos⁵⁷⁰. Estas disputas impidieron, por primera vez en la historia, que las cortes se cerrasen con un acuerdo⁵⁷¹.

La familia real española, como es lógico, seguía con preocupación los acontecimientos de Cerdeña,

⁵⁶⁹ Texto citado en: SCANO, Dionigi, *Morte e sepoltura...op. cit.*, p. 10.

⁵⁷⁰ Por ejemplo, esta segunda facción pretendía vincular la aprobación de los presupuestos a la concesión de que todos los obispados de la isla, con la excepción el arzobispado de Cagliari, se reservasen para eclesiásticos sardos.

⁵⁷¹ Sobre los convulsos acontecimientos políticos de la época véase: ANATRA, Bruno. *La Sardegna dall'unificazione aragonese ai Savoia*. Torino: UTET, 1987, pp. 435-441.

que dejaban un hueco en las finanzas públicas del reino. A parte de los problemas económicos la situación provocó gran tensión en la isla, que desembocó en dos graves delitos: en junio de 1668 fue hallado muerto Agustín de Castelví, marqués de Láconi, principal representante de la facción filo sarda; un mes más tarde, probablemente por venganza, fue asesinado el virrey, máximo defensor de los intereses de la Corona⁵⁷².

La muerte del mandatario, naturalmente, provocó gran aprensión en Madrid, donde estaban muy presentes los recuerdos de recientes guerras y rebeliones en otros territorios del Mediterráneo hispánico⁵⁷³. En la óptica de la corte la situación era de una gravedad sin precedentes, ya que matar al supremo representante del rey correspondía al delito de lesa majestad. La reina Mariana de Austria nombró entonces un nuevo virrey, Francisco de Tutavila, duque de San Germán (1668-1672), que fue enviado sin dilación a Cagliari con poderes extraordinarios. Las prioridades del nuevo ministro fueron básicamente dos: castigar a los asesinos del marqués de Camarasa y mantener a toda costa la “quietud del reino”⁵⁷⁴. El duque de San Germán, en primer lugar, pidió y obtuvo que se enviasen a Cerdeña más de mil soldados con la orden de patrullar las principales ciudades de la isla. En segundo lugar, mandó realizar un proceso que castigó sin clemencia a los presuntos responsables del homicidio de su predecesor⁵⁷⁵. Además, hizo desterrar a todos los aristócratas sardos que se consideraban hostiles hacia los intereses de la Corona, entre ellos al arzobispo de Cagliari Pedro Vico (1664-1676), que había ordenado la remodelación de la catedral⁵⁷⁶. El virrey afirmaba en sus cartas que “aunque la mayor parte del Reyno son muy fieles

⁵⁷² CASULA, Francesco Cesare, *La Storia di Sardegna...op. cit.*, pp. 454-455; ROMERO FRÍAS, Marina (ed.). *Documenti sulla crisi politica del Regno di Sardegna al tempo del viceré marchese di Camarasa*. Sassari: Banco di Sardegna, Stampacolor, 2003.

⁵⁷³ Nos referimos sobre todo a la *Guerra dels Segadors* en Cataluña (1640-1652) o la sublevación popular de Nápoles guiada por Masaniello (1647-1648). Aunque cabe destacar que estas dos rebeliones contaron con el apoyo y la participación activa de la población, mientras la crisis política de Cerdeña se debió a luchas en el seno de la nobleza local. La población de la isla estuvo ajena a los acontecimientos que llevaron a los asesinatos de los marqueses de Láconi y de Camarasa.

⁵⁷⁴ Las instrucciones de la reina al nuevo virrey fueron muy claras en este sentido. Parte de la correspondencia intercambiada entre los dos se conserva en: ACA, *Consejo de Aragón*, legajo 1132.

⁵⁷⁵ Los presuntos responsables del delito fueron identificados en varios familiares del marqués de Láconi, entre ellos su esposa Francisca Zatrillas y el amante de ella, Silvestre Aymerich. La estrategia seguida por las autoridades españolas fue la de convertir un crimen político en un asesinato movido por la venganza. La misma reina Mariana de Austria dio precisas instrucciones en este sentido, afirmando en sus cartas que “se puede atribuir todo lo que ha suzedido a caso particular y no comun”. ACCA, *Carte reali, lettere viceregie e memorie*, vol. 166, f. 153.

⁵⁷⁶ Emparentado con el marqués de Láconi, Vico secundó abiertamente las pretensiones de aquella parte de la nobleza local que pedía insistentemente nuevas mercedes para los sardos. Por ello, en Madrid se sospechó que estuviese implicado en el asesinato del marqués de Camarasa. En 1668 el virrey Francisco Tutavila, duque de San Germán, escribió a la reina Mariana de Austria que en la residencia del arzobispo de Cagliari se reunían todas las noches personalidades cercanas al difunto Marqués de Laconi. Y señaló al prelado como uno de los “seis u ocho que lo fomentan todo [...] son los que hacen caveça a estas maldades”. Por ello la reina decidió alejarle de Cerdeña,

vasallos de Su Magestad”⁵⁷⁷ era necesario “reconciliar enteramente los ánimos de aquellos naturales, y quitarles [...] las influencias de los que pudieran inquietarlos”⁵⁷⁸. Las autoridades españolas, por lo tanto, interpretaron los acontecimientos de Cerdeña como un intento de rebelión por parte de la nobleza local, que se tenía que reprimir con decisión, aunque intentando mantener una apariencia de calma. La situación pronto volvió a estar bajo control, pero a lo largo de la década de los setenta se mantuvo cierta tensión, como demuestra la preocupación expresada por los virreyes Fernando Joaquín Fajardo y Francisco de Benavides en su correspondencia: en los años 1675-1678 ambos aconsejaban al rey mantener las tropas en la isla y no consentir a los exiliados que volviesen, entre otras cosas⁵⁷⁹.

En este contexto de calma tensa se ejecutó la nueva tumba para Martín el Joven. En las primeras fases de realización, como hemos visto, intervinieron justamente los virreyes Fajardo y Benavides, es decir los mismos personajes encargados de resolver la crisis política de Cerdeña.

Nos hemos preguntado entonces cómo se coloca en el panorama político de la época el encargo de un nuevo monumento funerario para un personaje que, como hemos visto, había sido relegado a un estado de semi olvido durante más de 250 años. Algunos autores ya han apuntado que la obra “*priva di una connotazione religiosa in chiave cristiana appare piuttosto un fastoso tributo alla monarchia iberica*”⁵⁸⁰ y que se realizó mientras “*el govern espanyol travessava un moment difícil en l’administració de Sardenya*”⁵⁸¹. En esta línea y a raíz de todo lo dicho, creemos que el grandioso mausoleo barroco del infante de Aragón exprese un mensaje de propaganda relacionado con el momento histórico en el que se concibió. Martín el Joven, como hemos dicho, había sido el triunfador de la batalla de Sanluri en 1409, que había asegurado a los reyes de Aragón el control de Cerdeña. Posteriormente la isla había vivido unos siglos de relativa tranquilidad política. Pero la crisis que desembocó en el asesinato del virrey Camarasa, en la visión de la corte, volvía a poner en peligro el control del reino. Dignificar la sepultura de Martín el Joven,

enviándole al exilio a Madrid. Finalmente, a falta de pruebas de su implicación directa en el asesinato Camarasa, se concedió a Pedro Vico volver a Cagliari en 1672, para que pudiese cumplir con sus deberes pastorales. ACA, *Consejo de Aragón*, legajo 1132. Sobre el papel político de Pedro Vico véase: REVILLA CANORA, Javier. “Jaque al virrey: Pedro Vico y los *Sucesos de Zerdeña* durante la regencia de Mariana de Austria”. *Librosdelacorte.es*, monográfico 1, año 6, 2014, pp. 260-276. En línea: <http://sigecahweb.geo.uam.es/ojs/index.php/librosdelacorte/article/view/78/97> [Fecha de consulta: 28/11/2014].

⁵⁷⁷ ACA, *Consejo de Aragón*, legajo 1132.

⁵⁷⁸ ACA, *Consejo de Aragón*, legajo 1134. Documento editado en: ROMERO FRÍAS, Marina. *Documenti sulla crisi politica...op. cit.*, p. 290.

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ PASOLINI, Alessandra. “L’Impronta lombarda...op. cit.”, p. 209.

⁵⁸¹ BOSCOLO, Alberto, *Martí el Jove a Sardenya...op. cit.*, p. 47.

entonces, significaba ensalzar la figura del que había sido el “pacificador” de Cerdeña y a la vez reafirmar los derechos sucesorios de la Corona española sobre la isla.

Esta hipótesis, en nuestra opinión, también explicaría por qué las autoridades eclesiásticas de Cerdeña no recibieron favorablemente el nuevo mausoleo. Cuando las primeras piezas llegaron a Cagliari, en 1676, el arzobispo Pedro Vico se negó en un primer momento a conceder la autorización para que fuesen montadas en la catedral, encargando a los principales exponentes del gremio de picapedreros verificar la estabilidad de la pared que debía acoger el monumento⁵⁸². Esta decisión es “sorprendente”, sobre todo si consideramos que el autor de la obra, Giulio Aprile, había trabajado en la remodelación del templo, por lo cual debía conocer perfectamente las características de sus elementos estructurales. El cabildo calaritano tampoco vio con buenos ojos la llegada de un sepulcro tan grande, que obligó a tapiar tres de las precedentes capillas del crucero⁵⁸³. Sin embargo, creemos que las quejas de los eclesiásticos no se debieron únicamente a las medidas monumentales de la obra. Tanto el arzobispo como los miembros del cabildo eran exponentes de la oligarquía local sarda, por lo cual se habían visto involucrados directa o indirectamente en la crisis política que había tenido como desenlace el asesinato del virrey Camarasa. Con toda probabilidad, a ninguno de ellos se le escapó el verdadero significado de la nueva tumba de Martín el Joven: una empresa de carácter aparentemente artístico, pero que se convirtió, a semejanza de lo que había pasado pocos años antes con el sepulcro de Alfonso el Magnánimo, en una operación de manipulación de una tumba real con fines políticos.

2.4.3 Programa iconográfico y referentes artísticos

El *Mausoleo de Martín el Joven*, íntegramente realizado en mármoles policromos, cubre la pared de fondo del crucero izquierdo como el telón de fondo de un escenario teatral y presenta un rico programa decorativo con gran profusión de esculturas y relieves.

En el registro inferior observamos el altar (**fig. 92**), flanqueado por dos elegantes figuras de ángeles alados (**fig. 93**).

⁵⁸² CAVALLO, Giorgio. “Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*, p. 143.

⁵⁸³ CAVALLO, Giorgio. “I maestri della cattedrale di Cagliari...*op. cit.*, p. 864.



Fig. 92. Giulio Aprile, *Mausoleo de Martín el Joven*. Altar. 1680. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.



Fig. 93. Giulio Aprile, *Mausoleo de Martín el Joven*. Altar. Ángel lateral. 1680. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

Como hemos destacado en el apartado 2.4.2, fue añadido a la obra en un segundo momento, cuando se decidió convertir el sepulcro en una capilla funeraria⁵⁸⁴. Prueba de ello es que queda separado del cuerpo del mausoleo. Desde el punto de vista iconográfico, presenta un frontal con dos ángeles en el centro que sustentan una cartela con las armas de Aragón y la corona condal. Martín el Joven, como hemos apuntado, fue el último descendiente legítimo de la casa de los condes de Barcelona. No debemos olvidar que Cerdeña entró oficialmente en las posesiones de la corona de Aragón en 1324, cuando las tropas al mando de Alfonso el Benigno, bisabuelo de Martín el Joven, conquistaron Cagliari. Por lo tanto, el frontal hace referencia a los orígenes dinásticos del difunto y a la vez celebra la casa que aseguró el ingreso de Cerdeña en la órbita hispánica.

El segundo registro presenta cuatro soldados vestidos a la romana sobre pedestales, que llevan cada uno una cartela en la mano (**fig. 94**). Todas las cartelas están en blanco, pero probablemente estaban pensadas para acoger un escudo de armas que no se llegó a realizar⁵⁸⁵.



Fig. 94. Giulio Aprile, *Mausoleo de Martín el Joven*. Primer registro. Soldados romanos. 1675. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

⁵⁸⁴ A este propósito varios críticos han destacado que un monumento funerario “laico” tan grande iba en contra de las normas postridentinas y que tal vez por esta razón se decidió convertirlo en capilla. SCANO, Maria Grazia. “Marmorari e pittori...*op. cit.*, p. 707; CAVALLLO, Giorgio. “I maestri della cattedrale di Cagliari...*op. cit.*, p. 864.

⁵⁸⁵ Cabe destacar que las cartelas no presentan trazas de policromía ni argamasa, lo cual confirma que nunca llegaron a pintarse ni esculpirse. Agradezco esta información a Massimiliano Desogus, que ha realizado la última restauración del *Mausoleo de Martín el Joven* en el año 2006.

Para afirmar esto nos basamos en posibles paralelismos con otros monumentos funerarios reales. El ejemplo más significativo es probablemente el de los sepulcros de los reyes Cristián III (1503-1559) y Federico II (1534-1558) de Dinamarca, en la catedral de Roskilde (**fig. 95-96**)⁵⁸⁶. La tumba de Cristián III fue ejecutada entre 1573 y 1575 por el escultor flamenco Cornelis Floris⁵⁸⁷; la de Federico II se debe a un discípulo de Floris, Gert van Egen⁵⁸⁸, que la terminó en 1598 inspirándose en los modelos de su maestro⁵⁸⁹. Los soberanos daneses descansan idealmente en dos monumentos en forma de templete, con una cama sepulcral en el centro que presenta la imagen yacente del difunto. Pero el detalle que más nos interesa es que en cada una de las cuatro esquinas de los templetes hay un soldado romano sobre pedestal, que sostiene una cartela con los blasones de los distintos reinos de las Coronas de Dinamarca, Noruega y Suecia⁵⁹⁰. Los críticos apuntan a que estas figuras, indicadas en la documentación como “heraldos”⁵⁹¹, son un motivo iconográfico ideado por Cornelis Floris para recrear los túmulos de las exequias reales de la época, que siempre contaban con la presencia de soldados que llevaban las armas reales y a la vez protegían idealmente el cuerpo sin vida del soberano⁵⁹². Con esto no pretendemos afirmar que el Mausoleo de *Martín el Joven* se inspire directamente en las tumbas de Dinamarca, ya que las obras se realizaron a un siglo de distancia y no hay constancia de que Cornelis Floris tuviera

⁵⁸⁶ JOHANNSEN, HUGO. “Dignity and dynasty. On the history and meaning of the royal funeral monuments for Christian III, Frederik II and Christian IV in the Cathedral of Roskilde”. En: ANDERSEN, Michael, NYBORG, Ebbe, VEDSO, Mogens (ed.). *Masters, meanings and models. Studies in the Art and Architecture of the Renaissance in Denmark. Essays published in honor of Hugo Johannsen*. Copenhagen: National Museum of Denmark, 2010, pp. 118-150.

⁵⁸⁷ Cornelis Floris (1514-1575) está unánimemente considerado como el principal escultor renacentista de Europa del norte. Cabe destacar que el contrato de encargo del sepulcro del rey Cristián III no ha sido localizado. Sin embargo, existe un dibujo preparatorio firmado y fechado en 15 de febrero de 1573, actualmente conservado en la *Bibliothèque Nationale de France*. Los críticos apuntan a que Cornelis Floris acabó el sepulcro en 1575, poco antes de morir. Finalmente, la obra fue enviada a Dinamarca en 1579 y montada en la catedral de Roskilde en 1580. RUYVEN-ZEMAN, Zsuzsanna. “Drawings for Architecture and Tomb Sculpture by Cornelis Floris”. *Master Drawings*, 30, 1992, pp. 185-200. Sobre la trayectoria artística de Cornelis Floris existe abundante bibliografía. Citamos a continuación la monografía más reciente: DEVISSCHER, Hans, HUYSMAN, Antoinette. *Cornelis Floris. 1514-1575. Beeldhouwer, architect, ontwerpe*. Brussel: Crédit Communal de Belgique, 1996.

⁵⁸⁸ Los datos que se poseen sobre este escultor son muy escasos. Se sabe que era de orígenes holandeses y los críticos apuntan a que fue discípulo de Cornelis Floris por el hecho de que su producción escultórica se inspira claramente en los modelos de este. RUYVEN-ZEMAN, Zsuzsanna. “Drawings for Architecture...*op. cit.*”, p. 195.

⁵⁸⁹ JOHANNSEN, HUGO. “Dignity and dynasty...*op. cit.*”, p. 128.

⁵⁹⁰ Los blasones representados corresponden a los reinos de: Dinamarca, Noruega, Suecia, Gotland, Wenden, Schleswig, Holstein, Stomarn, Ditmarschen, Oldenburg y Delmenhorst, es decir todos los dominios de la Corona a finales del siglo XVI. RUYVEN-ZEMAN, Zsuzsanna. “Drawings for Architecture...*op. cit.*”, p. 200, nota 36.

⁵⁹¹ JOHANNSEN, HUGO. “Dignity and dynasty...*op. cit.*”, p. 130.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 133. A este respecto añadimos que Cornelis Floris, antes de ejecutar el sepulcro de Cristián III, propuso a la Corona de Dinamarca varios proyectos de monumentos funerarios colectivos. Ninguno de ellos llegó a realizarse, pero se han conservados los dibujos preparatorios, entre ellos un proyecto de tumba para los reyes Cristián III, Federico II y sus respectivas esposas (Copenhague, *Royal Museum of Fine Arts*) (**fig. 97**); y otro para el rey Federico II y su mujer Sofía de Mecklenburg (París, *Bibliothèque Nationale de France*) (**fig. 98**). Ambos vuelven a presentar el motivo iconográfico de los soldados-heraldos.

contactos con el taller genovés de los Aprile. Sin embargo, creemos que el caso de los sepulcros reales daneses demuestra que en los siglos XVI y XVII estos motivos eran habituales tanto en la escultura como en las arquitecturas efímeras en toda Europa.



Fig. 95. Cornelos Floris, *Sepulcro del rey Cristián III de Dinamarca*. 1573-1575. Roskilde, catedral. Foto: Sílvia Canalda.



Fig. 96. Gert van Egen, *Sepulcro del rey Federico II de Dinamarca*. 1598. Roskilde, catedral. Foto: Sílvia Canalda.



Fig. 97. Cornelis Floris, *Proyecto de tumba para los reyes Cristián III, Federico II y sus respectivas esposas*. 1574. Copenhagen, National Gallery of Denmark. Fuente: M. Andersen, E. Nyborh, M. Vedso. *Masters, meanings and models*. Copenhagen: National Museum of Denmark, 2010, p. 123.



Fig. 98. Cornelis Floris, *Proyecto de tumba para Federico II de Dinamarca y Sofía de Mecklenburg*. 1573. Paris, Bibliothèque Nationale de France. Fuente: M. Andersen, E. Nyborh, M. Vedso. *Masters, meanings and models*. Copenhagen: National Museum of Denmark, 2010, p. 122.

En el caso concreto de Cerdeña, la presencia de guerreros-heraldos en los catafalcos está documentada⁵⁹³. Por ejemplo, el túmulo que se montó en la catedral de Cagliari en 1665 para celebrar las exequias del rey Felipe IV contaba con cuatro soldados en las esquinas que llevaban los blasones de la Corona⁵⁹⁴. La documentación de archivo aclara que se trataba de cuatro alguaciles que ejercieron de “reys de armas”⁵⁹⁵ durante la celebración de la misa de réquiem en memoria del soberano.

En otros contextos del Mediterráneo hispánico, los grabados de traducción de los catafalcos reales prueban que estas estructuras efímeras a menudo incluían una representación de los estados que el soberano había gobernado, personificados a través de figuras alegóricas. Por ejemplo, en el primer registro del túmulo realizado para las exequias de Felipe IV en Nápoles había 16 alegorías que representaban los principales reinos de la Monarquía hispánica, cada uno de ellos

⁵⁹³ Es bien sabido que cada vez que moría un miembro de la familia real se encargaban en varias ciudades del imperio grandes arquitecturas efímeras para la celebración de las honras fúnebres. Cerdeña no era una excepción, aunque apenas se conservan dibujos o grabados de traducción de estos túmulos. Sobre el tema de los catafalcos reales existe una extensa bibliografía. Mencionamos a continuación algunos de los principales estudios: BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*. Madrid: Akal, 1990; MÍNGUEZ, Víctor. *Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim de l'IVEI, 1990; VARELA, Javier. *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*. Madrid: Turner, 1990; SOTO CABA, Victoria. *Catafalcos reales del barroco español*. Madrid: UNED, 1991; LOBATO, María Luisa, GARCÍA, Bernardo (ed.). *La fiesta cortesana en la época de los Austria*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2003; ALLO MANERO, María Adelaida, ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. “El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana”. *Artigrama*, 19, 2004, pp. 39-94.

⁵⁹⁴ Existen dos relaciones manuscritas que describen las exequias calaritanas de Felipe IV. La primera, bastante breve, se conserva en el *Archivio Capitolare* de Cagliari: ACCA, *Estatutos Carinena*, vol. 178, ff. 383-384v y 386. La segunda, más extensa, ha sido localizada por Anna Saiu Deidda en el *Archivio di Stato* de Cagliari y se titula: “Relación de la forma, en que se hicieron los lutos y honras por la muerte del Rey nuestro Señor Don Phelipe Quarto, que esta en el cielo”. ASCA, *Segreteria di Stato*, serie II, vol. 42. Esta segunda relación incluye un registro de los gastos de las exequias, que corrieron a cargo de la Real Caja de Cerdeña. También se conserva un dibujo del túmulo, que fue realizado probablemente por el pintor Giuseppe Deris (**fig. 99**). SAIU DEIDDA, Anna. “Apparati effimeri nelle onoranze funebri per Filippo IV a Cagliari nelle relazioni d’archivio”. En: PABA, Tonina, ANDRÉS RENALES, Gabriel. *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar: actas del tercer Coloquio Internacional sobre relaciones de sucesos, Cagliari, 5-8 de septiembre de 2001*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 2003, pp. 381-390.

⁵⁹⁵ “En los quatre anguls del tumul avia quatre homes engavellats ab un escut en mans de cada scu de dits pintades las armas Reals, y dits homes se deian Reis de Armas”. ACCA, *Estatutos Carinena*, vol. 178, f. 383v. El registro de pagos del *Archivio di Stato* menciona incluso sus nombres: “Baptista Serra, Andrea Carta, Gavi Montanacho y Juan Usay arguacirs, que han servit per Reys de armas en lo túmulo se ha fet”. ASCA, *Segreteria di Stato*, serie II, vol. 42, f. 10v. A este respecto cabe destacar que el de “rey de armas” era un oficio cortesano que existía desde la baja edad media en todas las Monarquías europeas. Por ejemplo, en la corte de Felipe IV los “reyes de armas” eran 12 en total. Entre sus muchas funciones estaba la de intervenir en fiestas, banquetes y todo tipo de eventos oficiales importantes, llevando una cota y jubón con las armas reales. En palabras de José Antonio Gullén, estos oficiales eran “agentes de la iconografía regia [...] su actuación estaba dirigida a la sacralización de las armas reales como complemento de la imagen regia como proyecto de poder”. GULLÉN BERRENDERO, José Antonio. “Iluminando las sombras: Diego Barreiro, un Rey de Armas en la corte de Felipe IV”. *Librosdelacorte.es*, 2, 2010, pp. 15-20. En línea: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/6101/37263_3.pdf?sequence=1. [Fecha de consulta: 01/03/2015].

identificable a través de su escudo⁵⁹⁶. Y en el zócalo del catafalco que se levantó en la catedral de Barcelona en ocasión de la muerte de Carlos II, en 1700, se colocaron ocho figuras femeninas que constituían la personificación de los estados de la Corona (**fig. 100**)⁵⁹⁷.

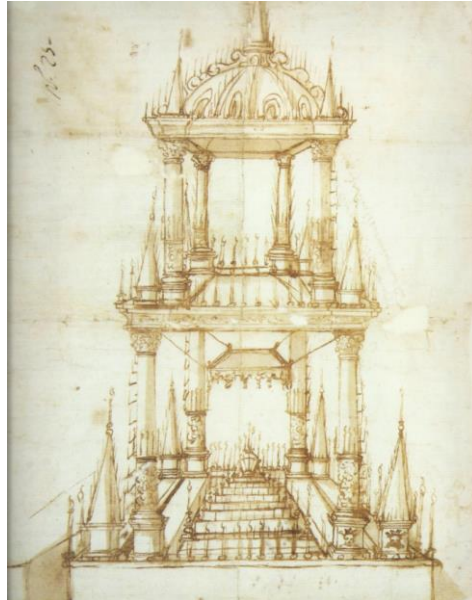


Fig. 99. Giuseppe Deris, *Túmulo para las exequias de Felipe IV en la catedral de Cagliari*. 1665. Fuente: F. Manconi (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, vol. I, p. 207.



Fig. 100. Francesc Gazan, *Túmulo para las exequias de Carlos II en la catedral de Barcelona*. 1701. Fuente: <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/gravatsBRUB/id/1123>.

⁵⁹⁶ MÍNGUEZ, Víctor. "Exequias de Felipe IV en Nápoles. La exaltación dinástica a través de un programa astrológico". *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 53-62.

⁵⁹⁷ GALINDO BLASCO, Esther. "La escritura y la imagen en las exequias de Carlos II en la catedral de Barcelona: una lectura del Túmulo y de las Poesías, Caligramas y Jeroglíficos". *Cuadernos de arte e iconografía*, 7, tomo 4, 1991, pp. 273-283.

Por todo lo dicho, pues, creemos que hay que plantear la hipótesis de que los soldados romanos del *Mausoleo de Martín el Joven* cumplan la misma función: probablemente por contaminación de las arquitecturas efímeras, debían personificar los reinos de la Monarquía, como los “heraldos” de las tumbas reales de Dinamarca. Lo cierto es que hoy en día estas figuras resultan de difícil interpretación, ya que los blasones, por alguna razón que desconocemos, no llegaron a realizarse⁵⁹⁸. Probablemente esta situación se debió a que hubo más de una variación en el dibujo de las armas del mausoleo. Prueba de ello es que en 1686, poco antes de recibir el último y definitivo pago, Giulio Aprile comunicó al procurador real “haber desecho y esplanado las armas que se han buuelto a hazer de nuevo [...] por haberse variado el desegno”⁵⁹⁹. El dato no sorprende, ya que en este tipo de monumentos funerarios las armas solían realizarse al final del todo y bajo indicaciones precisas de los comitentes⁶⁰⁰.

El cuerpo central del monumento, sostenido por cuatro ménsulas en forma de querubines, alberga la tumba de Martín el Joven (**fig. 101**). Debajo de la urna observamos de nuevo las armas de Aragón, esta vez con la corona real y la inscripción (7): “*MARTINUS II ARAGONIAE REX OBIIT ANNO DOMINI MCDIX*”⁶⁰¹. Hay que destacar que Martín el Joven nunca llegó a ser rey de Aragón, puesto que murió antes que su padre, Martín el Humano. En cambio, fue rey de Sicilia, pero la inscripción “curiosamente” no menciona este título. En nuestra opinión, la razón es que los derechos sucesorios de los Austria sobre Cerdeña no pasaban por la Corona de Sicilia, sino por la de Aragón. Quizás a raíz de la desestabilización política que siguió al asesinato del virrey Camarasa, las autoridades españolas del siglo XVII decidieron atribuir a Martín el Joven un título que no le correspondía, ya que se lo arrebató su muerte prematura, para defender el vínculo que unía la isla de Cerdeña con las posesiones de la Monarquía hispánica.

⁵⁹⁸ Una hipótesis sugerente es que cada uno de los soldados simbolice uno de los estados de la Corona de Aragón, aunque dichos estados eran cinco (los reinos de Aragón, Valencia, Mallorca, Cerdeña y el principado de Cataluña) y nuestros guerreros son solo cuatro. Nos preguntamos: ¿tal vez se podía no incluir Cerdeña, ya que la obra se encontraba allí? Sea como fuere, las arquitecturas efímeras demuestran que no existía un único criterio de representación: en el túmulo napolitano de Felipe IV, por ejemplo, las posesiones de la monarquía eran 16; en cambio, en el de Carlos II realizado en Barcelona, como hemos dicho, eran solo 8. Por lo tanto, la personificación de los estados se adaptaba a cada caso y a cada programa iconográfico. Con respecto al *Mausoleo de Martín el Joven*, a falta del contrato de encargo de la obra, solo podemos movernos en el campo de las hipótesis.

⁵⁹⁹ ASCA, *Risoluzioni di Patrimonio*, vol. P56, ff. 80-81; SCANO, Dionigi, *Morte e sepoltura...op. cit.*, p. 15, doc. II; CAVALLI, Giorgio. “Un artista lombardo in Sardegna...op. cit.”, p. 143 y p. 171, doc. 15.

⁶⁰⁰ Por ejemplo, volviendo al caso de la tumba del rey Cristián III de Dinamarca, la documentación aclara que cuando Cornelis Floris murió, el 20 de octubre de 1575, la obra estaba acabada. Solo quedaban por realizar las inscripciones laudatorias y las armas reales, para las que se enviaron de Dinamarca modelos precisos elaborados por el heraldo de corte. JOHANNSEN, HUGO. “Dignity and dynasty...op. cit.”, p. 124.

⁶⁰¹ “El Rey Martín II de Aragón falleció en el año del Señor 1409”.



Fig. 101. Giulio Aprile, *Mausoleo de Martín el Joven*. Registro central. 1675. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

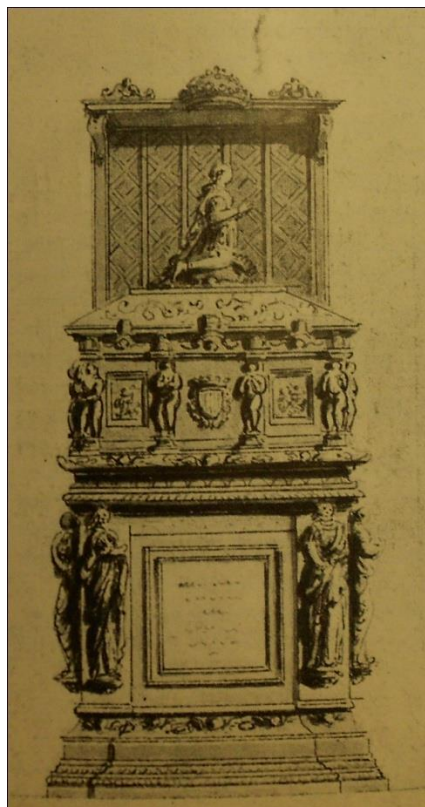


Fig. 102. El sepulcro de Alfonso el Magnánimo en un dibujo de principios del siglo XIX. Fuente: R. Alcoy, *Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, p. 73.

El difunto está representado arrodillado sobre un cojín, encima de su propio sarcófago, con la corona real a sus pies. Desde el punto de vista iconográfico, esta tipología de estatua orante remonta al modelo de las tumbas reales del Escorial realizadas por Leone y Pompeo Leoni⁶⁰². Otro precedente, cronológicamente más cercano a nuestro mausoleo, es la tumba de Alfonso el Magnánimo en panteón real de Poblet, ejecutada en 1672 por Francesc y Joan Grau, como hemos apuntado⁶⁰³. Dicho sepulcro, que hoy día se conserva solo parcialmente porque quedó muy dañado tras la exclaustación de 1835, también albergaba una estatua orante del soberano arrodillado sobre un cojín, con la corona a sus pies (**fig. 102**). Tumbas reales aparte, cabe destacar que en Cerdeña la tipología del orante tiene antecedentes en el monumento fúnebre de Manuel de Castelvly de la iglesia de San Gemiliano de Samassi, ejecutado en 1586 por Scipione Aprile, y en el sepulcro de Jaime Manca de San Pietro de Silki en Sassari (**fig. 103**), recientemente atribuido a Tommaso Orsolino⁶⁰⁴. Dos obras, pues, también realizadas por marmolistas lombardos.

Martín el Joven está retratado en la flor de la juventud y va vestido anacrónicamente siguiendo la moda del siglo de oro, aunque debajo de la capa lleva la coraza y la espada. Indumentaria aparte, esta imagen sigue la iconografía más habitual del infante de Aragón: en las pocas representaciones medievales que hemos podido localizar siempre se le presenta como guerrero⁶⁰⁵. Probablemente el ejemplo más interesante corresponde al rollo genealógico de la Corona de Aragón, encargado por el rey Martín el Humano para celebrar las empresas de la casa de los condes de Barcelona⁶⁰⁶. Aquí Martín el Joven va armado y lleva un escudo con los blasones de Sicilia y de Aragón (**fig. 104**). Verosímilmente por razones de propaganda política, como hemos apuntado, en la tumba barroca de Cagliari desaparece cualquier referencia al reino de Sicilia, que a diferencia de Cerdeña no pertenecía a la confederación de estados de la Corona de Aragón⁶⁰⁷.

⁶⁰² PORCU GAIAS, Marisa *Sassari: storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*. Nuoro: Ilisso, 1996, p. 264. Sobre los Leoni véase: *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*. Catálogo de la exposición. Madrid, 18 de mayo-12 de junio de 1994. Madrid: Museo del Prado, 1994.

⁶⁰³ BOSCH BALLBONA, Joan. *Els Tallers d'escultura al Bages del segle XVII*. Manresa: Caixa de Manresa, Obra Cultural, 1990, pp. 69, 210-211; YEGUAS GASSÓ, Joan. "La trajectòria de l'escultor barroc Joan Grau". *Estudis de Constantí*, 27, 2011, pp. 55-66.

⁶⁰⁴ FRANCHINI GUELF, Fausta. "Sculptori Lombardi da Genova in Sardegna...*op. cit.*, p. 791; PORCU GAIAS, Marisa. "I sacri arredi di San Pietro di Silki". En: DELOGU, Ignazio et al. (ed.). *San Pietro di Silki*. Sassari: Stampacolor, 1998, pp. 81-115.

⁶⁰⁵ En el Archivo Nacional de Cataluña, por ejemplo, se conserva un sello de Martín el Joven fechado entre finales del siglo XIV y principios del XV (ANC1-960-T-1197). Nuestro personaje está retratado con la armadura.

⁶⁰⁶ SERRA DESFILIS, Amadeo. "La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón". *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, pp. 52-74.

⁶⁰⁷ A este respecto recordamos que la Corona de Sicilia quedó separada de la de Aragón en 1556, cuando el rey Felipe II creó el Consejo de Italia. La gobernación de los estados de Nápoles, Sicilia y Milán recayó entonces en este



Fig. 103. Tommaso Orsolino (atr.), *Monumendo funerario de Jaime Manca*. 1633. Sassari, iglesia de San Pietro di Silki. Fuente: M. Porcu Gaias, *Sassari. Storia architettonica e urbanistica*. Nuoro: Ilisso, 1996, p. 266.



Fig. 104. Rollo genealógico de la Corona de Aragón. *Martín el Joven*. Principios del siglo XV. Barcelona, Institut Ametleer d'Art Hispànic. Fuente: A. Serra Desfilis. "La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón", *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, fig. 5.

organismo. Cerdeña, en cambio, permaneció unida al principado de Cataluña y los reinos de Aragón, Valencia y Mallorca, todos ellos administrados por el Consejo de Aragón.

A los dos lados de la estatua orante del difunto observamos la presencia de los trofeos de guerra, que celebran la gloria alcanzada en vida por Martín el Joven. Las fuentes históricas catalanas, efectivamente, coinciden en subrayar el valor de este joven rey y la grandeza de sus empresas bélicas⁶⁰⁸. Pero el difunto se presenta a la vez como rey justo y piadoso, ya que a la altura del sarcófago hay dos hornacinas laterales con las esculturas de la Fe (**fig. 105**) y la Justicia (**fig. 106**), es decir, dos de las virtudes más importantes del buen príncipe cristiano.

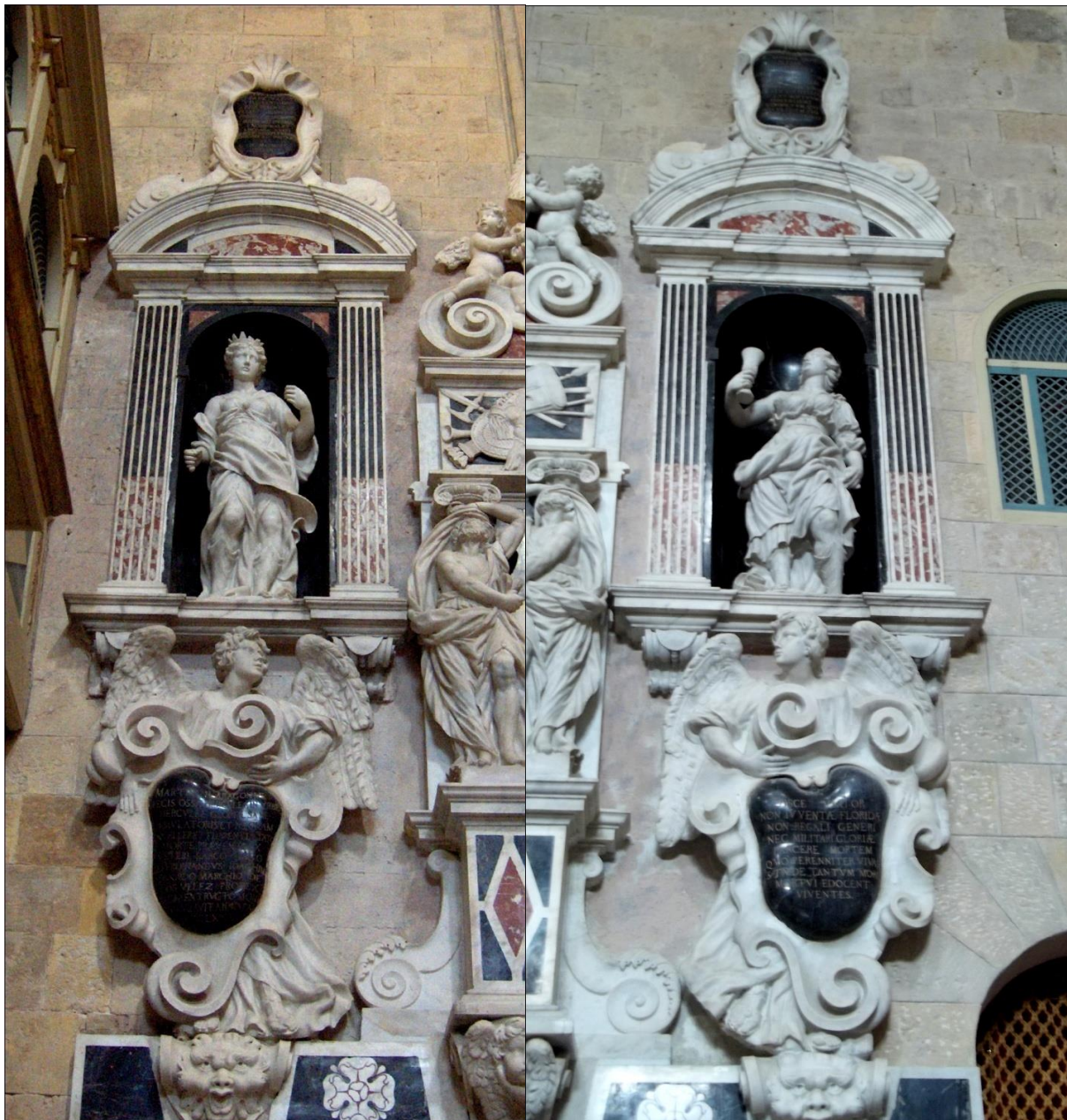


Fig. 105-106. Giulio Aprile, *Mausoleo de Martín el Joven*. Hornacinas laterales. *La Fe* y *La Justicia*. 1677. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

⁶⁰⁸ “Era el rey de Sicilia de ánimo grande y muy arriscado para aventurar su persona a todo peligro, y de una fortaleza y constancia invencible; y te tal manera se ejercitaba en las cosas de las armas y las seguía como su ordinaria recreación y pasatiempo...”. ZURITA, Jerónimo, *Anales de la Corona de Aragón...op. cit.*, p. 907.

El remate presenta la figura de la muerte, con la cabeza coronada y la guadaña en la mano, símbolos de su soberanía sobre todos los mortales (**fig. 107**).



Fig. 107. Giulio Aprile, *Mausoleo de Martín el Joven*. Remate. 1675. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

Por lo tanto, el programa iconográfico del mausoleo termina con un claro mensaje moral, subrayado por una de las inscripciones laudatorias (**8**):

*“DISCE VIATOR NON IN IUVENTAE FLORIDAE NON SPECIALI GENERI NEC MILITARI GLORIAE
PARCERE MORTEM QUO PERENNITER VIVAS STUDE TANTUM MORI MORTUI EDOCENT
VIVENTES”*⁶⁰⁹.

Con un lenguaje típico de la retórica de la época se recuerda al hipotético espectador que la muerte es la única conclusión posible de la vida y que delante de su soberanía todos los mortales son iguales⁶¹⁰. Las virtudes del difunto y la grandeza de sus empresas militares, de hecho,

⁶⁰⁹ “Caminante, aprende que la muerte no preserva ni la flor de la juventud ni el linaje ilustre ni la gloria militar. Intenta vivir constantemente. Los muertos enseñan a los vivos que solo se muere”.

⁶¹⁰ Este mensaje moralizante vuelve aparecer, por ejemplo, en la emblemática de la época. Recordamos a este respecto una empresa de Diego Saavedra Fajardo relativa a la muerte, cuyo lema dice: “Este mortal despojo, ò caminante/ triste horror de la muerte, en quien la araña / hilos añuda, y de la inocencia engaña / que a romper lo sutil no fue bastante. / Coronado se vio, se vio triunfante / con los trofeos de una, y otra hazaña / favor su risa fue, terror su saña / atento el orbe a su Real semblante. / Donde antes la soberbia dando leyes / paz, y a la guerra presidía / se

quedaron canceladas por su fallecimiento prematuro. A raíz de este lenguaje moralizador, los críticos han definido este monumento funerario como una gran arquitectura *“in cui è profuso lo spirito barocco avvertibile nella concezione drammatica della morte, morte che non risparmia neppure i re”*⁶¹¹.

Los restos mortales de Martín el Joven fueron trasladados al nuevo sepulcro el 19 de julio de 1686, dentro de una bolsa de terciopelo carmesí⁶¹². Los *Consellers* de Cagliari hubiesen deseado organizar un acto de solemnidad extraordinaria, pero por decisión del arzobispo de la ciudad se ofició una breve ceremonia nocturna y secreta: solo participaron el mismo arzobispo, los representantes de las cortes y de los ministros reales y el escultor Giulio Aprile, encargado de “quitar el bulto del Señor Rey Don Martin que està en sima la hurna poner los guesos, y bolver en su lugar decho bulto”⁶¹³. La sencillez del acto fue justificada alegando que la precaria situación de las finanzas del reino no hubiese podido soportar los gastos de una pomposa ceremonia pública. Sin embargo, a parte de las cuestiones económicas, creemos que el arzobispo de Cagliari decidió evitar un acto demasiado solemne para no comprometer la ya de por sí precaria estabilidad política del reino. En palabras de Alberto Boscolo:

*“...les classes populars havien ja demostrat el seu descontentament; els mateixos feudataris estaven dividits amb lluites internes; i planaven mals humors i agitacions [...] el moment no era, per tant, propici per una cerimònia que, ultra resultar massa costosa, podia renovar als sards el record del passat”*⁶¹⁴.

Tal vez para compensar las carencias en la ceremonia de traslado de los despojos, tres meses más tarde se decidió encargarse la realización de un túmulo, que cada año se montaría, siguiendo la

prenden oy los viles animales. / Què os arrojaís, ò Principes, ò Reyes / si en los ultrajes de la muerta fría / comunes sois con los demás mortales?”. SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Idea de un príncipe político y christiano, representada en cien empresas*. En Valencia: por Vicente Cabrera, 1695 (1640), p. 693.

⁶¹¹ CAVALLO, Giorgio. “Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*”, p. 143.

⁶¹² Cabe destacar que durante la última restauración del mausoleo (2006) el sarcófago de Martín el Joven ha sido abierto y en su interior se ha encontrado una bolsa de terciopelo carmesí que corresponde a las descripciones de las fuentes del siglo XVII. Dentro de la bolsa se han hallado los restos mortales del infante de Aragón. SIDDI, Lucia. “Le sedi istituzionali nel Regno di Sardegna all’indomani del compromesso di Caspe: la riscoperta di tre importanti testimonianze”. En: FALCÓN, Isabel (ed.). *El compromiso de Caspe (1412), cambios dinásticos y constitucionalismo en la Corona de Aragón*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2013, pp. 796-804. En línea: <http://www.patrimonioculturaldearagon.es/documents/10157/be03513f-b475-4ee4-9b40-5b0de8466452>. [Fecha de consulta: 05/03/2015].

⁶¹³ SCANO, Dionigi, *Morte e sepoltura...op. cit.*, pp. 17-18, doc. III.

⁶¹⁴ BOSCOLO, Alberto, *Martí el Jove a Sardenya...op. cit.*, pp. 47-48.

tradición, el día de los difuntos delante del nuevo mausoleo⁶¹⁵. De esta manera no solo se ennoblecía la sepultura del infante de Aragón, sino también se dignificaba la conmemoración anual que se hacía por su alma, a la que nos hemos referido en el apartado 2.2.

Por lo tanto podemos afirmar que en 1686 la operación de recuperación y celebración de la memoria de Martín el Joven se había completado. Su figura entró a formar parte de las maniobras políticas utilizadas para reafirmar el gobierno español en Cerdeña después del asesinato del virrey Camarasa. Con toda probabilidad, la remodelación de la catedral de Cagliari que se estaba realizando en los mismos años representó una oportunidad inmejorable que las autoridades de la isla supieron aprovechar en sentido propagandístico. Por iniciativa de los virreyes, se decidió entonces rescatar del olvido a Martín el Joven y presentar una nueva imagen de él que correspondía al modelo del príncipe piadoso y del valiente guerrero. La memoria del infante de Aragón se convirtió en un instrumento de poder destinado a legitimar el gobierno de los Austria, herederos de aquel trono que siglos atrás había pertenecido justamente a la casa de Martín el Joven.

⁶¹⁵ “Se haga un tumulo sobre una tarima de tres gradas con un cubierto de tercio pelo negro gayado, y guarnecido de astrilla de oro, y sus borlas en los cuatro cantos, o esquinas que sean de seda negra, y oro con almoadas de la misma calidad y que tambien tenga sus borlas a perfeccion, y en dicho cubierto se pongan las armas de Aragon bordadas, o de cortaduras según el tiempo diere lugar [...] que las dichas gradas estén cubiertas de una vayeta negra a proporcion del sitio, y que respecto de que ha ora no hay tiempo de hazer la corona y çetro de plata dorada se haga de carton lo mas pulido que podra ser, y que tambien se haga quatro bancos teñidos de negro y dorados para poner las beynte y quatro achas que todos los años se acostumbra...”. Documento editado en: SCANO, Dionigi, *Morte e sepoltura...op. cit.*, pp. 18-19, doc. IV.

**3. EL RETABLO DE SAN ISIDRO Y LA INMACULADA Y EL ARZOBISPO DIEGO
FERNÁNDEZ DE ANGULO (1676-1683)**

3.1 Un eclesiástico cortesano

En enero de 1676 falleció el arzobispo calaritano Pedro Vico, que se había visto involucrado en la crisis política desembocada en el asesinato del virrey Camarasa. La delicada tarea de elegir a su sucesor, cuyo papel se consideraba imprescindible para garantizar la estabilidad política de Cerdeña, se prolongó durante varios meses, produciendo una intensa correspondencia entre Madrid, Cagliari y Nápoles⁶¹⁶. Destacados miembros de la corte, consultados sobre este tema, recomendaron al rey descartar a los naturales de Cerdeña y escoger para la sede de Cagliari “un Prelado forastero íntegro y desinteresado, celoso del Servicio del Rey y del bien público, que se aúne con el Virrey en las Cortes, que en falta déste pueda quedar por Presidente en ellas, y en el Reyno”⁶¹⁷. El soberano siguió estas instrucciones, aunque prescindiendo de todos los candidatos propuestos por el Consejo de Aragón. Por ello, la dignidad recayó en un eclesiástico castellano que no aparece en ninguna de las “ternas” oficiales: Diego Ventura Fernández de Angulo Velasco y Sandoval⁶¹⁸.

Natural de Zamora, donde había nacido en 1632⁶¹⁹, Diego de Angulo llegó al arzobispado de Cagliari tras una brillante carrera en el clero regular. Con 16 años ingresó en la Orden franciscana de la Observancia, en la que siguió sus estudios hasta el grado de lector en teología, convirtiéndose en profesor en varios colegios de Castilla⁶²⁰. Con el paso de los años fue acumulando cargos dentro de la orden, como el de guardián del convento de Jaén, ministro provincial de la provincia de Granada y calificador del Santo Oficio⁶²¹. Pero el gran salto en su carrera se produjo en 1673, cuando fue elegido comisario general de los frailes menores y

⁶¹⁶ ACA, *Consejo de Aragón*, legajo 1134; AHN, *Consejos Suprimidos*, legajo 19873.

⁶¹⁷ Es lo que recomendó el marqués de los Vélez, virrey de Nápoles y antiguo virrey de Cerdeña, en una carta del 7 de febrero de 1676 al Consejo de Aragón. ACA, *Consejo de Aragón*, legajo 1134. Documento editado en: ROMERO FRÍAS, Marina. *Documenti sulla crisi politica del Regno di Sardegna al tempo del viceré marchese di Camarasa*. Sassari: Banco di Sardegna, Stampacolor, 2003, p. 290.

⁶¹⁸ AHN, *Consejos Suprimidos*, legajo 19873. Véase también: VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 155.

⁶¹⁹ ASV, *Processus Consistoriales*, vol.75, f. 80.

⁶²⁰ *Ibid.* Véase también: CHERCHI, Luigi. *I vescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 164.; VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 155.

⁶²¹ ASV, *Processus Consistoriales*, vol.75, f. 80.

predicador del rey Carlos II⁶²². Estas dignidades le permitieron acceder directamente a la corte y con toda probabilidad le abrieron las puertas del episcopado⁶²³.

Cabe destacar que antes de convertirse en obispo Diego de Angulo intentó culminar la escalada en el clero regular hasta el cargo de maestro general de los franciscanos. Como comisario general, nuestro eclesiástico era el principal aspirante a esta dignidad, de enorme importancia política porque a menudo desembocaba en el cardenalato. Por ello, a principios de 1676 se trasladó a Roma para presentar su candidatura en el capítulo general de la orden⁶²⁴. Le precedieron una serie de cartas de recomendación que salieron de la corte de Madrid, dirigidas a los más influyentes cardenales de la curia Vaticana⁶²⁵. Pero el capítulo, que se celebró en el marco de los intensos conflictos en Francia y España por la hegemonía política en Roma, inclinó sus votos hacia el candidato filo-francés⁶²⁶.

Mientras se celebraba el capítulo de los franciscanos, los contactos de Diego de Angulo en Madrid empezaron a mover hilos para permitirle saltar a la carrera episcopal. En mayo de 1676 el rey le nombró obispo de Cádiz⁶²⁷, aunque finalmente este nombramiento no se hizo efectivo. Probablemente fue el mismo interesado quien rechazó esta mitra, concentrando sus esfuerzos, en ese momento, en conseguir el cargo de maestro general de los frailes menores. Después de que sus aspiraciones en este sentido se vieran defraudadas, el rey le ofreció el arzobispado de Cagliari. Diego de Angulo aceptó, siendo consagrado como prelado en Roma, en la iglesia franciscana de

⁶²² *Ibid.*; La elección a comisario general se produjo en julio de 1673, como el mismo Diego de Angulo comunicó en una carta al cardenal Francesco Barberini, protector de la orden: BAV, *Barberini Latino*, 9890, f. 149.

⁶²³ El de comisario general era un cargo de gobierno dentro de la jerarquía de la Orden Franciscana de la Observancia, el segundo en importancia tras el de Maestro General. El comisario residía en el convento de San Francisco el grande en Madrid (desaparecido durante la Guerra de la Independencia y reedificado posteriormente), que garantizaba acceso directo a la corte. Sobre el tema véase: BARRADO MANZANO, Arcángel. *De historia et iure commissariorum generalium in Ordine Fratrum Minorum*. Sevilla: Typis San Antonio, 1952. Por otro lado, la de predicador del rey era una dignidad cortesana que tradicionalmente servía de trampolín para dar el salto a una mitra. La documentación apunta a que el número de predicadores reales no era fijo. En una carta del 6 de febrero de 1676, por ejemplo, el padre general de los clérigos menores se quejaba con el nuncio en Madrid, cardenal Millini, por la cantidad exorbitante de predicadores del rey: ASV, *Segreteria di Stato, Spagna*, vol. 142, ff. 76-78v.

⁶²⁴ Los capítulos generales de los franciscanos observantes se celebraban cada 6 años, de manera alternada entre Roma y España. De allí la vinculación tan estrecha de esta orden con la Corona católica.

⁶²⁵ El 4 de marzo de 1676 el nuncio en Madrid escribió al cardenal Altieri, secretario de estado Vaticano, y al ya citado cardenal Francesco Barberini, para pedir que apoyasen la candidatura de Diego de Angulo. ASV, *Segreteria di Stato, Spagna*, vol. 142, f. 146; BAV, *Barberini Latino*, 8507, f. 73.

⁶²⁶ A este respecto el embajador español en Roma, cardenal Nithard, se quejó con la Corona de la ambigüedad del cardenal Barberini, que había fingido apoyar a Diego de Angulo cuando en realidad defendía los intereses de Francia. MARQUES, José María. "La Santa Sede y la España de Carlos II. La negociación del nuncio Millini. 1675-1685". *Anthologica Annua*, 28-29, 1981-1982, p. 382.

⁶²⁷ ASV, *Segreteria di Stato, Spagna*, vol. 142, f. 298v.

*Sant'Isidoro degli Irlandesi*⁶²⁸. En diciembre de 1676 se trasladó a la capital sarda, donde hizo su entrada oficial el 5 de enero de 1677⁶²⁹. La estancia en Cerdeña del eclesiástico se prolongó durante 6 años, en los que el rey le confió todos los cargos políticos, además de eclesiásticos, más importantes: en 1679 le nombró “visitador de la escuadra de galeras”⁶³⁰; en 1680 “visitador de la Real Hacienda”⁶³¹; y sobre todo en 1682 virrey interino⁶³².

En 1683 llegó para Diego de Angulo una orden de traslado a la diócesis de Ávila. Probablemente fue el mismo prelado quien pidió volver a España. El soberano decidió satisfacer sus deseos, pero ofreciéndole una mitra que, en nuestra opinión, no respondía a sus expectativas: Ávila era una ciudad mucho más pequeña que Cagliari, era sede de un simple obispado y no era la capital de un reino, por lo cual no había ningún cargo político asociado a la dignidad eclesiástica. Además, las rentas de la diócesis, bastante modestas dentro de la geografía eclesiástica española de la época, habían disminuido a causa de las carestías y las plagas de langosta⁶³³. Aunque Diego de Angulo mantenía el título vitalicio de arzobispo, se trataba de un retroceso en el *cursus honorum* del personaje, que había llegado a acumular un gran poder durante la etapa sarda y que probablemente aspiraba a una mitra más rentable o incluso a una púrpura cardenalicia, como sugiere un texto encomiástico publicado en Cagliari en 1682⁶³⁴. Insatisfecho con su nueva

⁶²⁸ ASV, *Acta Camerarii*, 22, f. 214; RITZLER, Remigius, SEFRIN, Pirminum. *Hierarchia Catholica Medii et Recientioris Aevi. Volumen V (1667-1730)*. Patavii: Typis et Sumptibus Domus Editorialis "Il Messaggero di S. Antonio" apud Basilicam S. Antonii, 1952, p. 136. Este texto forma parte de una conocida colección histórica que recopila todos los papas, cardenales y obispos de la Iglesia católica. Esta obra monumental fue comenzada por Konrad Eubel, que publicó los primeros tres volúmenes. Tras su fallecimiento el estudio fue continuado por otros historiadores.

⁶²⁹ VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 157.

⁶³⁰ ACA, *Cámara de Aragón*, 336, ff. 159v-161.

⁶³¹ *Ibid.*, ff. 296v-300. Como “visitador” de las galeras y de la Real Hacienda, Diego de Angulo fue encargado de revisar las cuentas de la Capitanía General y la Real Caja. Por orden directa del rey, los ministros de Cerdeña estaban obligados a ejecutar y cumplir lo que mandase el prelado. Se trataba, pues, de una misión administrativa de gran importancia.

⁶³² MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. II, pp. 156-159.

⁶³³ La población de Ávila había quedado reducida a unos 1000 habitantes y las rentas de la mitra a unos 12.000 ducados: ASV, *Processus Consistoriales*, vol.81, f. 20v.; ASV, *Acta Camerarii*, vol. 23, f. 117v; SOBRINO CHOMÓN, Tomás. *Episcopado Abulense: siglos XVI-XVIII*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1983, p. 272; BARRIO GOZALO, Maximiliano. *El clero en la España moderna...op. cit.*, p. 311-312. Cagliari, en cambio, tenía unos 15.000 vecinos y las rentas eran de unos 10.000 ducados, en teoría más bajas que las de Ávila, pero también menos cargadas de pensiones: ASV, *Processus Consistoriales*, vol.75, f. 90; ASV, *Acta Camerarii*, 22, f. 214; TURTAS, Raimondo. “Patronato regio e presentazione...op. cit.”, p. 3.

⁶³⁴ GALECRÍN, Hilario. *Carta a un amigo que quiso saber las razones de congruencia que concurren en las sagradas y humanas letras para la combinación de ambos gobiernos temporal y espiritual*. Cagliari: en la stampa del Doct. D. Hylario Calçerin, por Nicolás Pisà, 1682. El texto, dedicado a Diego de Angulo y probablemente redactado en su entorno más próximo, se publicó en ocasión de su nombramiento a virrey interino de Cerdeña para celebrar la conveniencia de que un eclesiástico pudiese desempeñar, a la vez, importantes cargos políticos. El autor considera a Diego de Angulo como el prototipo del príncipe-prelado, vaticinando en repetidas ocasiones un capelo cardenalicio para él.

dignidad, nuestro personaje pidió y obtuvo un nuevo cargo político “reparador”: el de embajador extraordinario del rey de España en Portugal, trasladándose a Lisboa a principios de 1684.

En 1690 Diego de Angulo regresó a Ávila, donde su mandato episcopal se vio amargado por enfrentamientos continuos con el cabildo⁶³⁵. Prueba de ello es un memorial que el prelado presentó al rey en 1697, con el fin de defenderse de las acusaciones de algunos canónigos, que le recriminaban prácticas de nepotismo⁶³⁶. Fuera verdad o no, el memorial proporciona una serie de datos sobre sus últimos años de vida. Por ejemplo, aclara que en 1695 Diego de Angulo solicitó al rey un traslado a la abadía de Alcalá la Real (Jaén), que en primer momento fue aceptado⁶³⁷. Sin embargo, el eclesiástico decidió permanecer en Ávila para no secundar los deseos del cabildo, que pedía insistentemente su relevo. Finalmente Diego de Angulo falleció el 17 de marzo de 1700 en el palacio episcopal de Bonilla de la Sierra, residencia de verano de los obispos abulenses⁶³⁸.

Un dato interesante es que, a pesar de que no se conserve su testamento, ni su correspondencia personal, existe abundante documentación relativa a su expolio. Algunas fuentes aseguran que este prelado llegó a reunir tantas riquezas “en alajas y piezas de plata [...] y mucha cantidad de doblones” que, tras su fallecimiento, el nuncio se vio obligado a enviar a un representante suyo desde Madrid para que hiciese los inventarios *post mortem* y supervisase la almoneda⁶³⁹. Además, hay varios pleitos entre las Cámara Apostólica de Ávila y una serie de personajes que reclamaron una parte de la herencia del obispo⁶⁴⁰. La documentación relativa a estos pleitos es interesante porque se mencionan, entre otras cosas, algunas importantes donaciones realizadas por Diego de Angulo a lo largo de su vida. Por ejemplo, consta que durante su estancia en Ávila contribuyó a

⁶³⁵ SOBRINO CHOMÓN, Tomás. *Episcopado Abulense...op. cit.*, p. 274.

⁶³⁶ RAH, *Salazar y Castro*, R-32, ff. 227-241v. El memorial en cuestión, impreso (aunque sin pies de imprenta) se titula *Manifiesta el arzobispo obispo de Ávila los motivos de aver venido a esta Corte, y de averse puesto a los Reales pies de Su Majestad*. De su lectura se desprende que los canónigos acusaron Diego de Angulo de tener un hijo natural y querer favorecerle con el cargo de arcediano de la catedral.

⁶³⁷ La de Alcalá la Real era una importante abadía secular de patronato de la Corona. Su abad, que tenía competencias muy parecidas a las de los obispos, tradicionalmente procedía del episcopado. En 1695 esta dignidad quedó vacante por muerte de Antonio Pimentel Ponce de León.

⁶³⁸ HERAS HERNÁNDEZ, Félix. *Los obispos de Ávila: su acción pastoral en el ambiente histórico de su tiempo a partir de la predicación apostólica*. Ávila: Imagen gráfica, 2004, p. 183.

⁶³⁹ Es cuanto afirma el anónimo autor del *Catálogo de los obispos de Ávila y antigüedades de dicha ciudad, con noticias del obispado*: BNE, MSS/18343, f. 113v. Véase también: SOBRINO CHOMÓN, Tomás. *Episcopado Abulense...op. cit.*, p. 274.

⁶⁴⁰ El más significativo es el pleito puesto por Pedro Cayetano Fernández del Campo, II marqués de Mejorada y sobrino de Diego de Angulo, que reclamó varios bienes de su tío, por un valor de más de 16.000 ducados. El pleito en cuestión duró cuatro años (1700-1704) y produjo abundante documentación, conservada en: AHN, *Consejos*, 35030 y 35033. Otros pleitos relativos al expolio de Diego de Angulo se conservan en: ASV, *Nunziatura Madrid*, vol. 22 y 42.

reedificar la iglesia de San Francisco⁶⁴¹; donó un juego de 6 candeleros, cruz, cáliz y vinajeras a la iglesia de Mejorada del Campo, de patronato de su sobrino Pedro Cayetano Fernández del Campo, marqués de Mejorada⁶⁴²; y poco antes de morir se comprometió con el cabildo a financiar con 200 doblones el nuevo órgano de la catedral⁶⁴³. La trayectoria de Diego de Angulo, pues, parece demostrar que este personaje era consciente de la importancia de las donaciones y sobre todo del prestigio personal que derivaba de ellas.

Además, los pleitos también citan a varios objetos artísticos que pasaron por las manos de Diego de Angulo a lo largo de su vida. Por ejemplo, atestiguan que para hacer su entrada oficial en Lisboa, donde “se aposentó con su persona y más de treinta criados y cincuenta cavallerias de mulas y cavallos”⁶⁴⁴, el prelado pidió prestados a su sobrino Pedro Cayetano Fernández del Campo “una tapicería nueva de Bruselas de figuras grandes que se compone de ocho paños de la ystoria de aquiles”⁶⁴⁵, “un juego de doce reposteros de Flandes” con las armas de la familia, dos coches de caballo y varias piezas de plata labrada⁶⁴⁶. Todo ello para “satisfacer las necesidades y la decencia de su cargo” de embajador del rey de España⁶⁴⁷. Estos datos parciales dejan claro que el eclesiástico conocía perfectamente las posibilidades del medio artístico como instrumento de poder y representación.

3.2 Los Fernández de Angulo y Fernández del Campo en las redes clientelares de la Monarquía

El perfil biográfico que acabamos de trazar corresponde al de uno de los muchos preladados que bajo la mirada generosa del rey consiguieron complementar su carrera eclesiástica con importantes cargos políticos. Pero lo que llama la atención en el caso de Diego de Angulo es el hecho de que este personaje no formase parte de la gran aristocracia cortesana que tradicionalmente había ido sirviendo directamente a la Corona. La documentación aclara que su familia procedía del valle de Tudela, en el arzobispado de Burgos, y tanto el padre como los tres

⁶⁴¹ SOBRINO CHOMÓN, Tomás. *Episcopado Abulense...op. cit.*, p. 274.

⁶⁴² AHN, *Consejos*, 35033/9, f. 124.

⁶⁴³ ASV, *Nunziatura Madrid*, vol. 22, f. 16. Finalmente esta donación no resultó efectiva debido a su fallecimiento.

⁶⁴⁴ AHN, *Consejos*, legajo 35033/9, f. 30.

⁶⁴⁵ AHN, *Consejos*, legajo 35030/1, f. 5; AHPM, *Protocolo 15007, Silvestre Barrio*, ff. 593-595.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, f. 7. Son precisamente estos bienes, de gran valor, los que justifican el pleito puesto por Pedro Cayetano Fernández del Campo tras el fallecimiento de su tío. El marqués pidió que le fuesen devueltos. Finalmente consiguió recuperar los tapices y los coches, pero no la plata labrada, ya que, según la sentencia, no pudo probar que era de su propiedad.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, f. 5.

hermanos de nuestro prelado eran caballeros de la orden de Santiago⁶⁴⁸. Sin embargo, el único cargo remarcable en la carrera de su padre fue el de gobernador de la ciudad de Zamora⁶⁴⁹. Es decir, los Fernández de Angulo eran una de las muchas familias tituladas de Castilla, pero formaban parte de la nobleza rural de medio y bajo rango, que normalmente no tenía el privilegio de residir en la corte. Cabe preguntarse, pues, de qué manera nuestro eclesiástico consiguió saltar en la escala social y ganarse la confianza del soberano, sin olvidar que los méritos que había ido acumulando dentro de la orden franciscana sin duda podían ser una buena carta de presentación, pero normalmente no eran suficientes sin el apoyo de algún protector influyente y cercano al rey.

Sin ir más lejos, el responsable del giro que dio la carrera de Diego de Angulo fue con toda probabilidad su primo Pedro Fernández del Campo y Angulo (1616-1680). También procedente de la aristocracia provincial, este personaje se abrió camino en la escala social a través de una serie de cargos administrativos: entre 1633 y 1641 trabajó como secretario del cardenal infante Fernando de Austria; posteriormente pasó al servicio de Gaspar de Bracamonte, conde de Peñaranda, formando parte de la delegación encargada de negociar las difíciles condiciones de la Paz de Westfalia (1648)⁶⁵⁰. En agradecimiento por los servicios prestados, Felipe IV le admitió en la corte en 1652, como miembro de la Junta de Gobierno y del Consejo de Indias⁶⁵¹. A medida que iba ascendiendo, Pedro Fernández del Campo consiguió mejorar su situación económica y afianzar su posición social, llegando a ocupar el cargo de secretario de despacho universal, es decir primer secretario real, de 1669 a 1676⁶⁵². Estas dignidades le permitieron consolidar el prestigio de la familia, entre otras cosas comprando un título nobiliario en 1673: el marquesado de Mejorada⁶⁵³. Pero sobre todo este personaje logró reunir en sus manos mucho poder, teniendo trato directo con el mismo soberano y los que le asesoraban en las cuestiones de gobierno⁶⁵⁴.

⁶⁴⁸ ASV, *Processus Consistoriales*, vol.75, f. 79v.

⁶⁴⁹ Diego de Angulo nació en Zamora mientras su padre desempeñaba precisamente este cargo.

⁶⁵⁰ CABEZAS FERNÁNDEZ DEL CAMPO, José Antonio. "Fernández del Campo y Angulo, Pedro". En: VV. AA. *Diccionario biográfico español*, vol. XVIII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, pp. 688-689.

⁶⁵¹ BARRIO MOYA, José Luis. "La colección de escultura y pintura del primer Marqués de Mejorada". *Hidalguía*, 175, nov-dic. 1982, pp. 839-885.

⁶⁵² ESTELLA MARCOS, Margarita. "Estatuas funerarias madrileñas del siglo XVII: documentación, tipología y estudio". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 42, 1982, pp. 267-268.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 268; CABEZAS FERNÁNDEZ DEL CAMPO, José Antonio. "Fernández del Campo...*op. cit.*", p. 689.

⁶⁵⁴ El papel clave de este personaje en las redes clientelares de la corte queda evidente, por ejemplo, por la lectura de la correspondencia de los nuncios en Madrid. El cardenal Millini, que coincidió a principios de su mandato con Pedro Fernández del Campo, no dudó en acudir a él por cualquier petición que quisiera hacer llegar al Consejo de Estado, el Consejo de Castilla o el mismo rey. ASV, *Segreteria di Stato, Spagna*, vol. 141-142; MARQUES, José María. "La Santa Sede y la España de Carlos II..." *op. cit.*

No es casualidad que a principios de los años 1670, con el marqués de Mejorada de secretario de despacho universal, la carrera de Diego de Angulo diese el salto⁶⁵⁵: en 1673, como ya hemos destacado, se convirtió en predicador del rey y comisario general de los franciscanos observantes. Tres años más tarde el influyente secretario real escribió personalmente al cardenal Francesco Barberini para recomendar a su primo para el cargo de maestro general de la orden⁶⁵⁶, aunque la operación fracasó. Y poco después fue probablemente el mismo Pedro Fernández del Campo quien sugirió al rey el nombre de Diego de Angulo para el arzobispado de Cagliari, saltándose las “ternas” oficiales propuestas por el Consejo de Aragón. En otros términos, la cumbre de la carrera de nuestro eclesiástico coincidió con el momento de mayor influencia de su protector en la corte. La estrecha relación existente entre los dos personajes queda probada por el hecho de que el marqués citó a su primo en el testamento⁶⁵⁷.

Fallecido Pedro Fernández del Campo en 1680, el contacto principal de Diego de Angulo fue el hijo de él, Pedro Cayetano, II marqués de Mejorada (1656-1721). Igual que su padre, este personaje también consiguió importantes cargos administrativos, siendo nombrado secretario de despacho universal en 1705 por el rey Felipe V⁶⁵⁸. Sin embargo, favoreció muy poco la carrera eclesiástica y política de su tío, tal vez debido a la notable diferencia de edad. Es probablemente esta la razón por la que, tras el arzobispado de Cagliari, Diego de Angulo no logró acceder al cardenalato ni a ninguna de las más prestigiosas mitras de la Iglesia de España. En este sentido su traslado a Ávila en 1683 (y consiguiente retroceso en el *cursus honorum*) no debe interpretarse como un castigo, sino como la prueba de que, con la muerte de su primo, sus contactos en la corte ya no gozaban de tanta influencia.

Cuestiones políticas aparte, cabe destacar que en correspondencia con su ascensión social los Fernández del Campo emprendieron una serie de empresas artísticas dirigidas verosímelmente a

⁶⁵⁵ Cabe destacar que Diego de Angulo no fue el único miembro de la familia que se vio beneficiado por las gestiones de Pedro Fernández del Campo. Es probable que el marqués de Mejorada también favoreciese la carrera eclesiástica de su hermano Antonio Fernández del Campo, que desempeñó los cargos de inquisidor de Toledo, obispo de Tuy (1666-1668), obispo de Coria (1668-1671) y finalmente obispo de Jaén (1671-1681), sede prestigiosa dentro del panorama eclesiástico español.

⁶⁵⁶ BAV, *Barberini Latino*, 9890, f. 147. A petición de Pedro Fernández del Campo, el nuncio Millini también escribió una carta de recomendación para Diego de Angulo, que se envió al cardenal Altieri, secretario de estado Vaticano: ASV, *Segreteria di Stato, Spagna*, vol. 142, f. 146r. Transcribimos ambos documentos en el apéndice documental (**doc.3-4**).

⁶⁵⁷ Uno de los encargados de vigilar que se cumplieran sus últimas voluntades era “Don fray Diego Fernández de Angulo y Velasco Arçobispo de Caller mi primo”. AHPM (=Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), *Protocolo 10066*, Pérez Ortiz, f. 455.

⁶⁵⁸ CABEZAS FERNÁNDEZ DEL CAMPO, José Antonio. “Pedro Cayetano Fernández del Campo y Salvatierra”. En: VV.AA. *Diccionario biográfico español. XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, pp. 690-691.

afianzar su propio prestigio. En el apartado precedente ya hemos mencionado, por ejemplo, una serie de tapices que el II marqués de Mejorada le prestó a su tío Diego de Angulo. Hablaremos más detenidamente de este aristócrata en el apartado 3.6.2. Antes es interesante hacer una serie de consideraciones sobre la tarea de patronazgo de su padre, por ser el que inauguró la política artística de la familia y por su estrecha relación con Diego de Angulo.

La práctica totalidad de los encargos de Pedro Fernández del Campo corresponden a los años en los que desempeñó el cargo de secretario de despacho universal (1669-1676). En esta época el marqués llegó a reunir una importante colección de pinturas y esculturas, tasada en 1680, tras su muerte, por Pedro Alonso de los Ríos y Juan Carreño de Miranda⁶⁵⁹. Consta también que el mismo Carreño realizó un retrato suyo a principios de los años setenta⁶⁶⁰. En nuestra opinión, estas actuaciones artísticas apuntan a un claro intento del personaje de emular la gran aristocracia de la época, puesto que un retrato ejecutado por el pintor de corte y la reunión de una colección representaban sin duda dos símbolos imprescindibles de distinción social.

Pero de cara a nuestra investigación el aspecto más interesante de la tarea de patronazgo de Pedro Fernández del Campo es tal vez el encargo de su propia sepultura. En 1671 el secretario real adquirió el patronato de la capilla mayor de la iglesia de los Agustinos Recoletos de Madrid, con el objetivo de convertirla en capilla funeraria para su familia⁶⁶¹. Tres años más tarde, en 1674, suscribió un contrato con Carlos Gautier, marmolista residente en la corte, para redecorar dicha capilla y sobre todo realizar dos nichos de mármoles polícromos sobre las puertas laterales del crucero, que debían albergar las estatuas orantes del mismo marqués y su esposa Teresa Salvatierra⁶⁶². Tras la demolición de la iglesia, acaecida en 1834, lo único que pervive de la capilla son precisamente los dos orantes, actualmente conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (**fig. 108**). Realizados en mármol blanco y de tamaño mayor que el natural,

⁶⁵⁹ BARRIO MOYA, José Luis. "La colección de escultura y pintura...*op. cit.*"; ESTELLA MARCOS, Margarita. "Estatuas funerarias madrileñas...*op. cit.*", p. 272. La colección pictórica estaba formada por 164 obras, la mayoría de temática religiosa, pero también comprendía escenas mitológicas, paisajes, bodegones y retratos. Los precios de la tasación indican que debió tratarse de pinturas de primera fila, aunque Carreño no cita casi nunca a sus autores. Los inventarios de los bienes de Pedro Fernández del Campo se conservan en: AHPM, *Protocolo 10066*, Pérez Ortiz, ff. 276 ss.

⁶⁶⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés: Ayuntamiento de Avilés, 1985, p. 19. Según Margarita Estella, el retrato en cuestión forma parte de una colección particular de Bohemia. Lamentablemente no hemos podido localizarlo. ESTELLA MARCOS, Margarita. "Estatuas funerarias madrileñas...*op. cit.*", p. 272.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 269 ss. Aparte de Pedro Fernández del Campo, en dicha capilla se sepultaron también a su esposa, Teresa Salvatierra, a su hermano, Íñigo Fernández del Campo, y a su hijo, Pedro Cayetano Fernández del Campo, II marqués de Mejorada.

⁶⁶² *Ibid.*, pp. 271-272; ESTELLA MARCOS, Margarita. "El mecenazgo de los marqueses de Mejorada en la iglesia y capilla de su villa. Su altar-baldaquín y sus esculturas de mármol, documentados". *Archivo Español de Arte*, 288, 1999, p. 475.

probablemente por su colocación en alto, siguen la tipología iconográfica introducida en España por Pompeo y Leone Leoni en los sepulcros del Escorial. Con toda probabilidad los dos personajes iban arrodillados delante de un reclinatorio que no se ha conservado.



Fig. 108. Sepulcros de Pedro Fernández del Campo y Teresa Salvatierra. Ca. 1674. Madrid, Museo Arqueológico Nacional (procedentes de la iglesia de los Agustinos Recoletos). Fuente: M. Estella, "Estatuas funerarias madrileñas del siglo XVII: documentación, tipología y estudio", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 42, 1982, lámina 5.

El dato más interesante es que fueron ejecutados en Génova a partir de dos bocetos de Carreño de Miranda⁶⁶³, que debía tener estrecha relación con Pedro Fernández del Campo. Es esta la razón por la que las imágenes de los marqueses, realizadas en mármol de Carrara y muy italianas en sus formas, van vestidas según la moda española de los años 1670. Según aclara la documentación, las estatuas llegaron a Madrid hacia 1674, aunque hasta el momento no ha sido posible determinar su autoría⁶⁶⁴.

Lo cierto es que los dos orantes se añaden a una larga lista de obras en mármoles polícromos importadas desde Génova en la misma época. El encargo de tumbas, esculturas y todo tipo de elementos de decoración y adorno arquitectónico en mármol representaba otra señal de prestigio

⁶⁶³ ESTELLA MARCOS, Margarita. "Estatuas funerarias madrileñas...*op. cit.*, p. 273; FRANCHINI GUELF, Fausta. "La escultura de los siglos XVII y XVIII...*op. cit.*, p. 206.

⁶⁶⁴ ESTELLA MARCOS, Margarita. "Estatuas funerarias madrileñas...*op. cit.*, p. 274. La autora apunta a algún marmolista genovés influenciado por Pierre Puget, que se estableció en Génova en 1656 y se considera el responsable de la renovación en sentido barroco del lenguaje escultórico de la ciudad.

para la aristocracia española, como hemos apuntado en el apartado 2.4. Y los marmolistas genoveses, considerados los mejores del Mediterráneo, habían ido ganando importantes cuotas de mercado en la península Ibérica a lo largo de los siglos XVI y XVII, llegando a trabajar para la misma familia real⁶⁶⁵. En 1675, por ejemplo, la reina Mariana de Austria mandó realizar en la capital de Liguria ochenta estatuas de mármol para la terraza del Alcázar de Madrid⁶⁶⁶. Este espectacular conjunto, ejecutado por los escultores Bernardo Falcone, Daniele Solaro, Francesco Molciano, Giuseppe Gaggini y Honoré Pellé, y enviado a capital española en 1676⁶⁶⁷, no se conserva. Sin embargo, sabemos que Pedro Fernández del Campo, en calidad de secretario de despacho universal, actuó como intermediario en esta importante operación artística⁶⁶⁸. Consta, además, que el marqués de Mejorada tenía relaciones con varias familias genovesas residentes en la corte de Madrid, como los Centurione, los Grimaldi o los Pallavicino⁶⁶⁹. En este contexto, pues, no sorprende su decisión de encargar la ejecución de su propia sepultura a los marmolistas del “Arte de Nación Lombarda”.

Nos preguntamos si Diego de Angulo, que en aquellos años residía en Madrid, participaría de alguna manera en las empresas artísticas de su primo. En nuestra opinión, aunque no jugara ningún papel directo en ellas, como mínimo las conocería. Y tal vez no sea descabellado pensar que la capilla del marqués de Mejorada, la llegada de sus estatuas orantes y sus contactos con Génova influenciasen a nuestro eclesiástico en cuestión de gusto, llegando a dejar una huella en su posterior tarea de patronazgo. Unos años más tarde, en Cagliari y en el ápice de su carrera eclesiástica y política, Diego de Angulo encargaría su propia capilla funeraria en mármoles polícromos, igual que lo había hecho su primo en el momento de su mayor influencia en la corte. Y el artista escogido también sería un escultor genovés, como veremos.

⁶⁶⁵ FRANCHINI GUELF, Fausta. “La escultura de los siglos XVII y XVIII...*op. cit.*; MARÍAS, Fernando. “La magnificencia del mármol...*op. cit.*”

⁶⁶⁶ FRANCHINI GUELF, Fausta. “La escultura de los siglos XVII y XVIII...*op. cit.*, p. 207.

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ VEGA LOECHES, José Luis. “Fray Francisco de los Santos y el Retablo-Camarín de la Sagrada Forma de El Escorial”. En: RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (ed.). *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, p. 558; SILVA MAROTO, Pilar. “La escultura en Madrid en la época de Carlos II: importación de obras y coleccionismo”. *Anales de Historia del arte*, 5, 1995, pp. 207-208.

⁶⁶⁹ ESTELLA MARCOS, Margarita. “Estatuas funerarias madrileñas...*op. cit.*, p. 272.

3.3 Diego de Angulo en Roma: su estreno como patrono (1676)

Tras la experiencia madrileña, Diego de Angulo se trasladó a Roma, donde está documentado entre los meses de abril y diciembre de 1676. Su estancia en la ciudad eterna fue breve y probablemente llena de amargura, a causa de no alcanzar el codiciado cargo de maestro general de los franciscanos. Sin embargo, desde el punto de vista artístico se reveló una experiencia importante, que permitió al eclesiástico enriquecer la cultura visual adquirida en Madrid y conocer de primera mano la producción de los principales pintores, escultores, arquitectos y grabadores del momento. Fue precisamente durante esta estancia que se produjeron sus primeros encargos artísticos que conozcamos.

El más antiguo es un retrato al aguafuerte en el que el personaje va vestido de doctor, con el hábito franciscano y el bonete (**fig. 109**). La obra se realizó probablemente poco antes del capítulo general de los frailes menores, en ocasión de una disputa teológica celebrada en mayo de 1676 en la iglesia de *Santa Maria in Aracoeli*, sede de la curia general de la orden⁶⁷⁰. Diego de Angulo, en calidad de lector en teología, participó en dicha disputa. De su intervención se ha conservado el texto impreso, en latín, dedicado a la reina Mariana de Austria⁶⁷¹, en el que el personaje defendía la validez de algunos de los puntos clave del pensamiento de Juan Duns Scoto⁶⁷². Nos preguntamos si el retrato calcográfico, conservado en hoja suelta en la Biblioteca Nacional de España, se concibió originalmente para acompañar este texto, aunque no tengamos ninguna prueba de ello.

Diego de Angulo está representado de tres cuartos como un hombre de mediana edad (en 1676 tenía 44 años). El hecho de que no lleve roquete indica que todavía no había accedido a la dignidad episcopal (fue consagrado oficialmente como arzobispo de Cagliari en octubre de 1676).

⁶⁷⁰ Las disputas eran ejercitaciones filosóficas en las que se enfrentaban los teólogos más importantes del momento. Se realizaban con regularidad en todas las escuelas de teología. Además, en ocasión de acontecimientos religiosos importantes (como el capítulo general de una orden) era habitual organizar disputas extraordinarias, que duraban varios días y normalmente iban dedicadas a reyes, papas, cardenales, embajadores u otros destacados personajes políticos. La iglesia de *Santa Maria in Aracoeli* acogió varios eventos de este tipo. Prueba de ello es un dibujo que reproduce la decoración efímera del templo en ocasión de la disputa dedicada al rey Juan V de Portugal, en los años 20 del siglo XVIII. PIETRANGELI, Carlo. "Una disputa teológica all'Aracoeli". *Bollettino dei musei comunali di Roma*, N.S. 4, 1990, pp. 63-68.

⁶⁷¹ FERNÁNDEZ DE ANGULO, Diego. *Supremae Hispaniarum Viragini, Catholicae Redivivae Semiramidi, Reginae supra modum Augustae Mariae Annae Austriacae*. Florencia: Vincenzo Vangelisti y Pietro Matini, 1676. Se trata de un texto de 23 páginas, todas enmarcadas por una cenefa con decoración vegetal. En el frontispicio van las armas de España.

⁶⁷² El tema concreto que Diego de Angulo defendió, a partir de las teorías de Duns Scoto, es la unidad de la naturaleza humana y divina de Dios en las dos personas del Padre y el Verbo. Sobre este punto nuestro eclesiástico se enfrentó con otro teólogo, José Muriel Valverde, de escuela "antiscotistas". FERNÁNDEZ DE ANGULO, Diego. *Supremae Hispaniarum Viragini...op. cit.*, p. 22.



Fig. 109. Pietro Paolo Vegli, Albert Clouet, *Retrato de Diego Fernández de Angulo*. 1676. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Fuente: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica>.



Fig. 110. Giacomo de Rubeis, Albert Clouet, *Retrato del cardenal Giacomo Rospigliosi*. 1667. Berlin, Staatliche Museen. Fuente: <http://www.preussischer-kulturbesitz.de>.

Pero lo más interesante del retrato es que está firmado por dos artistas activos en Roma. El grabador es Albert Clouet, artista de primer plano del *Seicento* romano por ser el responsable de traducir al aguafuerte muchos retratos oficiales de los cardenales⁶⁷³. De hecho, la efigie de Diego de Angulo, con el busto del personaje representado dentro de un marco ovalado y las armas por debajo, sigue la tipología de los retratos cardenalicios de la época (**fig. 110**). El pintor, en cambio, es Pietro Paolo Vegli, un artista modesto pero discípulo de Ferdinand Voet, que actualmente se considera el retratista más importante en Roma entre los años setenta y ochenta del siglo XVII⁶⁷⁴. Según aclara la documentación de archivo, la carrera pictórica de Vegli se desarrolló principalmente al servicio de la familia Chigi, como copista de retratos de Voet (**fig. 111-112**)⁶⁷⁵. Sin embargo, también debía de trabajar como artista independiente, como demuestra la existencia de otro retrato calcográfico, el de la poetisa Maria Antonia Scalera Stellini, de 1677, del que también aparece como *inventor* (**fig. 113**).

Cabe destacar que el retrato impreso de Diego de Angulo contiene un letrero inferior que le identifica como arzobispo de Cagliari y obispo de Ávila, es decir, los cargos que el eclesiástico desempeñó después de su estancia romana: “*Don FR[ater] DIDACVS BENTURA FERNANDEZ DE ANGULO VELASCO SANDOVAL ARCHIEP[iscopus] CALARIT[anus] EPISCOP[us] ABULEN[ensis]*”⁶⁷⁶. Sin embargo, el letrero es con toda probabilidad un elemento añadido que indica que el grabado se reutilizó hacia el final de su carrera eclesiástica, tal vez para editar alguna publicación que ha sido imposible de localizar por el momento. Por las razones que acabamos de exponer, su realización se puede fechar en 1676 y colocar con seguridad en el contexto romano. Con respecto a sus

⁶⁷³ El flamenco Albert Clouet, o Clowet (1636-1679), se trasladó a Roma a mediados del siglo XVII, donde se especializó sobre todo en retratos grabados. Sus obras más conocidas se deben a la colaboración con el editor Giovanni Giacomo de' Rossi, que consiguió en 1657 el privilegio de imprimir los retratos de los nuevos cardenales nombrados en los consistorios. DE CRESCENZO, Simona, DIOTALLEVI, Alfredo. *Le «Effigies Nomina et Cognomina S.R.E. Cardinalium» nella Biblioteca Apostolica Vaticana*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008.

⁶⁷⁴ Entre los efigiados por Ferdinand Voet encontramos a reyes, papas, cardenales, miembros de la aristocracia romana, etc. También está documentada su colaboración con Albert Clouet para la realización de varios retratos de cardenales, como el de Bonaccorso Bonaccorsi y Federico Borromeo. Sobre este artista véase: PETRUCCI, Francesco. *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' Ritratti*. Roma: Bozzi, 2005.

⁶⁷⁵ GOLZIO, Vincenzo. *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*. Roma: Casa editrice fratelli Palombi, 1939, pp. 185, 212-219 y 298-299. Pietro Paolo Vegli, o Veglia (1640 ca.- post 1692), trabajó para la familia Chigi entre 1674 y 1692, siendo su única obra firmada el retrato del cardenal Flavio Chigi conservado en el *Museo del Barocco* de Ariccia (Roma), que reproduce un original de Voet. También se le atribuyen las copias del conjunto de 37 retratos de “bellas damas” que Ferdinand Voet pintó entre 1672 y 1678 para el cardenal Flavio Chigi. La estrecha relación entre estos dos artistas sugiere que Vegli se formase con Voet o como mínimo estuviese en contacto con su taller. PETRUCCI, Francesco. *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*. Roma: Budai, 2008, vol. 1, p. 266. Y sobre la serie de “bellas damas” de Ferdinand Voet: PETRUCCI, Francesco. *Ferdinand Voet...op. cit.*, pp. 105-113.

⁶⁷⁶ “Don Fray Diego Ventura Fernández de Angulo Velasco Sandoval Arzobispo Calaritano Obispo Abulense”.



Fig. 111. Ferdinand Voet, *Retrato del cardenal Flavio Chigi*. Ariccia, Palazzo Chigi. Fuente: F. Petrucci. *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*. Roma: Budai, 2008, vol. III, fig. 713.



Fig. 112. Pietro Paolo Vegli, *Copia del Retrato del cardenal Flavio Chigi*. Ariccia, Palazzo Chigi. Fuente: F. Petrucci. *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*. Roma: Budai, 2008, vol. III, fig. 713.



Fig. 113. Hubert Vincent, Pietro Paolo Vegli, *Retrato de Maria Antonia Scalera Stellini*. 1677. Fuente: F. Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, Roma: Budai, 2008, vol. III, fig. 716.

autores, es probable que Diego de Angulo deseara ser retratado por Ferdinand Voet, pero por cuestiones econ3micas tendr3a que conformarse con un disc3pulo suyo.

Adem3s del retrato, existe otra obra que vincula Diego de Angulo al contexto art3stico romano: el retablo de la catedral de Cagliari, del que hablaremos detalladamente en el apartado siguiente, presenta en la calle central una copia pict3rica de la *Inmaculada Concepci3n* que Carlo Maratti realiz3 hacia 1663 para la capilla da Sylva de la iglesia de *Sant'Isidoro* de los Irlandeses de Roma. Una iglesia cuya historia, a lo largo del siglo XVII, se entrecruz3 con la de la comunidad hisp3nica (**fig. 114**).



Fig. 114. Iglesia de *Sant'Isidoro degli Irlandesi*. Roma. Foto: Sara Caredda.

Fundada en 1622 por los franciscanos españoles, la iglesia fue dedicada a San Isidro Labrador, canonizado ese mismo año junto con San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, Santa Teresa de Jesús y San Felipe Neri⁶⁷⁷. Tres años más tarde los españoles fueron trasladados al convento de *Santa Maria in Aracoeli* y el templo pasó a los frailes menores de Irlanda, bajo la dirección de fray Luke Wadding⁶⁷⁸. Irlandés de nacimiento pero formado en las universidades de Coimbra y Salamanca, Wadding (1588-1657) era uno de los teólogos más importantes de la época y había formado parte de la embajada enviada a Roma en 1618 por el rey Felipe III para pedir oficialmente la declaración del dogma de la Inmaculada Concepción⁶⁷⁹. Bajo la dirección de este personaje, pues, los contactos de *Sant'Isidoro* con España no se interrumpieron; al contrario, Wadding

⁶⁷⁷ ANSELM, Alessandra. "Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù, Filippo Neri". En: COLOMER, José Luis (ed.) *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pp. 221-246.

⁶⁷⁸ La decisión de trasladar a los españoles al convento del *Aracoeli* respondía a la voluntad del rey católico de evitar nuevas separaciones dentro de la familia franciscana Ibérica. Los irlandeses, en cambio, no podían profesar libremente en su patria debido a los conflictos religiosos con los protestantes: DALY, Aedan. *S. Isidoro. Le chiese di Roma illustrate*, 119. Roma: Marietti, 1971, pp. 16-18. Sobre las circunstancias de fundación de la iglesia véase también: QUINN, Hubert. *Saint Isidore's church and college of the Irish Franciscans Rome*. Roma: Tipografia Poliglotta Vaticana, 1950; CONLAN, Patrick. *St. Isidore's college Rome*. Roma: Tip. S.G.S, 1982.

⁶⁷⁹ Dicha embajada estaba encabezada por Antonio de Trejo, vicario general de los frailes menores, y contaba con Luke Wadding como teólogo asesor: CONLAN, Patrick. *St. Isidore's college...op. cit.*, pp. 31-41.

consiguió completar la edificación del templo y el convento gracias a las donaciones de destacados miembros de la comunidad ibérica, como el duque de Alcalá y el duque de Pastrana, ambos embajadores en Roma⁶⁸⁰. Y sobre todo Wadding convirtió este centro franciscano en una importantísima escuela de teología especializada en el estudio de la obra de Juan Duns Scoto y la cuestión de la concepción sin mácula de María⁶⁸¹. Incluso después de su muerte, la vinculación de *Sant'Isidoro* de los Irlandeses con España continuó: los reyes Felipe IV y Mariana de Austria concedieron en repetidas ocasiones limosnas para completar la construcción del convento⁶⁸²; y Carlos II contrató a varios teólogos formados en esta escuela como agentes de la Corona⁶⁸³.

Con este telón de fondo, es probable que Diego de Angulo entrase en contacto con este centro durante su estancia en Roma. Como predicador del rey católico, teólogo y comisario general de la orden conocería la fama de esta importante escuela franciscana. Además, el texto de la disputa teológica en *Santa Maria in Aracoeli*, en la que defendió la filosofía de Juan Duns Scoto (aunque sin centrarse en la cuestión de la Inmaculada), sugiere que la formación de este personaje debía tener más de un punto en común con la línea de estudios de *Sant'Isidoro*. Lamentablemente no hemos podido localizar testimonios documentales de su probado contacto con este colegio⁶⁸⁴. Pero el hecho de que, en octubre de 1676, fuera consagrado arzobispo de Cagliari en esta iglesia, y sobre todo el encargo de la copia de la *Inmaculada* de Maratti (**fig. 115**), nos parecen pruebas suficientes de ello.

⁶⁸⁰ NEGRO, Angela. *Bernini e il "bel composto": la cappella de Sylva in Sant'Isidoro*. Roma: Campisano, 2002, p. 13.

⁶⁸¹ La vida de Luke Wadding fue marcada por una intensísima actividad literaria. Entre sus obras más destacadas recordamos la historia general de la orden franciscana, en 8 volúmenes, de los que el primero se editó en 1625: WADDING, Luke. *Annales minorum: in quibus res omnes trium ordinum a S. Francisco institutorum ex fide ponderosius asseruntur, calumniae refelluntur, praeclara quaeque monumenta ab oblivione vendicantur*. Lugduni: sumptibus Claudij Landry, 1625. Pero sobre todo Wadding y varios discípulos suyos fueron los primeros en publicar la edición completa de las obras de Juan Duns Scoto, en 12 volúmenes: DUNS SCOTUS, Joannis. *R.P.F. Joannis Duns Scoti Opera omnia quae hucusque reperiri potuerunt, collecta, recognita, notis, scholiis et commentariis illustrata a P.P. hibernis collegii romani S. Isidori professoribus*. Lugduni: Laurentii Durand, 1639. Siguiendo su ejemplo, a lo largo del siglo XVII varios teólogos formados en la escuela de *Sant'Isidoro* se especializaron en los estudios scotistas y la cuestión de la Inmaculada Concepción de María, como Martin Welsh, Gaspar de la Fuente, Bonaventura Baron, Francis Bermingham y Bonaventura O'Connor Kerry. CONLAN, Patrick. *St. Isidore's college...op. cit.*, pp. 83-87.

⁶⁸² En 1665 Felipe IV concedió una limosna de 5 quintales de lana del reino de Nápoles para financiar la construcción de la biblioteca del convento. ACSIR (= Archivo del Collegio di Sant'Isidoro di Roma), *Franciscan Ms*, C31/006. Dicha limosna fue prorrogada por Mariana de Austria en 1673. ACSIR, *Franciscan Ms*, C31/003. Se trata de donaciones modestas, pero que confirman que los contactos con la Corona española continuaban.

⁶⁸³ Recordamos, por ejemplo, a Patrick Duffy, que viajó a Madrid en 1680, causando gran impresión en el soberano por su sabiduría. CONLAN, Patrick. *St. Isidore's college...op. cit.* pp. 128-131.

⁶⁸⁴ La exploración en el archivo de *Sant'Isidoro* (llevada a cabo durante nuestra estancia de tres meses en Roma) no ha dado frutos en este sentido. Sin embargo, cabe destacar que los fondos de dicho archivo han sufrido una notable dispersión a lo largo de los siglos. Quiero expresar mi agradecimiento al personal del colegio de Sant'Isidoro, de manera especial a sus bibliotecarias, Donatella Costacurta y Claudia Bellardini, por atender a mis llamadas y correos y por la ayuda proporcionada durante mis investigaciones.

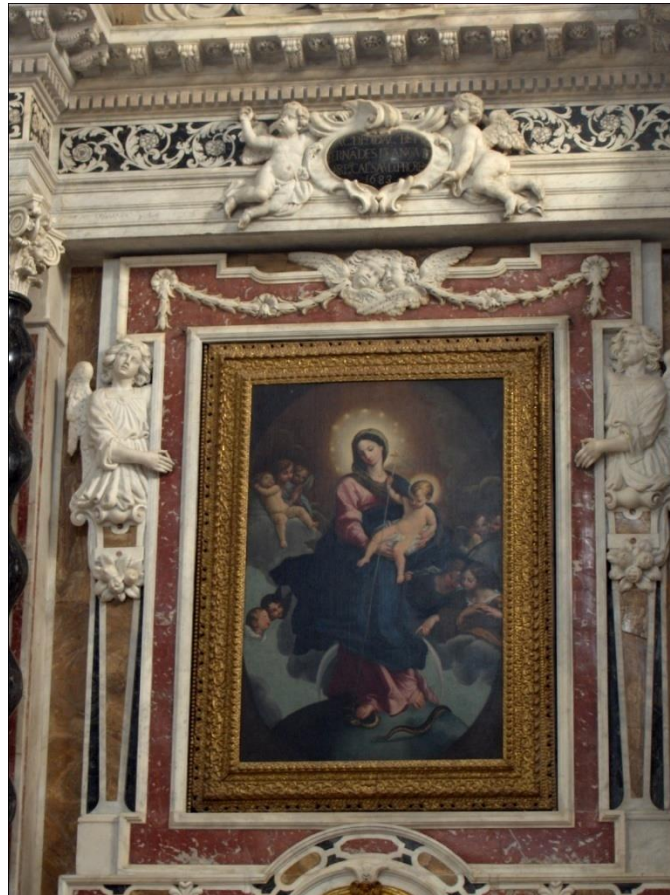


Fig. 115. *Inmaculada Concepción* (de Carlo Maratti). Ca. 1676. Cagliari, catedral. Capilla de San Isidro y la Inmaculada.
Foto: Sara Caredda.



Fig. 116. Carlo Maratti. *Inmaculada Concepción*. 1662-1663. Roma, iglesia de Sant'Isidoro degli Irlandesi. Capilla da Sylva. Foto: Sara Caredda

La *Inmaculada* en cuestión se considera actualmente una de las obras maestras de la etapa juvenil de Carlo Maratti (**fig. 116**)⁶⁸⁵. El pintor romano la realizó hacia 1663 para la capilla de patronato del portugués Rodrigo López da Sylva. De la biografía de este personaje pocas cosas se conocen con certeza. Caballero de la orden de Santiago, era probablemente diplomático en la corte pontificia y uno de los más destacados miembros de la comunidad Ibérica en Roma⁶⁸⁶. Según aclara el estado de las ánimas, vivía con su familia en la misma finca en la que residía y trabajaba Gianlorenzo Bernini, lo cual deja suponer que los dos se conocían⁶⁸⁷. La decoración escultórica de la capilla, pues, recayó precisamente en este artista, que realizó los monumentos funerarios del comitente y sus familiares más próximos con la ayuda de su colaborador Paolo Naldini (**fig. 117-118**)⁶⁸⁸. En cambio, para la ejecución de la *pala* de altar se escogió a Carlo Maratti, que ya había trabajado en *Sant'Isidoro* de los Irlandeses en la decoración pictórica de las capillas de San José y de la Santa Cruz⁶⁸⁹. La fama de Maratti se consolidó precisamente gracias a las pinturas de esta iglesia franciscana, que fueron divulgadas a través de copias y grabados de traducción y proyectaron a su autor en el escenario europeo del momento⁶⁹⁰.

⁶⁸⁵ Según Angela Negro “*si tratta di una prova ancora giovanile (Maratti esordisce come pittore alla meta' degli anni Quaranta) ma assolutamente straordinaria per sicurezza d'impostazione e intensita' cromatica*”: NEGRO, Angela. *Bernini e il “bel composto”...op. cit.*, p. 33.

⁶⁸⁶ Casado con Beatriz de Sylveira, también portuguesa, López da Sylva falleció en 1671 a los 72 años. El encargo de la capilla se produjo, pues, en su madurez. Cabe recordar que se trataba de un momento de enorme tensión política entre España y Portugal, que tras la sublevación de 1640 seguía luchando por su independencia, reconocida finalmente en 1668. NEGRO, Angela. *Bernini e il “bel composto”...op. cit.*, p. 17.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ GIANFRANCESCHI, Michela. “La cappella de Sylva nella chiesa di S. Isidoro”. *Lazio ieri e oggi*, 49, 2003, pp. 6-7. Además de Naldini, también se ha propuesto una intervención de Giulio Cartari, discípulo y estrecho colaborador de Bernini. Los dibujos preparatorios para la decoración de la capilla se conservan en el *Museum der Bildenden Kunst* de Lipsia: BRAUER, Heinrich, WITTKOWER, Rudolf. *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*. Berlin: Keller, 1931, pp. 139-141. Cabe destacar que por razones que se desconocen Bernini y sus colaboradores dejaron la decoración escultórica sin acabar. Por ello, los retratos de los difuntos se realizaron en la primera mitad del siglo XVIII (**fig. 117-118**).

⁶⁸⁹ Maratti pintó la capilla de San José, la primera a mano derecha, hacia 1653 por encargo de Flavio Alaleona, otro destacado miembro de la comunidad hispánica en Roma. La capilla de la Santa Cruz, ubicada justo enfrente, era de patronato de la familia Ludovisi. Maratti la decoró entre 1654 y 1657. NEGRO, Angela. *Bernini e il “bel composto”...op. cit.*, p. 33.

⁶⁹⁰ PETRUCCI, Francesco. “Repliche nella produzione giovanile del Maratta”. *Storia dell'arte*, 129, 2011, p. 123. A este propósito Pietro Bellori asegura que la novedad de las pinturas de *Sant'Isidoro* era tal que muchos jóvenes artistas acudían a diario a la iglesia para copiarlas y estudiarlas, causando grandes molestias a los frailes franciscanos. BELLORI, Pietro. *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Edizione a cura di Evelina Borea. Introduzione di Giovanni Previtali. Torino: Einaudi, 1976 (1672), p. 582. Sobre la trayectoria artística de Maratti existe abundante bibliografía. Mencionamos a continuación algunas de las obras de referencia: MEZZETTI, Amalia. “Contributi a Carlo Maratti”. *Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, 4, 1955, pp. 253-354; MEZZETTI, Amalia. “Carlo Maratti. Altri Contributi”. *Arte antica e moderna*, 4, 1961, pp. 377-387; RUDOLPH, Stella. “Carlo Maratti”. *L'idea di Bello*, 2, 2000, pp. 456-479.



Fig. 117-118. Gianlorenzo Bernini y taller. *Sepulcros de la familia da Sylva*. Ca. 1663. Roma, iglesia de *Sant'Isidoro degli Irlandesi*. Capilla da Sylva. Foto: Sara Caredda.

De la *Inmaculada* de la capilla da Sylva, que culminó las intervenciones de Maratti en *Sant'Isidoro*, existen varias copias. En 1665 el francés Etienne Picart realizó el primer grabado de traducción (**fig. 119**)⁶⁹¹. También se conoce un dibujo a pluma de Jakob Frey, en la Albertina de Viena, que reproduce la figura central de la Virgen con el niño (**fig. 120**); y del mismo autor un grabado al aguafuerte, con variantes (**fig. 121**)⁶⁹². Entre las copias pictóricas recordamos la de la capilla del Sagrado Corazón de la catedral de Gerona (**fig. 122**)⁶⁹³; la que se conserva en el *Niedersächsisches Landesmuseum* de Hannover (**fig. 123**)⁶⁹⁴; y la del Museu Sao Roque de Lisboa (**fig. 124**). Comparada con el original, la versión calaritana⁶⁹⁵ es estilísticamente mucho más seca y su calidad mediocre no refleja la riqueza cromática del original. Sin embargo, su gran fidelidad iconográfica al modelo y el hecho de que mantenga el mismo formato ovalado prueban que fue realizada en el mismo taller de Maratti, que a menudo mandaba reproducir sus propias creaciones, sobre todo las más exitosas, en parte para que sirviesen de modelo para sus discípulos y en parte para hacer frente a la enorme demanda que tenía⁶⁹⁶. Tal vez Diego de Angulo aprovechó precisamente este mercado secundario que se formó en torno al gran maestro. Sea como fuere, esta *Inmaculada* demuestra que el eclesiástico estaba perfectamente al tanto de las novedades artísticas del momento.

En lo que atañe a la iconografía, esta obra presenta una versión poco habitual del tema: María, representada sobre el globo terráqueo y rodeada por ángeles y querubines, pisa la serpiente infernal con los pies, mientras el niño hunde una lanza en forma de cruz en su cabeza. Es decir, Maratti no escoge la representación más común, con la Virgen sola sobre la media luna⁶⁹⁷, sino introduce la figura del niño Jesús en sus brazos, que ayuda a su madre a derrotar el maligno⁶⁹⁸.

⁶⁹¹ El grabado presenta una dedicatoria a la reina María Teresa de Francia (1638-1683), esposa de Luis XIV. La soberana compartía la devoción a la Inmaculada de su padre, el rey de España Felipe IV.

⁶⁹² BATCHMANN, Marie Therese. *Jakob Frey (1681-1752): Kupferstecher und Verleger in Rom*. Bern: Selbstverlag, 1997, pp. 194-195 y 276-277.

⁶⁹³ La obra, atribuida genéricamente a algún pintor local catalán de principios del siglo XVIII, perteneció a la colección del canónigo Francesc Daroca. MIRALPEIX, Francesc. "Obispos y canónigos en la Girona de los siglos XVII y XVIII. Promoción artística y coleccionismo". En: LUGAND, Julien (ed.). *Echanges artistiques dans la couronne d'Aragon (XVIe-XVIIIe siècles): le rôle des chapitres cathédraux*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 167-184.

⁶⁹⁴ GROHN, Hans. *Die italienischen Gemälde*. Hannover: Niedersächsisches Landesmuseum, 1995, pp. 94-95.

⁶⁹⁵ Las medidas de la copia de Cagliari son: 2,20 x 1,30m aprox.

⁶⁹⁶ PETRUCCI, Francesco. "Replique nella produzione giovanile...*op. cit.*", p. 118.

⁶⁹⁷ "Sin poner a pleito la pintura del Niño en los brazos, para quien tuviere devoción de pintarla así, nos conformaremos con la pintura que no tiene Niño, porque ésta es la más común...". PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda Hugas. Madrid: Cátedra, 1990 (1649), p. 575.

⁶⁹⁸ MORELLO, Giovanni, FRANCA, Vincenzo, FUSCO, Roberto. *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*. Milano: Motta, 2005 p. 71.



Fig. 119. Etienne Picart. *Inmaculada Concepción* (de Carlo Maratti). 1665. Fuente: <http://www.sothebys.com>.



Fig. 120. Jakob Frey. *Inmaculada Concepción* (de Carlo Maratti). Fuente: <http://kultur-pool.at>.

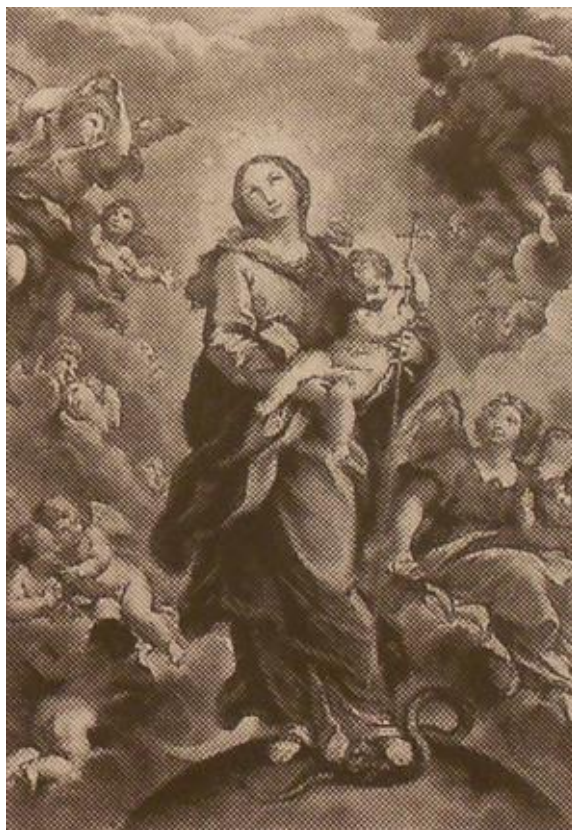


Fig. 121. Jakob Frey. *Inmaculada Concepción* (de Carlo Maratti). Fuente: M. T. Batchmann, *Jakob Frey (1681-1752): Kupferstecher und Verleger in Rom*. Bern: Selbstverlag, 1997, fig. 134.



Fig. 122. *Inmaculada Concepción* (de Carlo Maratti). Girona, catedral. Capilla del sagrado Corazón. Fuente: J. Lugand (ed.), *Echanges artistiques dans la couronne d'Aragon (XVIe-XVIIIe siècles): le rôle des chapitres cathédraux*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2014, p. 180.



Fig. 123. *Inmaculada Concepción* (de Carlo Maratti). Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum. Fuente: H. Grohn, *Die italienischen Gemälde*. Hannover: Niedersächsisches Landesmuseum, 1995, fig. 55.



Fig. 124. *Inmaculada Concepción* (de Carlo Maratti). Lisboa, Museu de Sao Roque. Foto: Alessandra Pasolini.

Como autor intelectual de la obra se ha apuntado directamente a Luke Wadding, por su intensa labor literaria y diplomática en favor de la obtención del dogma inmaculista⁶⁹⁹. Wadding tal vez se inspiraría en el símbolo de la orden femenina de la Concepción Purísima, fundada en 1484 en el seno de la familia franciscana, que presentaba precisamente una *Inmaculada* con el niño Jesús en brazos⁷⁰⁰.

Cuestiones teológicas aparte, por su dulzura, su pietismo y su gran belleza esta obra se convirtió pronto en un nuevo modelo. Por ejemplo, ha sido identificada como referente para una serie de *Inmaculadas* pictóricas y escultóricas realizadas en Milán a caballo de los siglos XVII y XVIII por artistas como Giuseppe Rusnati o Stefano Maria Legnani (**fig. 125-126**)⁷⁰¹. Su éxito internacional está confirmado por la existencia de copias y grabados de traducción, como hemos subrayado.



Fig. 125. Giuseppe Rusnati. *Inmaculada Concepción*. Ca. 1689. Milán, iglesia de San Antonio. Fuente: A. Anselmi (ed.). *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*. Roma: de Luca, 2008, p. 457.

⁶⁹⁹ El catálogo de escritos del personaje cuenta con varias obras sobre el tema, las más importantes publicadas en forma de opúsculo en 1655: WADDING, Luke. *Inmaculatae Conceptioni B. mariae Virginis non adversari eius mortem corporalem*. Romae: apud Nicolam Angelum Tinassium, 1655 (3 vol.). Además, en el convento de *Sant'Isidoro* se conserva un retrato de Wadding, también realizado por Maratti, que le representa en su madurez sentado delante de una imagen de la *Inmaculada*, que se convierte así en el símbolo de toda la actividad teológica de este personaje.

⁷⁰⁰ MORELLO, Giovanni, FRANCIA, Vincenzo, FUSCO, Roberto. *Una donna vestita di sole...op. cit.*, p. 71. Estos autores apuntan a que la decisión de inspirarse en el símbolo de la orden de la Concepción Purísima se deba a que su fundadora, la monja Beatriz da Sylva, era de origen portugués y hasta llevaba el mismo apellido de los patronos de la capilla da Sylva. Aun así, se desconoce que estuviesen emparentados.

⁷⁰¹ SPIRITI, Andrea. "L'immagine dell'Immacolata a Milano". En: ANSELMINI, Alessandra (ed.), *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*. Roma: de Luca, 2008, pp. 457-458.



Fig. 126. Stefano Maria Legnani “Il Legnanino”. *Inmaculada Concepcion*. 1695-1700. Rho, Collegio Oblati Missionari.
Fuente: A. Anselmi (ed.). *L’Immacolata nei rapporti tra l’Italia e la Spagna*. Roma: de Luca, 2008, p. 459.

Ha sido necesario reconstruir este contexto para tratar de entender las razones que llevaron a Diego de Angulo a adquirir una copia de esta *Inmaculada* en concreto. A falta de datos documentales sobre su contacto con la iglesia de *Sant’Isidoro* o con los patronos de la capilla da Sylva, podemos avanzar la hipótesis de que esta obra, con su peculiar iconografía, reflejase la devoción personal de nuestro personaje y los principios scotistas en los que se había formado como teólogo. Pero intuimos que la pintura debía responder, a la vez, a su gusto personal. Y tal vez podamos añadir también un tercer nivel de lectura: el hecho de que durante su estancia en Roma Diego de Angulo dirigiese su interés artístico hacia los círculos de Carlo Maratti, Ferdinand Voet y Albert Clouet, apunta a una voluntad de adaptarse a los modos propios de los cardenales o los grandes aristócratas, que acostumbraban a encargar sus obras a los artistas de referencia del momento. En otros términos, la estancia romana fue la primera oportunidad para nuestro eclesiástico de estrenarse como patrono, alineando su política artística a las necesidades requeridas por el *cursus honorum* que estaba emprendiendo.

3.4 La consolidación del patronazgo de Diego de Angulo: el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*

En diciembre de 1676 Diego de Angulo dejó Roma para embarcarse hacia Cerdeña y tomar posesión de su nuevo cargo de arzobispo Cagliari. La entrada oficial en la ciudad se produjo el 5 de enero de 1677⁷⁰² y al día siguiente el prelado celebró su primera misa en la catedral, en presencia del virrey, el cabildo, y los *Concellers*⁷⁰³.

En aquel momento la catedral seguía en obras. La reconstrucción del templo, empezada en 1669, había concluido. Pero quedaba pendiente la realización de gran parte del mobiliario litúrgico. Sabemos, por ejemplo, que ese mismo año 1674 se ejecutó el púlpito⁷⁰⁴; también que se estaba trabajando en el *Mausoleo de Martín el Joven*, cuyas primeras piezas llegaron a Cagliari en 1676, como hemos apuntado en el capítulo anterior. Sin embargo, la ornamentación de las demás capillas laterales con toda probabilidad no había ni comenzado.

Cabe destacar que ya antes de su llegada a Cagliari Diego de Angulo fue informado del proceso de remodelación que se estaba llevando a cabo en la catedral. Prueba de ello es la noticia de tres dibujos realizados por el pintor sardo Giuseppe Deris en octubre de 1676, que reproducían el templo en ese momento. Los dibujos en cuestión, lamentablemente perdidos, fueron encargados por el cabildo calaritano para que Diego de Angulo, obispo electo, pudiese ver antes de llegar a su nueva sede el avance de las obras⁷⁰⁵, que procedía lentamente debido a la falta de presupuesto. No sabemos si ya en ese momento Angulo empezó a plantearse la posibilidad de intervenir en la decoración del templo. Finalmente su tarea de patronazgo se concretaría en 1683, cuando transformó el brazo derecho del crucero en una capilla dedicada a San Isidro y la Inmaculada Concepción de María (**fig. 127**).

El retablo de la capilla, integralmente realizado en piedras duras, mide más de 7 metros de altura y cubre casi por completo la pared de fondo del crucero. Por sus dimensiones e imponentia no tiene iguales en Cerdeña. Se puede fechar en 1683 gracias a una inscripción laudatoria colocada en el remate, que también recuerda el nombre del mecenas y sus cargos más importantes:

⁷⁰² VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 157.

⁷⁰³ ACCA, *Risoluzioni Capitolari*, vol. 8, f. 28.

⁷⁰⁴ La obra, realizada en Génova, se envió a Cagliari el 23 de julio de 1674. CAVALLO, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna...op. cit.", p. 141 y doc. 3. Los autores del púlpito fueron los hermanos Giulio y Francesco Aprile. Véase también: CORDA, Mario. "Marmorari nel Regno di Sardegna...op. cit.", p. 87.

⁷⁰⁵ VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 156. Por la realización de estos dibujos Giuseppe Deris recibió un pago de 12 escudos. Es de suponer que el dibujo destinado a Diego de Angulo se envió a Roma, tal vez al convento de *Santa Maria in Aracoeli*, sede de la curia franciscana, donde el personaje residía temporalmente.

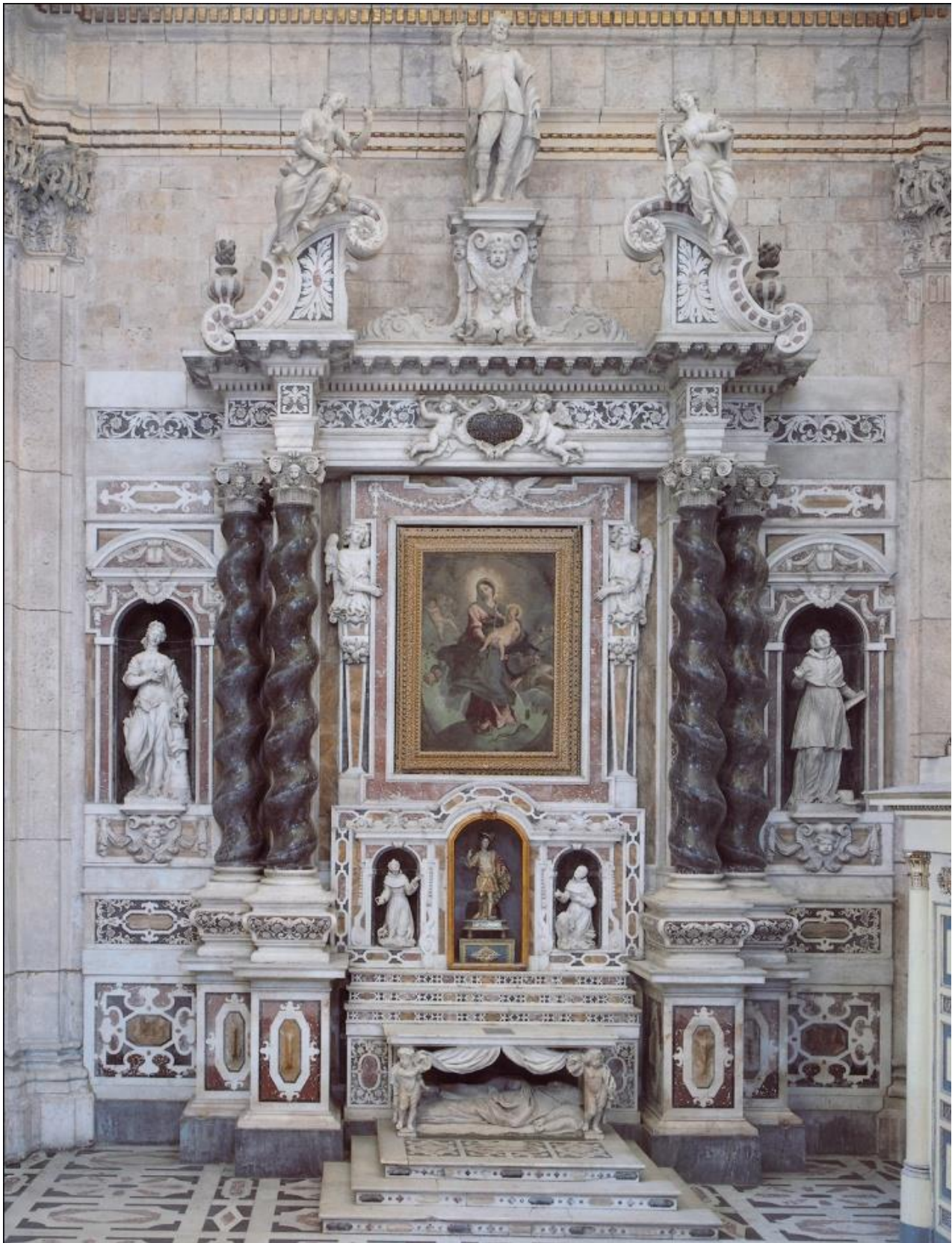


Fig. 127. Giulio Aprile, *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. 1683-1684. Cagliari, catedral. Foto: Archivo Iliiso.

“EXC[elentissimus] D[on] Fr[ay] DIDAC[us] BE[n]TVRA FERNADES DE ANGULO AR[chie]P[iscopu]s CAL[aritanus] SARD[iniae] PROREX 1683”⁷⁰⁶. Cabe destacar que dicha inscripción fue transcrita por primera vez, aunque erróneamente, por Giovanni Spano en su guía de la catedral calaritana⁷⁰⁷.

Las circunstancias relativas a la autoría y las fases de realización de este retablo han sido aclaradas gracias a varios estudios estilísticos y documentales realizados a partir de los años noventa del siglo XX. Recordamos, por ejemplo, la primera monografía sobre el barroco en Cerdeña, de 1991, en la que Maria Grazia Scano identificó la *Inmaculada* central como una copia de Carlo Maratti⁷⁰⁸. Poco después Salvatore Naitza, en una recopilación sobre escultura barroca y neoclásica sarda, destacó la calidad de ejecución de la capilla, definiéndola como: “*il primo altare di carattere barocco di grande dimensione e ambizione, eseguito in marmi pregiati, che sia stato costruito nell’isola in competizione diretta con la cultura dei retabli*”⁷⁰⁹.

A estos estudios “pioneros” de carácter estilístico se han sumado con el paso del tiempo varias campañas de exploración en los archivos sardos. En 2001, por ejemplo, Ida Farci dio a conocer un acta notarial, fechada 19 de abril de 1684, en la que el escultor Giulio Aprile recibía 2750 escudos correspondientes al pago final por la realización del *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*⁷¹⁰. Firmaron el contrato el mismo Giulio Aprile y Diego Cugia⁷¹¹, procurador en Cerdeña de Diego de Angulo, que por aquel entonces ya se había trasladado a Ávila. Para completar el cuadro, en 2002

⁷⁰⁶ “Excelentísimo Don Fray Diego Fernández de Angulo Arzobispo Calaritano Virrey de Cerdeña 1683”.

⁷⁰⁷ SPANO, Giovanni. *Guida del duomo...op. cit.*, p. 30. Véase también: PUTZU, Felice. *Guida storico-artistica...op. cit.*, p. 33; VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 160.

⁷⁰⁸ SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, pp. 94-99. La autora proponía aquí una atribución del retablo, posteriormente desmentida, a Bartolomeo e Pietro Ghetti, basándose en una serie de semejanzas estilísticas con el sepulcro de los cardenales Francesco y Stefano Brancacci de la iglesia de *Sant’Angelo al Nilo*, en Nápoles. Con respecto a la *Inmaculada*, subrayaba que se trataba de una copia de taller.

⁷⁰⁹ NAITZA, Salvatore. *Architettura dal tardo ‘600...op. cit.*, p. 179.

⁷¹⁰ FARCI, Ida. *La parrocchiale di Sant’Elena...op. cit.*, pp. 92-93 y doc. 5. Aunque el texto en cuestión esté dedicado a la iglesia parroquial de Quartu, municipio cercano a Cagliari, la autora también presenta actas notariales vinculadas a la catedral. Véase también: CORDA, Mario. “Marmorari nel Regno di Sardegna...op. cit.”, pp. 94-95.

⁷¹¹ Las noticias relativas a este personaje son bastante escasas. Fue canónigo de la catedral de Cagliari y vicario general de la archidiócesis durante el mandato de Diego de Angulo. En 1684 fue nombrado obispo de Ales, donde es recordado por la importante remodelación de la catedral que ordenó y por instituir los montes de piedad en todas las parroquias de la diócesis. Aunque la gran parte de la documentación relativa a Diego Cugia se ha perdido, en el *Archivio Storico Diocesano di Ales* se conservan algunas cartas suyas que atestiguan que mantuvo una buena relación con Diego de Angulo incluso después de que este dejase Cerdeña. Sobre la acción pastoral de Diego Cugia véase: SORGIA, Giancarlo. “I vescovi della diocesi di Ales (1503-1866)”. En: *La Diocesi di Ales-Usellus-Terralba: aspetti e valori*. Cagliari: Editrice sarda Fossataro, 1975, pp. 271-286; TUVERI, Francesco, STELLATO, Tino. *I vescovi della diocesi di Ales-Terralba, 1503-2013*. Mogoro: PTM, 2014. En las actas notariales relativas al *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* Diego Cugia figura como “*procurador del Excellentissim Señor Don fray Diego de Angulo olim Arcobisbe era de Caller*”. FARCI, Ida. *La parrocchiale di Sant’Elena...op. cit.*, p. 92.

Giorgio Cavallo editó la transcripción del primer pago por la realización de la obra, que el escultor lombardo recibió el 7 de septiembre de 1683⁷¹².

Haciendo balance, pues, estos trabajos documentales han permitido establecer que el retablo se ejecutó entre septiembre de 1683 y abril de 1684. Del mismo modo, han aclarado su coste total: 2917 liras sardas (es decir, 5000 escudos)⁷¹³. Y sobre todo, han consentido identificar con seguridad al autor en Giulio Aprile.

En los últimos años se han añadido nuevos estudios críticos sobre el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. Algunos investigadores, por ejemplo, han destacado la existencia de evidentes diferencias estilísticas entre las esculturas de bulto redondo que componen el retablo. Como en el caso del *Mausoleo de Martín el Joven*, pues, las teorías más recientes apuntan a que Giulio Aprile fue el arquitecto encargado de supervisar las obras y realizar la estructura del retablo, mientras la parte escultórica se debería a otros colaboradores que de momento no han sido identificados⁷¹⁴.

A partir de este estado de la cuestión, nos hemos preguntado por qué Diego de Angulo, a la hora de encargar su capilla, escogió precisamente a Giulio Aprile. Durante su estancia romana, como hemos visto, la política de patronazgo del personaje se había orientado hacia artistas de primer plano, como Ferdinand Voet, Albert Clouet y Carlo Maratti, aunque por temas económicos se había tenido que conformar con discípulos suyos o copias. En Cagliari Angulo se movió en la misma línea: entre los artistas activos en la ciudad se orientó hacia los marmolistas genoveses, considerados los mejores del Mediterráneo. Sin duda entre los factores que influyeron en esta decisión se debe considerar el ejemplo de su primo Pedro Fernández del Campo, que también había mandado realizar en Liguria las estatuas orantes para su capilla funeraria. Por otro lado, Giulio Aprile era sin duda el marmolista de referencia del momento en Cerdeña, como demuestra el gran número de encargos de prestigio que había recibido, entre ellos el *Mausoleo de Martín el Joven*. Todo esto nos lleva a concluir que en Cagliari Diego de Angulo llevó a cabo una política de patronazgo basada en los principios que había aprendido entre Madrid y Roma. Pero con la gran diferencia de que, gozando ya de las posibilidades económicas que unas rentas episcopales le

⁷¹² CAVALLO, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*", p 145 y doc. 12. Este primer pago fue de 1000 liras y Giulio Aprile lo recibió también de Diego Cugia, en nombre de Diego de Angulo.

⁷¹³ *Ibid.*, p 145.

⁷¹⁴ Entre los escultores que pudieron intervenir se ha propuesto el nombre de Daniele Solaro, que en 1686 ejerció de garante en el contrato de encargo a Giulio Aprile de la balastrada del presbiterio de la catedral de Cagliari, como hemos apuntado en el capítulo precedente. FRANCHINI GUELF, Fausta. "Scultori Lombardi da Genova in Sardegna...*op. cit.*", p. 791; PASOLINI, Alessandra. "L'impronta lombarda ...*op. cit.*", p. 210.

garantizaban, pudo permitirse, esta vez, escoger al mejor artista y al material más caro: los mármoles policromos.

Cabe destacar que probablemente el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* no sea el único encargo artístico de Diego de Angulo en Cagliari. Una fuente de la época apunta a que el prelado estuvo involucrado en más obras tanto en el palacio episcopal como en la catedral:

“...se esta reparando la fabrica de aquella santa yglesia con limosnas que a dado para ello y juntamente los capitulares del cavildo porque la fabrica no tiene renta ninguna y aunque no a hecho obra particular en los palacios arçobispales a visto que los a reparado todos”⁷¹⁵.

Tal vez la fuente en cuestión se refiera a que Diego de Angulo, entre otras cosas, contribuyó a financiar la pavimentación del presbiterio y la nave central de la catedral, encargada por el cabildo al mismo Giulio Aprile en 1677, pero que se alargaría hasta 1683⁷¹⁶. Naturalmente, a falta de más datos, solo podemos movernos en el campo de las hipótesis.

Algunos críticos apuntan a que el prelado también fuese responsable de algunas de las modificaciones aportadas al *Mausoleo de Martín el Joven*. Según Giorgio Cavallo, por ejemplo, nuestro eclesiástico pudo suspender las obras, obligando a adosarle el altar y convertirlo en capilla, ya que un monumento funerario tan grande iba en contra de las normas litúrgicas postridentinas⁷¹⁷. Desde el punto de vista documental no hay ninguna prueba de ello. Aun así, creemos que el sepulcro monumental del infante de Aragón debió impactar mucho a Diego de Angulo, ya que el prelado escogió al mismo artista y mandó colocar el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* justo enfrente. Las dos obras incluso se parecen por tamaño, ya que ambas cubren casi por completo la pared de fondo del crucero. La relación visual entre ellas, pues, queda patente.

Finalmente, un factor que hasta el momento ha pasado inadvertido es que durante su estancia en Cagliari Diego de Angulo adquirió una gran cantidad de alhajas. Prueba de ello es un inventario fechado 1 de febrero de 1683, poco antes de que el prelado dejase la isla rumbo a Ávila, que recoge todos los objetos de plata conservados en los distintos aposentos del palacio episcopal⁷¹⁸. Aunque no se especifique la autoría de las piezas inventariadas, es probable que muchas de ellas

⁷¹⁵ ASV, *Processus Consistoriales*, vol.81, f. 3v.

⁷¹⁶ CAVALLLO, Giorgio. “I maestri della cattedrale di Cagliari...*op. cit.*”, p. 865; CORDA, Mario. “Marmorari nel Regno di Sardegna...*op. cit.*”, pp. 91-94.

⁷¹⁷ CAVALLLO, Giorgio. “I maestri della cattedrale di Cagliari...*op. cit.*”, p. 864.

⁷¹⁸ AHN, *Consejos*, 35030/1, ff. 19-29v. Transcribimos el documento en el apéndice documental (**doc. 4**).

fuesen obra de plateros calaritanos, ya que se citan, por ejemplo, fuentes, bandejas, azafates o salvillas con las armas de la ciudad en relieve⁷¹⁹. Este aumento en el consumo de alhajas respondía sin duda a las necesidades de representación que los cargos eclesiásticos y políticos de Diego de Angulo conllevaban. En esta línea, sabemos que cuando residió en Lisboa en calidad de embajador extraordinario en Portugal también adquirió una gran cantidad de plata⁷²⁰. Lamentablemente la dispersión de sus colecciones no nos permite localizar las piezas ni determinar su valor real.

Volvamos entonces al *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*, sin duda la empresa artística más importante de la carrera de Diego de Angulo.

Desde el punto de vista tipológico la obra presenta una estructura dividida en banco, cuerpo de tres calles y remate. El cuerpo central está colocado en posición avanzada respecto a los laterales, de los que va separado por un doble juego de columnas salomónicas en mármol negro. Junto con los contrastes cromáticos de los diferentes mármoles, la decoración está caracterizada por motivos geométricos y vegetales. Una potente cornisa señala la transición al remate, que presenta dos elegantes volutas en mármol blanco, negro y rojo. La obra se inspira en la producción de Gio Giacomo Porta y Giovan Battista Casella, siendo su posible referente el *Retablo de San Antonio* de la iglesia *dell'Annunziata* de Génova (**fig. 128**)⁷²¹.

⁷¹⁹ *Ibid.*, ff. 22v-23. Cabe destacar que probablemente una parte de estas alhajas eran de propiedad de la catedral. Nuestra sospecha se basa en que en Cagliari el mantenimiento de la sede primacial corría a cargo de la municipalidad, que a cambio estaba dispensada de la obligación de pagar el diezmo. Los *Concellers* se encargaban de la renovación y sustitución del ajuar sagrado, que por ello solía ir decorado con las armas de la ciudad en relieve. Probablemente mientras Diego de Angulo desempeñaba el cargo de arzobispo una parte de las alhajas del templo pasó temporalmente a sus oratorios particulares. Y en el momento de dejar la isla el prelado se apropió indebidamente de ellas, produciéndose un enfrentamiento con el cabildo. De hecho, en la reunión del 13 de abril de 1683 los capitulares decidieron que “*se fassa una embaxada a dit Illustrissim y Excelentissim Señor amb tota la cortesia deguda dantli a entendre que lo Illustre Capitol insta que se fassa Inventari y que dits bens aixi inventariats lo dega de deixar en esta ciutat per ser bens fets de rendas de la Iglesia*”. ACCA, *Risoluzioni Capitolari*, vol. 8, f. 158. Sobre este asunto Pedro Cayetano Fernández del Campo, sobrino de Diego de Angulo, escribió a su tío en una carta fechada 11 de agosto de 1683 que los capitulares “en las diligencias que quisieron hazer al tiempo de la salida de Vuesta Señoría conforme a derecho no yvan muy fuera de camino...”. AHN, *Consejos*, 35030. Finalmente, el cabildo calaritano no emprendió ninguna acción legal contra el obispo. Las dos partes debieron llegar a un acuerdo, aunque no sabemos en qué términos. Tal vez no sea descabellado pensar que las generosas donaciones que Diego de Angulo había hecho a la catedral, empezando por el encargo del *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*, facilitasen la resolución positiva del asunto.

⁷²⁰ Prueba de ellos es un inventario de 1696 que incluye varios objetos comprados en Lisboa: AHN, *Consejos*, 35030/1, ff. 52-62.

⁷²¹ CAVALLO, Giorgio. “I maestri della cattedrale di Cagliari...*op. cit.*”, p. 866; PASOLINI, Alessandra. “L'impronta lombarda...*op. cit.*”, p. 209. Los contactos entre los Aprile y Giovan Battista Casella están documentados. Como hemos apuntado en el capítulo anterior, en 1674 Casella se encargó de enviar de Génova a Cagliari, en el barco de Geronimo Luxiardo, las cajas con los mármoles del púlpito de la catedral, realizado por Giulio Aprile. Este dato confirma que los



Fig. 128. Gio Giacomo Porta, Giovan Battista Casella, *Retablo de San Antonio*. Segundo cuarto del siglo XVII. Génova, iglesia de la *Santissima Annunziata*. Foto: Sara Caredda.

De los mismos autores también señalamos el dibujo preparatorio para el *Retablo mayor* de la iglesia de las carmelitas descalzas de Savona (**fig. 129**). En Cerdeña, el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* es el primero en seguir los dictámenes estéticos del barroco genovés maduro. Por ello se convirtió en modelo para otros altares de la isla, de mármol, madera o estuco, como el *Retablo mayor* de la iglesia de S. Miguel de Cagliari (**fig. 130**)⁷²².

dos escultores se conocían y tal vez colaboraban. CAVALLI, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*, p. 141 y doc. 3.

⁷²² SCANO, Maria Grazia. "Marmorari e pittori...*op. cit.*, p. 715.

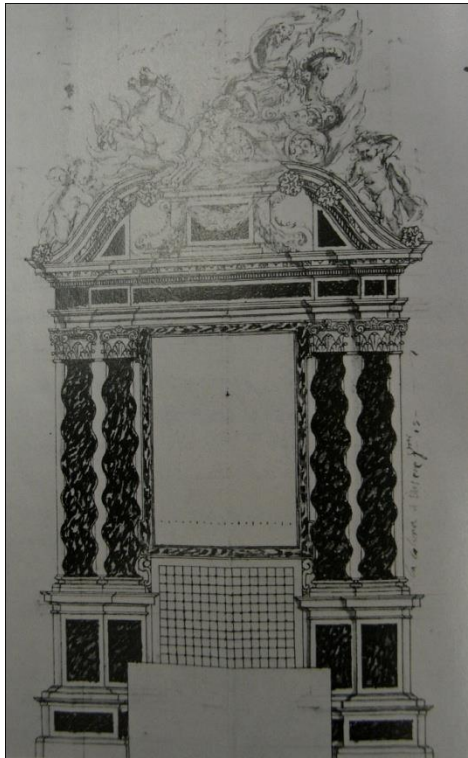


Fig. 129. Gio Giacomo Porta, Giovan Battista Casella, dibujo preparatorio para el *Retablo mayor* de la iglesia de las carmelitas descalzas de Savona. Génova, *Archivio di Stato*. Fuente: L. Alfonso. *Tommaso Orsolino e altri artisti di "Nazione Lombarda" a Genova e in Liguria dal sec. XIV al XIX*. Genova: Biblioteca Franzoniana, 1985.

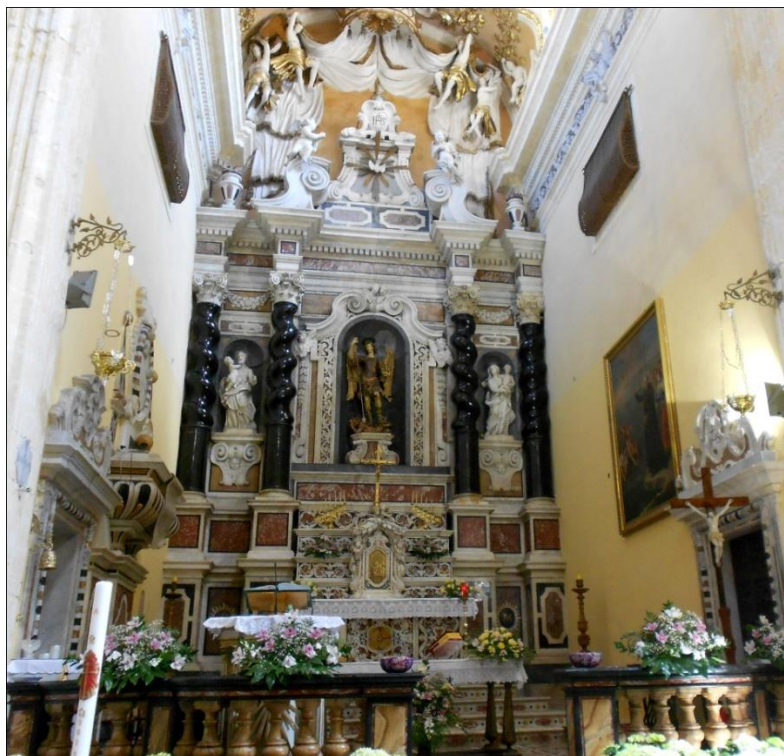
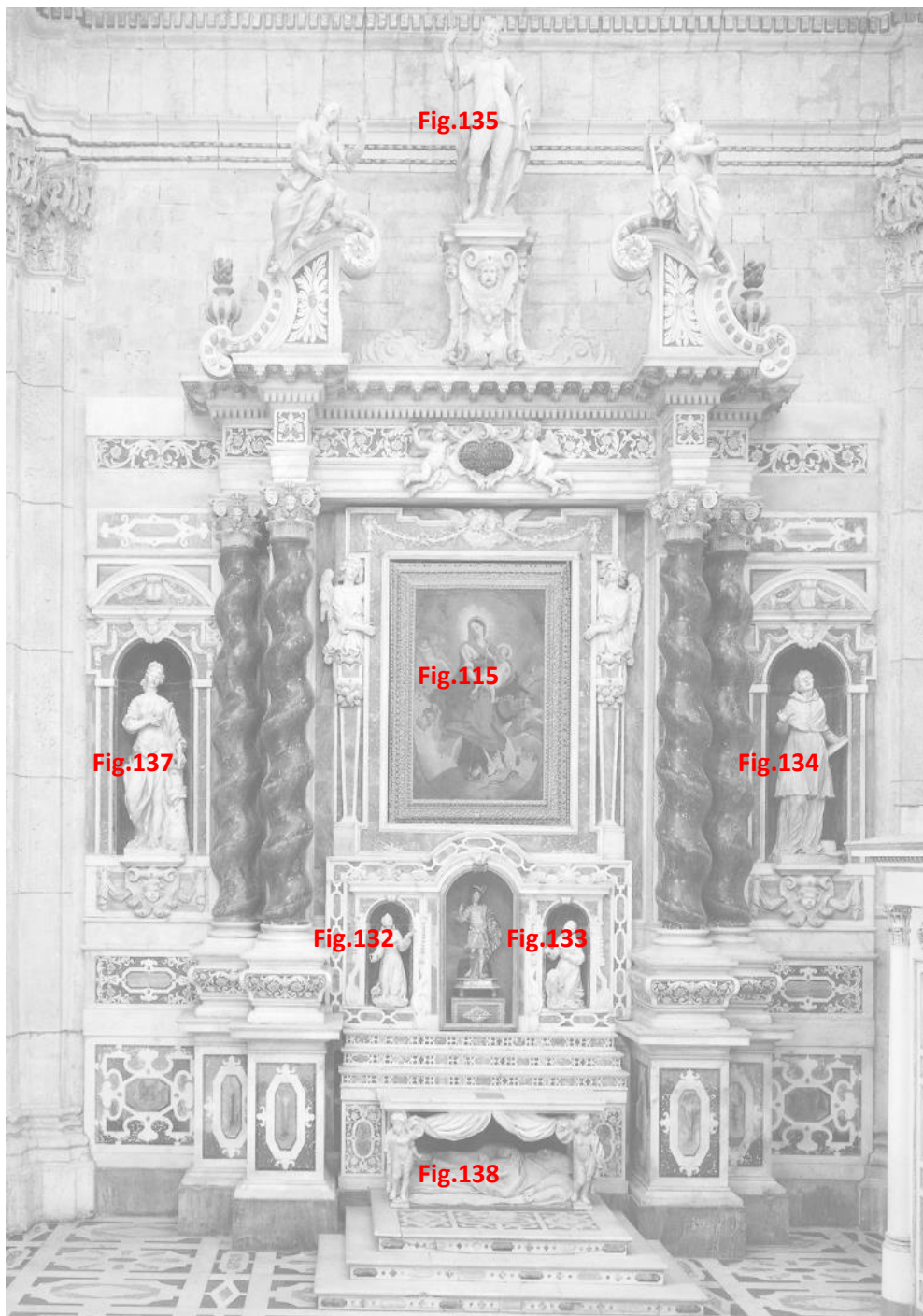


Fig. 130. Giuseppe Massetti, *Retablo mayor*. 1707. Cagliari, iglesia de San Miguel. Foto: Sara Caredda.

Cuestiones estilísticas aparte, nos hemos preguntado por el vínculo ideológico que une el retablo con su mecenas. Por ello, es especialmente interesante analizar su programa iconográfico. Para favorecer su lectura hemos elaborado un gráfico con el emplazamiento de las distintas advocaciones que lo componen (**anexos 10**).

ANEXOS 10. Gráfico explicativo del programa iconográfico del Retablo de San Isidro.



En la calle central, sobre las gradas de la mesa de altar, hay tres hornacinas (**fig. 131**). Las dos laterales, de mármol negro, custodian las esculturas de San Francisco de Asís y San Diego de Alcalá, ambos representados de rodillas (**fig. 132-133**). Seguramente la intención de Diego de Angulo era homenajear al santo fundador de su orden religiosa y a su santo protector, el humilde fray Diego, del que llevaba el nombre. Los dos franciscanos estaban representados adorando a un Crucifijo que en origen iba en el nicho central. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIX el Crucifijo, que sería probablemente de mármol o de marfil, fue substituido por una imagen del santo mártir calaritano Saturnino⁷²³.

El vínculo que une el retablo con la orden seráfica también está subrayado por la presencia, en la hornacina de la calle lateral derecha, de San Buenaventura, representado con el capelo cardenalicio a sus pies y el libro en la mano izquierda, en su condición de *Doctor Seraphicus* (**fig. 134**). Se trata del otro santo patrón del comitente, cuyo nombre completo, lo recordamos, era Diego Ventura Fernández de Angulo. Cabe destacar que el *San Buenaventura*, comparado con el *San Francisco* y el *San Diego*, es más grande y tiene más protagonismo dentro del programa iconográfico del retablo. La razón, tal vez, es que este santo, aparte de franciscano, también era doctor de la Iglesia, teólogo, obispo y finalmente cardenal. Probablemente Diego de Angulo, que también era franciscano, teólogo, obispo y aspiraba al cardenalato, se sentía especialmente identificado con él.

En el cuerpo central, entre atlantes en mármol blanco, encontramos la copia de la *Inmaculada Concepción* de Carlo Maratti (**fig. 115**). Probablemente la pintura era en origen de forma ovalada, igual que el original marattesco, pero fue adaptada a un marco rectangular para ser colocada en este retablo⁷²⁴. En lo que atañe a la advocación, no sorprende que un prelado español procedente de la corte de Madrid decidiese dedicar un retablo a la Inmaculada, ya que una de las reivindicaciones principales de la Corona hispánica a lo largo del siglo XVII fue justamente la obtención de este dogma. Además, para presionar al Vaticano en este sentido la Corona recibió el asesoramiento de los teólogos franciscanos, que desde la edad media habían sido por tradición los

⁷²³ Prueba de ello es el testimonio de Giovanni Spano, quien en 1861 describió el retablo, afirmando que en el nicho central había un Crucifijo. SPANO, Giovanni. *Guida del Duomo...op. cit.*, p. 29. Por otro lado, la talla de San Saturnino del nicho central ha sido atribuida al escultor Giuseppe Volpe, que la realizaría hacia 1728. SCANO, Maria Grazia. "La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis alla luce di nuovi documenti". En: ABBATE, Francesco (ed.). *Interventi sulla questione meridionale*. Roma: Dolzelli, 2005, pp. 305-316.

⁷²⁴ La pintura fue colocada en el retablo por el carpintero Jacomo Marralan, que recibió un pago de 30 escudos por su trabajo. Véase: FARCI, Ida. *La parrocchiale di Sant'Elena...op. cit.*, p. 92.



Fig. 131. Giulio Aprile, *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. Altar. 1683-1684. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.



Fig. 132. Giulio Aprile, *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. *San Francisco*. 1683-1684. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.



Fig. 133. Giulio Aprile, *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. San Diego de Alcalá. 1683-1684. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.



Fig. 134. Giulio Aprile, *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. San Buenaventura. 1683-1684. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

defensores más convencidos de la postura inmaculista. A este respecto, ya hemos recordado en el apartado precedente la importancia de la embajada enviada a Roma en 1618 por Felipe III; y también el papel jugado en el *Seicento* por Luke Wadding y la escuela de *Sant'Isidoro* de los Irlandeses de Roma. Añadimos a todo esto que en 1645, en el capítulo general celebrado en Toledo, la Inmaculada fue proclamada patrona de los frailes menores⁷²⁵. En 1652 los caballeros de la orden de Santiago, en presencia de Felipe IV, la escogieron como máxima protectora⁷²⁶. En 1664 fue declarada fiesta de precepto en España, extendiéndose un año más tarde el decreto a los reinos de Nápoles, Sicilia y Cerdeña⁷²⁷. Culminaba de este modo un proceso de difusión de este culto que a lo largo del XVII había conocido un gran incremento en todo el orbe hispánico.

Cuando Diego de Angulo llegó a Cagliari, pues, la postura inmaculista era ya arraigada en Cerdeña. De hecho, en la isla hay noticias de capillas bajo esta advocación ya en el siglo XVI⁷²⁸. Pero el fervor creció especialmente a lo largo del XVII, a imitación de lo que ocurría en España. Por ejemplo, en 1626 la Universidad de Cagliari se puso bajo la protección de la Inmaculada y lo mismo hizo la ciudad en 1637, a través de sus *Consellers*, que empezaban sus reuniones con un rezo a la Virgen sin mácula⁷²⁹. Pero sobre todo el 7 de marzo de 1632 las Cortes de Cerdeña juraron profesar, enseñar y defender el dogma la Inmaculada Concepción de María, en una solemne ceremonia que tuvo lugar precisamente en el crucero derecho de la catedral calaritana⁷³⁰. A partir de ahí, el juramento fue renovado con regularidad en cada reunión posterior de los máximos representantes de reino. Ya antes de la llegada de Diego de Angulo, pues, este lugar poseía una importancia simbólica trascendental, por ser el principal espacio de encuentro entre la política y la fe. Con su actuación artística, pues, nuestro eclesiástico demostró conocer muy bien estas

⁷²⁵ BELMONTE, Carmen. *Doctrina Picta. I Frati Minori dell'Osservanza e gli affreschi di Santa Maria delle Grazie a Terranova da Sibari*. En: ANSELM, Alessandra (ed.). *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*. Roma: de Luca, 2008, p. 114.

⁷²⁶ ANSELM, Alessandra. *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te: la Spagna e l'Immacolata a Roma*. En: ANSELM, Alessandra (ed.). *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*. Roma: de Luca, 2008, pp. 239-300.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 283.

⁷²⁸. Entre las más antiguas recordamos la de la iglesia de San Francisco de los conventuales de Cagliari, para la que en 1568 se encargó un retablo (perdido) al pintor Michele Cavarò. Poco antes, hacia 1554, empezó en la misma ciudad de Cagliari la construcción de la iglesia de la Purísima, fundada por la noble Gerolama Rams Dessena para acoger una comunidad de monjas clarisas.

⁷²⁹ Sobre el tema véase: PINNA, Girolamo. *Il culto dell'Immacolata in Sardegna*. Cagliari: la Cartotecnica, 1954; PORCELLA, Maria Francesca, PASOLINI, Alessandra. "Fondamenti teologici dell'iconografia dell'Immacolata e alcune esemplificazioni nell'arte sarda". *Biblioteca Franciscana Sarda*, 10, 2002, pp. 213-258.

⁷³⁰ Para una descripción de la ceremonia véase: CARNICER, Francisco. *Publico voto y juramento en fauor de la purissima Concepcion de la Virgen Madre de Dios, reyna y señora nuestra, hecho por este deuotissimo Reyno de Cerdeña, el dia antes de concluir las Cortes, que fué sigundo domingo de quaresma, 7 de março deste año 1632*. Cagliari: Antonio Galcerín, 1632.

dinámicas, afianzando un culto que respondía a las directrices devocionales de la Corona. La vertiente política de esta capilla explica también que se convirtiese en un modelo artístico a nivel local, como prueba, por ejemplo, el del *Retablo de la Purísima* de la iglesia de San Macario de Ghilarza, que presenta en la tabla central una *Inmaculada* inspirada en la de la catedral calaritana⁷³¹.

En el remate, entre dos grandes volutas que sostienen las figuras de la Fe y la Esperanza, está colocada una imagen monumental de San Isidro Labrador, realizada en mármol blanco (**fig. 135**). El santo madrileño viste el traje de los antiguos labriegos de Castilla, es decir pantalón corto hasta las rodillas, botas y una chaqueta abrochada. En la mano llevaba un instrumento de labranza que no se ha conservado, probablemente una aguijada. Su representación refleja la iconografía oficial del santo que fue difundiendo a partir de la estampa oficial de canonización en 1622 (**fig. 136**)⁷³². Nos hemos preguntado las razones por las que Diego de Angulo decidió intitular su capilla, junto con la Inmaculada, a este santo, que no forma parte de las advocaciones tan típicamente franciscanas que hemos observado hasta ahora. Con toda probabilidad, la respuesta a esta pregunta está en la devoción personal de nuestro eclesiástico. La documentación de archivo aclara, por ejemplo, que el 16 de marzo de 1696, mientras era obispo de Ávila, pidió al cabildo se le enviasen cuatro músicos a Bonilla de la Sierra para poder celebrar el día de San Isidro⁷³³. Y sobre todo, Diego de Angulo fundó y dotó por vía testamentaria una solemne fiesta en la catedral abulense para que cada 15 de mayo se celebrase solemnemente a este santo⁷³⁴. Por otro lado, no hay que olvidar que San Isidro también era el patrono de la ciudad de Madrid y de la corte de España. Un santo nuevo, canonizado en 1622, cuyo culto se propagó fuera de la península Ibérica justamente a partir del siglo XVII. En Cerdeña, esta fue una de las primeras capillas que se le dedicó⁷³⁵.

⁷³¹ El retablo de la iglesia de San Macario fue ejecutado en 1718 por el pintor calaritano Juan Fadda, por encargo de la cofradía de la Purísima de Ghilarza. SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, p. 215; SCANO, Maria Grazia. "La pittura del Seicento...op. cit.", p. 145 y nota 49. Por otro lado, recordamos que la *Inmaculada* de la catedral de Cagliari se conoce como *Madonna degli Stamenti Sardi* precisamente por la tradición de abrir las reuniones de las Cortes en esta capilla, donde los representantes de los tres "brazos" (el eclesiástico, el militar y el real) solían renovar el juramento de fidelidad ante la Virgen.

⁷³² ANSELMINI, Alessandra. "Roma celebra la monarchia spagnola...op. cit."

⁷³³ ADA (= Archivo Diocesano de Ávila), *Actas Capitulares*, 1696, f. 21.

⁷³⁴ SOBRINO CHOMÓN, Tomás. *Episcopado Abulense...op. cit.*, pp. 273-274.

⁷³⁵ La veneración por Isidro Labrador fue creciendo en Cerdeña sobre todo a lo largo del siglo XVIII, convirtiéndose el santo en uno de los más populares. Una interesante hipótesis es que la difusión de su culto fuese impulsada por la creación de los "Montes de Piedad", cuyo fin principal era conceder a los labradores pobres un préstamo sin intereses para que pudieran sembrar las tierras. Estas instituciones caritativas empezaron a funcionar en la mayoría de pueblos



Fig. 135. Giulio Aprile, *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. *San Isidro*. 1683-1684. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.



Fig. 136. Teatro para la canonización de 1622. Detalle del San Isidro. Londres, British Library. Fuente: J. L. Colomer (ed.). *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003, p. 225.

de la isla justamente en el XVIII, impulsadas por los obispos y posteriormente también por la monarquía de los Saboya. PILLAI, Carlo. "Il culto dei santi. Le feste religiose e profane". En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, 1992, vol. I, pp. 184-189; PILLAI, Carlo. *Il tempo dei santi - devozione e feste di tutta la Sardegna*. Cagliari: AM&D, 2004, pp. 133-134.

Finalmente, la calle lateral izquierda del retablo alberga una hornacina de mármol negro con la imagen de Santa Bárbara, representada de pie con el castillo a lado, su atributo iconográfico más común (**fig. 137**).



Fig. 137. Giulio Aprile, *Retablo de San Isidro y la Inmaculada. Santa Bárbara*. 1683-1684. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

Se trata de una advocación que tampoco tiene relaciones específicas con la orden franciscana, siendo su culto enormemente popular en la época en toda Europa occidental. En Cerdeña, la santa era especialmente venerada en las zonas agrícolas, ya que era invocada, entre otras cosas, como protectora contra las tormentas y las plagas de la langosta⁷³⁶. En este sentido, se ha propuesto una lectura iconológica de este retablo en relación con la terrible carestía que en los años 1679-1681 diezmoó la población de Cerdeña⁷³⁷. La hipótesis nos parece convincente, sobre todo a raíz de la presencia de San Isidro y Santa Bárbara, dos advocaciones tan estrechamente

⁷³⁶ RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*. París: Presse universitaire de France, 1958, p. 172.

⁷³⁷ PORCELLA, Maria Francesca. "Il periodo moderno". En: *La cattedrale di Cagliari. Itinerari didattici*. Cagliari: Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico per le province di Cagliari e Oristano, 2002, pp. 21-36; PASOLINI, Alessandra. "L'impronta lombarda ...*op. cit.*", p. 209. Según aclaran las fuentes, la cosecha fue tan escasa que en dos años una cuarta parte de la población de la isla murió de hambre.

vinculadas al mundo rural. Diego de Angulo debía conocer muy bien los problemas de los campesinos sardos por haber sido virrey interino de la isla en 1682, poco después de la terrible carestía. Durante su virreinato, el 9 de noviembre de 1682, se promulgó un pregón con el fin de reactivar la producción agrícola⁷³⁸, que demuestra que el personaje era sensible al tema e intentó poner remedio a la situación con los instrumentos jurídicos a su disposición.

En definitiva, el análisis detallado de la capilla demuestra que su programa iconográfico es complejo y rico en matices. La devoción personal del mecenas se entrecruza inevitablemente con su pertenencia a la regla de San Francisco, sus orígenes castellanos y su estrecha vinculación con la corte española. Pero a la vez la presencia de advocaciones ligadas al mundo rural parece reflejar la voluntad de Diego de Angulo de encomendarse a los santos patronos de los campesinos, para pedirles su intercesión en esas circunstancias históricas tan difíciles para la isla de Cerdeña.

3. 5 El cenotafio de Diego de Angulo

Para completar la descripción del retablo queda analizar el sepulcro de Diego de Angulo, ubicado bajo la mesa de altar, que convierte este espacio en una capilla funeraria (**fig. 138**). Dicho sepulcro presenta elementos de sumo interés en cuanto a su tipología, emplazamiento y lectura iconológica, por lo cual hemos decidido dedicarle un apartado específico.

La tumba consta de dos ángeles descorriendo unas cortinas que dejan entrever la imagen yacente del prelado, que presenta todos los símbolos de su dignidad, es decir capa pluvial, báculo, mitra, cruz y anillo episcopal (**fig. 139**). Como elemento distintivo, Diego de Angulo lleva sandalias en los pies, que simbolizan su condición de franciscano (**fig. 140**). Su rostro es sereno y descansa sobre dos cojines decorados con motivos florales. Los críticos coinciden en destacar la belleza y el gran naturalismo de esta imagen⁷³⁹, que Giulio Aprile encargaría a algún escultor de primer plano en Génova. Lamentablemente se desconoce su identidad.

⁷³⁸ No hemos podido localizar el texto del pregón, pero debemos la noticia de su existencia a Carlo Pillai, que lo describe como "*in vantaggio degli agricoltori per la seminazione del grano*". PILLAI, Carlo. "Il culto dei santi...*op. cit.*, p. 187.

⁷³⁹ NAITZA, Salvatore. "La scultura del Seicento"...*op. cit.*, p. 176; FRANCHINI GUELF, Fausta. "Sculptori Lombardi da Genova in Sardegna...*op. cit.*, p. 791.



Fig. 138. Giulio Aprile, *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. *Cenotafio de Diego de Angulo*. 1683-1684. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.



Fig. 139. Giulio Aprile, *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. *Cenotafio de Diego de Angulo*. 1683-1684. Cagliari, catedral. Foto: Archivio Ilisso.



Fig. 140. Giulio Aprile, *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. *Cenotafio de Diego de Angulo*. 1683-1684. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

Desde el punto de vista tipológico, ya hemos destacado en el apartado 1.6 que la iconografía del yacente es la más común en los sepulcros episcopales y la que presenta mayor uniformidad. En la misma catedral de Cagliari, por ejemplo, la hemos observado en la tumba del arzobispo Francisco Desquivel. Pero el sepulcro de Diego de Angulo presenta un elemento más: las cortinas descorridas por acólitos que dejan entrever la imagen del difunto. Se trata de un detalle que también tiene larga tradición: se introduce en los sepulcros cardenalicios y papales en el último cuarto del siglo XIII, siendo uno de los primeros ejemplos la tumba del cardenal Guillaume de Bray, realizada por Arnolfo di Cambio hacia 1282 y conservada en la iglesia de Santo Domingo de Orvieto (**fig. 141-142**)⁷⁴⁰.

⁷⁴⁰ GARDNER, Julian. *The tomb and the Tiara. Curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 119.

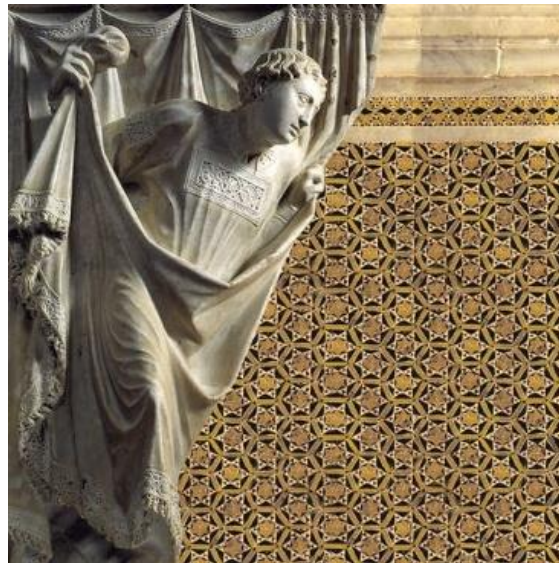


Fig. 141-142. Arnolfo di Cambio, *Tumba del cardenal Guillaume de Bray*. Ca. 1282. Orvieto, iglesia de Santo Domingo.
Fuente: <http://www.umbria.ws>.

Con toda probabilidad, esta representación iconográfica nace por contaminación del ceremonial de la época, sobre todo de los funerales, en los que los cuerpos mortales de los eclesiásticos se colocaban, entre cortinas, sobre un catafalco⁷⁴¹. Prueba de ello es el *Retablo dell'Università dei Servitori* de la iglesia genovesa de *Santa Maria delle Vigne*, cuyo tabernáculo, realizado hacia 1653 por Anselmo Quadro, uno de los marmolistas lombardos más destacados del gremio, presenta dos ángeles recorriendo unas cortinas que imitan un baldaquín y que contienen el sagrario del Santísimo Sacramento (**fig. 143**). En Cerdeña este detalle iconográfico se introdujo precisamente con el sepulcro de Diego de Angulo, reapareciendo posteriormente, como veremos en el apartado 5.4, en otros monumentos funerarios.

Otro elemento de novedad de la tumba de Diego de Angulo es que el yacente no descansa sobre un sarcófago o una cama sepulcral, sino está ubicado en el suelo. Es una solución que recuerda las laudas sepulcrales y que parece reflejar, a primera vista, la humildad del comitente. Sin embargo, en nuestra opinión se trata de una humildad compositiva solo aparente, ya que la estatua del difunto está colocada bajo la mesa de altar, en el lugar tradicionalmente reservado para las imágenes de santos y beatos. De hecho, esta solución iconográfica es muy parecida a la imagen yacente de San Lucífero, conservada en la iglesia calaritana intitulada al mismo santo (**fig. 144**). Igual que Diego de Angulo, Lucífero presenta los atributos episcopales (capa pluvial, mitra, báculo y anillo) que simbolizan su condición de santo obispo. No se conocen ni la autoría ni la cronología de la obra, que fue realizada tal vez por algún marmolista genovés activo en Cerdeña en una fecha cercana al *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*⁷⁴². Pero lo que más nos interesa destacar es que la estatua está ubicada en el suelo, bajo la mesa de uno de los altares laterales de la iglesia⁷⁴³. Por emplazamiento, tipología e iconografía, pues, se trata de una obra muy próxima al sepulcro de Diego de Angulo. Nos preguntamos entonces: ¿pudo el San Lucífero ser el modelo para la capilla funeraria de nuestro prelado? La comparación estilística entre las dos obras sugiere que fue más bien al revés. No obstante, a falta de más datos creemos que ambas hipótesis siguen abiertas.

⁷⁴¹ HERKLOTZ, Ingo. *Sepulcra e Monumenta...op. cit.*, pp. 281-282.

⁷⁴² PASOLINI, Alessandra. "L'impronta lombarda...op. cit.", p. 206.

⁷⁴³ En realidad este no era el emplazamiento original de la imagen, que procede de la cripta de la iglesia. Aun así, las fuentes documentales aclaran que en la cripta también estaba ubicada bajo la mesa de un altar dedicado a San Lucífero. SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, p. 293.



Fig. 143. Anselmo Quadro, *Retablo dell'Università dei Servitori*. Detalle del tabernáculo. Ca. 1653. Génova, iglesia de Santa Maria delle Vigne. Foto: Sara Caredda.



Fig. 144. *San Lucifero*. Último cuarto del siglo XVII. Cagliari, iglesia de San Lucifero. Foto: Sara Caredda.

Cabe destacar que los críticos han intentado buscar los orígenes de esta solución iconográfica en Génova, donde Giulio Aprile se había formado y dirigía el taller familiar. De hecho, en la capital de Liguria existen varios retablos que presentan figuras o grupos escultóricos bajo la mesa de altar. Dos ejemplos que lo corroboran son la capilla Lomellini de la iglesia de San Siro, realizada por Giuseppe Carlone hacia 1597-1598, y la ya citada capilla de San Antonio de la Iglesia *dell'Annunziata* (**fig. 128**), ejecutada por Gio Giacomo Porta y Giovan Battista Casella en el segundo cuarto del siglo XVII: ambas presentan dos figuras de ángeles en mármol blanco que sostienen la mesa de altar (**fig. 145-146**)⁷⁴⁴. Otro caso interesante es el de la iglesia *del Gesù*, que conserva un grupo escultórico del *Nacimiento de Cristo* ubicado bajo la mesa de uno de los altares laterales (**fig. 147**). Este último ejemplo en concreto ha sido propuesto como posible referente para el monumento funerario de Diego de Angulo⁷⁴⁵. Sin embargo, destacamos que todos los ejemplos que acabamos de señalar presentan figuras de ángeles o santos; en ningún caso se trata de imágenes esculpidas de difuntos. La única excepción parece ser la de la capilla funeraria del cardenal Giuliano Cybo en el crucero de la catedral genovesa, que alberga debajo del altar la imagen yacente del comitente, atribuida al escultor Guglielmo della Porta (**fig. 148-149**)⁷⁴⁶. Pero los críticos coinciden en que no era este el emplazamiento original de la estatua, que probablemente presidía un sarcófago colocado enfrente del retablo, entre cortinas⁷⁴⁷. En definitiva, ninguna de las capillas genovesas que acabamos de mencionar puede considerarse un modelo directo para el sepulcro de Diego de Angulo.

⁷⁴⁴ A este respecto cabe destacar que la capilla de San Francisco de la Iglesia *dell'Annunziata* fue realizada tomando como modelo la de San Siro. FRANCHINI GUELF, Fausta. "La decorazione e l'arredo marmoreo...*op. cit.*, p. 47.

⁷⁴⁵ PASOLINI, Alessandra. "L'impronta lombarda...*op. cit.*, p. 209.

⁷⁴⁶ ROSSI, Angelo. "La statua di Giuliano Cybo nella Cappella dei SS. Apostoli". *Quaderni Linguistici*, 112, 1961 p. 166. La capilla fue encargada en 1530 a Nicolò da Corte y Gian Giacomo della Porta, a los que se unió en 1534 el hijo de este, Guglielmo. Naturales de Lombardía, los della Porta llegaron a Génova hacia 1530 procedentes de Milán, donde Gian Giacomo había trabajado de arquitecto y escultor en la catedral. Esta capilla corresponde a su primer encargo importante en Génova. Guglielmo realizaría la imagen yacente del cardenal Cybo antes de 1537, año en que dejó Liguria para trasladarse a Roma, donde entraría en el círculo de Miguel Ángel y Sebastiano del Piombo y llegaría a trabajar como escultor para el papa Pablo III. Mencionamos a continuación algunos estudios de referencia sobre este importante artista: GIBELLINO, Maria. *Guglielmo Della Porta, scultore del Papa Paolo III Farnese*. Roma: F.lli Palombi, 1944; KRUF, Hanno. Walter, ROTH, Anthony. "The della Porta workshop in Genoa". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 3, 1973, pp. 893-954; VV.AA. *Guglielmo Della Porta: A Counter-Reformation Sculptor*. Madrid: Coll & Cortés, 2012.

⁷⁴⁷ ROSSI, Angelo. "La statua di Giuliano Cybo...*op. cit.*, p. 168. No se sabe cuándo la imagen yacente fue removida de su ubicación original y puesta bajo la mesa de altar.



Fig. 145. Giuseppe Carlone, *Retablo de la capilla Lomellini*. Detalle del altar. 1597-1598. Génova, iglesia de San Siro.
Foto: Sara Caredda.

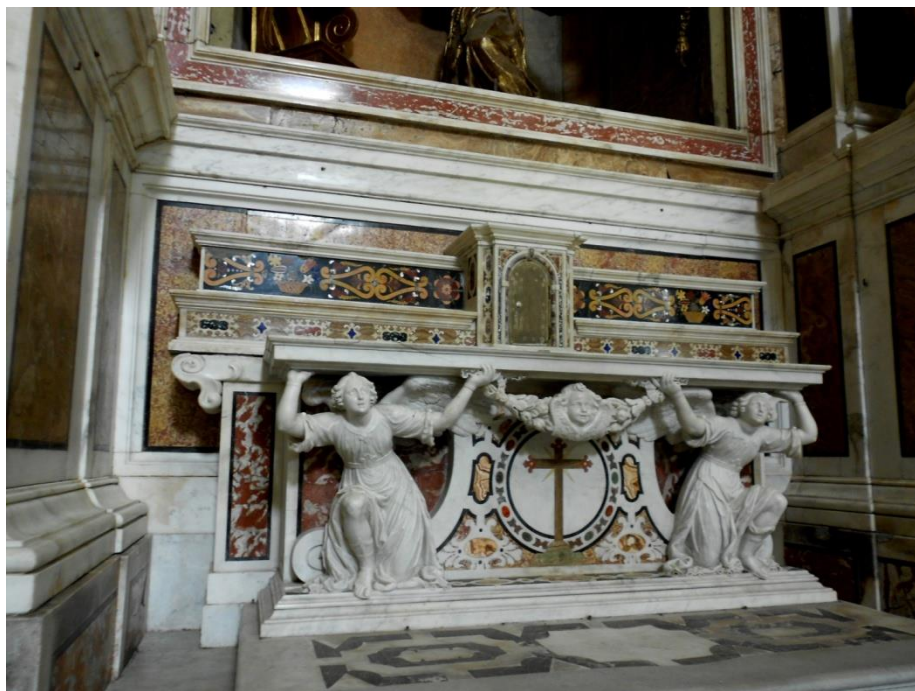


Fig. 146. Gio Giacomo Porta, Giovan Battista Casella, *Retablo de San Antonio*. Detalle del altar. Segundo cuarto del siglo XVII. Génova, iglesia de la *Santissima Annunziata*. Foto: Sara Caredda.



Fig. 147. *Capilla del Nacimiento de Cristo.* Detalle del altar. Génova, iglesia del Gesù. Foto: Sara Caredda.



Fig. 148. Guglielmo della Porta, *Capilla funeraria del cardenal Giuliano Cybo.* 1530-1537. Génova, catedral. Foto: Sara Caredda.



Fig. 149. Guglielmo della Porta, *Capilla funeraria del cardenal Giuliano Cybo*. 1530-1537. Génova, catedral. Foto: Sara Caredda.

Para buscar precedentes hemos intentado entonces retroceder en el tiempo, investigando las principales producciones del taller de los Aprile. Remontándonos a la primera mitad del siglo XVI, hemos localizado un interesante ejemplo de escultura funeraria en el sepulcro de Baltasar del Río, canónigo de Sevilla y obispo de Scalas. Poco antes de fallecer, este personaje encargó para la catedral hispalense una capilla funeraria en piedras duras (**fig. 150**). Como hemos apuntado en el apartado 2.4, dicha capilla fue ejecutada en Génova entre 1536 y 1539 por Antonio Maria Aprile, en colaboración el taller de Gian Giacomo y Guglielmo della Porta⁷⁴⁸. Los críticos asignan a Aprile la estructura arquitectónica del retablo y a los Porta parte de la decoración escultórica, empezando por el monumento funerario del comitente⁷⁴⁹. La capilla queda dividida en dos niveles: en el superior se halla la zona del altar elevada sobre un pedestal inferior, presidido por el

⁷⁴⁸ ESTELLA MARCOS, Margarita. "Guglielmo della Porta's early years and some of his works in Spain". En: VV.AA. *Guglielmo Della Porta: A Counter-Reformation Sculptor*. Madrid: Coll & Cortés, 2012, pp. 19-22. La capilla ha sido tradicionalmente atribuida a Antonio Maria Aprile, documentado en Sevilla a partir de 1532. Fue probablemente Aprile quien introdujo a Gian Giacomo y Guglielmo della Porta en el mercado español.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 21; Según explica la autora, dicha hipótesis se debe a Luciano Migliaccio, que habría localizado documentación de archivo inédita vinculada a esta capilla. Entre sus estudios destacamos uno dedicado a los Aprile: MIGLIACCIO, Luciano. "Alcune opere di Pietro Aprile da Carona in Toscana occidentale e le contingenze italo-spagnole nella scultura della prima metà del Cinquecento". *Arte Lombarda*, 96-97, 1991, pp. 19-28.

cenotafio del difunto. Este consta de un lecho sepulcral con la imagen yacente del prelado, insertado en un nicho de marcado lenguaje clasicista (**fig. 151**).

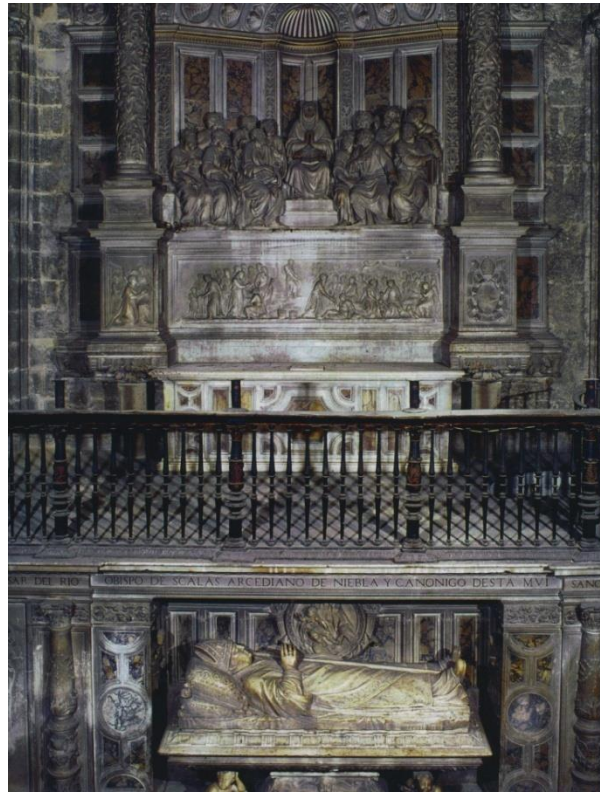


Fig. 150. Antonio Maria Aprile, Gian Giacomo y Guglielmo della Porta, *Capilla funeraria de Baltasar del Río, obispo de Scala*. 1536-1539. Sevilla, catedral. Fuente: *Guglielmo Della Porta: A Counter-Reformation Sculptor*. Madrid: Coll & Cortés, 2012, fig. 1.



Fig. 151. Antonio Maria Aprile, Gian Giacomo y Guglielmo della Porta, *Capilla funeraria de Baltasar del Río, obispo de Scala*. Detalle del sarcófago. 1536-1539. Sevilla, catedral. Fuente: *Guglielmo Della Porta: A Counter-Reformation Sculptor*. Madrid: Coll & Cortés, 2012, fig. 1a.

Visualmente el altar y el monumento funerario quedan alineados en un mismo eje central, que da unidad al conjunto. Por ello, tal vez se pueda avanzar la hipótesis de que la capilla de Baltasar del Río fuese un referente (aunque no un modelo directo) para la tumba de Diego de Angulo. Es posible que en un taller como el de los Aprile, donde la formación se basaba en la tradición y la continuidad, se conservasen dibujos de las producciones familiares más sobresalientes y que Giulio Aprile encontrara en ellas una posible inspiración a la hora de conjugar ambos elementos, diluyendo las fronteras entre el monumento funerario y el espacio de celebración litúrgica⁷⁵⁰.

Aparte del papel jugado por el escultor, creemos que también habría que considerar la posibilidad de una intervención directa del comitente en el proyecto. En esta línea, la colocación de la imagen yacente bajo la mesa de altar respondería a la voluntad de Diego de Angulo de descansar debajo de sus santos de mayor devoción, invocando su intercesión mediante la celebración de los cultos sobre su misma sepultura. El hecho de que una solución de este tipo pudiese parecer ambigua o dudosamente ortodoxa, por el riesgo de establecer un paralelismo con el culto de los santos, no debía representar un problema en la visión del comitente. Sobre todo porque justo enfrente del *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* se estaba levantando contemporáneamente el *Mausoleo de Martín el Joven*, una capilla dedicada exclusivamente al culto y memoria de un príncipe, y que por lo tanto traspasaba las fronteras entre lo sagrado y lo profano. Ambas obras, concebidas en relación la una con la otra, parecen poner el énfasis en el culto a la persona más que en la veneración divina⁷⁵¹.

Finalmente, para completar el discurso sobre el sepulcro de Diego de Angulo, hay que destacar que está vacío, puesto que el prelado falleció en Bonilla de la Sierra y está sepultado en la catedral abulense. Y lo más interesante es que esta tumba, con toda probabilidad, se concibió desde el principio sólo como un cenotafio. La razón es que el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*, como ya hemos subrayado en el apartado precedente, se ejecutó entre septiembre de 1683 y abril de 1684. Diego de Angulo debió dejar Cerdeña a principios de marzo de 1683, ya que el 18 de ese

⁷⁵⁰ Por otro lado, destacamos que en determinadas épocas todos estos monumentos funerarios tan ostentosos fueron condenados por la misma Iglesia católica. Por ejemplo, en 1566, poco después de la clausura del Concilio de Trento, el papa Pío V ordenó que se retirasen de las iglesias de Roma todos los sepulcros que superaban el nivel del suelo, dejando únicamente las lastras colocadas en el pavimento. No obstante, esta normativa nunca se llegó a aplicar por ser demasiado radical y chocar con todo cuanto se había realizado hasta el momento. Sobre el tema véase: HERKLOTZ, Ingo. *Sepulcra e Monumenta...op. cit.*, p. 337.

⁷⁵¹ A este respecto recordamos que fue precisamente durante el mandato episcopal de Diego de Angulo cuando se decidió añadir el altar al *Mausoleo de Martín el Joven*, convirtiéndolo en capilla, como hemos visto en el capítulo precedente.

mes está documentado en Alicante⁷⁵². De allí continuó su recorrido pasando por la corte de Madrid y trasladándose posteriormente a Ávila, donde hizo su entrada oficial en la catedral el 19 de junio⁷⁵³. En Cagliari, como hemos destacado, la supervisión de las obras de la capilla quedó a cargo de su procurador Diego Cugia. Ante esta situación, lo más probable es que Diego de Angulo no la viera ni comenzada. Nos hemos preguntado entonces por qué razón mantuvo el encargo de una capilla funeraria en Cerdeña si sabía que iba a abandonar definitivamente la isla. Y también por qué no encargó otro sepulcro en Ávila, puesto que durante los 17 años en los que fue obispo de esa ciudad tuvo tiempo más que suficiente para hacerlo⁷⁵⁴. A falta del testamento del personaje, que no se ha conservado, solo podemos movernos en el campo de las hipótesis. No hay que descartar, pues, que mandase trasladar sus restos mortales a Cagliari, pero tal vez sus herederos no se responsabilizaron de ello y pensaron que era más lógico que quedasen custodiados en su país de origen. O quizás el retablo calaritano exprese sencillamente su deseo de dejar un recuerdo tangible en el lugar que había representado la cumbre de su carrera eclesiástica y política. En Cerdeña Diego de Angulo se había movido en las más altas esferas del poder como arzobispo, visitador real y virrey. Y una capilla funeraria tan imponente preservaría su memoria como tal, reflejando el prestigio de estas dignidades.

3.6 Más allá del patronazgo en Cerdeña

3.6.1 La copia pictórica de Bonilla de la Sierra (Ávila)

La importancia especial que Diego de Angulo atribuía a este retablo viene confirmada por la existencia de una copia pictórica que lo reproduce (**fig. 152**). Se trata de un lienzo conservado en la iglesia parroquial del Bonilla de la Sierra, residencia de verano de los obispos de Ávila, donde el eclesiástico realizó largas estancias al final de su vida. La pintura posiblemente pasó a la iglesia de Bonilla a la muerte de Angulo, que falleció en dicha villa el 17 de marzo de 1700⁷⁵⁵.

⁷⁵² El prelado llegó a esta ciudad en el barco llamado “San Telmo”, procedente de Cagliari: AHN, *Consejos*, 35033/9, f. 94r.

⁷⁵³ SOBRINO CHOMÓN, Tomás. *Episcopado Abulense...op. cit.*, p. 272.

⁷⁵⁴ El prelado recibió sepultura en la capilla mayor de la catedral de Ávila, en el mismo sepulcro del obispo Juan Velázquez de las Cuevas, que había muerto en 1598: *Catálogo de los obispos de Ávila...op. cit.*, f. 113v.; HERAS HERNÁNDEZ, Félix. *Los obispos de Ávila...op. cit.*, p. 183.

⁷⁵⁵ PAYO HERNANDEZ, René Jesús. “Retablo de San Isidro de la Catedral de Cagliari”. En: VV.AA. *Testigos: Las Edades del Hombre. Santa Apostólica Iglesia Catedral, Ávila 2004*. Valladolid: fundación “Las Edades del Hombre”, DL 2004, pp. 297-298, ficha 6.



Fig. 152. Copia del *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. Bonilla de la Sierra (Ávila), parroquia de San Martín. Foto: Sara Caredda.

La obra, de buena calidad, es muy fiel al original. El autor reproduce con gran minuciosidad elementos como el juego cromático de los mármoles, la actitud de los santos, o la decoración de las bases, los frisos y las molduras del retablo. Además, se trata de un documento de gran valor para la correcta lectura iconográfica de la obra, ya que confirma que en la hornacina central, entre el *San Francisco* y el *San Diego*, había un *Crucifijo* blanco sobre fondo negro, y no la talla de San Saturnino que presenta el retablo actualmente. En la parte superior del lienzo observamos a la izquierda el busto de Diego de Angulo, representado de tres cuartos y con el hábito franciscano dentro de un óvalo con decoración vegetal; a la izquierda sus armas. Encima del todo corre la inscripción “Es de alto cincuenta palmos y de ancho treinta y ocho palmos”, que describe las medidas del retablo calaritano.

De la autoría y la fecha de realización de la obra nada se sabe. Manuel Gómez Moreno, que fue el primero en estudiarla, la consideró un proyecto de retablo, basándose en la presencia de la inscripción que especifica las medidas, más propia de los dibujos preparatorios que de las copias⁷⁵⁶. Al contrario, René Jesús Payo Hernández opina que se trata de una copia del retablo realizada en Cagliari para que Diego de Angulo pudiese llevar a Ávila un recuerdo de la que había sido su obra de patronazgo más destacada⁷⁵⁷. Maria Grazia Scano coincide con él, alegando que la pintura es demasiado grande para ser un dibujo preparatorio⁷⁵⁸. Esta línea interpretativa, pues, apunta a que la obra se ejecutó en Cerdeña nada más acabarse el retablo y posteriormente se envió a España. De esta manera Diego de Angulo, que había dejado la isla cuando su capilla no estaba ni empezada, habría podido ver cómo había quedado la empresa artística que había costado.

Aunque esta parezca la hipótesis más probable, cabe destacar que presenta una serie de problemas sin resolver. Por ejemplo, la autoría de la pintura. En el contexto sardo de la época no se conoce ningún pintor cuya obra presente la misma calidad de ejecución. Sin perder de vista el hecho de que nuestra obra es una copia, por lo cual no es fácil plantear reflexiones de carácter formal, los únicos dos pintores sardos de relevancia, Giuseppe Deris y Domenico Conti, se alejan de ella por cuestiones estilísticas⁷⁵⁹. Y no está documentada en la isla la presencia de artistas foráneos a los que se pueda atribuir la obra. Por otro lado, aunque se trate de una copia muy fiel al original, hay algunas pequeñas diferencias que han llamado nuestra atención. La más significativa se halla en la parte inferior de la pintura, que reproduce la decoración geométrica del pavimento de la catedral, también realizado por Giulio Aprile entre 1677 y 1683⁷⁶⁰. Sin embargo,

⁷⁵⁶ GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983, p. 359. Los dibujos preparatorios con voluntad pictórica, destinados tal vez a captar potenciales comitentes, no serían inusuales en los talleres de escultura de época barroca. A título de ejemplo, mencionamos un caso relativo al entorno catalán: el magnífico proyecto del pintor Pere Costa para el *Retablo Mayor* de la iglesia de Santa Coloma de Queralt. Sobre el tema véase: CANALDA LLOBET, Sílvia. “Una traça inèdita de Pere Costa per a Santa Coloma de Queralt. Contribució al catàleg de l'autor”. *Matèria*, 1, 2001, pp. 293-302.

⁷⁵⁷ PAYO HERNANDEZ, René Jesús. “Retablo de San Isidro...*op. cit.*”, p. 198.

⁷⁵⁸ SCANO, Maria Grazia. “Marmorari e pittori...*op. cit.*”, p. 712. Las medidas de la pintura, realizada con técnica al óleo, son 192 x 102 cm.

⁷⁵⁹ Sobre estos dos pintores véase: SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, pp. 190-199; SCANO, Maria Grazia. “La Pittura del Seicento...*op. cit.*”, pp. 145-148. Domenico Conti era probablemente un religioso de la orden mercedaria, como parece indicar el hecho de que todas sus obras se conservan en el convento de Buenaire de Cagliari. De Giuseppe Deris hablaremos más detenidamente en el apartado 4.4.

⁷⁶⁰ FARCI, Ida. *La parrocchiale di Sant'Elena...op. cit.*, p. 91; CAVALLO, Giorgio. “Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*”, pp. 144-146 y docs. 10-11. Cabe destacar que la pavimentación de la catedral no ha sido modificada o substituida, por lo cual sigue siendo la que realizó Giulio Aprile.

en la copia de Bonilla las grandes losas de mármol del templo calaritano aparecen reproducidas como pequeñas baldosas de tamaño reducido (fig. 153-154).



Fig. 153. Giulio Aprile, pavimentación del crucero. 1677-1683. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.



Fig. 154. Copia del *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. Detalle con la pavimentación del crucero de la catedral de Cagliari. Bonilla de la Sierra (Ávila), parroquia de San Martín. Foto: Sara Caredda.

Nos hemos preguntado, pues, por qué razón un pintor que copió tan minuciosamente el retablo cuidando las proporciones, no haría lo mismo con el pavimento, que además, como ya hemos mencionado, también había sido realizado con la contribución económica de Diego de Angulo.

Por todo ello, creemos que hay que plantear la posibilidad de que el autor de la pintura no estuviese observando directamente la capilla. En nuestra opinión, la obra no se ejecutó a partir del retablo, sino de su dibujo preparatorio. Y su autor podría identificarse, tal vez, con el mismo pintor que realizó el proyecto. A este respecto cabe destacar que era habitual que los habilidosos pintores genoveses y sus talleres proporcionasen a los marmolistas lombardos modelos para retablos, altares, tumbas, muebles, etc.⁷⁶¹. Lo atestiguan obras como el monumento funerario del patriarca Francesco Morosini, en la iglesia de San *Nicolò da Tolentino* de Venecia: el sepulcro fue ejecutado hacia 1678-1683 por el escultor genovés Filippo Parodi (1630-1702), a partir de un boceto del pintor Gregorio de' Ferrari (1647-1726) **(fig. 155-156)**⁷⁶². Los críticos coinciden en que estas colaboraciones debían ser muy frecuentes en la época⁷⁶³.



Fig. 155. Filippo Parodi, *Monumento funerario del patriarca Francesco Morosini*. 1678-1683. Venecia, iglesia de San *Nicolò da Tolentino*. Fuente: <http://www.culturaitalia.it>.

⁷⁶¹ SCANO, Maria Grazia. "Marmorari e pittori...*op. cit.*", p. 720 y nota 5.

⁷⁶² El dibujo, a pincel y tinta sepia, se encuentra hoy en día en el museo de los Uffizi de Florencia. Medidas: 412x281 mm. NEWCOME-SCHLEIER, Mary. *Gregorio De Ferrari*. Torino: Artema, Compagnia di Belle Arti, 1998, pp. 4 y 146-147.

⁷⁶³ *Ibid.*



Fig. 156. Gregorio de' Ferrari, *Proyecto para el monumento funerario del patriarca Francesco Morosini*. Milán, Museo Poldi Pezzoli. Fuente: <http://www.lombardiabeniculturali.it>.

En concreto, los Aprile estaban en contacto con pintores de primer plano en Génova como el mismo Gregorio de' Ferrari o Domenico Piola⁷⁶⁴. No es descabellado pensar entonces que algún artista perteneciente a su círculo colaborase con Giulio Aprile para realizar el dibujo preparatorio del *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* y, a partir de él, la copia pictórica de Bonilla de la Sierra. Esta hipótesis justificaría la presencia en el cuadro abulense de la inscripción que describe el tamaño del retablo. También explicaría por qué el pintor, aparentemente, “se equivocó” con las proporciones de las losas del pavimento. Y finalmente resolvería la cuestión de la autoría en favor de un pintor activo en Génova, y no en Cerdeña. Aun así, somos conscientes de que, sin bases documentales, la cuestión queda abierta.

Cuestiones estilísticas aparte, lo cierto es que esta pintura debía tener un gran valor para Diego de Angulo, como prueba el hecho de que el prelado antes de fallecer la llevase a Bonilla de la Sierra, junto con sus pertenencias más personales. En nuestra opinión la obra presenta un doble nivel de lectura: para su mecenas era sin duda un recuerdo de su etapa en Cerdeña, donde había

⁷⁶⁴ SCANO, Maria Grazia. “Marmorari e pittori...*op. cit.*”, p. 720 y nota 5. Volveremos a tratar en detalle los contactos de los Aprile con Gregorio de' Ferrari en el apartado 8.3.

alcanzado los cargos políticos y eclesiásticos más prestigiosos de su carrera; pero a la vez debía ser un medio para dar a conocer en la península Ibérica su capilla funeraria sarda, que por su belleza y magnificencia nada tenía que envidiar a las que se realizaban en la misma época en España. En definitiva, el retablo calaritano y la copia pictórica de Bonilla responden en realidad a una doble tarea de patronazgo, con la que Diego de Angulo demuestra dominar perfectamente las posibilidades del medio artístico como símbolo de prestigio e instrumento para la exaltación personal.

3.6.2 El retablo de Mejorada del Campo (Madrid)

La copia pictórica de Bonilla de la Sierra nos interesa de manera especial porque creemos haber encontrado la prueba de que llegó a conocerse en la península Ibérica, influyendo directamente en la tarea de patronazgo de un personaje del entorno de Diego de Angulo: su sobrino Pedro Cayetano Fernández del Campo, II marqués de Mejorada.

A lo largo de este capítulo ya hemos mencionado varias veces a este personaje por ser el principal contacto de Diego de Angulo en la corte durante la última etapa de su carrera eclesiástica. La documentación aclara que el prelado y el marqués mantenían una correspondencia constante y quedaban a menudo para cazar en las montañas de Ávila⁷⁶⁵. Además, también estuvieron en contacto por cuestiones artísticas: como hemos desatacado en el apartado 3.2, en 1684 el aristócrata dejó en préstamo a su tío dos coches y varios tapices para que pudiese hacer su entrada oficial en Lisboa como embajador extraordinario del rey de España; Diego de Angulo, a cambio, donó un juego de seis candeleros, cruz, cáliz y vinajeras a la iglesia de Mejorada del Campo, cabeza administrativa del señorío de su sobrino.

Los encargos artísticos de Pedro Cayetano Fernández del Campo se centraron precisamente en la iglesia de Mejorada⁷⁶⁶, en la que ostentaba el patronato de dos capillas: la capilla mayor y la

⁷⁶⁵ AHN, *Consejos*, 35030.

⁷⁶⁶ Dichos encargos artísticos han sido reconstruidos por Margarita Estella, que ha localizado las disposiciones testamentarias de este personaje, junto con otros importantes documentos relativos a su familia: AHPM, *Protocolo 15007, Silvestre Barrio*, ff. 543-614. Véase: ESTELLA MARCOS, Margarita. "El mecenazgo de los marqueses de Mejorada...*op. cit.*

capilla de San Fausto, que él mismo mandó edificar en 1688⁷⁶⁷. Como patrono, pues, este personaje se encargó de decorar y dotar la iglesia para la celebración de los cultos divinos. De manera específica, para la capilla de San Fausto mandó realizar en Palermo un tabernáculo-baldaquino en piedras duras (**fig. 157**)⁷⁶⁸ y en Nápoles una serie de pinturas sobre la vida del santo⁷⁶⁹.



Fig. 157. Giuseppe Diamante, *Altar-baldaquino de San Fausto*. 1692. Mejorada del Campo, capilla de San Fausto.
Fuente: <http://leonrestauracion.blogspot.com.es>.

En cambio, para la ornamentación de la capilla mayor el marqués optó por los marmolistas genoveses: entre 1691 y 1692 llegaron de Liguria 8 esculturas de santos en mármol blanco, de las

⁷⁶⁷ *Ibid.*, pp. 478-479. La capilla de San Fausto, anexa a la iglesia de Mejorada, fue edificada por Matías Román entre 1688 y 1691 para conservar dignamente las reliquias de este santo, que el II marqués de Mejorada había heredado de su padre, Pedro Fernández del Campo.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, pp. 484-496. La obra se encargó en 1692 al arquitecto Giuseppe Diamante, que la ejecutó en colaboración con otros artistas, como el marmolista Giuseppe Ragusa.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 478. Las pinturas, perdidas en 1936, fueron realizadas en 1690 por Alberto Arón. Representaban 11 episodios de la vida del santo.

que se conservan 6 en los nichos de los pilares que sostienen la cúpula⁷⁷⁰; y sobre todo en ese mismo año 1691 Pedro Cayetano Fernández del Campo encargó al marmolista milanés Francesco Aprile, con taller en Génova, la realización de un retablo en piedras duras que debía sustituir el antiguo altar de madera de la capilla⁷⁷¹. Aunque finalmente el retablo no llegó a ejecutarse debido a la muerte del escultor, acaecida en 1692⁷⁷². Se ha propuesto asignar las esculturas de los nichos al círculo de Giacomo Antonio Ponzanelli (1654-1735)⁷⁷³, uno de los más destacados marmolistas genoveses del momento, que en más de una ocasión había trabajado para comitentes españoles⁷⁷⁴. En cambio, los críticos han prestado muy poca atención al artista escogido para la ejecución del retablo, Francesco Aprile, ya que su taller no figura entre los que en la época enviaban obras a la península Ibérica. Nos hemos preguntado entonces por qué razón el marqués se decantaría precisamente por él.

Con toda probabilidad, la respuesta a nuestra pregunta está en la identidad del artista: Francesco Aprile era el hermano menor de Giulio, autor del *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* de la catedral de Cagliari, como hemos visto. Fallecido Giulio en 1688, Francesco heredó la dirección del taller familiar⁷⁷⁵. En nuestra opinión, pues, el encargo del retablo de Mejorada recayó en este artista por recomendación de Diego de Angulo. El eclesiástico le enseñaría a su sobrino cómo había quedado su capilla funeraria en Cerdeña a través de la copia pictórica de Bonilla de la Sierra. Y el marqués de Mejorada, probablemente fascinado por la belleza de la obra, se convencería a acudir al mismo taller. Como ya hemos adelantado, finalmente el retablo de Mejorada no se ejecutó a causa de la muerte de Francesco Aprile, que debió representar un duro golpe para el taller y sus aspiraciones de ampliar horizontes comerciales. Sin embargo, creemos que esto no desvalora la importancia del papel de Diego de Angulo, que actuaría de intermediario en esta importante operación artística.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 500.

⁷⁷¹ *Ibid.*, pp. 497-499.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 501. Como aclaran las disposiciones testamentarias de Pedro Cayetano Fernández del Campo, Francesco Aprile murió antes de que la obra se empezase.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 501.

⁷⁷⁴ FRANCHINI GUELF, Fausta. "La escultura de los siglos XVII y XVIII...*op. cit.*", p. 210. Ponsonelli, por ejemplo, realizó varias esculturas de mármol blanco para el jardín de Antonio Pontons, canónigo de la catedral de Valencia. Además, para esta misma ciudad también ejecutó el púlpito de la iglesia de los Santos Juanes.

⁷⁷⁵ CAVALLLO, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna...*op. cit.*", p. 147. Fue precisamente Francesco quien concluyó las obras dejadas inacabadas por su hermano en la catedral de Cagliari.

Como es lógico, es muy difícil evaluar las características de una obra que no llegó a realizarse. Sin embargo, por la lectura del contrato de encargo⁷⁷⁶, fechado 2 de septiembre de 1691, parece que el retablo mayor de Mejorada debía presentar varios elementos decorativos que ya hemos encontrado en las obras realizadas por los Aprile en la catedral de Cagliari. Por ejemplo, igual que en el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*, las columnas debían ser “salomónicas [...] de piedra de Portovenere que según demuestra la planta o dibuxo es de color negro...”⁷⁷⁷ y “los nichos en que han de estar San Francisco y Santa Inés [...] de la misma piedra”⁷⁷⁸. El frontal de altar, en cambio, se parecería al del *Mausoleo de Martín el Joven*, ya que debía ser “follajeado y en medio su escudo de armas”⁷⁷⁹. En general la obra debía presentar mármoles policromados de varios tipos, como el ya citado negro de Portovenere, el blanco de Carrara o el mármol gris *Bardiglio*, todos ellos utilizados habitualmente en el taller de los Aprile. Sin duda se trataría de un retablo de cierta entidad, ya que albergaría 11 esculturas y tendría un coste final de 3000 reales de a ocho⁷⁸⁰.

En conclusión, hemos decidido mencionar esta obra irrealizada porque creemos que Diego de Angulo, aunque no la financió, sí jugó un papel directo en su encargo. Además, pensamos que los pocos elementos que hemos apuntado sobre Pedro Cayetano Fernández del Campo completan el discurso desarrollado a lo largo de este capítulo, ya que su tarea de patronazgo tuvo varios puntos en común con la su padre, Pedro Fernández del Campo, y la de su tío, Diego Fernández de Angulo. Estos tres personajes, procedentes de la nobleza provincial, utilizaron el arte para afianzar el nuevo estatus social que consiguieron gracias a sus carreras burocráticas y diplomáticas. De allí su afán por conseguir a los mejores artistas para sus respectivas capillas, con especial predilección por el arte italiano, según la moda de la época. Es esta la razón por la que Pedro Fernández del Campo mandó realizar en Génova las estatuas orantes para él y su esposa; Diego de Angulo encargó su capilla calaritana a Giulio Aprile; y Pedro Cayetano Fernández del Campo importó de Sicilia, Nápoles y Génova todo tipo de objetos artísticos. Pero más allá de estas tendencias generales, que compartían con la gran aristocracia española de la época, lo que nos interesa destacar es que de los tres, Diego de Angulo fue probablemente el más dinámico, ya que sus cargos políticos y eclesiásticos le permitieron desplazarse por diferentes lugares del Mediterráneo

⁷⁷⁶ AHPM, *Protocolo 13337, J. B. Munilla*, ff. 206-209. El contrato ha sido localizado por Margarita Estella. ESTELLA MARCOS, Margarita. “El mecenazgo de los marqueses de Mejorada...*op. cit.*”, pp. 497-499. Lo transcribimos en el apéndice documental (**doc. 5**).

⁷⁷⁷ *Ibid.*, f. 206r.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, f. 206v.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, f. 207r.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, f. 208v.

y conocer distintas realidades artísticas. Al dejar Roma, por ejemplo, se llevó una reproducción de la *Inmaculada Concepción* de Carlo Maratti, que se convertiría en una de las versiones más conocidas de Cerdeña. Y al volver a España trajo consigo una copia pictórica de la capilla funeraria que había costado en Cagliari, que influiría directamente en la tarea de patronazgo de su sobrino. En definitiva, un eclesiástico, que contribuyó a abrir nuevas vías de intercambios artísticos entre Cerdeña, Roma, Génova y Madrid. Junto con los cardenales o los grandes aristócratas de la época, su perfil puede ser introducido entre los que catalizaron el gusto y las tendencias artísticas entre Italia y España.

**4. LA *CAPILLA DE LA PIEDAD* EN LA IGLESIA DEL SANTO SEPULCRO Y EL VIRREY
ANTONIO LÓPEZ DE AYALA (1683-1686)**

4.1 Trayectoria político-diplomática del comitente

Tras Diego de Angulo, el virreinato de Cerdeña pasó a Antonio López de Ayala y Velasco, IX conde de Fuensalida y III de Colmenar.

Este personaje ha recibido hasta ahora escasa atención por parte de la crítica, básicamente debido a la pobreza de datos documentales que se poseen sobre él. Por ejemplo, no se conoce la fecha de su nacimiento ni la de su muerte. Las exhumaciones en los archivos sardos han revelado la existencia de varios pregones, cridas y provisiones relativas a su mandato político en la isla⁷⁸¹; no obstante, se trata de ordenanzas de rutinaria administración, que no ayudan a aclarar su trayectoria personal y menos todavía su tarea de patronazgo artístico. Partiendo de estas premisas, pues, decidimos intentar solventar este hueco con repetidas búsquedas en los archivos españoles. La localización de una serie de fondos relativos a la familia Fuensalida en Madrid (Archivo Histórico Nacional y Biblioteca Nacional de España) y Toledo (Archivo de la Nobleza) se ha traducido en un avance importante en el conocimiento del personaje, complementando las escasas noticias conocidas y ayudando a delinear su perfil biográfico.

Antonio López de Ayala pertenecía a una antigua casa aristocrática castellana estrechamente vinculada con la corte⁷⁸². Su padre, Bernardino, fue “gentilhombre de cámara” del rey Felipe IV⁷⁸³, que en 1640 le concedió la grandeza de España de segunda clase⁷⁸⁴. Nuestro Antonio heredó los títulos familiares en 1677 por fallecimiento de su hermano mayor⁷⁸⁵. En 1669 se casó con María de los Remedios de la Cueva Enríquez, dama de la reina Mariana de Austria⁷⁸⁶. El matrimonio tuvo dos hijos: Pedro Nicolás e Isabel Ana, que seguirían a su padre durante sus desplazamientos diplomáticos y se verían implicados en sus iniciativas artísticas, como veremos en los apartados siguientes.

⁷⁸¹ Se trata sobre todo de documentos sobre temas de justicia y la prohibición de llevar armas. También destacamos algunas disposiciones sobre la extinción de las deudas contraídas por los campesinos durante la carestía de los años 1681-1682; y unas instrucciones para frenar la plaga de langosta que azotaba la isla durante esos mismos años. Es decir, con sus actuaciones el virrey demostró ser capaz de atender a las necesidades locales del reino que se le había asignado. Sobre el tema véase: MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. II, pp. 160-165; TODA GÜELL, Eduard. *Bibliografía española...op. cit.*, p. 68.

⁷⁸² El condado de Fuensalida fue creado en 1470 por el rey Enrique IV de Castilla en favor de Pedro López de Ayala, antepasado de nuestro virrey. Tal y como aclara su nombre, el señorío tenía su centro en la villa de Fuensalida (Toledo). RIVAROLA PINEA, Juan Félix. *Monarquía española. Blasón de su nobleza*. Madrid: en la imprenta de Alfonso de Mora, 1736, vol. II, pp. 424-425.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 424.

⁷⁸⁴ AHN, *Consejos*, Legajo 5240/67.

⁷⁸⁵ SNAHN (= Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional), *Frías*, Caja 845/85. Fue el mismo Antonio López de Ayala quien comunicó a la Cámara de Castilla el fallecimiento de su hermano, sucediéndole así en su casa y grandeza.

⁷⁸⁶ Las capitulaciones matrimoniales se conservan en: SNAHN, *Frías*, Caja 845/89.

Las fuentes aclaran que nuestro personaje recibió una sólida formación militar, ejerciendo puestos de mando en los ejércitos españoles. En 1670 le fue otorgado el título de “general de la caballería de hombres de armas del estado de Milán”⁷⁸⁷; y tres años más tarde el de “capitán de una compañía de hombres de armas de las guardias viejas de Castilla”⁷⁸⁸. La reina se los concedía en agradecimiento por los servicios prestados a la Monarquía, “a imitación de usos pasados, en la frontera de Portugal [...] y en el estado de Milán”⁷⁸⁹.

Fueron probablemente sus méritos en estas campañas militares los que le abrieron las puertas de la carrera diplomática. En agosto de 1676 fue nombrado virrey de Navarra. Posteriormente, entre 1681 y 1682, fue gobernador de Galicia⁷⁹⁰. Estos cargos le sirvieron de trampolín para pasar a los territorios Mediterráneos, los más prestigiosos dentro de la carrera virreinal.

Antonio López de Ayala fue designado representante real Cerdeña el 10 de diciembre de 1682, prestando juramento en la catedral de Cagliari el 28 de marzo del año siguiente⁷⁹¹. En nuestra opinión, es posible que el rey le escogiese por su perfil militar: como es sabido, tras la rebelión de la ciudad siciliana de Messina (1674-1678) el Mediterráneo occidental atravesó una época de gran inestabilidad, marcada por fuertes contrastes entre España y Francia. En esta óptica Cerdeña, por su posición geográfica, necesitaba estar bien defendida por una personalidad carismática, sobre todo después de tener un virrey -Diego de Angulo- que por ser eclesiástico no tenía experiencia sobre prácticas de guerra. Efectivamente durante su mandato político Antonio López de Ayala atendió continuamente a las necesidades militares de la isla: autorizó reforzar el número de artilleros y soldados en las torres defensivas; proveyó de víveres y municiones las galeras de Cerdeña, enviándolas a Nápoles por orden real; y también mandó reforzar las fortificaciones de Cagliari⁷⁹². Destacamos sobre todo esta última operación, ya que fue confiada al mejor arquitecto activo en la ciudad: Giulio Aprile, del que ya tratamos en los capítulos 2 y 3. Un documento de pago fechado en 1686 aclara que el marmolista restauró la torre de San Pancracio, la más alta de la capital, probablemente por iniciativa del mismo virrey⁷⁹³.

⁷⁸⁷ SNAHN, Frías, Caja 845/86.

⁷⁸⁸ SNAHN, Frías, Caja 845/92.

⁷⁸⁹ *Ibid.*

⁷⁹⁰ PABA, Tonina. *Loas palaciegas...op. cit.*, p. 173.

⁷⁹¹ MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. II, p. 161.

⁷⁹² *Ibid.* p. 162.

⁷⁹³ ASCA, *Risoluzioni di Patrimonio*, vol. P56, f. 34. Documento editado en: SCANO, Dionigi. *Forma Kalaris...op. cit.*, pp. 84-85: Véase también: CAVALLO, Giorgio. “Un artista lombardo in Sardegna...op. cit.”, p. 146.

Tras el virreinato de Cerdeña Antonio López de Ayala fue ascendido a la dignidad de gobernador del estado de Milán, una tierra que ya conocía por haber participado en diversas campañas militares durante su juventud, como hemos visto. Nuestro personaje debió de dejar Cagliari hacia el 27 de marzo de 1686, fecha en la que concluía oficialmente su trienio sardo⁷⁹⁴. De hecho, el 14 de abril de ese mismo año tuvo un encuentro en Pavia con Juan Tomas Enríquez de Cabrera, conde de Melgar, su predecesor en el gobierno del Milanesado, que le dio las primeras instrucciones para tomar posesión de su nuevo cargo⁷⁹⁵. Sin entrar en valoraciones políticas, creemos que la estancia en el norte de Italia fue especialmente amarga para nuestro personaje, puesto que en 1690 falleció su esposa, María de la Cueva⁷⁹⁶. Asfixiado por las deudas, el gobernador se vio obligado a vender gran parte de sus pertenencias, incluida su colección de pinturas, como detallaremos en el apartado 4.5.

En 1691, terminado su mandato en Milán, la familia Fuensalida regresó a Madrid, donde la joven Isabel Ana, hija de nuestro virrey, ingresó en la corte como dama de la reina Mariana de Neoburgo⁷⁹⁷. Los problemas económicos debían continuar, ya que el 26 de abril de 1693 Antonio López de Ayala pidió un préstamo de 900 doblones, entregando como aval una “tapicería historia de Alexandro que se compone de siete paños grandes que tiene oro y plata y seis anna cada uno”⁷⁹⁸.

Finalmente el 9 octubre de 1695 nuestro personaje, estando enfermo en la cama, hizo testamento. Con respecto a su sepultura daba disposiciones para que su cuerpo fuese enterrado en el convento de los descalzos de San Francisco de la villa de Fuensalida⁷⁹⁹. A su hijo y heredero, Pedro Nicolás López de Ayala, encargaba “que haga decir por mi alma las misas que pudiere [...] no

⁷⁹⁴ MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. II, p. 163.

⁷⁹⁵ Según aclaran las fuentes, el conde de Melgar le entregó un memorial titulado *Papel que dexo el señor conde de Melgar habiendo sido gobernador de Milán al señor Conde de Fuensalida su sucesor y también se envio copia a su majestad*. GIANNINI, Massimo Carlo, SIGNOROTTO, Gianvittorio (ed.). *Lo Stato di Milano el XVII secolo. Memoriali e relazioni*. Roma: Ministero per i Beni e le Attività culturali, Dipartimento per i Beni archivistici e librari, Direzione Generale per gli Archivi, 2006, doc. IX. También destacamos que en la Biblioteca Nacional de España se conserva parte de la correspondencia intercambiada entre Antonio López de Ayala, gobernador de Milán, y la corte de Madrid: BNE, Mss 7955.

⁷⁹⁶ RIVAROLA PINEA, Juan Félix. *Monarquía española...op. cit.*, p. 424.

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ SNAHN, *Frías*, Caja 845/95.

⁷⁹⁹ SNAHN, *Frías*, Caja 845/101. Este convento había sido fundado en 1574 por un antepasado suyo, el IV conde de Fuensalida. La familia debía poseer el patronato de alguna capilla, aunque no hemos podido localizar noticias al respecto.

pudiendo yo señalar ninguna pues primero es pagar mis deudas”⁸⁰⁰. Lamentablemente el documento no menciona ni directa ni indirectamente la tarea de patronazgo en Cerdeña.

Pese a la enfermedad el conde se recuperó. Prueba de ello es que el 26 de junio de 1698 el rey le hizo merced de una renta de 6000 ducados anuales sobre las alcabalas del partido de Toledo, teniendo en cuenta “la notoria falta de medios con que se halla”⁸⁰¹. Esta es la última noticia que poseemos sobre él, no conociéndose la fecha de su fallecimiento.

4.2. La *Virgen de la Piedad* entre la historia y la leyenda

Durante su estancia en Cerdeña Antonio López de Ayala se estrenó como patrono artístico⁸⁰², financiando la construcción y posterior decoración de una capilla en la iglesia calaritana del Santo Sepulcro (**fig. 158**).



Fig. 158. Cagliari, iglesia del Santo Sepulcro. Foto: Sara Caredda.

Dedicada a la Virgen de la Piedad, la capilla presenta un retablo de madera dorada que ocupa el nicho de la pared de fondo (**fig. 159**). En el centro está colocada la imagen titular, una pequeña talla de madera considerada milagrosa y muy venerada en Cagliari (**fig. 160**).

⁸⁰⁰ *Ibid.*

⁸⁰¹ SNAHN, *Frias*, Caja 845/104.

⁸⁰² La documentación no menciona ninguna empresa artística precedente, ni en Navarra ni en Galicia.



Fig. 159. Juan Gabanellas, Bernardo Infante, *Retablo de la Piedad*. 1684-1686. Cagliari, iglesia del Santo Sepulcro. Foto: Sara Caredda.



Fig. 160. *Virgen de la Piedad*. Siglo XV-XVI. Cagliari, iglesia del Santo Sepulcro. Foto: Donatella Pasolini.

Cabe destacar que esta actuación artística por un lado se coloca en la misma línea que la de los virreyes y arzobispos analizados hasta ahora, siendo fundamentalmente una operación de ornamentación de un espacio litúrgico; pero por otro lado presenta un carácter especial, puesto que el escenario escogido no fue la catedral de Cagliari y el retablo encargado no se realizó en mármoles policromos. Nos hemos preguntado, pues, las razones de esta variación en el perfil del patronazgo.

Según cuenta la tradición, la iniciativa artística de Antonio López de Ayala tuvo su origen en una gracia recibida: durante su mandato político se encontró en el cementerio de la iglesia del Santo Sepulcro una imagen de la Virgen de la Piedad considerada milagrosa, a la que el virrey se encomendó para pedir que sanase su hija Isabel Ana, que había caído enferma. El canónigo Giovanni Spano recoge así este relato:

“il miracoloso simulacro della Vergine [...] venne ritrovato nel 1660 per opera di un fanciullo [...] foracchiando la terra con un bastone [...] scavando un fosso, vide che nel fondo vi era un simulacro, e si mise a gridare, accorrendovi molte persone per vederlo. Divulgatasi la novità vi accorse il Municipio, ed anche il Vicerè D. Antonio Lopes, Conte di Fuen Salida, il quale tenendo la

*sua figlia affetta di malattia cronica, fece voto alla Vergine che, ottenendo la guarigione della figlia, innalzerebbe una cappella nel sito ove fu scoperto il simulacro. Guarì la figlia, ed il padre adempì il voto erigendo e dotando la cappella*⁸⁰³.

Es posible que esta leyenda tenga algo de verdad, sobre todo en lo que se refiere a la devoción del virrey y la enfermedad de su hija. No obstante, Spano se equivoca totalmente con la fecha, ya que Antonio López de Ayala llegó a Cerdeña en 1683 y no en 1660. Además, detalles como el hallazgo supuestamente casual de la obra, la decisión de edificarle una capilla en el lugar donde fue encontrada y la implicación de un niño subrayan el componente legendario de la narración, siendo constantes que se repiten en muchos relatos sobre los orígenes de las imágenes consideradas milagrosas⁸⁰⁴.

Pasando a la historia, pues, hay que preguntarse: ¿qué circunstancias justificaron realmente la construcción y ornamentación de la capilla de la Piedad? Para contestar a la cuestión es necesario dar algunas pinceladas sobre la iglesia del Santo Sepulcro.

El templo, de nave única con capillas laterales, surgió en el siglo XVI en el barrio de la Marina, como sede de la Cofradía del Santísimo Crucifijo de la Oración, alias de la Muerte, fundada oficialmente mediante bula del papa Julio III en 1564⁸⁰⁵. La principal tarea de esta hermandad era dar digna sepultura a los pobres y los encarcelados que morían de muerte natural⁸⁰⁶. Por ello había un cementerio anexo a la iglesia que en el siglo XIX fue convertido en plaza.

Cabe destacar que se trataba de una de las cofradías más importantes de Cagliari, jugando un papel de primer plano en la vida religiosa de la ciudad. Por ejemplo, cada 26 de noviembre los cofrades celebraban una solemne misa en sufragio de los difuntos que contaba con la participación de la municipalidad y el cabildo catedralicio al completo⁸⁰⁷. Según atestigua Giovanni Spano, la ceremonia, conocida como “capilla ardiente” por la costumbre de “*erigere un bel tumulo*

⁸⁰³ SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, pp. 220-221.

⁸⁰⁴ Por ejemplo, las mismas anécdotas aparecen en la leyenda de otra imagen muy venerada en Cagliari: la Virgen de Buen Aire. Según la tradición esta escultura llegó a la ciudad en 1370. El barco que la transportaba se hundió, pero la caja con la Virgen fue encontrada por un niño en la playa cercana a la iglesia mercedaria, donde actualmente se conserva. Trataremos estas cuestiones en el capítulo siguiente.

⁸⁰⁵ DADEA, Mauro. “Santo Sepolcro”. En PISEDdu, Antioco (ed.). *Chiese e arte sacra in Sardegna. Arcidiocesi di Cagliari*. Cagliari: Zonza, 2000, vol. III, pp. 231-238. Cabe destacar que según la tradición los orígenes del edificio serían medievales y estarían asociados con la llegada a Cerdeña de los templarios. Sin embargo, no hay ninguna prueba documental ni arqueológica de ello.

⁸⁰⁶ MAXIA, Antonia Giulia, SERRELI, Marcella. “L’attività dell’Arciconfraternita della Morte...op. cit.”, pp. 245-255.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 252.

ricco di torcie”, fue fundada en 1572 y repetida con regularidad anual hasta finales del siglo XIX⁸⁰⁸. A todo esto hay que añadir que por su piadosa labor de dar sepultura a los pobres la hermandad recibía numerosas donaciones por parte de ciudadanos particulares⁸⁰⁹. Como es lógico, estas aportaciones también repercutían en la vida artística de la iglesia, siendo empleadas para su mantenimiento y ornamentación⁸¹⁰. De hecho, desde el punto de vista artístico lo único que se conserva de la primitiva construcción del siglo XVI es la cubierta, que presenta una bóveda estrellada de tipo gótico (**fig. 161**). Tanto el presbiterio como las capillas laterales fueron remodelados en repetidas ocasiones a lo largo de los siglos posteriores.



Fig. 161. Cagliari, iglesia del Santo Sepulcro. Presbiterio. Foto: Sara Caredda.

La imagen titular de la cofradía era un *Crucifijo* del siglo XVI que aún en la actualidad preside el altar mayor. No obstante, el templo poseería otras tallas veneradas, entre las que nuestra *Virgen de la*

⁸⁰⁸ SPANO, Giovanni. Guida della città di Cagliari...op. cit., pp. 222-223.

⁸⁰⁹ Se trataba sobre todo de pensiones para la celebración de misas y donaciones testamentarias en dinero y en casas que la cofradía posteriormente arrendaba. MAXIA, Antonia Giulia, SERRELI, Marcella. “L’attività dell’Arciconfraternita della Morte...op. cit., pp. 248-251.

⁸¹⁰ *Ibid.*

Piedad debía ocupar un lugar especial. Se trata de una pequeña escultura de madera policromada que representa a la Virgen sentada, en actitud orante, con el cuerpo sin vida de Cristo en su regazo (fig. 160). Destacamos la rigidez de las dos figuras, sobre todo la del hijo, que tiene la cabeza suspendida en el vacío. Además, su autor se aleja de los cánones anatómicos, como prueban las manos de María, demasiado grandes y desproporcionadas. Con toda probabilidad la obra fue concebida únicamente para una visión frontal, como indica el hecho de que esté vacía por detrás (fig. 162)⁸¹¹.



Fig. 162. *Virgen de la Piedad*. Siglo XV-XVI. Vista lateral. Cagliari, iglesia del Santo Sepulcro. Fuente: *Cagliari: omaggio ad una città*. Oristano: S'Alvure, 1990, p. 78.

En lo que atañe a su autoría y cronología, hay líneas de interpretación distintas. Según Marcella Serreli:

⁸¹¹ SERRELI, Marcella. "La Virgen de la Piedad...*op. cit.*", p. 72.

“si può pensare ad un intagliatore itinerante ispirato dai moduli plastici tedeschi, che giunge in Sardegna nei primi decenni del Quattrocento, oppure [...] ad uno scultore dell’area catalana che risente delle correnti tardo-gotiche delle regioni centro-europee”⁸¹².

En cambio, Maria Grazia Scano posterga la ejecución de la obra hasta el primer tercio del siglo XVI, aunque coincidiendo en la procedencia ibérica de su anónimo autor⁸¹³. Además, avanza la hipótesis de que en origen hubiese un tercer personaje, que sostenía la cabeza de Cristo. No se trataría, pues, de una imagen aislada, sino de un grupo escultórico derivado de la iconografía de los Santos Entierros⁸¹⁴.

Cuestiones estilísticas aparte, las fuentes apuntan a que esta imagen se encontraba en la iglesia del Santo Sepulcro mucho antes del año 1683. Un acta notarial de 1592, por ejemplo, atestigua que la cofradía del Santísimo Crucifijo concedió a la noble calaritana Gracia Ximenes el derecho de sepultura en la capilla de la Piedad⁸¹⁵. Es decir, a finales del siglo XVI el templo ya poseía un espacio de culto con la misma advocación. Es probable, pues, que la imagen titular fuese la misma. Según Mauro Dadea, el vínculo de esta talla con la hermandad sería incluso precedente: antes de la edificación de la iglesia los cofrades administraban un pequeño oratorio en una cueva cercana, que recibieron en donación en 1519⁸¹⁶. En su opinión, la *Virgen de la Piedad* podría proceder de esta primitiva sede de los hermanos⁸¹⁷. Sin duda se trata de una hipótesis sugerente, aunque no hay ninguna prueba documental que la corrobore.

Sea como fuere, es probable que la iniciativa artística patrocinada por Antonio López de Ayala a finales del siglo XVII no tuviese nada que ver con un “milagroso hallazgo”. En nuestra opinión, fue una operación orquestada por la cofradía del Santísimo Crucifijo para relanzar el culto a una antigua imagen de su propiedad, que tal vez había caído poco a poco en un estado de olvido parcial. Probablemente la escultura fue más bien “redescubierta”, volviendo a manifestarse sus poderes taumatúrgicos con la hija del virrey. Sin duda la antigüedad –e incluso la tosquedad– de la imagen debían evocar unos orígenes envueltos en misterio, atrayendo un gran número de nuevos peregrinos y curiosos a la iglesia. Se decidió entonces dignificar la milagrosa imagen mariana con

⁸¹² *Ibid.*

⁸¹³ SCANO, Maria Grazia. “L’escultura del gòtic tardà a Sardenya”. En: PLADEVALL FONT, Antoni (dir.). *L’art gòtic a Catalunya. Escultura*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. II, 2007, pp. 260-269. La autora compara la obra con una *Virgen Dolorosa* del Museo Frederic Marès (inv. 770) procedente de Porquera (Burgos), que tal vez formó parte de un *Santo Entierro* de principios del siglo XVI.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 266.

⁸¹⁵ VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*, p. 123, nota 310.

⁸¹⁶ DADEA, Mauro. “Santo Sepulcro...op. cit.”, p. 231.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 235.

un nuevo y escenográfico espacio litúrgico reservado a su veneración, que fuese a la vez lo bastante grande para acoger a los devotos.

Cabe destacar que en la misma época se realizaron en Cerdeña otros retablos concebidos como nuevos entornos escenográficos para “relanzar” antiguas imágenes medievales. Dos casos nos parecen especialmente significativos en este sentido: el del *Descendimiento* de la iglesia de San Sebastián de Bulzi, fechado en el siglo XIII, pero conservado en un altar barroco (**fig. 163**)⁸¹⁸; y el del *Santo Entierro* de Gergei, grupo escultórico realizado probablemente a principios del siglo XVI⁸¹⁹, pero que en el *Settecento* fue colocado en un nuevo retablo de madera dorada y policromada realizado *ex profeso* (**fig. 164**).



Fig. 163. Retablo del *Descendimiento*. Bulzi, Iglesia de San Sebastián. Fuente: www.commons.wikimedia.org.

⁸¹⁸ SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età romanica...op. cit.*, p. 28, ficha 12. La autora fecha el *Descendimiento* hacia finales del siglo XIII. No obstante, en un reciente estudio Andrea Pala propone avanzar la cronología a los años Veinte/Treinta del mismo siglo. PALA, Andrea. “La deposizione lignea di Bulzi. Nuove proposte di lettura e datazione”. *Cronache di archeologia*, 7, 2008, pp. 59-76.

⁸¹⁹ La datación es de Salvatore Naitza, que por cuestiones estilísticas propone asignar a la obra a algún escultor napolitano activo en Cerdeña. NAITZA, Salvatore. “La scultura del Cinquecento”. En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci. 1992, vol. I, pp. 110-119. En cambio, Maria Grazia Scano se inclina por un artista cercano al lombardo Giovan Battista del Maino. SCANO, Maria Grazia. “Percorsi della scultura lignea in estofado de oro dal tardo Quattrocento alla fine del Seicento in Sardegna”. En: *Estofado de oro: la statuaria lignea nella Sardegna spagnola*. Cagliari: Ministero per i beni e le attività culturali, 2001, pp. 21-55.

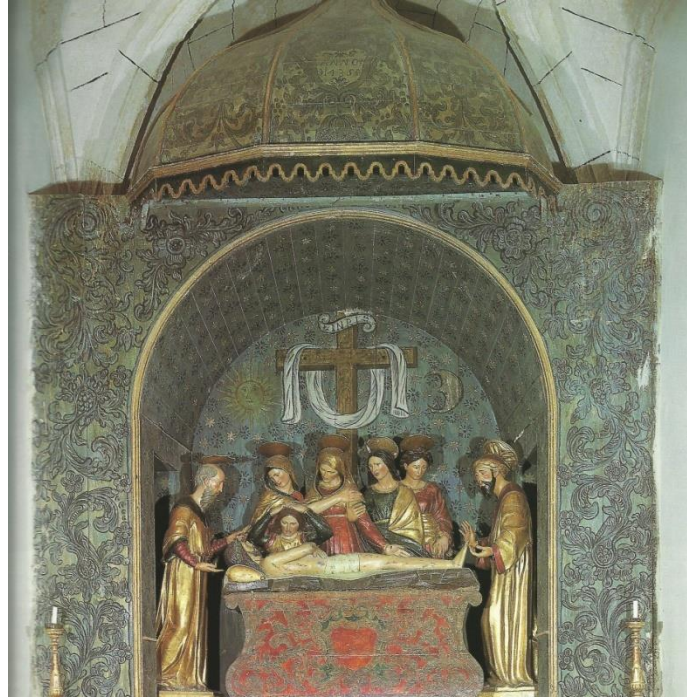


Fig. 164. *Santo Entierro*. Principios del siglo XVI. Gergei, Iglesia de San Vito. Fuente: F. Manconi (ed.), *La Società sarda in spagnola*. Quart: Musumeci, 2002, vol. I, p. 117.

La estrategia que seguían estas iniciativas artísticas queda probada por un documento de principios del siglo XVIII localizado por Alessandra Pasolini, en el que el rector de la parroquia del pueblo de Donigala escribió al arzobispo calaritano solicitando autorización para realizar un nuevo retablo para una antigua imagen de la Virgen de Montserrat, con el objetivo de “hacer una prospetica en dita capilla”⁸²⁰. En otros términos, se creaba un nuevo escenario que dotaba la Virgen de una nueva aura. Dentro de este marco, pues, nuestro *Retablo de la Piedad* no representa una excepción, sino el ejemplo más ostentoso de estas operaciones de relanzamiento de las esculturas antiguas. Se trata de una nueva línea de investigación que queda aún por explorar, puesto que la atención de los críticos se centrado hasta ahora únicamente en las tallas medievales, prescindiendo de sus escenarios barrocos.

Por otro lado, los ejemplos sardos que acabamos de mencionar tienen que ser enmarcados en un contexto mucho más amplio. Como ha subrayado Hans Belting, tras el Concilio de Trento se

⁸²⁰ Este documento ha sido presentado por Alessandra Pasolini en el seminario internacional *Retablos de escultura policromada en el sur de Europa*, celebrado en Barcelona en septiembre de 2014. La autora participó con la intervención: *Altari barocchi nella Sardegna spagnola*.

produjo un nuevo fenómeno de escenificación de las imágenes consideradas milagrosas, que proclamaba la excepcionalidad de las mismas⁸²¹. Afirma este autor que:

“el arte asumió la tarea de dotarlas de una escenografía digna y suntuosa, ya se tratara de capillas propias destinadas al culto, ya de arquitecturas de altar al servicio de la presentación pública de una imagen venerada, situada en medio de un nuevo marco pictórico que colaboraba a su interpretación”⁸²².

Uno de los primeros casos, analizados por el mismo Belting, es el del denominado *Salus Populi Romani*, un antiguo icono bizantino considerado milagroso y conservado en la iglesia romana de Santa Maria Maggiore. Para custodiar dignamente esta obra se ejecutó en 1613 un nuevo retablo en mármoles polícromos, que expone la imagen en el centro, sostenida por ángeles (**fig. 165**)⁸²³.



Fig. 165. Altar-tabernáculo del *Salus Populi Romani*. 1613. Roma, iglesia de Santa Maria Maggiore. Capilla Paolina.
Fuente: www.commonswiki.org.

⁸²¹ BELTING, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009 (1990), p. 640 y ss.

⁸²² *Ibid.*, p. 641.

⁸²³ *Ibid.* p. 644.

Tras el ejemplo de Roma, este fenómeno de dignificación de las santas imágenes a través de la construcción de escenográficos retablos o camarines se manifestó en todos los territorios de la geografía católica, incluida la península ibérica⁸²⁴. Aquí el ejemplo cronológicamente más antiguo es probablemente el de la Virgen del Sagrario de Toledo. Para esta talla del siglo XII, muy venerada en la ciudad, se realizó en la catedral primada una nueva capilla en piedras duras, inaugurada oficialmente en 1616 en presencia del rey Felipe III (**fig. 166**)⁸²⁵. A este respecto cabe destacar que a lo largo del siglo XVII la familia real española amparó y potenció el culto de esta y muchas otras antiguas imágenes marianas. Por ejemplo, Felipe IV y su esposa Isabel de Borbón patrocinaron la realización de un nuevo retablo para la Virgen de la Almudena, la talla medieval más venerada en Madrid junto con la Virgen de Atocha⁸²⁶. El retablo, terminado en 1640, custodiaba en el remate el conocido *Milagro del pozo* de Alonso Cano (**fig. 167**)⁸²⁷. A raíz de la desaparición de la antigua iglesia de la Almudena en el siglo XIX, la obra se conoce únicamente a través de descripciones⁸²⁸ y un grabado que la reproduce, con los bustos de los soberanos en los ángulos superiores izquierdo y derecho, respectivamente (**fig. 168**).

Volviendo a Antonio López de Ayala, no hay que descartar que el ambiente de la corte influyese en parte en su empresa artística en Cagliari. Sea como fuere, lo cierto es que la hermandad del Santísimo Crucifijo consiguió su objetivo: encontrar un patrocinador de gran prestigio –nada menos que el virrey de Cerdeña– que financió la construcción de una nueva capilla dedicada a la Virgen de la Piedad, probablemente mucho más grande que la que poseía la iglesia del Santo Sepulcro anteriormente⁸²⁹.

⁸²⁴ Con respecto a la península Ibérica, esta línea de investigación ha sido explorada por Sílvia Canalda, en una intervención titulada *Les santes imatges medievals a Catalunya en època moderna: defensa doctrinal i fortuna visual*, presentada en el seminario internacional *L'art medieval en joc*, celebrado en Barcelona en mayo de 2015.

⁸²⁵ La capilla fue edificada por Juan Bautista Monegro, aunque las trazas eran de Nicolás de Vergara “el mozo”. Destacamos que entre los marmolistas que trabajaron en su ornamentación había un miembro de la familia Aprile: Bartolomé. Entre 1654 y 1674 se realizó para la Virgen un trono de plata sobredorada, obra del orfebre florentino Virgilio Fanelli. Sobre la historia de la imagen y de la capilla véase: MORENO NIETO, Luis. *La reina de Toledo: historia de la Virgen del Sagrario*. Toledo: Imp. Serrano, 1995; NICOLAU CASTRO, Juan. “La maqueta del trono de la Virgen de la catedral de Toledo”. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 83, 1996, pp. 271-286.

⁸²⁶ Sobre el tema véase: SCHRADER, Jeffrey. *La Virgen de Atocha: Los Austria y las imágenes medievales*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006.

⁸²⁷ Sobre esta obra existe una extensa bibliografía. Nos limitamos a citar una de las monografías de referencia sobre Alonso Cano: WETHEY, Harold Edwin. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983.

⁸²⁸ VERA TASSIS, Juan. *Historia del origen, invención y milagros de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora del Almudena*. Madrid: Francisco Sanz, 1692.

⁸²⁹ Las fuentes aclaran que este espacio, conocido en Cagliari como “*cappellone*”, fue edificado en el lugar ocupado anteriormente por dos capillas diferentes. DADEA, Mauro. “Santo Sepulcro...*op. cit.*”, p. 238.



Fig. 166. Capilla de la Virgen del Sagrario. Catedral de Toledo. Fuente: www.flickr.com.



Fig. 167. Alonso Cano, *El milagro del Pozo*. 1640-1649. Madrid, Museo Nacional del Prado. Fuente: www.museodelprado.es.



Fig. 168. Estampa del *Retablo mayor de la Almudena*. Fuente: www.pasionpormadrid.blogspot.com.

De hecho, por sus dimensiones este espacio sobrepasa incluso el presbiterio. Pero sobre todo su edificación modificó el eje litúrgico del templo, que tiene dos puntos accesos: la fachada y la puerta lateral. Ubicada justo delante de esta segunda puerta, la nueva capilla creó un nuevo punto focal, capaz de atraer las miradas –y los consiguientes rezos– de los feligreses (**fig. 169**). Resuena, pues, el eco de las palabras del rector del pueblo de Donigala, cuando escribía al arzobispo calaritano acerca de la necesidad de “hacer nueva perspectiva”.



Fig. 169. Capilla de la Piedad. Cagliari, iglesia del Santo Sepulcro. Foto: Sara Caredda.

Con estas premisas no nos parece casualidad que a caballo de los siglos XVII y XVIII las donaciones a la Virgen de la Piedad creciesen de manera acelerada, como certifican los registros de pagos de la cofradía⁸³⁰. Probablemente la recién edificada capilla funcionaba casi como una iglesia separada, ya que posee un altar principal y dos laterales. Además, las fuentes aclaran que delante del retablo ardía constantemente una lámpara votiva cuyo aceite era pagado por la municipalidad de Cagliari⁸³¹.

⁸³⁰ Dichos registros forman parte de los fondos del Archivo Parroquial de Santa Eulalia, a cuya jurisdicción pertenece la iglesia del Santo Sepulcro. Cabe destacar que lamentablemente no todos los libros de cuentas han llegado hasta nuestros días. El más antiguo remonta a los años 1700-1749, siendo de gran interés porque menciona, entre otras cosas, las donaciones testamentarias que recibía la cofradía. Citamos un ejemplo de los más significativos: el 23 de agosto de 1703 Joseph Serrat de Morella, natural del reino de Valencia pero residente en Cagliari, hizo testamento, dejando 50 escudos a la Virgen de los Desamparados en la iglesia del Santo Sepulcro, 50 escudos a la capilla de San Francisco de Paula de los Mínimos, 45 escudos a la capilla de las Almas del Purgatorio de la iglesia de Santa Eulalia y todos los demás bienes de su propiedad a la Virgen de la Piedad. El testamento incluye el inventario de sus pertenencias y la lista de lo que se vendió en pública almoneda. Esta donación debió de ser significativa para la cofradía del Crucifijo, que durante varios años se valió de ella para encargar piezas del ajuar de sacristía o para realizar obras en la iglesia y el cementerio. APSE (= Archivo Parrocchiale di Santa Eulalia), *Libro donde se han de vasiar las quantas tomaran los síndicos de la archicomfadia del s.to sepulcro desde 1700 hasta 1749*, f. 44 y ss.

⁸³¹ *Ibid.*, f. 39. En 1704, por ejemplo, la cofradía cobró una pensión de 24 liras "de la illustre ciudad de Caller [...] que sirve por el aceyte de la lampara de la Virgen Santissima de la Piedad".

En definitiva, la construcción de la nueva capilla fue una operación artística hábil y eficaz, convirtiendo la iglesia del Santo Sepulcro en un nuevo lugar de peregrinación dentro de la ciudad.

4.3. Cronología y artífices de la capilla

La capilla de la Piedad tiene planta octogonal y está cubierta por una cúpula, lo cual la distingue de las demás capillas laterales de la iglesia del Santo Sepulcro, todas ellas de planta cuadrada. Como ha subrayado Mauro Dadea⁸³², se trata de un importante factor de novedad, puesto que el empleo de la planta octogonal no era habitual en Cagliari en la época. Aun así, destacamos que pocos años después la misma solución arquitectónica se repetiría en la cercana iglesia de San Antonio, edificada a principios del siglo XVIII y para cuyo proyecto se ha propuesto el nombre del arquitecto milanés Francesco Lagomaggiore⁸³³.

Sobre el arco toral de la capilla observamos el escudo de armas de los condes de Fuensalida y Colmenar, que simboliza el vínculo de este espacio con su mecenas (**fig. 170**)⁸³⁴. Se trata de uno de los escasos elementos que perviven de la primitiva decoración barroca, ya que la capilla fue remodelada en distintas ocasiones, adaptándose a los cambios de la moda y del gusto. El altar y la barandilla, por ejemplo, son de finales del siglo XVIII. La pavimentación fue completamente renovada en 1829, como prueba la fecha esculpida en el escalón de acceso (**fig. 171**).

De la época de Antonio López de Ayala es el retablo, que ocupa un gran nicho colocado en la pared de fondo (**fig. 172**). Queda enmarcado por cuatro columnas salomónicas sobre doble pedestal. En el centro hay una hornacina que custodia la *Virgen de la Piedad*, sostenida por querubines y rodeada por ángeles, que recorriendo una cortina exhiben la milagrosa imagen al espectador (**fig. 173**). Una potente cornisa clasicista marca la transición al segundo cuerpo, que presenta un nicho

⁸³² DADEA, Mauro. "Santo Sepolcro...*op. cit.*", p. 238.

⁸³³ CAVALLO, Giorgio. "I maestri della sacrestia della chiesa di S. Michele a Cagliari". *Ricerche di storia dell'architettura della Sardegna*. Dolianova: Grafica del Parteolla, 2007, pp. 7-38. El arquitecto Francesco Lagomaggiore está documentado en Cagliari en los años 1672-1673, trabajando en la cubierta de la recién remodelada catedral. Cavallo le atribuye también el proyecto de la iglesia jesuítica de San Miguel, de planta central, edificada entre 1687 y 1697; y de la ya citada iglesia de San Antonio, cuyas fases de realización no se conocen con exactitud. Se sabe que el templo se estaba levantando en 1704 y que fue consagrado oficialmente en 1723.

⁸³⁴ Debido a la falta de documentación sobre Antonio López de Ayala no hemos podido leer y descifrar el blasón por completo. Aun así, en el centro se distinguen claramente las armas de los condes de Colmenar, que constan de dos lobos en campo de plata, rodeados por una orla roja con ocho aspas de oro. Cabe destacar que en la capilla calaritana falta la policromía, siendo el escudo de mármol blanco. La simbología queda más clara en el retrato pictórico del virrey, al que nos referiremos en el apartado siguiente. Sobre la heráldica de la familia véase: RIVAROLA PINEA, Juan Félix. *Monarquía española...op. cit.*, p. 424.



Fig. 170. Capilla de la Piedad. Armas de los condes de Fuensalida y Colmenar. Cagliari, iglesia del Santo Sepulcro. Foto: Sara Caredda.



Fig. 171. Capilla de la Piedad. Escalón de acceso con la fecha de 1829. Cagliari, iglesia del Santo Sepulcro. Foto: Sara Caredda.



Fig. 172. Juan Gabanellas, Bernardo Infante, *Retablo de la Piedad*. 1684-1686. Vista lateral. Cagliari, iglesia del Santo Sepulcro. Foto: Sara Caredda.



Fig. 173. Juan Gabanellas, Bernardo Infante, *Retablo de la Piedad*. 1684-1686. Hornacina central. Cagliari, iglesia del Santo Sepulcro. Foto: Sara Caredda.

con símbolos de la pasión de Cristo, también enmarcado por columnas salomónicas. Finalmente en el remate observamos una figura de querubín entre dos elegantes volutas.

Como han destacado algunos críticos⁸³⁵, la obra se inspira en el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* de la catedral de Cagliari, probando que los escultores sardos, aunque trabajando con la madera, se adaptaron de inmediato a los nuevos modelos artísticos traídos por los marmolistas milaneses. Dentro de estos intercambios de influencias, el *Retablo de la Piedad* se convirtió a su vez en referente para otros altares de Cerdeña, como el que se ejecutó en 1722 para la iglesia parroquial de Mogoro, cerca de Oristano⁸³⁶.

Pese a su importancia a nivel local, la obra ha gozado de escasa fortuna crítica. En general los pocos autores que se han centrado en ella han hablado de “gusto y estilo colonial”⁸³⁷, refiriéndose de manera específica al uso del dorado y la profusión de decoración en todas las superficies escultóricas: las columnas salomónicas, por ejemplo, van ornamentadas con motivos floreales, vegetales y racimos de uva, detalle iconográfico que tal vez haga referencia, otra vez, a la pasión de Cristo. Por ello, Marcella Serrelli, ha destacado su componente teatral, definiéndola como “*macchina scenica per l’esposizione del gruppo della Pietà*”⁸³⁸.

A pesar de esta actitud despectiva, cabe destacar que en años recientes se ha avanzado en el conocimiento del retablo gracias a un estudio documental de Francesco Virdis, que ha localizado el contrato de encargo de la obra y dado a conocer la identidad de sus artífices⁸³⁹. Según ha aclarado este autor, el *Retablo de la Piedad* fue encargado el 5 de septiembre de 1684 por “*Pere Francisco Rosso, Salvador Moretto y Salvador Meloni [...] guardians de la venerable archiconfraternitat del santissim Cocifissi*”⁸⁴⁰. Los artistas escogidos eran el escultor Juan Gabanellas, natural de Mallorca, y el dorador napolitano Bernardo Infante, ambos residentes en Cagliari⁸⁴¹. El trabajo escultórico fue

⁸³⁵ CASULA, Alma. “Gli altari e i tabernacoli...*op. cit.*, p. 188.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁸³⁷ MAXIA, Antonia Giulia, SERRELI, Marcella. “L’attività dell’Arciconfraternita della Morte...*op. cit.*, p. 254; SERRELI, Marcella. “La Virgen de la Piedad...*op. cit.*, p. 71; DADEA, Mauro. “Santo Sepolcro...*op. cit.*, p. 238.

⁸³⁸ SERRELI, Marcella. “La Virgen de la Piedad...*op. cit.*, p. 71.

⁸³⁹ VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*, pp. 123-125 y doc. 82-83.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, doc. 83.

⁸⁴¹ Mientras los datos que se poseen sobre Bernardo Infante son bastante escasos, las noticias sobre Juan Gabanellas son más abundantes. Documentado en Cagliari a partir de 1665, trabajó en esta ciudad hasta su fallecimiento, acaecido en 1696. Las fuentes aclaran que fue uno de los escultores más activos de su época. Entre sus obras más destacadas recordamos el *Retablo Mayor* de la iglesia de Santo Domingo de Cagliari (1679) y el de la iglesia de San Francisco de los conventuales (1681), ambos lamentablemente perdidos. Recordamos que se trataba de dos de los templos más importantes de la ciudad, lo cual sugiere que el escultor ocupaba, tal vez, un lugar de prestigio en el entorno local. Sobre su trayectoria artística véase: VIRDIS, Francesco. “Due documenti inediti del 1681 per l’altare

concluido en el mes de marzo de 1686, fecha en la que Gabanellas recibió el último pago⁸⁴². A continuación se realizó el dorado, que Infante acabó un año y medio más tarde⁸⁴³.

En nuestra opinión, estas noticias son de gran interés, porque aparte de los nombres de los artistas nos proporcionan dos datos: el primero es que en 1684, cuando se encargó el retablo, la construcción de la capilla de la Piedad debía estar acabada o a punto de concluir; el segundo es que los miembros de la cofradía del Santísimo Crucifijo mantuvieron en todo momento la gestión directa de la operación artística. El dato no sorprende, puesto que los aristócratas españoles se servían a menudo de intermediarios para sus iniciativas artísticas. Sin salir del marco de nuestra investigación, hemos visto en el capítulo anterior que el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* fue encargado por Diego Cugia, procurador de Diego de Angulo. En el capítulo 8 veremos como otro virrey, Nicolás Pignatelli, también recurriría a un mediador. En esta línea, pues, es probable que Antonio López de Ayala llegase a un acuerdo con los miembros de la hermandad para que las gestiones fuesen realizadas por ellos. Aun así, no cabe duda de que la operación artística fue integralmente financiada por el representante real, como atestigua una inscripción laudatoria colocada en la pared lateral derecha, con la que la cofradía de Santísimo Crucifijo le concedió el patronato de la capilla (fig. 174):



Fig. 174. Capilla de la Piedad. Inscripción de concesión del patronato. Cagliari, iglesia del Santo Sepulcro. Foto: Sara Caredda.

maggiore di S. Francesco di Stampace". Biblioteca Franciscana Sarda, 7, 1997, pp. 119-132; VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*, pp. 120-126.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 125.

⁸⁴³ *Ibid.*

“AVIENDO EREGIDO ESTA SUMPTUOSA CAPILLA Y MANDADO LABRAR SU RETABLO A HONRA Y GLORIA DE LA SANTISSIMA VIRGEN DE LA PIEDAD CON LA MUCHA SUYA, Y ESCESSIVOS GASTOS EL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON ANTONIO LOPEZ DE AYALA CONDE DE FUENSALIDA, Y COLMENAR DIGNISSIMO VIRREY Y CAPITAN GENERAL DE ESTE REYNO DE CERDEÑA, Y NUEVAMENTE GOBERNADOR DE MILAN, EN SEÑAS DE ALGUNA GRATITUD A LA MAGNIFICA Y REAL GRANDEZA DE SU EXCELENCIA EL ILUSTRE SEÑOR DON GERONIMO DELITALA DEAN, Y VICARIO SEDE VACANTE DE ESTA SANCTA IGLESIA PRIMACIAL DE CALLER, Y DIGNISSIMO PRIOR DE LA PIADOSA ARCHICOFADRIA DEL SANCTO SEPULCHRO, Y LOS SEÑORES GUARDIANES EL SEÑOR DOCTOR DON PEDRO FRANCISCO ROSSO, EL SEÑOR SALVADOR MORETO, Y EL SEÑOR SALVADOR MELONI, CON COMUN CONSENTIMIENTO DE TODO LO RESTANTE DE LA SANCTA HERMANDAD, TIENEN CONCEDIDO AL DICHO SEÑOR VIRREY, Y A TODOS SUS HEREDEROS EL IUS PATRONATO DE ESTA MISMA CAPILLA, SEGÚN CONSTA POR AUTO RECEVIDO POR EL SEÑOR ANTIOGO DELVECHO NOTARIO EL AÑO MIL SEICIENTOS OCHENTA Y SEIS, QUE ES EL MISMO DE ESTA INSCRIPCION”⁸⁴⁴.

Cabe destacar que aparte de la documentación de archivo y las inscripciones laudatorias, también existe una fuente impresa que menciona la edificación de esta capilla. Se trata de una relación de sucesos en versos encargada por el mismo conde de Fuensalida en 1685⁸⁴⁵. El argumento del texto es en realidad la celebración de un acontecimiento supuestamente ocurrido en Madrid: en enero de 1685 el rey Carlos II, mientras recorría las calles de la ciudad, se topó con un sacerdote que llevaba la custodia del Santísimo Sacramento y por deferencia le cedió su carroza⁸⁴⁶. Como ha subrayado Claudia Mameli en un reciente estudio literario:

“In un momento di scarsi avvenimenti di rilievo e di profonda crisi económica e política, il gesto di Carlo II che cede la carroza a *Dios Sacramentado*, vero o presunto che sia, fornisce un ottimo pretesto alla Corte per affidare alle migliori “penne” del regno la noticia dell’avvenimento e fare in modo che venga esaltato un monarca per molti aspetti anónimo e privo di un’aura carismatica. Dalla Corte viene inoltrata a tutti i territori del Regno una *quintilla* che rende sinteticamente conto del gesto del monarca, affiché venga glossata [...] il risultato è l’autonoma diffusione della noticia dell’evento attraverso il moltiplicarsi di *relaciones* manoscritte e a stampa, in prosa e poesía o

⁸⁴⁴ La inscripción ha sido transcrita por Joaquín Arce: ARCE, Joaquín. *España en Cerdeña...op. cit.*, p. 313.

⁸⁴⁵ ESQUIRRO, Juan Ephís. *Relacion en plauso de los elogios que dispuso el excellentissimo denor conde De Fuensalida virrey y Capitan General deste Reyno. Al encomio tan famoso que vino de la Corte*. En Caller: en la emprenta del doctor D. Hylario Galcerin, por Nicolas Pisà, 1685.

⁸⁴⁶ PAREDES GONZÁLEZ, Jerónimo. “Los Austria y su devoción a la Eucaristía”. En: CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (ed.). *Religiosidad y ceremonias entorno a la eucaristía*. San Lorenzo del Escorial: ediciones escurialenses, 2003, vol. II, pp. 653-666.

componentes de *Academias* [...] in questo circuito è inserita anche la Sardegna, la quale risponde alla *quintilla* con una *relación* firmata da Juan Ephes Esquirro”⁸⁴⁷.

Como aclara Tonina Paba, este personaje era un poeta local que gozó de la buena consideración de las altas esferas del poder de Cerdeña, trabajando en más de una ocasión para la élite española⁸⁴⁸. Además, Pasquale Tole recuerda que también desempeñó importantes cargos políticos en Cagliari, siendo elegido *primer conceller* en repetidas ocasiones a caballo de los siglos XVII y XVIII⁸⁴⁹. Cuestiones políticas aparte, lo que nos interesa destacar de esta obra es que no es únicamente un encomio del rey, sino sobre todo un elogio de la figura de Antonio López de Ayala⁸⁵⁰. Por ejemplo, Esquirro recuerda la gloria de su casa: “FUENTE SALIDA [...] que tanto tiene heredado/de sus ínclitos mayores/el servicio de su rey [...] en los anales se doble/de España, sin que de AYALA/se admire el alto renombre”⁸⁵¹. Posteriormente se refiere a las distintas etapas de su carrera militar y política:

“En la guerra pareció/rayo animado de love/dando a España tantos lauros [...] pero de Marte dejando/los muy belicos furores/al signo passò de la libra/por ser mas glorioso entonces [...] Navarra le aclama/Galicia le alterna à voces/y Cerdeña pues su acierto/libra en sus operaciones”⁸⁵².

Pero sobretodo aproxima la piedad religiosa del representante real con la del mismo soberano:

⁸⁴⁷ Sobre la obra existe: MAMELI, Claudia. “Strategie di diffusione della notizia in età moderna: l’atto di devozione di Carlo II”. En: PABA, Tonina (ed.). *Relaciones de Sucesos sulla Sardegna (1500-1750). Repertorio e studi*. Cagliari: CUEC, 2012, pp. 65-80.

⁸⁴⁸ PABA, Tonina. *Loas palaciegas...op. cit.*, p. 31. Recordamos dos composiciones de Esquirro en honor al arzobispo calaritano Pedro Vico (1657-1676) y el virrey Felipe de Egmont, conde de Egmont (1680-1682): ESQUIRRO, Juan Ephes. *Sacra invocación de Apolo en la fiesta que se celebrò en la Primacial Calaritana por la nueva construccion del Templo. Hecha por el Illustrissimo Don Pedro Vico Arçobispo de Caller, y Presidente que fue del Reyno de Cerdeña*. En Caller: en la Empronta del Doct. Hylario Galçerin. Por Nicolas Pisà, 1674; ESQUIRRO, Juan Ephes. *Loa en la comedia que se representò en el salon de Palacio del Excellentiss. Señor D. Phelipe Conde de Egmont, duque de Luliers y de Berghes, Principe de Gaure, y del Sacro Romano Imperio, Señor soberano del Payz de Arquel, & c. Grande de España, Cavallero de la Insigne Orden del Tosion de Oro, Virrey y Capitan General del Reyno de Cerdeña*. En Caller: en la Estampa del Doct. D. Hylario Galçerin. Por Nicolas Pisà, 1681.

⁸⁴⁹ TOLA, Pasquale. *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*. Torino: Tipografia Chirio e Mina, 1837, p. 109.

⁸⁵⁰ MAMELI, Claudia. “Strategie di diffusione...op. cit.”, p. 74. Afirma la autora que “la forte presenza del committente – il Conde de Fuensalida– e il suo nome che precede nel titolo quello del re, Carlo II, potrebbero infatti riflettere l’ordine gerarchico vigente in Sardegna, ovvero una maggiore riverenza nei confronti della figura fisicamente rappresentativa del potere nell’isola: il viceré”. A todo ello hay que añadir que probablemente Juan Ephes Esquirro ya había trabajado previamente para el conde de Fuensalida. Según Tonina Paba habría que identificar en este poeta el autor de la *Loa en alabanza de los Excelentísimos Señores Conde de Fuensalida, Virreyes de este reino*, que fue compuesta en 1683 en ocasión de la onomástica de María de la Cueva, esposa de Antonio López de Ayala. Para la edición completa del texto véase: PABA, Tonina. *Loas palaciegas...op. cit.*, pp. 173-190.

⁸⁵¹ ESQUIRRO, Jan Ephes. *Relacion en plauso...op. cit.*, pp. 5-6.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 7.

“Y no solo FUENSALIDA/le tributa estos honores/A CARLOS, pero le imita/en sus grandes devociones/Pues si su piedad tan grande/se mira, bien resplandores/da de luz en la piedad/con maquina tan disforme/quando su capilla erige/con tan sublimes primores/que del dueño que la anima en el gasto, da el informe”⁸⁵³.

Creemos que la capilla que se menciona es sin duda la de la Piedad, confirmándose que en 1685, fecha de publicación de la loa, la obra aún no estaba acabada. El texto sugiere a la vez que el virrey se preocupaba por dar a conocer su tarea de patronazgo a través de las relaciones de sucesos, aunque no sabemos qué difusión real tuvo la de Juan Ephes Esquirro, ya que no se conoce ningún ejemplar fuera de Cerdeña.

La capilla de la Piedad fue inaugurada oficialmente el 1 de marzo de 1686, fecha en la que, en presencia de todas las autoridades de Cagliari, la milagrosa imagen mariana fue situada el nicho central del nuevo retablo realizado expresamente para su veneración. A finales de ese mismo mes, como hemos visto en el apartado 4.1, Antonio López de Ayala dejó Cerdeña para trasladarse a Milán. Pero la cofradía continuó celebrando la “fiesta de la colocación de la Virgen de la Piedad”, como atestigua el canónigo Giovanni Spano: “*la funzione solenne del simulacro fu celebrata nel primo marzo 1686 con interventi di tutte le autorità e se ne rinnova ogni anno la memoria*”⁸⁵⁴. De hecho, los libros de cuentas de la hermandad indican que el 1 de marzo se oficiaba una misa solemne, con importantes gastos “en cera, predicador, cantores y musica”⁸⁵⁵. Por lo que hemos podido averiguar, esta ceremonia se repetía de la misma forma año tras año, aunque con pequeñas variaciones en las partidas de gastos, que a menudo incluían la limpieza y el mantenimiento del decoro del retablo⁸⁵⁶. Además, las fuentes aclaran que también se montaba un

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁵⁴ SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, p. 221.

⁸⁵⁵ APSE, *Libro donde se han de vasiar las quentas tomaran los síndicos de la archicomfadia del s.to sepulcro desde 1700 hasta 1749*, f. 37. Por ejemplo, el gasto en 1703 fue de 36 libras, 16 sueldos y 6 dineros.

⁸⁵⁶ Por ejemplo, en 1733 se gastaron “26 libras, 18 sueldos y 8 dineros por el consumo de la cera; 5 libras pagadas al reverendo Antonio Esteban Tatti por la asistencia de los músicos y cantores a la misa mayor; 10 libras para la limosna del predicador; una libra por el tambor; una libra al violinista; 4 libras a los maestros Nicolas de Juan por limpiar el altar de la Virgen, componer aquel y por su asistencia; y seis para cuetus y fuegos”. APSE, *Libro donde se han de vasiar las quentas tomaran los síndicos de la archicomfadia del s.to sepulcro desde 1700 hasta 1749*, f. 353. Aparte de la fiesta, los libros de cuentas también mencionan las obras que se realizaban para el mantenimiento de la capilla. Lamentablemente se trata de referencias muy genéricas, que no permiten trazar una historia detallada de su evolución decorativa. Aun así, citamos a título informativo algunos ejemplos: en marzo de 1704 se pagaron 51 libras al carpintero Millano Cogotti por dos confesionarios nuevos; en 1722, 197 libras, 17 sueldos y 10 dineros por “acomodar, blanquear y hazer las vidrieras nuevas de la capilla de la Virgen Ss de la Piedad, bastidores y mas cosas...”; y en ese mismo año 8 sueldos y 3 dineros por “acomodar los quadros de la capilla de la Virgen Ss de la Piedad y [...] acomodar los dos quadros grandes que estaban en la capilla de san liberio y otro en la de San Cristo y volverles a plantar en la capilla de la Piedad”. APSE, *Libro donde se han de vasiar las quentas tomaran los síndicos de la archicomfadia del s.to sepulcro desde 1700 hasta 1749*, ff. 223 y 277.

“túmulo [...] por el aniversario del excelentísimo Conde de Fuensalida”⁸⁵⁷, lo cual sugiere que el virrey, aparte de financiar la decoración de la capilla, fundó a la vez una misa anual en sufragio de su alma. Se trata de un dato de gran interés, ya que prueba que el personaje, aun sabiendo que dejaría Cerdeña para siempre, mantuvo un vínculo ideal con la ciudad de Cagliari incluso después de su muerte, que la garantizaba la protección eterna de “su” Virgen de la Piedad.

4.4. Retratos y memoria de la familia Fuensalida

Para completar el análisis de la capilla quedan por examinar cuatro retratos pintados al óleo que representan los miembros de la familia Fuensalida: Antonio López de Ayala, su esposa María de la Cueva, su hijo Pedro Nicolás y su hija Isabel Ana –la que, según la tradición, sanó milagrosamente por intercesión de la Virgen de la Piedad- (**fig. 175-178**). Estos grandes lienzos están actualmente conservados en el Museo de Santa Eulalia; no obstante, en origen decoraban las paredes laterales de la capilla de la Piedad, como atestigua el canónigo Giovanni Spano, que los vio todavía *in situ* a mediados del siglo XIX: “*vi si vedono i ritratti in tutta figura dello stesso vicerè, della moglie, del figlio, e della figlia Senora Abelanna, come sta scritto al disopra della figura vestita alla spagnuola, come lo sono le altre*”⁸⁵⁸.

Los retratos son de tamaño natural, con los personajes representados de pie sobre fondo neutro. Las figuras, de cuerpo entero y muy monumentales, ocupan casi por completo el espacio pictórico. No sabemos en qué momento las obras fueron removidas de la iglesia del Santo Sepulcro para pasar a Santa Eulalia. Pero creemos que tal vez durante el traslado fueron recortadas. Prueba de ello es que el retrato de la hija del virrey presenta en el ángulo superior izquierdo la inscripción “[M]I SEÑORA DOÑA / [IS]ABEL ANNA”, faltando las primeras letras (**fig. 179**). Por ello, Giovanni Spano, y tras él todos los críticos sardos, siempre se han referido a la joven como “Abelanna”, en vez de “Isabel Ana”.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, f. 131.

⁸⁵⁸ SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, p. 221.



Fig. 175. Giuseppe Deris (atr.), *Retrato de Antonio López de Ayala*. Ca. 1686. Cagliari, Museo di Santa Eulalia. Foto: Sara Caredda.



Fig. 176. Giuseppe Deris (atr.), *Retrato de María de los Remedios de la Cueva*. Ca. 1686. Cagliari, Museo di Santa Eulalia. Foto: Sara Caredda.



Fig. 177. Giuseppe Deris (atr.), *Retrato de Pedro Nicolás López de Ayala*. Ca. 1686. Cagliari, Museo di Santa Eulalia. Foto: Sara Caredda.



Fig. 178. Giuseppe Deris (atr.), *Retrato de Isabel Ana López de Ayala*. Ca. 1686. Cagliari, Museo di Santa Eulalia. Foto: Sara Caredda.

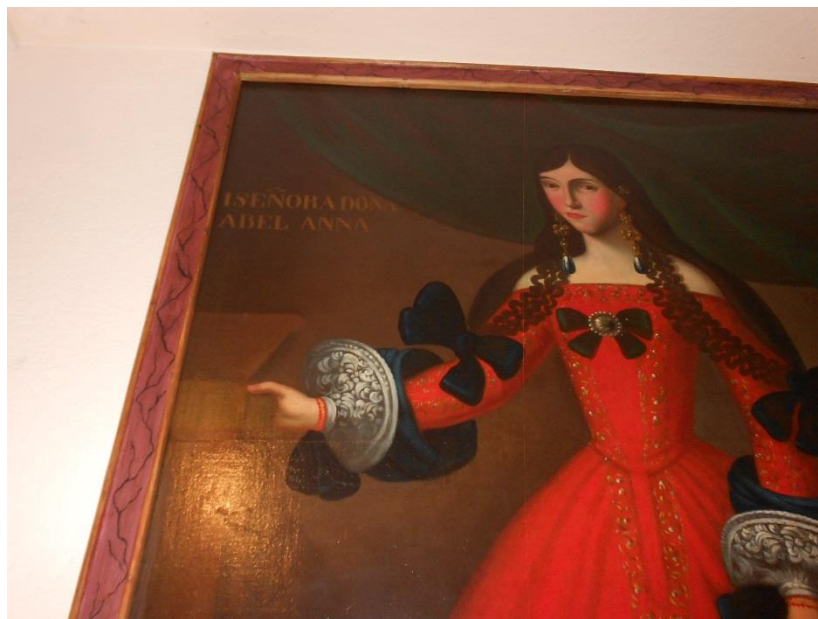


Fig. 179. Giuseppe Deris (atr.), *Retrato de Isabel Ana López de Ayala*. Detalle de la inscripción recortada. Ca. 1686. Cagliari, Museo di Santa Eulalia. Foto: Sara Caredda.

Antonio López de Ayala lleva un traje oscuro y la espada colgando del cinturón. Su mano izquierda está apoyada en un bufete, sobre el que reposan un libro, una pluma, dos tinteros y una campanilla (**fig. 180**). En la otra mano lleva un papel, probablemente una carta, en la que distinguimos las palabras “Señor nuestro rey” (**fig. 181**). Se trata de objetos que simbolizan su posición de mando y su condición de representante real. A sus espaldas observamos un cortinaje rojo que visualmente destaca aún más la silueta negra del personaje. Finalmente, en el ángulo superior derecho su escudo de armas.

Los retratos de los demás miembros de la familia siguen la misma tipología. Su hijo Pedro Nicolás, por ejemplo, lleva un pañuelo en la mano, pero manteniéndose el detalle de las armas familiares, que simbolizan su condición de heredero de los títulos paternos. En el caso de las dos mujeres, que sostienen un abanico, lo más destacado son los elegantes peinados y vestidos que lucen, según la moda española de la época.



Fig. 180. Giuseppe Deris (atr.), *Retrato de Antonio López de Ayala*. Detalle del bufete y el escudo familiar. Ca. 1686. Cagliari, Museo di Santa Eulalia. Foto: Sara Caredda.

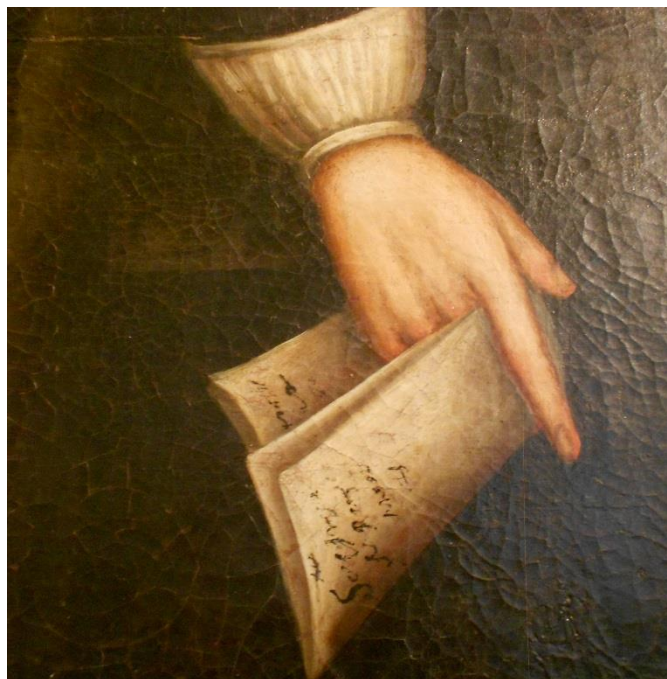


Fig. 181. Giuseppe Deris (atr.), *Retrato de Antonio López de Ayala*. Detalle de la carta al rey. Ca. 1686. Cagliari, Museo di Santa Eulalia. Foto: Sara Caredda.

Desde el punto de vista iconográfico, las pinturas siguen los modelos de los retratos de corte, siendo su referente más cercano la obra de Juan Carreño de Miranda, que como pintor de cámara del rey Carlos II se impuso como referente en todo el imperio hispánico hasta finales del siglo XVII⁸⁵⁹. Entre sus primeras creaciones en este sentido recordamos el *Retrato de Bernabé de Ochoa Chinchetru*, actualmente en la Hispanic Society de Nueva York (**fig. 182**)⁸⁶⁰. El personaje está representado de pie, con un elegante cortinaje a sus espaldas. Va vestido de negro, con la espada colgando del cinturón y un papel en su mano. A su lado observamos un bufete en el que se distinguen plumas y tinteros. Finalmente señalamos el escudo de armas en el ángulo superior derecho. Las similitudes iconográficas con el *Retrato de Antonio López de Ayala*, pues, son más

⁸⁵⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Juan Carreño de Miranda...op. cit.*, p. 45. Sobre este importante pintor del Siglo de Oro español existe una extensa bibliografía. Citamos a continuación las principales monografías, ordenadas por fecha de publicación: BERJANO ESCOBAR, Daniel. *El pintor D. Juan Carreño de Miranda (1614-1685): su vida y obras*. Madrid: Mateu, 1926; BARETTINI FERNÁNDEZ, Jesús. *Juan Carreño. Pintor de Cámara de Carlos II*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales, 1972; LÓPEZ VIZCAÍNO, Pilar. *Juan Carreño de Miranda: vida y obra*. Villafranca del Castillo: A. M. Carreño Rodríguez-Maribona, 2007; ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Amador. *Juan Carreño de Miranda (1614-1685): una mirada de cuatrocientos años*. Avilés: Asociación de Antiguos Alumnos y Profesores del I.E.S. Carreño Miranda, 2014. También destacamos que en 2014 se han celebrado distintas jornadas sobre Carreño y su época, conmemorándose los 400 años de su nacimiento.

⁸⁶⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Juan Carreño de Miranda...op. cit.*, p. 56. La identidad del personaje y la autoría de la obra quedan probadas por una inscripción en el ángulo inferior derecho, en la que aparece la firma de Carreño y el año 1660. No obstante, la última cifra no se distingue claramente, por lo cual no hay unanimidad sobre la fecha de la obra.

que evidentes. Entre otros posibles modelos masculinos recordamos también el *Retrato del duque de Pastrana* que Carreño ejecutó en 1670, actualmente conservado en el Museo de Sao Paulo (**fig. 183**). Se trata de otra figura de cuerpo entero en un interior. La actitud del personaje y la simbología de los objetos representados se acercan mucho a la pintura de nuestro virrey. Naturalmente no hay que olvidar que esta tipología, que Carreño experimentó desde sus primeros años en la corte, fue codificada definitivamente con las imágenes oficiales del rey Carlos II⁸⁶¹, como el conocido retrato en el salón de los espejos del Alcázar de Madrid (**fig. 184**)⁸⁶²: el soberano está representado de pie y se apoya en una consola, sosteniendo un papel en la mano derecha. También se repite el detalle del cortinaje rojo del fondo.

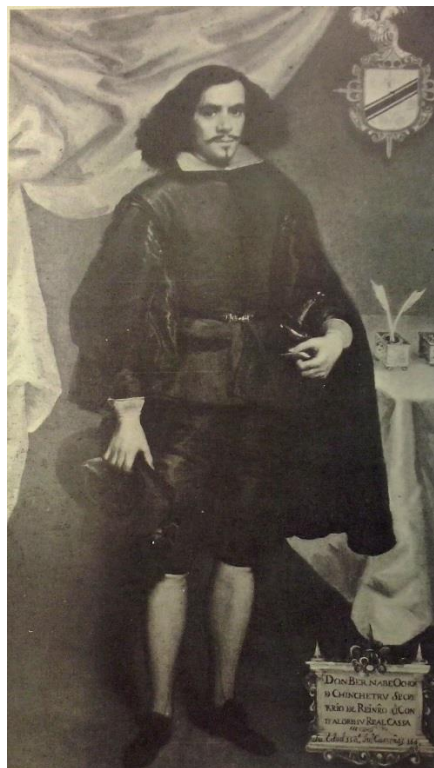


Fig. 182. Juan Carreño de Miranda, *Retrato de Bernabé de Ochoa Chinchetru*. Nueva York, Hispanic Society of America. Fuente: A. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés: Ayuntamiento de Avilés, 1985, lám. 21.

⁸⁶¹ BARETTINI FERNÁNDEZ, Jesús. *Juan Carreño...op. cit.*, pp. 21-25.

⁸⁶² Recordamos que existen distintas versiones de esta obra. La más antigua, conservada en el Museo de Bellas Artes de Asturias, es de 1671; otra, actualmente en el Museo de Berlín, fue pintada por Carreño dos años más tarde; y la más conocida, la del Museo del Prado, de 1675.



Fig. 183. Juan Carreño de Miranda, *Retrato del Duque de Pastrana*. 1670. Sao Paolo, Museu de arte. Fuente: www.commonswikimedia.org.



Fig. 184. Juan Carreño de Miranda, *Retrato de Carlos II*. 1675. Madrid, Museo Nacional del Prado. Fuente: www.museodelprado.es.

Con respecto a los retratos femeninos, los modelos son otra vez de Carreño. Señalamos, por ejemplo, el *Retrato de Dama* conservado en la colección del Banco de España y fechado hacia 1675-1680 (**fig. 185**)⁸⁶³. La desconocida, representada de pie, apoya la mano derecha en una silla y lleva un pañuelo en la izquierda, igual que la virreina de Cerdeña. Otro elemento que tienen en común las dos damas es que ambas llevan un elegante vestido con abundante escote, que deja descubierto el cuello y los hombros. Pero tal vez el modelo más cercano para nuestras pinturas sea el *Retrato de María Luisa de Orleans*, que Carreño ejecutó en 1683, poco después de que la joven reina llegase a España (**fig. 186**). Los críticos apuntan a que la obra, conservada en el monasterio de Guadalupe, donde hace *pendant* con un retrato de Carlos II, repite algún prototipo oficial no identificado⁸⁶⁴. Entre otras cosas, destacamos que la esposa de Antonio López de Ayala lleva el mismo peinado que la soberana, con la cabellera de un negro intenso que se abre en largas crenchas.



Fig. 185. Juan Carreño de Miranda, *Retrato de dama*. 1675-1680. Madrid, colección Banco de España. Fuente: A. Pérez Sánchez, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés: Ayuntamiento de Avilés, 1985, lám. 55.

⁸⁶³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Juan Carreño de Miranda...op. cit.*, p. 67.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 79.



Fig. 186. Juan Carreño de Miranda, *Retrato de María Luisa de Orleans*. 1683. Monasterio de Guadalupe. Fuente: www.dinastias.fotografis.es.

Tal vez fue el mismo conde de Fuensalida quien proporcionó el modelo a seguir. De hecho, el virrey debía apreciar enormemente las obras del pintor de cámara del rey, puesto que los inventarios de sus bienes aclaran que poseía un retrato de Carlos II, uno de la reina Maria Luisa de Orleans y uno de la reina madre Mariana de Austria, todos realizados por Carreño. Trataremos este tema con más detalle en el apartado siguiente.

En lo que atañe a la autoría de los retratos de la familia Fuensalida, se han atribuido al pintor Giuseppe Deris⁸⁶⁵. Cabe destacar que sobre la biografía de este artista, documentado en Cagliari entre 1659 y 1695⁸⁶⁶, sigue habiendo muchos puntos oscuros. No se conoce su nacionalidad ni su fecha de nacimiento, aunque Maria Grazia Scano avanza la hipótesis de que se formase en Cerdeña⁸⁶⁷. Ha sido esta autora quien ha reconstruido su corpus artístico, destacando que se trató de uno de los pintores más activo en la capital sarda durante el último tercio del siglo XVII⁸⁶⁸. Las

⁸⁶⁵ SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, p. 197; SCANO, Maria Grazia. "La pittura del Seicento...op. cit.", p. 148.

⁸⁶⁶ VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*, pp. 110-114.

⁸⁶⁷ SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, p. 197.

⁸⁶⁸ SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, pp. 196-199; SCANO, Maria Grazia. "La pittura del Seicento...op. cit.", p. 146-148.

fuentes apuntan a que su estreno se produjo en al ámbito de la catedral. De hecho, en el capítulo 3 ya nos topamos con su personalidad, recordando que en 1664 recibió un pago por el proyecto del túmulo para las exequias de Felipe IV; y que en 1676 ejecutó a petición del cabildo tres dibujos del templo, recién remodelado, para que fuesen enviados al rey y al arzobispo electo Diego de Angulo⁸⁶⁹. Estos trabajos constituyeron el principio de una intensa carrera que lo tuvo empeñado en encargos de peso, como los 15 lienzos de los *Misterios del Rosario* que realizó entre 1679 y 1681 para la iglesia calaritana de San Miguel (**fig. 187**) o las escenas de la vida de San Ignacio de la iglesia de la Santa Cruz, ambas pertenecientes a la Compañía de Jesús. Son precisamente estos ciclos, firmados (**fig. 188**), los que han permitido aclarar las características formales de su pintura, permitiendo atribuirle nuevas obras conservadas en Cagliari o los pueblos cercanos: una de las últimas incorporaciones, por ejemplo, es una *Virgen del Rosario* conservada en Nuraminis, cerca de la capital (**fig. 189**)⁸⁷⁰.



Fig. 187. Giuseppe Deris, *Misterios del Rosario*. 1679-1681. Cagliari, iglesia de San Miguel. Foto: Sara Caredda.

⁸⁶⁹ A todo ello cabe añadir que en 1674 Deris recibió distintos pagos por “pintar el órgano” y otros trabajos que los libros de cuentas de la catedral no especifican. VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*, p. 111.

⁸⁷⁰ Esta pintura, también firmada, tiene una historia curiosa: fue ejecutada para el oratorio de la cofradía del Rosario de este pueblo, lamentablemente derribado en los años sesenta del siglo XX. El mobiliario litúrgico fue entonces desmontado y repartido entre las casas particulares de los cofrades, que lo han conservado hasta la actualidad. En 2008 el oratorio fue reconstruido siguiendo el modelo antiguo, redescubriéndose entonces la pintura, que hoy en día vuelve a presidir el altar mayor.



Fig. 188. Giuseppe Deris, *Muerte de San Ignacio*. Detalle de la firma del pintor. Cagliari, iglesia de la Santa Cruz. Foto: Archivo Ilisso.



Fig. 189. Giuseppe Deris, *Virgen del Rosario*. Nuraminis (Cagliari), oratorio del Rosario. Foto: Sara Caredda.

Desde el punto de vista estilístico Deris se considera un pintor local “*che propone un linguaggio di sapore popolaresco [...] del tutto estraneo alle regole accademiche del disegno e del chiaroscuro*”⁸⁷¹. De hecho, los retratos de la familia Fuensalida demuestran claramente que el autor no respeta las proporciones y se aleja totalmente de las reglas básicas de la perspectiva. Además, tanto la figura del virrey como las de los otros miembros de su familia son planas y están recortadas a través de una clara línea de contorno, con total ausencia del uso del claroscuro. Los vestidos de las damas parecen sugerir que el pintor priorizaba más bien la representación anecdótica de detalles como los encajes blancos de las mangas, los brocados de los corpiños y los broches en forma de lazos, oro o piedras preciosas. En palabras de Maria Grazia Scano, las obras “*interpretano con gusto provinciale e compendiaro aulici modelli secenteschi spagnoli*”⁸⁷². En su opinión, el éxito que tuvo en Cagliari este pintor solo puede ser explicado por la falta de competencia y la pobreza artística de la ciudad en la época: a este propósito la autora recuerda que la terrible carestía de los años 1680-1681 diezmo la población sarda, tanto que, según las fuentes de la época, a los habitantes de la isla no les quedaba nada más que el aire que respirar⁸⁷³.

Aun así, cabe preguntarse por qué razón un aristócrata procedente de la corte de Madrid, sin duda amante del arte y conocedor de la buena pintura, como prueban los Carreño de Miranda presentes en su colección particular⁸⁷⁴, encomendó la realización de los retratos de su familia a un pintor tan mediocre. Si los comparamos con los retratos escultóricos de Francisco Desquível o Diego de Angulo, por ejemplo, ambos de gran calidad de ejecución, la diferencia es abismal. ¿Qué movió entonces Antonio López de Ayala a escoger a Giuseppe Deris?

Cabe destacar que la cuestión tal vez no tenga una única respuesta. En primer lugar hay que reflexionar sobre la situación económica del conde de Fuensalida en el momento del encargo de las obras. No disponemos de datos concretos al respecto, pero si consideramos que durante su etapa como gobernador de Milán se vio obligado a vender gran parte de sus pertenencias, es posible que ya mientras residiera en Cagliari sus finanzas no gozasen de buena salud. Esto implica que si en Cerdeña escaseaban los buenos pintores, el conde tal vez no estaba en condiciones de encargar los retratos fuera de la isla. Aunque, por otro lado, estos personajes tampoco solían preocuparse demasiado de aumentar el alcance de sus deudas.

⁸⁷¹ SCANO, Maria Grazia. “La pittura del Seicento...*op. cit.*”, p. 146.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 148.

⁸⁷³ SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, p. 199.

⁸⁷⁴ De las fechas de los inventarios se desprende que cuando Antonio López de Ayala viajó a Italia para desempeñar su carrera diplomática ya poseía los Carreño de Miranda.

En segundo lugar no hay que olvidar que todas las fases de construcción y decoración de la capilla de la Piedad, como hemos destacado, fueron gestionadas no por el virrey, sino por la cofradía del Santísimo Crucifijo. A este respecto hay que destacar un dato muy importante: Giuseppe Deris, que residía en el barrio de la Marina como muchos otros artesanos, era miembro de dicha cofradía, en la que incluso desempeñó algún cargo de responsabilidad⁸⁷⁵. Si fueron los cofrades quienes encargaron las pinturas, igual que escogieron el escultor y el dorador para el retablo, es lógico pensar que sus preferencias recayesen en una personalidad cercana y de confianza.

Finalmente, un dato que ha llamado nuestra atención a lo largo de toda esta investigación doctoral. De todos los arzobispos y virreyes que figuran en el presente trabajo ninguno tiene un buen retrato pictórico. Los pocos que se conservan, como el de Bernardo de Cariñena, que analizaremos en el capítulo siguiente, suelen ser más bien de baja calidad. Es un factor aparentemente sorprendente en personajes tan atentos al patronazgo artístico. Tal vez la explicación resida en que sus empresas, tanto pictóricas como escultóricas, forman parte del ámbito religioso, en el que el retrato era una excusa piadosa de garantizar la perpetuación de la memoria. En esta óptica la de Antonio López de Ayala es una actuación de enorme interés y personalismo, ya que el comitente no se retrata en actitud devota delante de la Virgen de la Piedad. Al contrario, se representa con todos los símbolos de su condición de virrey. Es decir, curiosamente nuestro personaje escoge el retrato de aparato para un entorno devocional.

Por otro lado, creemos que los retratos de la familia Fuensalida, aunque de baja calidad, debían resultar especialmente impactantes para los feligreses que entraba en la capilla de la Piedad, sobre todo por ser de cuerpo entero y de tamaño natural. En nuestra opinión, estas obras, tan groseras a nuestros ojos, desempeñaban un papel clave: el virrey, que en su testamento había dado disposiciones para que le sepultasen en su señorío toledano de Fuensalida, como hemos visto, ejercía el derecho de patronato sobre su “otra” capilla, la de Cagliari, precisamente a través de estos retratos. En otros términos, estas obras cumplían el objetivo de evocar la presencia del personaje, vinculando perpetuamente la construcción de la capilla de la Piedad con su figura.

⁸⁷⁵ VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*, p. 111.

4.5. Devotos recuerdos de la estancia en Cerdeña: su colección de pinturas

Como apuntamos en el apartado 4.1, durante su estancia en Milán Antonio López de Ayala, asfixiado por las deudas, se vio obligado a vender parte de sus pertenencias. Por un triste juego el destino su desgracia es para nosotros una gran suerte, puesto que en ese momento el personaje mandó inventariar todos sus bienes: pinturas, joyas, alhajas, plata labrada, filigrana, ropa blanca, muebles, tejidos, libreas, etc. Estos inventarios, que localizamos durante nuestras investigaciones en el Archivo de la Nobleza de Toledo, son un valioso instrumento para acabar de perfilar la biografía del personaje y completar el discurso sobre su tarea de patronazgo artístico.

Los inventarios fueron realizados entre el 22 de agosto y el 4 de septiembre de 1690⁸⁷⁶. Posteriormente nuestro aristócrata debió de decidir qué parte de sus pertenencias poner a la venta, como sugiere un documento titulado *Memoria de lo que se ha de procurar vender en Milán*⁸⁷⁷, que no reúne todos sus bienes, sino únicamente los que iban a pasar a una pública almoneda. Cabe destacar que se trata de fuentes documentales de gran interés histórico, ya que dan una idea bastante clara de qué objetos llevaban consigo los diplomáticos españoles durante sus desplazamientos: de hecho, nos figuramos que la mayoría de esos objetos decorarían el palacio real de Cagliari mientras Antonio López de Ayala ejercía de virrey de Cerdeña, siguiéndole posteriormente a su nueva sede de Milán.

Antes de entrar en detalle conviene recordar que en el apartado 2.4.2 hemos mencionado el caso concreto de otro virrey de Cerdeña, Fernando Joaquín Fajardo, que cuando fue trasladado a Nápoles compró más de un 500 piezas entre esculturas, pinturas y orfebrería.

Aunque este fenómeno sea hartamente conocido, en el caso de los virreyes de Cerdeña son muy pocas las colecciones artísticas documentadas. Diríamos que Fernando Joaquín Fajardo es la excepción, no la regla. Por ello, la localización de los inventarios de Antonio López de Ayala, hasta ahora inéditos, incrementa el conocimiento sobre este tema. Para cumplir los objetivos de esta investigación, en esta sede nos limitaremos a hacer algunas breves consideraciones sobre cuestiones de gusto y devoción, buscando nexos entre la colección del personaje y su tarea de patronazgo en Cerdeña. Para hacerlo nos serviremos sobre todo del inventario de las alhajas, el

⁸⁷⁶ SNAHN, *Frías*, Caja 869/11-22.

⁸⁷⁷ SNAHN, *Frías*, Caja 869/16.

más largo y completo, que comprende pinturas, tapices, tejidos, muebles y escaparates, entre otras cosas.⁸⁷⁸

En primer lugar destacamos que Antonio López de Ayala poseía varias series de tapices sobre temática mitológica: siete con historias de Alejandro Magno, once con historias de Julio César y ocho con historias de Cleopatra y Marco Antonio. Además, 36 reposteros decorados con el blasón de su casa y 2 con las armas familiares de su esposa. Como es sabido, se trataba de objetos fáciles de transportar y que revestían gran importancia en las estrategias de representación de los diplomáticos de la época. Queremos resaltar que todas las mencionadas piezas procedían de Flandes, el centro de referencia a nivel mundial en la producción de tapices. Aunque el inventario no lo mencione expresamente, creemos que hay que barajar la hipótesis de que algunas de ellas fuesen adquiridas en Milán, ya que esta ciudad era el punto de partida del camino militar y comercial que conducía a los Países Bajos españoles.

Otro elemento interesante es que nuestro personaje poseía doce escaparates con imágenes de bulto redondo de temática religiosa. La mayoría eran relativas a cultos universales, como la Virgen, el Niño Jesús, la Sagrada Familia, etc. De cara a nuestra investigación destacamos sobre todo uno:

“de ébano alto de la misma hechura de los que tenían las alhajas de filigrana: con su cristal grande en la tapa y a los costados otro de tres lunas con sus galerías remates y pies de bronce dorado que tiene dentro un bulto de nuestra señora de la Piedad; con nuestro señor muerto sobre su regazo”⁸⁷⁹.

Surge espontáneamente preguntarse: ¿podía tratarse de una copia de la milagrosa imagen de la capilla de Cagliari? Sin duda es una hipótesis sugerente, pero lamentablemente no hay ningún dato que lo corrobore. Aun así, creemos que se trata de una prueba de la intensa devoción que el conde de Fuensalida debía sentir hacia esta advocación mariana, que en el fondo era la que había movido su actuación artística en Cerdeña.

En lo que atañe a las pinturas, en comparación con otras colecciones de la época la de Antonio López de Ayala era bastante reducida, ya que incluía poco más de un centenar de obras que en los inventarios van catalogadas por temática: floreros, fruteros, pinturas y retratos. Con respecto a la última categoría, ya hemos destacado la presencia de los retratos del rey Carlos II, la reina María

⁸⁷⁸ SNAHN, *Frias*, Caja 869/21. Dicho inventario fue realizado en Milán el 4 de septiembre de 1690, aunque no aparece el nombre del tasador. Lo transcribimos parcialmente en el apéndice documental (**doc. 6**).

⁸⁷⁹ *Ibid.*

Luisa de Orleans y la reina madre Mariana de Austria, todos de Carreño de Miranda⁸⁸⁰. Como curiosidad mencionamos también la presencia de ocho retratos de los generales del ejército de Milán, cargo que nuestro personaje había desempeñado en los años 1670-1673, cuando comenzaba a emprender la carrera diplomática al servicio de la Corona. El dato nos parece interesante porque sugiere que en la época debían existir galerías de retratos de los militares que se habían sucedido en el mismo cargo, igual que existían las galerías de retratos reales, virreinales y episcopales, como hemos apuntado en el apartado 2.3.

Las que el inventario denomina propiamente “pinturas” son obras de temática religiosa y mitológica⁸⁸¹. Es interesante notar que 15 se refieren a la Virgen en diferentes advocaciones: una *Nuestra Señora de la Soledad*, una *Dolorosa*, una *Inmaculada Concepción*, una *Virgen de los Desamparados*, etc., prueba incontrovertible de la devoción mariana del mecenas. También hay varias pinturas de santos recientes: San Carlos Borromeo, Santa Teresa de Jesús, San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, Santa Rosa de Lima. Además, hay tres pinturas de San Antonio de Padua, el patrón del virrey.

Pero lo que más nos interesa destacar es que el inventario menciona “una imagen de San Jorge arzobispo de Sueli sardo, de cuerpo entero, sin marco”; otra de “Nuestra Señora de Buenayre de medio cuerpo, con su marco esforado y dorado”; y otras dos “imágenes de Nuestra Señora de Buenaire de cuerpo entero, que no tienen marcos”. El dato es de gran interés, pues se trata de cultos locales sardos, que Antonio López de Ayala debió de conocer durante su estancia en Cagliari. De hecho, consta que el personaje donó a la Virgen de Buenaire un dosel de plata, como asegura la ya citada relación en versos de Juan Ephis Esquiro:

“Y no es mucho que con ayre / salga en todas ocasiones / si sus generosidades / siempre a
Buenayre se acogen. / Quando a aquella Virgen pura, / que es cifra de los candores, / de bruñida,
y tersa plata / tan rico dosel compone. / Porque con mas majestad / en su nicho de coloque, / al
tiempo que en el semblante / infunde veneraciones”⁸⁸².

Por todo lo referido, pues, queda claro que el vínculo que unía nuestro virrey con Cerdeña fue profundo y no se interrumpió con su partida de la isla. Como patrono artístico su atención se dirigió principalmente hacia la capilla de la Piedad, su principal obra de mecenazgo, pero sin

⁸⁸⁰ Cabe destacar que el inventario de 1690 no se especifica el autor de estos retratos reales. No obstante, las obras vuelven a aparecer en los inventarios posteriores, en los que sí se indica que son “de mano de Carreño”.

⁸⁸¹ Cabe destacar que la mitología tiene un papel absolutamente secundario en esta colección, limitado sólo a tres pinturas: un *Hércules y Diana*, un *Sisipo Condenado* y una *Sibila*.

⁸⁸² ESQUIRRO, Juan Ephis. *Relacion en plauso...op. cit.*, pp. 11-12.

desdeñar otras advocaciones. De estos cultos locales, a los que debía tener sincera veneración, el personaje se llevó un recuerdo en forma de pinturas. Nos preguntamos si el elevado número de copias -3 de la Virgen de Buenaire- indica que, tal vez, pensaba donarlas a algún convento de su patronato, aunque no tenemos datos para afirmar que se tratase de una práctica habitual.

El inventario no indica el nombre de sus autores. No obstante, creemos que las pinturas de San Jorge de Suelli y la Virgen de Buenaire fueron adquiridas en Cagliari, donde se ejecutarían por algún artista local, tal vez el mismo Giuseppe Deris. Este detalle, aparentemente secundario, tiene en realidad una gran importancia porque parece desmentir la teoría de que los virreyes españoles no compraban pinturas en Cerdeña, sino únicamente después de dejar la isla rumbo a otros destinos artísticamente más relevantes. Aunque el entorno sardo ofrecía posibilidades muy limitadas, sobre todo en comparación con centros de referencia mundial como Roma o Nápoles, todo apunta a que los virreyes también podían hacer adquisiciones, siempre que encontrasen obras que respondían a su gusto o que fuesen un recuerdo devoto.

Volviendo a la colección artística de Antonio López de Ayala, cabe destacar que también se han conservado dos inventarios posteriores a la etapa milanesa, aunque ambos lamentablemente sin fecha. El primero se hizo probablemente a principios del siglo XVIII, ya que incluye un retrato del rey Felipe V⁸⁸³. Prueba que la colección, tras las ventas precipitadas de 1690, había vuelto a incrementarse en casi todas las categorías: obras de temática religiosa, mitológica, floreros y paisajes. Destacamos la presencia de un niño Jesús hecho en tapiz a partir de un dibujo de Van Dyck; y también dos pinturas de San Ambrosio, una como gobernador y otra como arzobispo de Milán. Estas obras nos parecen especialmente interesantes porque creemos fueron adquiridas con toda probabilidad en la capital de Lombardía. Sobre todo los *San Ambrosio* confirman la costumbre de nuestro personaje de acercarse a los cultos propios de los lugares en los que residía, llevándose posteriormente algún tipo de recuerdo. Además, el inventario menciona un “dezendimiento dela Cruz en que hay un retrato de un señor Conde de fuensalida con su manto capitular”⁸⁸⁴. De nuevo nos preguntamos: ¿podría ser una reproducción de la Virgen de la Piedad de Cagliari con el donante? Aquí, en este caso, parece bastante claro que sería un recuerdo de su actuación de patronazgo. La hipótesis sería sugerente, pero nos parece poco probable que el tasador, el pintor madrileño Juan Delgado, educado en el talleres más importantes del momento –

⁸⁸³ SNAHN, *Frias*, Caja 869/26. Destacamos que el tasador de las pinturas fue el pintor madrileño Juan Delgado.

⁸⁸⁴ *Ibid.*

el de Carreño de Miranda-, confundiese la iconografía de la Piedad con la del Descendimiento, donde normalmente la Virgen va acompañada por otros personajes. Además, ni siquiera se identifica claramente el donante representado, que podría ser tanto Antonio López de Ayala como alguno de sus antepasados.

Finalmente, cabe mencionar el último inventario que aparece en el expediente del Archivo de la Nobleza, otra vez sin fecha⁸⁸⁵. Creemos que se hizo poco después del fallecimiento de nuestro personaje, ya que detalla los bienes heredados por su hija Isabel Ana. Desde el punto de vista artístico no añade datos relevantes, puesto que la mayoría de las pinturas ya figuraban en los inventarios precedentes. El único elemento de interés es que las obras fueron tasadas por Antonio Palomino, teórico y pintor⁸⁸⁶.

⁸⁸⁵ SNAHN, *Frías*, Caja 869/59.

⁸⁸⁶ Sobre su actividad como tasador de pinturas véase: SIMÓN DÍAZ, José. "Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas". *Archivo Español del Arte*, 78, 1947, pp. 121-128; BARRIO MOYA, José Luis. "Antonio Palomino, tasador de las pinturas de doña Francisca Rodríguez de los Ríos". *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes*, 57, 1986, pp. 147-152.

**5. EL *RETABLO DE LA MERCED* Y EL ARZOBISPO
BERNARDO DE CARIÑENA (1699-1722)**

5.1 Un prelado español en la Guerra de Sucesión (1701-1713)

Bernardo de Cariñena Ypensa y Saulini fue el último arzobispo español de Cagliari. Nació en 1655 en Casbas (Huesca), tomando el hábito mercedario con 15 años en el convento de Tudela⁸⁸⁷. Paralelamente continuó su formación en la universidad de Zaragoza, donde consiguió el título de doctor en teología, convirtiéndose posteriormente en catedrático y examinador sinodal del arzobispado⁸⁸⁸. La enseñanza y sus indudables méritos fueron probablemente los que le abrieron las puertas de una brillante carrera dentro la jerarquía mercedaria: en 1692 fue nombrado maestro provincial de Aragón; poco después se convirtió en procurador y vicario general de toda la orden⁸⁸⁹. Se trataba de un altísimo cargo de gobierno, el segundo por orden de importancia tras el de maestro general. Además, este oficio suponía residir en Roma, en la curia general mercedaria, y tratar directamente con las más altas esferas eclesiásticas del Vaticano. La estancia de nuestro personaje en la ciudad papal comenzó oficialmente el 6 de enero de 1693, día en el que tomó posesión de su nueva dignidad⁸⁹⁰, y se prolongó durante 6 años, en los que desarrolló una intensísima labor histórico-jurídica con el fin de lograr el reconocimiento oficial del culto a distintos santos mercedarios, como detallaremos en el apartado siguiente.

Cariñena fue designado arzobispo de Cagliari en 1699, con 44 años. Su nombramiento cerraba un largo proceso de provisión, en el que las “ternas” se habían vuelto a hacer tres veces por no ser del agrado del rey⁸⁹¹; además, al menos dos de los candidatos a los que se había ofrecido previamente la mitra, habían presentado su renuncia⁸⁹². La documentación aclara que en un primer momento Cariñena también la rechazó, probablemente por miedo a desplazarse a un reino tan pobre y periférico en un momento de gran debilidad de la Monarquía. Sin embargo, finalmente fue convencido a aceptarla, a petición directa del rey⁸⁹³. Juró como nuevo arzobispo calaritano el 25 de mayo de 1699, según la fórmula prescrita por el Concilio de Trento⁸⁹⁴. Recibió

⁸⁸⁷ RUBINO, Antonio. *I Mercedari in Sardegna (1335-2000)*. Roma: Istituto Storico dell'Ordine della Mercede, 2000, p. 328; CHERCHI, Luigi. *I vescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 170; VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 187.

⁸⁸⁸ ASV, *Processus Consistoriales*, vol. 93, f. 84v. Los testigos aseguran que Cariñena era un “hombre prudente docto, grave y experimentado en todas materias”.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, f. 85; CHERCHI, Luigi. *I vescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 170.

⁸⁹⁰ OVIEDO CAVADA, Carlos. *Los obispos mercedarios*. Santiago de Chile: Salesiana, 1981, p. 32.

⁸⁹¹ AHN, *Consejos Suprimidos*, legajo 19876.

⁸⁹² El arzobispado fue ofrecido previamente a Joseph Molines, auditor de la Rota, y Antonio de Cardona, religioso de la Orden de san Francisco, pero ambos lo rechazaron. AHN, *Consejos*, legajo 19876.

⁸⁹³ VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 188.

⁸⁹⁴ La profesión de fe, impresa y firmada por Bernardo de Cariñena, se conserva como documento adjunto al proceso consistorial: ASV, *Processus Consistoriales*, vol. 93, f. 96v.

consagración solemne en el santuario mercedario de Madrid el 22 de noviembre y posteriormente se trasladó a Cerdeña, tomando posesión de la catedral calaritana el 3 de febrero de 1700⁸⁹⁵.

En la capital sarda nuestro prelado vivió un momento político especialmente convulso. Como consecuencia de la Guerra de Sucesión española, la isla pasó a la Corona austríaca en 1708. Para reiterar su fidelidad a la Monarquía hispánica, ese mismo año el arzobispo publicó una “exhortación” a los sardos a mantenerse fieles a Felipe V⁸⁹⁶. Pero unos años más tarde, en 1716, Cariñena editó un sermón para celebrar el nacimiento del archiduque Leopoldo, hijo del emperador Carlos VI⁸⁹⁷. Cuando Felipe V volvió a conquistar Cerdeña con un ataque marítimo, en agosto de 1717, nuestro eclesiástico fue obligado a pagar una multa por ese texto⁸⁹⁸. Finalmente con el Tratado de Londres del 2 de agosto de 1718 Cerdeña salió definitivamente de la órbita hispánica para pasar a los Saboya. El 2 de septiembre de 1720 el mismo Cariñena presidió la solemne ceremonia en ocasión de la toma de posesión del nuevo virrey piamontés Filippo Pallavicini, marqués de Saint-Rémy (1720-1724)⁸⁹⁹.

Junto con las cuestiones políticas, el mandato eclesiástico de nuestro prelado fue marcado por varias disputas con el cabildo y la autoridad virreinal por temas de ceremonial. El enfrentamiento con los capitulares se produjo nada más llegar a Cagliari, aparentemente motivado por la negación de un canónigo a acompañar al arzobispo al púlpito y recogerlo después de los sermones⁹⁰⁰. Cariñena le excomulgó; pero en 1701 las partes llegaron a un acuerdo, probablemente gracias a la mediación del Vaticano⁹⁰¹. En cambio, la disputa con el virrey fue debida a que sus pajes, que por tradición llevaban los cirios en la procesión del corpus, se negaban a “hacer cortesía” al arzobispo.

⁸⁹⁵ RUBINO, Antonio. *I Mercedari in Sardegna...op. cit.*, p. 328.

⁸⁹⁶ La obra, publicada en doble columna en español e italiano, es una apología del rey Felipe V. CARIÑENA, Bernardo. *Exortacion que haze a los leales y honrados Sardos el arzobispo de Caller D. Fr. Bernardo Cariñena e Ypensa. Esortazione che fa ai leali et onorati Sardi l'Arcivescovo D. Fr. Bernardo Carignena e Ipenza*. In Roma ed in Palermo: per Domenico Cortese, 1708.

⁸⁹⁷ El texto, impreso aunque sin pies de imprenta, se titula *Sermon de solemne acción de gracias por el dichoso y deseado nacimiento del Serenissimo Señor Don Leopoldo, Juan, Joseph, Antonio, Hermenegildo, Rodulfo, Francisco de Paula, Balthasar de Austria, Archiduque de Austria, Príncipe de Asturias, y Duque de Calabria, Primogénito del Augusto Emperador, y Rey Católico nuestro Señor Carlos III de España, y VI del Imperio*.

⁸⁹⁸ Cabe destacar que en la dedicatoria Bernardo de Cariñena asegura haber redactado el sermón a petición del virrey Pedro Manuel, conde de Ayala (1713-1717), nombrado por el emperador. El prelado afirma que una vez llegada a Cagliari la noticia del nacimiento del archiduque, el virrey ordenó las "acciones de gracia" acostumbradas y pidió al arzobispo que predicase en la principal ceremonia religiosa de la isla, la de la catedral de Cagliari. También se dice que quien costó la impresión del sermón fue el mismo virrey. Es decir, Cariñena parece querer exculparse, declinando toda responsabilidad en el asunto. Aun así, Felipe V le acusó de complicidad, obligándole a pagar una multa.

⁸⁹⁹ CHERCHI, Luigi. *I vescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 173.

⁹⁰⁰ ACCA, *Estatutos Cariñena*, vol. 178/29.

⁹⁰¹ Los términos del acuerdo están recogidos en un impreso de la tipografía de la Cámara Apostólica, fechado en 1701. ACCA, *Estatutos Cariñena*, vol. 178/40.

El mismo Cariñena lo denunció al rey Felipe V y al Consejo de Aragón en varias cartas fechadas en 1703⁹⁰².

Por todas estas razones la estancia en Cerdeña de nuestro eclesiástico debió de ser especialmente amarga. Es probable que en algún momento el prelado solicitase volver a España, como sugiere una carta suya de 1704, en la que con enorme tristeza da las gracias a Dios:

*“per la quiete che [...] ci ha voluto concedere in questo luogo appartato; pur avendo, infatti, tutto l’aspetto di un luogo d’esilio, esso offre almeno il vantaggio che le notizie sulle disgrazie della Monarchia giungono qua già vecchie e bell’è morte”*⁹⁰³.

Quizás a causa de la difícil situación política que atravesaba la Monarquía el deseado traslado no llegó, por lo cual Bernardo de Cariñena terminó sus días en Cagliari, falleciendo el 25 de diciembre de 1722⁹⁰⁴.

Su largo mandato episcopal se vio marcado por una intensísima actividad literaria de carácter piadoso y pastoral: sermones, panegíricos, oraciones fúnebres, etc.⁹⁰⁵. Destacamos, por ejemplo, un discurso que en 1720 leyó en su iglesia catedral para invocar la ayuda divina contra la inestabilidad política y las incursiones de barcos franceses por las costas de Cerdeña⁹⁰⁶. También recordamos un rezo que pronunció en la misma sede primacial calaritana para pedir el fin de la sequía que azotó Cerdeña en 1721⁹⁰⁷. Además, en 1715 el prelado celebró un importante sínodo diocesano, el último de la Cerdeña española⁹⁰⁸. Tal vez por esta razón la historiografía sarda recuerda a Bernardo de Cariñena sobre todo por su gran cultura y el empeño que puso a la hora de ejercer su labor episcopal. Además, consta que era muy limosnero: por ejemplo dejó al cabildo de Cagliari cien escudos anuales como dote matrimonial para una joven que debía escogerse entre

⁹⁰² ACA, *Consejo de Aragón*, Legajo 1154.

⁹⁰³ Texto citado en: TURTAS, Raimondo. “La chiesa durante il periodo spagnolo...*op. cit.*, p. 257.

⁹⁰⁴ RUBINO, Antonio. *I Mercedari in Sardegna...op. cit.*, p. 329; CHERCHI, L. *I vescovi di Cagliari...op. cit.*, pp. 170-174; VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, pp. 185-196.

⁹⁰⁵ Para una lista completa de las publicaciones de Bernardo de Cariñena véase: PLACER LÓPEZ, Gumersindo. *Bibliografía mercedaria*. Madrid: Revista Estudios, 1968, vol. II, pp. 308-310.

⁹⁰⁶ CARIÑENA, Bernardo. *Sermón prevenido para dar principio a la Mission que en su Iglesia Cathedral Consagro a la Divina Magestad Implorando su Misericordia Grande, para alivio de las necesidades publicas, y preservacion de mayores males*. Dalo a la estampa el M. R. P. Iosef Ignacio Solanilla Theologo Professo de la Compañia de Iesus. Caller: en el Real Convento de la V. SS. De Buenayre, 1720.

⁹⁰⁷ CARIÑENA, Bernardo. *Tiernos sentimientos, dulces suspiros, ruegos ardientes, que en vn breue discurso, procuro excitar en sus ovejas [...] fr. Bernardo De Cariñena, e Ypenza arzobispo de Caller [...] en su santa iglesia cathedral implorando la divina clemencia à socorrer con agua, la grave necesidad, en que se halla este reyno*. Caller: dalos a la estampa el m.r.p. Ioseph Ignacio Solanilla, en la Imprenta del real convento de S. Domingo, por Rafael Gelabert, 1721.

⁹⁰⁸ CARIÑENA, Bernardo. *Constituciones synodales del arzobispado de Caller hechas y ordenadas por don fr. Bernardo de Cariñena e Ypenza, en el synodo que celebrò en su santa iglesia metropolitana, y primacial à los 7 de henero del año 1715*. Cagliari: en la imprenta de Santo Domingo, 1715.

las más pobres de las parroquias de la archidiócesis⁹⁰⁹. En palabras del virrey Filippo Pallavicini, cuando el prelado falleció se perdió un arzobispo “*da annoverarsi fra i migliori di cui si gloria la cattedra cagliaritana*”⁹¹⁰.

5.2 El rezo universal de la Virgen de la Merced

Cuando Bernardo de Cariñena se trasladó a Roma, en 1693, los mercedarios estaban empeñados en una gran campaña de propaganda para afirmar su centralidad en el seno de la Iglesia católica. Esta operación venía de lejos: como han aclarado los estudios de Miguel Gotor⁹¹¹, tras el Concilio de Trento tanto las órdenes medievales (franciscanos, dominicos, agustinos, etc.) como las de nueva institución (jesuitas, carmelitas, oratorianos, etc.) intentaron canonizar a sus héroes celestiales. Sobre todo en este segundo caso era una cuestión de especial importancia por tratarse de los fundadores (San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Jesús, San Felipe Neri, etc.) en tanto que protagonistas del catolicismo romano postridentino. Dentro de este marco los mercedarios tenían un doble problema: pese a ser una orden medieval ninguno de sus miembros había sido ascendido a los altares. Por ello, intentaron perorar su causa ante el Vaticano con todos los instrumentos a su alcance: por un lado se editaron hagiografías, obras de teatro, crónicas y textos históricos sobre los orígenes de la orden⁹¹²; por otro se presentaron causas de canonización ante la Congregación de Ritos. A lo largo del siglo XVII esta estrategia dio los primeros frutos, llevando al reconocimiento oficial de la santidad de distintos mercedarios, empezando por el patriarca fundador San Pedro

⁹⁰⁹ CHERCHI, Luigi. *I vescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 171.

⁹¹⁰ *Ibid*, p. 173. El autor cita una carta de Filippo Pallavicini al rey Víctor Amadeo II de Saboya.

⁹¹¹ GOTOR, Miguel. *I beati del papa. Santità, inquisizione e obbedienza in età moderna*. Firenze: Leo S. Olschki, 2002; GOTOR, Miguel. *Chiesa e santità nell'Italia moderna*. Roma: Laterza, 2004; GOTOR, Miguel. “Le canonizzazioni dei santi spagnoli nella Roma barocca”. En: HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad moderna*. Madrid: Sociedad estatal para la acción cultural exterior, 2007, vol. II, pp. 621-640. Véase también: PAPA, Giovanni. *Le cause di canonizzazione nel primo periodo della Congregazione dei Riti*. Roma: Urbaniana, 2001.

⁹¹² La principal referencia sobre el tema es la tesis doctoral de Vincenç Zuriaga: ZURIAGA SENENT, Vicent. *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced. Tradición, formación, continuidad y variantes*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005. Mencionamos a continuación algunas de las principales fuentes literarias mercedarias editadas tras el Concilio de Trento: ZUMEL, Francisco. *Regula et constitutionis sacri ordinis beatae Mariae de Mercede Redemptoris Captivorum*. Salamanca: Cornelius Bonardus, 1588; GUIMERÁN, Felipe. *Breve Historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de Redención de Cautivos Christianos*. Valencia: en casa de los herederos de Juan Navarro, 1591; REMÓN, Alonso. *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced Redención de cautivos*. Madrid: por Luis Sanchez, 1618-1633 (2 vol.); VARGAS, Bernardo. *Chronica Sacri et militaris ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis Captivotum*. Panormi: apus Ioannem Baptistam Maringum, 1619-1622 (2 vol.); TIRSO DE MOLINA, *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*. Madrid, 1639; Sobre el tema véase también: PLACER LÓPEZ, Gumersindo. *Bibliografía mercedaria...op. cit.*

Nolasco en 1628 y prosiguiendo con San Ramón Nonato en 1657, San Pedro Pascual en 1675, San Pedro Armengol en 1688 y Santa María de Cervelló en 1692.

A partir de 1693 fue Bernardo de Cariñena el encargado de dirigir las labores de la curia, responsable no sólo de los procesos de canonización sino de cualquier contacto oficial con la Santa Sede. Durante nuestra estancia de investigación en la ciudad eterna, pues, decidimos seguir el rastro de este personaje, realizando varias exploraciones en los fondos del Archivo Secreto Vaticano, la Biblioteca Apostólica Vaticana y sobre todo el *Archivum Mercedarium Historicum*, que conserva parte de la documentación relativa a la curia general de la orden⁹¹³. El dato que emerge es que como procurador general mercedario nuestro eclesiástico realizó una intensísima actividad jurídica, elaborando cartas y memoriales dirigidos al Vaticano y llevando a cabo personalmente todo tipo de gestiones con la Congregación de Ritos.

Su primer cometido fue llevar adelante el caso de Santa María de Cervelló, que había sido canonizada en 1692, como hemos destacado. El 2 de octubre de 1694, a petición de Cariñena, la Congregación de Ritos concedió la aprobación del oficio propio y misa de la santa, que se celebraría bajo rito semidoble cada 25 de septiembre. El texto del decreto deja claro el papel de primer plano jugado por nuestro personaje:

“Remisso Sacrorum Rituum Congregationi supplici libello a R[everendissimo] P[at]ri M[agistro] Fr[ay]. Bernardus Cariñena, & Ypenza Vicario, & Procuratore Generali Ordinis Beatae Mariae V. De Mercede Redemptionis Captivorum [...] facultatem pro suam Religionem recitandi Officium, & celebrandi Missam de comuni Virginum, sub Ritu semiduplici...”⁹¹⁴.

En esta misma línea, el año siguiente la congregación autorizó, “*ad humilissimas preces*” de Bernardo de Cariñena, el rito de segunda clase con octava de San Pedro Pascual⁹¹⁵, otro mercedario recién canonizado (1675). Se trataba de dos victorias importantes, puesto que

⁹¹³ Nuestro especial agradecimiento al profesor Stefano Defraia, que nos abrió las puertas de este último archivo, atendiendo amablemente a nuestra llamadas y nuestras dudas.

⁹¹⁴ “Enviado a la Sagrada Congregación de Ritos un memorial de súplica del reverendísimo adre maestro fray Bernardo de Cariñena e Ypenza, Vicario y Procurador General de la Orden de Santa María de la Merced Redención de Cautivos [...] [en el que solicita] autorización para rezar el oficio y celebrar la misa de las comunes vírgenes, bajo rito semidoble, para su orden religiosa...”. AMH (=Archivum Mercedarium Historicum), *Liber Procuratoris*, ff. 177-178; LINÁS, Joseph. *Bullarium coelestis ac regalis ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis Captivorum*. Barcinone: ex typographia Raphaelis Figueró, in Vico Gossipinariorum, 1696, pp. 420-421. El texto del decreto resume así el curriculum de Bernardo de Cariñena: “*Procuratore Generali apud Urbem M[agister] Fr[ay] Bernardo Cariñena, & Ypenza in Theologia Magistro in Caesaraugustana Academia laureato, egregio acumine, & scientia pollente viro, in concionando praeclaro, rebus gerendis solertissimus*”. LINÁS, Joseph. *Bullarium coelestis ac regalis ordinis ...op. cit.*, p. 420.

⁹¹⁵ AMH, *Liber Procuratoris*, ff. 177-178; LINÁS, Joseph. *Bullarium coelestis ac regalis ordinis ...op. cit.*, p. 422.

coronaban el reconocimiento oficial de la santidad de estos personajes y afianzaban el prestigio de la orden. Aun así, sus fiestas tenían un alcance limitado, pudiéndose celebrar únicamente en las iglesias y conventos mercedarios.

El verdadero logro de Bernardo de Cariñena llegó el 22 de febrero de 1696, día en el que el papa Inocencio XII firmó el decreto de concesión de oficio y misa en honor a Santa María de la Merced para la iglesia universal⁹¹⁶. Para entender el alcance de esta decisión recordemos que la de la Merced era la fiesta patronal de la orden y conmemoraba su milagrosa fundación⁹¹⁷. Los mercedarios llevaban celebrándola desde la Edad Media, pero fue en la segunda mitad del siglo XVII -dentro del clima de competición con las demás órdenes religiosas- cuando comenzaron a presionar al Vaticano para que la reconociese de manera oficial. La reválida por parte de la curia romana llegó en distintas etapas y gracias a la mediación del rey de España, que como heredero de los reyes de Aragón mantenía un especial vínculo con esta orden⁹¹⁸. Por ello Carlos II solicitó, a través de su embajador ante la Santa Sede, el marqués de Carpio, la extensión del rezo de Nuestra Señora de la Merced a todos los dominios hispánicos. El papa Inocencio XI emanó el breve en 1679⁹¹⁹. Diez años más tarde el rezo fue ampliado también al clero regular y secular de Francia. De este modo una celebración que hasta entonces se había visto limitada al contexto mercedario pasó a ser fiesta obligatoria en gran parte del mundo católico. Con el decreto de 1696 se daba el último y definitivo paso en esta línea: la Congregación de Ritos introducía la Virgen de la Merced en el misal romano, decretando que se trataba de una fiesta de precepto en todo el orbe, que se conmemoraría con misa y oficio propio, con rito doble, cada 24 de septiembre. Se trataba de un verdadero triunfo, incluso superior a una canonización, ya que todas las demás órdenes religiosas tenían obligación de celebrar la fiesta de la Merced.

Volviendo a Bernardo de Cariñena, la extensión del rezo, aparte de una victoria para la orden, debió de representar un gran éxito personal para él. El texto del decreto pone de manifiesto que

⁹¹⁶ AMH, *Liber Procuratoris*, f. 182; LINÁS, Joseph. *Bullarium coelestis ac regalis ordinis ...op. cit.*, p. 424.

⁹¹⁷ Recordemos que según las fuentes la Orden de la Merced fue instituida en 1218, cuando la Virgen María apareció a San Pedro Nolasco, San Raymundo de Peñafort y Jaime I de Aragón, encomendándoles la fundación de una orden para la redención de los cautivos cristianos que caían prisioneros de los infieles. Una de las primeras fuentes en recoger esta tradición es el *Speculum fratrum ordinis Beatissime Dei genitricis Marie de Mercede Redemptionis Captivorum*, redactado hacia 1445 por el padre Nadal Gáver, entonces maestro general de la orden. El manuscrito original de la obra se encuentra actualmente en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (ms. 593). Para su transcripción véase: RIU SERRA, Josep. *Diplomatario: documentos, vida antigua, crónicas, procesos antiguos*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Facultad de Derecho, 1954, pp. 269-327.

⁹¹⁸ Como acabamos de apuntar, según la tradición el rey Jaime I de Aragón fundó la orden junto con San Pedro Nolasco y San Raymundo de Peñafort.

⁹¹⁹ AMH, *Liber Procuratoris*, ff. 99-110.

su concesión se debió, una vez más, a los desvelos de nuestro eclesiástico como vicario y procurador general⁹²⁰. El personaje elaboró personalmente un memorial dirigido a la Congregación de Ritos, que se reveló decisivo para el éxito de la gestión⁹²¹. Dicho memorial, redactado en italiano, comienza presentando el gran bien y provecho derivado de la labor de la Orden de la Merced, que, según Cariñena, “en 477 años de existencia ha realizado miles y miles de redenciones, ya que sus frailes observan el voto de intercambiar su propia vida con la de los cautivos”⁹²². Para justificar la necesidad de extender el rezo a la iglesia universal, nuestro eclesiástico cita una serie de fiestas de precepto que, en su opinión, no son tan beneficiosas para los feligreses. Por ejemplo, recuerda el oficio y misa bajo rito semidoble de la estigmatización de San Francisco, conmemorado el 17 de septiembre, alegando que fue “*un favore particolare fatto a un Santo, da cui non se ne provenne cosi' universale beneficio alla Chiesa, come dalla [...] Redenzione dei fedeli*”⁹²³. También menciona el oficio y misa bajo rito doble de la aparición de San Miguel en el Monte Gargano, que la iglesia universal celebra el 8 de mayo, aunque se trató únicamente de una aparición particular hecha a un obispo por San Miguel, que quería que se le edificase un templo⁹²⁴. Nada que ver con (...)

*"la fondazione di questa Religione et institutione di questa Redenzione delli fedeli stabilita dalla medesima Beatissima Vergine mediante una apparizione fatta a due santi canonizzati [San Pedro Nolasco y San Raymundo de Peñafort] e un Re tanto glorioso come il Re Don Giacomo primo d'Aragona"*⁹²⁵.

Es decir, la estrategia seguida por Cariñena consistió básicamente en restar importancia a una serie de fiestas de precepto ya aprobadas y subrayar la gran utilidad del servicio de los mercedarios para la sociedad. De paso, el eclesiástico recordaba sutilmente las milagrosas circunstancias de la fundación de la orden, con la bajada de cielo de la mismísima Virgen María y la

⁹²⁰ *Ibid.*, f. 183. Transcribimos el texto del decreto de extensión del rezo, que fijó la fiesta de la Merced en el 24 de septiembre, en el apéndice documental (**doc. 7**).

⁹²¹ El memorial en cuestión, manuscrito y sin fecha, remonta con toda probabilidad a los años 1695-1696. Se conserva en: AMH, XIV. B. ROM 1 (68).

⁹²² *Ibid.*, f. 176.

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ Según la tradición el 8 de mayo del año 490 el arcángel San Miguel apareció al obispo Lorenzo Maiorano, encomendándole la construcción de un santuario en el Monte Gargano, en la región italiana de Apulia. Dicho santuario sigue siendo hoy en día un importantísimo lugar de peregrinación.

⁹²⁵ AMH, XIV. B. ROM 1 (68), f. 176.

intervención de un miembro de la realeza (Jaime I de Aragón) y dos santos (San Pedro Nolasco y San Raymundo de Peñafort), que por estar ya canonizados aportaban autoridad a su petición⁹²⁶.

Tras la aprobación del decreto, el mismo Bernardo de Cariñena solicitó y obtuvo la licencia papal para divulgar la extensión del rezo a través de la imprenta. En ese mismo año 1696, pues, se publicó en la tipografía Vaticana una hoja suelta de pequeño formato (20 x 27 cm) con el escudo papal entre los apóstoles San Pedro y San Pablo y por debajo el texto del rezo. Los pies de imprenta especificaban que el grabado había sido editado por interés del mismo Cariñena, que probablemente lo costeó directamente. Lamentablemente la obra no ha sido localizada y se conoce únicamente a través de otras fuentes⁹²⁷. Aun así, cabe destacar que para nuestro eclesiástico debía tener un valor muy especial. Prueba de ello es que este grabado se convirtió en el protagonista de una fiesta efímera en la catedral de Cagliari cuando Cariñena asumió su nuevo cargo pastoral.

Las Actas Capitulares atestiguan que el 24 de septiembre de 1700 en la sede primacial calaritana se celebró por primera vez la fiesta de la Virgen de la Merced, sin duda por voluntad de nuestro arzobispo, que llevaba pocos meses al frente de su nueva archidiócesis:

“Lo illustrissim y reverendissim Don fray Bernardo de Cariñena y Pensa arquebisbe de Caller havent celebrat vuy die present festivitatt a nostra señora de la Mercet per la devosio en esta Santa Iglesia Primacial Calaritana ha fet pontifical [...] havent concurrir a dita missa pontifical lo excelentissim Don Fernando de Moncada Duch de Sant Juan virrey y lugartenent general del present regne amb los reals conceills y se ha fet dita funcio amb las ceremonias acostumadas”⁹²⁸.

Dicha misa se repitió con regularidad durante los años siguientes, con la misma fórmula. En 1718 Bernardo de Cariñena consideró la hipótesis de trasladar la celebración al santuario mercedario de Nuestra Señora de Buen Aire. Esta decisión causó el malestar del cabildo:

“Se ha tenido notisia quel el illustrissimo señor arzobispo quiere hazer la fiesta de la Virgen Santissima de la Merced en el conbento de Buenayre y que assi parese conveniente passar recado a su illustrissima representando de que el illustre cabildo no sabe en que puede

⁹²⁶ A este respecto cabe destacar que el papel que ambos santos habían jugado en la fundación de la Orden de la Merced ya había sido ratificado en sus respectivas bulas de canonización.

⁹²⁷ Las noticias que acabamos de proporcionar son las que recoge Gumersindo Placer en su *Bibliografía Mercedaria*. El autor debió de ver el grabado, ya que los describe e indica sus medidas. No obstante, en el *Archivum Mercedarium Historicum* la obra es actualmente ilocalizable. PLACER LOPEZ, Gumersindo. *Bibliografía mercedaria...op. cit.*, p. 308.

⁹²⁸ ACCA, *Risoluzioni Capitolari*, vol. 9, f. 79v.

desmereser el favor de que su illustrissima continue en hazer dicha fiesta en esta Santa Iglesia...”⁹²⁹.

Las dos partes debieron llegar a un acuerdo, ya que Cariñena contestó que “no dudava de la atencion del Cabildo tan atento que querria continuar en la mesma forma de los años pasados...” y la misa pontifical se mantuvo en la catedral⁹³⁰.

Nos hemos preguntado cómo era esta fiesta promovida por Bernardo de Cariñena en Cagliari, ya que las actas capitulares proporcionan muy pocos datos al respecto. Para contestar a la cuestión hemos desplazado nuestra atención hacia un sermón publicado en 1707, titulado *Oración panegirica en la fiesta que a la sagrada Virgen de las Mercedes consagra todos los años en esta S. Iglesia Primacial Calaritana el filial obsequio del Ill.mo y R.mo Señor Don F. Bernardo de Cariñena e Ypenza Arzobispo de Caller*⁹³¹. Su autor, Antonio Sellent, era en aquella época canónigo de la catedral y a partir de 1711 se convertiría en obispo auxiliar. Se trataba, pues, de un personaje que pertenecía al entorno más cercano a Bernardo de Cariñena. La dedicatoria atestigua que el sermón fue encargado por el mismo arzobispo, al que el autor se refiere como "gran mecenate".

Antonio Sellent explica de esta manera las razones del sermón:

"Es un Panegyrico [...] en acción de gracias [...] por el nuevo rezado, con que a filiales y piadosas instancias de nuestro gran Prelado, hijo favorecido de tan benefica Madre, han passado a ser universales a toda la Iglesia estos cultos tan festivos [...] nuestro Illustrissimo Prelado aficionadissimo hijo de esta soberana Madre fue el que en Roma orando mas con ternuras de hijo, que con eloquencias de insigne orador saco de la mano Pontifical al publico theatro de la universal iglesia el nuevo rezado, y con el plausiblemente dilatadas de esta Señora las glorias"⁹³².

Queda claro, pues, que se trata de una obra encomiástica, dirigida a ensalzar los méritos de Bernardo de Cariñena. Pero es interesante resaltar que a lo largo de su panegírico Antonio Sellent va introduciendo breves referencias que nos dan alguna idea sobre cómo era la fiesta.

En la catedral se montaba una arquitectura efímera con una imagen de la Virgen de la Merced (no sabemos si una pintura, una escultura o un grabado) "elevada a las luzes", es decir rodeada de cirios, y "levantada sobre una columna, o sobre un pilar". A sus pies iba lo que se define como

⁹²⁹ ACCA, *Risoluzioni Capitolari*, vol. 10, f. 69v.

⁹³⁰ *Ibid.*

⁹³¹ SELLENT, Antonio. *Oración panegirica en la fiesta que a la sagrada Virgen de las Mercedes consagra todos los años en esta S. Iglesia Primacial Calaritana el filial obsequio del Ill.mo y R.mo Señor Don F. Bernardo de Cariñena e Ypenza Arzobispo de Caller*. En Caller, En el Real Convento de Buenayre, por Ignacio Serra. 1707.

⁹³² *Ibid.*, pp. 2-5.

“librillo” o “cuadernillo de su Missa, y rezo”, firmado por el papa⁹³³. Es un detalle de gran interés, ya que indica que el fruto de los esfuerzos jurídicos de nuestro prelado se había convertido en un verdadero objeto de culto. El objetivo de la fiesta queda entonces claro: no solo ensalzar a la Virgen de la Merced, sino sobre todo celebrar el símbolo del mayor logro de Bernardo de Cariñena durante su carrera eclesiástica. El autor del sermón, en su tono encomiástico, añade dirigiéndose directamente a la Virgen que “el libro del nuevo rezado, que dedica el hijo a los pies de su madre [...] te servira de columna, y en sus nevadas paginas con caracteres de oro se escribira [...] el esplendor de tu gloria”⁹³⁴.

Finalmente, destacamos que Antonio Sellent concluye su sermón deseando que los méritos de Bernardo de Cariñena lo lleven a alguna sede más prestigiosa:

"ceñid, Señora, por corona el obsequio, que a vuestras altas plantas dedica lo devoto de tan fino hijo; y pues el levanto sobre las coronas de la tierra vuestra glorias, hermosa correspondencia sera, que eleveis vos sobre vuestra magestuosa frente sus adelantadas finezas [...] dilatad vos o Señora, a mas firmes anchurosos espacios sus aislados honores”⁹³⁵.

Sin embargo, como ya hemos apuntado, el deseado traslado a España no llegó, probablemente debido a las convulsas circunstancias políticas de la época.

Elogios aparte, este sermón prueba claramente que Cariñena debía dar una enorme importancia a la fiesta del 24 septiembre en la catedral, que sin duda financiaba personalmente. La fiesta sería entonces su primera obra de patronazgo en Cagliari. Cabe destacar que el prelado se preocupó de que esta tradición no se interrumpiese tras su muerte, dejando por vía testamentaria al cabildo la suma de 4.200 escudos para que todos los años se honrase solemnemente a la patrona de la orden mercedaria⁹³⁶.

Pero lo que más nos interesa es que en algún momento de su largo mandato eclesiástico Bernardo de Cariñena decidió ir más allá y convertir lo efímero en permanente, costeando la realización de una capilla dedicada a la Virgen de la Merced.

⁹³³ *Ibid.* p. 11.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁹³⁶ CHERCHI, Luigi. *I vescovi di Cagliari....op. cit.*, p. 171.

5.3 El culto mercedario en un retablo calaritano

A principios del siglo XVIII la catedral de Cagliari seguía en obras. El proceso de remodelación que había comenzado en 1669 procedía lentamente debido a la falta de presupuesto y se vio seriamente afectado por los acontecimientos bélicos de la época. Por ejemplo, parte de la cubierta resultó dañada durante los bombardeos a los que fue sometida la ciudad por la armada inglesa y posteriormente por la flota española, en 1708 y 1717 respectivamente⁹³⁷. Por ello, el cabildo se vio obligado a interrumpir las obras en distintas ocasiones y a hacerse cargo de gastos extra para realizar las reparaciones pertinentes.

Cuestiones bélicas aparte, los esfuerzos más importantes se centraron en continuar con la decoración de la iglesia. En los años 1700-1707 se construyó la fachada, que hoy en día no se conserva porque fue demolida a principios del siglo XX en un desafortunado intento de recuperar la primitiva fachada románica⁹³⁸. La obra, pues, se conoce únicamente a través de grabados y fotos en blanco y negro, conservándose además algunos fragmentos marmóreos en el patio del actual museo diocesano (**fig. 190**). El encargo recayó en el arquitecto genovés Pietro Angelo Fossati, que presentó su proyecto al cabildo el 17 de junio de 1700⁹³⁹. Los capitulares lo aprobaron, pero la buena relación con Fossati se fue deteriorando a lo largo de los años siguientes, por lo cual el artista dimitió en 1704⁹⁴⁰. La obra fue concluida entonces por sus colaboradores e inaugurada finalmente tres años después⁹⁴¹.

⁹³⁷ CAVALLO, Giorgio. "Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*, p. 49.

⁹³⁸ Esta operación, llevada a cabo con criterios historicistas decimonónicos, resultó ser un doble fracaso porque la primitiva fachada románica no se encontró. Por ello, actualmente la catedral de Cagliari presenta una fachada neo románica que fue realizada entre 1927 y 1933 por el arquitecto Francesco Giarrizzo (**fig. 191**).

⁹³⁹ CAVALLO, Giorgio. "Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*, pp. 11-13, doc. 1; CAVALLO, Giorgio. "Ingegneri, architetti, marmorari...*op. cit.*, p. 48.

⁹⁴⁰ CAVALLO, Giorgio. "Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*, pp. 38-43. La documentación de archivo aclara que debido a la falta de presupuesto el cabildo pidió varias modificaciones al proyecto, que probablemente fueron recibidas con disgusto por Fossati. Pero el momento de mayor tensión correspondió al año 1704, cuando los capitulares encargaron varios picapedreros calaritanos de comprobar la estabilidad del primer orden de la fachada, que se acababa de terminar. Los maestros consultados concluyeron que los mármoles no estaban bien acoplados a la pared y pidieron que se interviniese para asegurarlos. Fossati, molesto con esta decisión, dejó entonces la dirección de las obras.

⁹⁴¹ CAVALLO, Giorgio. "Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*, pp. 17-19, doc. 5. El autor transcribe el contrato por el que dichos artistas se comprometieron a acabar la fachada. Sus nombres eran: Giovanni Domenico Abo, Andrea Cattaneo, Gerardo da Novi, Carlo Fieramonte Lobia, Alessandro Ferdiani, Giovan Antonio Rogero y Giuseppe Massetti. Todos eran marmolistas procedentes de Génova, que Fossati contrató en 1702 para trabajar precisamente en la catedral calaritana. En breve volveremos a hablar del último de ellos, Giuseppe Massetti, por ser también el autor de la Capilla de la Merced.

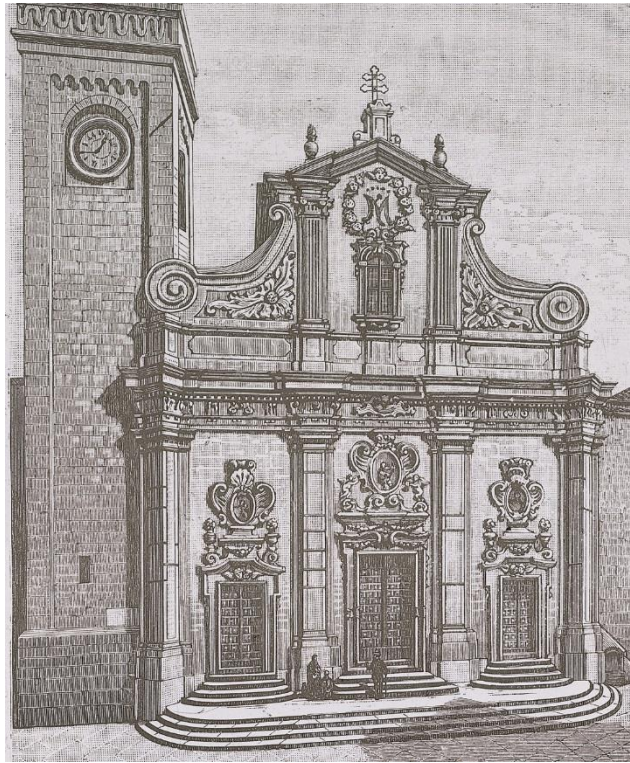


Fig. 190. Pietro Angelo Fossati y colaboradores, *Fachada barroca de la catedral de Cagliari*. 1700-1707. Grabado de C. Cornaglia. Foto: Archivo Ilisso.



Fig. 191. Francesco Giarrizzo, *Fachada de la catedral de Cagliari*. 1927-1933. Foto: Sara Caredda.

Con respecto al interior del templo, terminada la ornamentación del crucero, la atención del arzobispo y del cabildo se trasladó hacia las naves laterales. Siguiendo el ejemplo del *Santuario de los Santos Mártires*, el *Mausoleo de Martín el Joven* y el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*, se decidió que las seis capillas laterales también se decorarían íntegramente en piedras duras, dando unidad estilística al templo. Entre 1715 y 1730 se intervino en tres de ellas: la de la Virgen de la Merced (la tercera de la nave del evangelio), por encargo de Bernardo de Cariñena (**fig. 192**); la del Rosario (la segunda de la nave de la epístola), por voluntad el deán Juan María Solinas (**fig. 193**)⁹⁴²; y la de San Miguel (la tercera de la nave de la epístola), por disposición testamentaria del canónigo Miguel Cugia (**fig. 194**). Las tres fueron dotadas de un retablo en piedras duras realizado por el mismo artista, Giuseppe Massetti.

Por ser la primera en acabarse, la de la Merced fue la que abrió este nuevo ciclo. Aun así, se puede decir que esta capilla no ha encontrado especial éxito entre la crítica, siendo muy pocos los especialistas que se han centrado en ella. Para reconstruir su historia decorativa, pues, es necesario desplazar nuestra atención hacia los estudios sobre los artistas que la ejecutaron.

Como hemos apuntado, el proyecto y la realización del *Retablo de la Merced* recayeron en Giuseppe Maria Massetti, marmolista lombardo con taller en Génova, documentado en Cerdeña entre 1704 y 1733. La larga trayectoria de este personaje ha sido delineada gracias a los estudios de Fausta Franchini Guelfi y Giorgio Cavallo⁹⁴³. Sus investigaciones en los archivos sardos y genoveses han aclarado que pertenecía a una familia de arquitectos y escultores originaria de Rovio, en el norte del ducado de Milán. A principios del siglo XVII un miembro de esta “dinastía”,

⁹⁴² Este personaje comunicó su decisión al cabildo el 16 de agosto de 1718: “*Lo noble y muy reverendo señor Dega Don Juan Maria Solinas ha partisipat al illustre capitol y reverenda comunitat de la junta capitular, de que per sa devosio ha determinat fer de marmols blancs y de colors la capella que vuy es de Nostra Señora del Rosari cituada en esta santa primacial iglesia en mig de la capella de la font baptismal y de la de Santa Barbara, o conservant lo titol del Rosari, o vero de la Purissima Concepcio, o de altre titol e Invocasio de Nostra Señora*”. ACCA, *Risoluzioni Capitolari*, vol. 10, f. 315. Cabe destacar que la capilla cambió de advocación en 1885, por lo cual hoy en día en el lugar que antiguamente ocupaba una pintura de la Virgen del Rosario hay una talla conocida como Madonna Nera. Hay una descripción del aspecto original de la capilla en la guía de la catedral de Cagliari de 1856: “*Ha l’altare di marmo fatto a spese del Decano D. Giovanni Maria Solinas nel 1726, come si legge nel paliotto. In mezzo alle due colonne di marmo nero fatto a vitalba come quelle della Mercede vi è un quadro grande, in cui vi è dipinta la Vergine col bambino nelle braccia, ed un angelo che in ginocchioni le presenta un piatto di rose. Al lato destro vi è San Giovanni Battista ed al di sotto il ritratto del detto decano*”. SPANO, Giovanni. *Guida del Duomo...op. cit.*, p. 26

⁹⁴³ FRANCHINI GUELF, Fausta. “Gli altari dei marmorari Macetti...*op. cit.*; CAVALLO, Giorgio. “Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*, pp. 46-56; CAVALLO, Giorgio. “Ingegneri, architetti, marmorari...*op. cit.*, pp. 48-50.

Giovanni Massetti, se trasladó a Génova, entrando a formar parte del poderosísimo “Arte de los escultores de Nación Lombarda”⁹⁴⁴. La fama de su taller fue creciendo a lo largo del *Seicento*,



Fig. 192. Giuseppe Massetti, *Capilla de la Virgen de la Merced*. Ca. 1717-1726. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

⁹⁴⁴ FRANCHINI GUELF, Fausta. “Gli altari dei marmorari Macetti...*op. cit.*”, p. 170.



Fig. 193. Giuseppe Massetti, *Capilla de la Madonna Nera (antiguamente del Rosario)*. Ca. 1726. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.



Fig. 194. Giuseppe Massetti, *Capilla de San Miguel*. 1727-1730. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

consolidándose a través de prestigiosas colaboraciones con artistas de primerísimo plano, como los escultores Pierre Puget y Carlo Solaro o los pintores Domenico Piola y Gregorio de' Ferrari⁹⁴⁵. Volveremos a tratar brevemente de algunos de ellos en el capítulo 8.

Giuseppe Massetti heredó la dirección del taller familiar en 1703, con solo 23 años, debido a la muerte de su hermano mayor Bernardo⁹⁴⁶. No obstante, el año siguiente Massetti se trasladó a Cagliari para trabajar -como ayudante de Pietro Angelo Fossati- en las obras de construcción de la fachada de la catedral⁹⁴⁷. Probablemente su estrategia fue la de buscar nuevos horizontes comerciales para la actividad familiar. Por ello, en la capital sarda abrió otro taller "satélite", en el que coordinaba sus cada vez más intensos encargos en la isla. Terminada la fachada de la catedral, el marmolista trabajó en la iglesia calaritana de San Miguel, donde en 1709 montó y completó el altar mayor (**fig. 195**)⁹⁴⁸. Posteriormente, volvió a la catedral, donde realizó las tres mencionadas capillas laterales de la Merced, del Rosario y San Miguel. También se le encomendó la decoración del presbiterio de las catedrales de Alguer (**fig. 196**)⁹⁴⁹ y Ales⁹⁵⁰. A todo ello hay que añadir obras puntuales como púlpitos, pilas bautismales, barandillas, etc. que ejecutó para distintas iglesias parroquiales sardas⁹⁵¹. En definitiva, una trayectoria que le coronó como marmolista de referencia en Cerdeña durante casi 30 años. Finalmente, Massetti, gravemente enfermo, dejó la isla en 1733, falleciendo al año siguiente⁹⁵².

⁹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 170-171; CAVALLO, Giorgio. "Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*", p. 55. Por ejemplo, consta que en 1660 Pierre Puget, recién llegado a Génova, proyectó el retablo de la capilla de San Luis de los Franceses en la iglesia de la *Santissima Annunziata*, encomendando su realización a los marmolistas Giorgio Scala y Francesco Massetti (padre de nuestro Giuseppe). Este último también ejecutó en la misma iglesia la decoración de la capilla de la familia Morando (1673), en colaboración con Carlo Solaro. En 1688 otro Massetti, Bernardo (hermano mayor de nuestro Giuseppe) trabajó en la ornamentación de la capilla de la residencia particular de la familia Lomellini. El dibujo preparatorio era de Gregorio de' Ferrari.

⁹⁴⁶ FRANCHINI GUELF, Fausta. "Gli altari dei marmorari Macetti...*op. cit.*", p. 172; CAVALLO, Giorgio. "Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*", p. 55.

⁹⁴⁷ CAVALLO, Giorgio. "Ingegneri, architetti, marmorari...*op. cit.*", p. 48.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 49. CAVALLO, Giorgio. "Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*", pp. 17-23 y 48, doc. 6 y 7. El autor avanza la hipótesis de que Massetti continuase trabajando en esta iglesia hasta 1715, concretamente en la sacristía.

⁹⁴⁹ Los trabajos de Massetti en la catedral de Alguer comenzaron en 1723, cuando se comprometió a realizar la pavimentación y la decoración marmórea del presbiterio. CAVALLO, Giorgio. "Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*", pp. 23-29, doc. 8. Cuatro años más tarde el artista contrató para la misma catedral el altar mayor, el púlpito, la pila bautismal y dos picas de agua bendita. CAVALLO, Giorgio. "Ingegneri, architetti, marmorari...*op. cit.*", p. 49; CAVALLO, Giorgio. "Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*", pp. 27-28 y 50, doc. 10.

⁹⁵⁰ La documentación de archivo atestigua la presencia de un *Joseph* marmolista activo en la catedral de Ales en 1727, concretamente en la decoración marmórea del presbiterio y el altar mayor. Aun así, la crítica apunta a que Massetti, debido al gran número de encargos que manejaba en ese momento, dejó estas obras en manos de su principal discípulo y colaborador, Pietro Pozzo. CAVALLO, Giorgio. "Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*", p. 54.

⁹⁵¹ *Ibid.* Por ejemplo, en 1733 ejecutó la barandilla del presbiterio de la parroquia de Sestu, cerca de Cagliari.

⁹⁵² *Ibid.*



Fig. 195. *Retablo mayor*. 1709. Cagliari, iglesia de San Miguel. Foto: Sara Caredda.

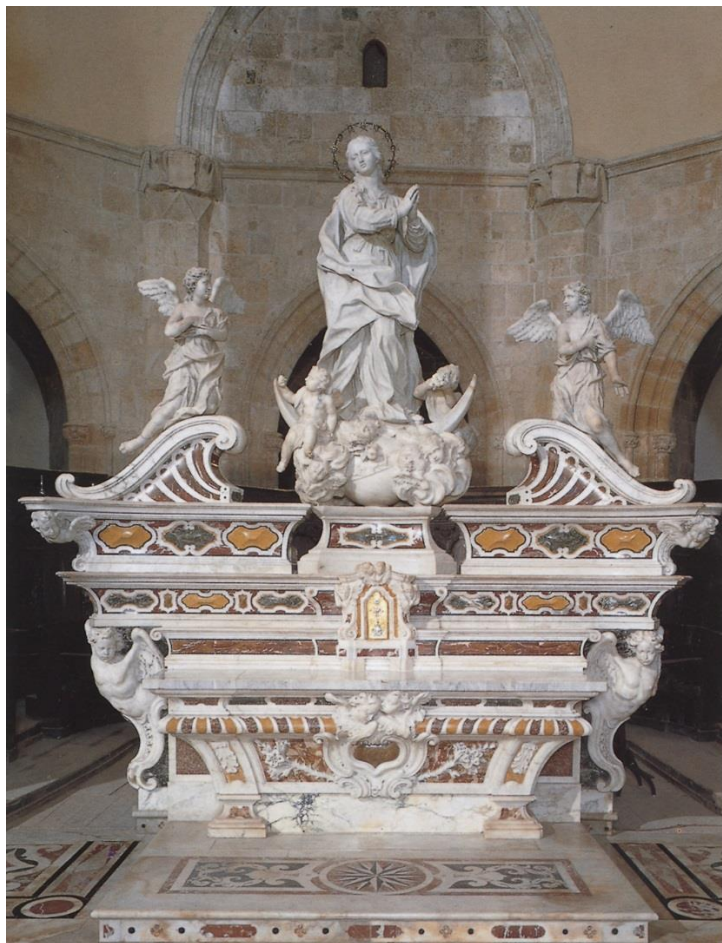


Fig. 196. Giuseppe Massetti, *Altar mayor*. 1727-1730. Alguer, catedral. Foto: Archivo Ilisso.

La documentación de archivo apunta a que a lo largo de su vida el artista se desplazó varias veces entre Cagliari y Génova, manteniendo en todo momento la dirección del taller familiar y los contactos con el contexto artístico de su ciudad natal⁹⁵³. Aun así, en Liguria no se conserva ni está documentada ninguna obra suya, lo cual sugiere que la práctica totalidad de sus producciones estuviesen reservadas a Cerdeña. Es decir, podemos leer la trayectoria de Giuseppe Massetti en paralelo a la de Giulio Aprile: dos apreciados marmolistas activos en Génova que decidieron enfocar sus intereses hacia el menos saturado mercado sardo, convirtiéndose en artistas de primer plano y contribuyendo a la actualización del lenguaje artístico de la isla.

Volviendo ya al *Retablo de la Merced*, los mencionados estudios documentales sobre su autor, lógicamente, han contribuido a esclarecer en parte su cronología y fases de realización, como detallaremos en breve. Aun así, cabe destacar que Giuseppe Massetti no fue el único artista implicado en la decoración de la capilla: el retablo presenta en el cuerpo central una pintura de la *Virgen de la Merced entre santos mercedarios* que se ha atribuido a Giacomo Altomonte (**fig. 197**).

Igual que Massetti, Altomonte fue uno de los más destacados artistas forasteros activos en Cerdeña a principios del siglo XVIII. Considerado el introductor del rococó en la isla, las noticias que poseemos sobre él aún son muy escasas. Por ejemplo, su lugar de origen y de formación sigue siendo un misterio. En la documentación de archivo aparece como “pintor romano”, pero (como en el caso de Francesco Aurelio, del que hemos tratado en el apartado 1.6) no sabemos si porque era realmente de esta ciudad o si más bien formaba parte de la Academia de San Lucas. Su trayectoria ha sido reconstruida parcialmente por Maria Grazia Scano⁹⁵⁴. La autora avanza la hipótesis de que estuviese emparentado con Martino Altomonte, natural de Nápoles, que se formó en Roma con Baciccia y Carlo Maratti y en 1684 se mudó a Austria, convirtiéndose posteriormente en pintor de corte de la familia imperial⁹⁵⁵. Los orígenes partenopeos de la familia podrían quedar confirmados por el hecho de que el principal colaborador de Giacomo en Cagliari, Domenico Colombino, también procedía de Campania⁹⁵⁶. Sea como fuere, Altomonte debió llegar

⁹⁵³ *Ibid.*, p. 49. Aparte de las necesidades artísticas, los desplazamientos de Massetti se debieron a la vez a la inestabilidad política de la época. Por ejemplo, consta que residió de manera estable en Génova entre 1717 y 1723, años en los que Cerdeña pasó de la Corona austríaca a la española (1717) y posteriormente a los Saboya (1720). Es probable, pues, que el marmolista, temiendo las guerras y los bombardeos a los que fue sometida la ciudad de Cagliari, prefiriese esperar en su taller genovés a que la situación se tranquilizase.

⁹⁵⁴ SCANO, Maria Grazia. “Il maestro dell'affresco: Giacomo Altomonte operò a Cagliari nel terzo decennio del settecento”. *Almanacco di Cagliari*, 16, 1981; SCANO, Maria Grazia. “La Pittura del Seicento e del Settecento...op. cit.;

SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, pp. 224-228.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁹⁵⁶ *Ibid.*

a la capital sarda durante los últimos años de la dominación austríaca (1707-1718)⁹⁵⁷, emprendiendo una brillante carrera que le llevó a trabajar en distintas iglesias de la ciudad. Sus obras más destacadas se conservan en la sacristía de la iglesia jesuítica de San Miguel, donde probablemente coincidió con Giuseppe Massetti⁹⁵⁸.



Fig. 197. Giacomo Altomonte, *Virgen de la Merced y santos mercedarios*. Cagliari, catedral. Capilla de la Merced. Foto: Sara Caredda.

Volviendo a la *Virgen de la Merced entre santos mercedarios*, el primero en proponer el nombre de Giacomo Altomonte fue el canónigo Giovanni Spano⁹⁵⁹. En años más recientes esta atribución ha sido confirmada por Maria Grazia Scano⁹⁶⁰. Cabe destacar que la pintura en cuestión fue

⁹⁵⁷ SCANO, Maria. Grazia. "Marmorari e pittori...*op. cit.*, p. 714.

⁹⁵⁸ El ciclo pictórico de la sacristía de San Miguel ha sido recientemente estudiado por Alessandra Pasolini: PASOLINI, Alessandra. "Nel monte Dio provvede: un'inconsueta iconografia dell'arcangelo Michele a Cagliari". En prensa; PASOLINI, Alessandra. "San Michele a Cagliari: architettura e arredi". *Theologica&Historica*, XIX, 2010, pp. 401-434.

⁹⁵⁹ SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, p. 47.

⁹⁶⁰ SCANO, Maria Grazia. *Pittura e Scultura...op. cit.*, p. 226; SCANO, Maria. Grazia. "Marmorari e pittori...*op. cit.*, p. 717. La autora opina que la obra se debe únicamente a la mano de Altomonte, excluyendo una participación de su ayudante Domenico Colombino.

restaurada por última vez en 1993 y en esa ocasión se editó un breve texto en los que distintos especialistas en historia, historia del arte y técnicas de restauración analizaron la obra desde distintos puntos de vista, contribuyendo a su mejor conocimiento⁹⁶¹.

A partir de este estado de la cuestión, nos hemos centrado en primer lugar en examinar el programa iconográfico y vincularlo con la figura de su mecenas.

De entrada, cabe destacar que el retablo presenta una advocación muy poco habitual en las iglesias catedrales. De hecho, según los datos que hemos podido recopilar solo la primacial de Cagliari y la seo de Barcelona poseen una capilla dedicada a la Virgen de la Merced. El caso de la capital catalana no sorprende, puesto que según la tradición la fundación de la orden se produjo en ese mismo templo, después de la milagrosa aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco, San Raymundo de Peñafort y Jaime I⁹⁶². En cambio, la capilla calaritana se explica únicamente con la presencia de un arzobispo mercedario, deseoso de celebrar la extensión del rezo a la iglesia universal, como hemos visto.

El retablo queda enmarcado por cuatro columnas salomónicas negras con capitel corintio (**fig. 198**). En el pedestal de las columnas observamos las armas del mecenas, coronadas por el capelo episcopal (**fig. 199**)⁹⁶³. El remate presenta una cornisa clasicista, pero que se encorva en sentido plenamente barroco, coronada por dos elegantes volutas y una inscripción laudatoria en mármol negro, sostenida por ángeles (**fig. 200**).

⁹⁶¹ Destacamos sobre todo dos contribuciones: DE MAGISTRIS, Paolo. "La Cappella della Mercede". En: *Vergine della Mercede. Il Restauro*. Cagliari: Lion's Club, 1993, p. 4; SCANO, Maria. Grazia. "La Pala della Vergine della Mercede...op. cit.", p. 5.

⁹⁶² El retablo barcelonés fue realizado a partir de 1689 por el escultor Joan Roig. Se considera una de las producciones más destacadas dentro de la retablística catalana de época barroca. Sobre la obra véase: PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora. *Escultura barroca a Catalunya: els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730ca.)*. Lleida: Virgili i Pagès, 1988, pp. 440-442; MERCADER SAAVEDRA, Santi. "El patronatge artístic a la catedral de Barcelona. Els retaules barrocs". En: CANALDA, Sílvia, NARVÁEZ, Carme, SUREDA, Joan (ed.). *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad: siglos XV-XVIII*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2011, pp. 171-184; DILLA MARTÍ, Ramon. "Imatge i conflicte entre mercedaris i dominics. Les escenes fundacionals de l'orde de Nostra Senyora de la Mercè de Redempció dels Captius". En: CANALDA, Sílvia, FONTCUBERTA, Cristina (ed.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVIII)*, Barcelona, Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 117-133.

⁹⁶³ El escudo presenta un castillo con tres torres (la muralla de Cariñena, Zaragoza) coronado por un sol y las armas mercedarias. VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari.....op. cit.*, p. 216.



Fig. 198. Giuseppe Massetti, *Capilla de la Virgen de la Merced*. Ca. 1717-1726. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.



Fig. 199. Giuseppe Massetti, *Capilla de la Virgen de la Merced*. Armas de Bernardo de Cariñena. Ca. 1717-1726. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.



Fig. 200. Giuseppe Massetti, *Capilla de la Virgen de la Merced*. Remate. Ca. 1717-1726. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

Esta estructura arquitectónica, que unos años más tarde Massetti repetiría casi de manera idéntica en la capilla del Rosario⁹⁶⁴, se inspira probablemente en los modelos del marmolista genovés Jacopo Antonio Ponsonelli, como la antigua capilla de Santa Clara en la iglesia de la *Santissima Annunziata*, terminada en 1708 (**fig. 201**)⁹⁶⁵. Recordemos que a principios del siglo XVIII Ponsonelli (1651-1735) era uno de los escultores de referencia en Génova. La documentación de archivo aclara que en 1729 intervino como árbitro en una disputa entre Giuseppe Massetti y Francesco Queirollo por la realización de la capilla de San Miguel en la catedral de Cagliari⁹⁶⁶. Este

⁹⁶⁴ El parecido sería aún más evidente cuando la capilla presentaba en el centro la *pala d'altare* con la *Virgen del Rosario*. En 1885, como ya hemos destacado, se produjo un cambio de advocación y la pintura fue substituida por la actual talla de la *Madonna nera*.

⁹⁶⁵ FRANCHINI GUELF, Fausta. "La decorazione e l'arredo marmoreo...*op. cit.*", pp. 56-58. Cabe destacar que esta capilla tuvo una historia llena de tribulaciones. En 1780 cambió de advocación, dedicándose – casualmente – a la Virgen de la Merced. Su programa decorativo fue entonces modificado, retirándose la imagen titular de Santa Clara. Pero sobre todo el espacio resultó gravemente dañado durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, que azotaron la iglesia de la *Santissima Annunziata*. Se perdió entonces el grupo escultórico de la calle central. Es esta la razón por la que el retablo presenta actualmente una pintura con *San Francisco Solano convirtiendo a los moros*, que se aleja cronológica e iconográficamente del programa original.

⁹⁶⁶ El retablo de la capilla, encargada oficialmente por el cabildo calaritano en 1727, se realizó en Génova en colaboración entre estos dos artistas: Massetti ejecutó la estructura arquitectónica y Queirollo el grupo escultórico de la calle central. Sin embargo, surgió un pleito debido a razones económicas y los dos escultores escogieron a Jacopo Ponsonelli como árbitro. Una vez resuelta la disputa, la capilla fue concluida en 1730. Sobre el tema véase: CAVALLO, Giorgio. "Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*", p. 50-53.

dato prueba no solo el prestigio del que gozaba en la época, sino también que Massetti le conocía. Por esta razón Giorgio Cavallo afirma que:

“Il Masseti fu senza alcun dubbio un innovatore della cultura figurativa genovese, anticipando in Sardegna esperienze formali nel disegno degli altari e dei pulpiti che vedremo caratterizzare le opere di Giacomo Antonio Ponsonelli”⁹⁶⁷.

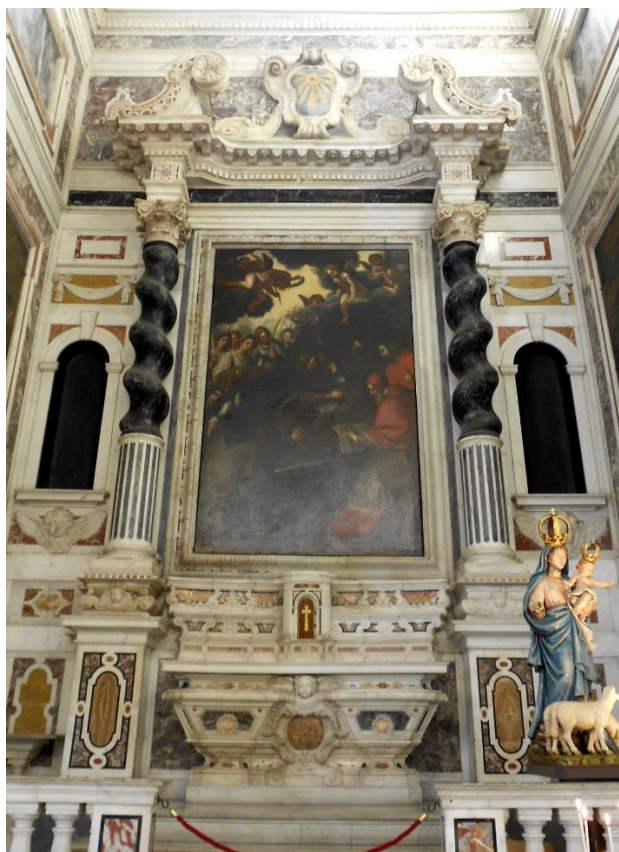


Fig. 201. Jacopo Antonio Ponsonelli, *Antigua capilla de Santa Clara*. 1708. Génova, iglesia de la *Santissima Annunziata*. Foto: Sara Caredda.

Sobre las dos gradas del altar hay una hornacina gris con una *Virgen del Pilar* en mármol blanco (**fig. 202**). Se trata de una advocación muy vinculada a la devoción personal de Bernardo de Cariñena, que realizó sus estudios en Zaragoza⁹⁶⁸.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁶⁸ DE MAGISTRIS, Paolo. “La Cappella della Mercede...*op. cit.*”, p. 4. Cabe recordar que la *Virgen del Pilar* es la patrona de Zaragoza. Los orígenes de este culto remontan al paso de Santiago por esta ciudad: según la tradición la *Virgen* apareció de pie sobre una columna de mármol al apóstol y sus discípulos, para encomendarles la edificación de un templo. Como prueba de su visita dejó la milagrosa columna en ese mismo lugar. Por tanto Santiago y los primeros cristianos de Zaragoza levantaron una iglesia bajo el título de “*Santa María del Pilar*”. El templo fue reconstruido varias veces a lo largo de los siglos y hoy en día se presenta en formas barrocas debido a la remodelación que se realizó a partir de 1681, según proyecto de Francisco Herrera el Mozo. Sobre el culto a la *Virgen del Pilar* y la historia del



Fig. 202. *Capilla de la Virgen de la Merced. Virgen del Pilar.* Ca. 1717-1726. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

María está retratada de pie sobre el pilar, su atributo iconográfico principal⁹⁶⁹, y lleva al niño Jesús desnudo en brazos. Es decir, la imagen calaritana sigue la tipología convencional, recreando el momento de la milagrosa aparición de la Virgen al apóstol Santiago. A todo ello cabe añadir que en la fiesta efímera celebrada por Cariñena cada 24 de septiembre, como hemos apuntado en el apartado anterior, la imagen de la Virgen de la Merced iba dispuesta sobre una columna, siguiendo un planteamiento similar, que equiparaba iconográficamente estas dos advocaciones marianas. Asimismo, no hay que olvidar que tras el Concilio de Trento las columnas y obeliscos fueron empleados a menudo en todo el orbe católico en un claro intento propagandístico de monumentalizar la fe. Ese proceso comenzó en Roma, cuando durante el pontificado de Sixto V (1585-1590) las columnas Trajana y Aureliana fueron rematadas con las figuras de San Pedro y San Pablo, respectivamente. En cambio, en los territorios hispánicos el tema más recurrente fue el mariano, como prueban las columnas con la imagen de la Inmaculada, presentes en numerosas ciudades.

templo véase: GALINDO ROMERO, Pascual. *La Virgen del Pilar y España. Historia de su devoción y su templo.* Zaragoza: Talleres gráficos "El Noticiero", 1939; GRACIA GIMENO, Juan Antonio. *El Pilar de Zaragoza (1969-2005): historia, arte, devoción.* Zaragoza: Los Fueros, 2005.

⁹⁶⁹ TRENS, Manuel. *Iconografía de la Virgen en el arte español.* Madrid: Plus Ultra, 1947, p. 592.

Según Fausta Franchini Guelfi, la *Virgen del Pilar* se acerca al lenguaje del escultor genovés Filippo Parodi, por lo cual la autora avanza la hipótesis de que fuese realizada por algún artista de su círculo más cercano⁹⁷⁰. Efectivamente la documentación de archivo confirma que Francesco Massetti, como Giulio Aprile y los demás *architetti di marmi*, realizaba únicamente la estructura arquitectónica de sus retablos, dejando la decoración escultórica en manos de otros colaboradores, que los contratos no suelen nombrar⁹⁷¹. Aun así, destacamos que la imagen, estilísticamente muy genovesa, revela en realidad los orígenes ibéricos y sobre todo aragoneses de su mecenas.

En el registro central observamos la *pala d'altare* con la *Virgen de la Merced entre Santos Mercedarios* del ya citado Giacomo Altomonte (**fig. 197**)⁹⁷². La Virgen, en el centro de la composición, acoge bajo su manto a los principales santos mercedarios y algunos de los varones ilustres relacionados con la orden. La ambientación es un paisaje celestial, con los personajes colocados sobre nubes y arrodillados ante María, representada coronada como *Regina Coeli*. En primer plano hay dos esclavos con cadenas, que recuerdan la misión mercedaria: el rescate de los cautivos cristianos que los musulmanes hacían presos en sus incursiones y correrías por las zonas costeras del Mediterráneo.

Desde el punto de vista iconográfico la escena corresponde a la representación de la Merced como Virgen de la Misericordia. Según Vicent Zuriaga, los orígenes de dicha tipología remontan a finales del siglo XIV⁹⁷³, pero fue sólo en época postridentina cuando la figura de María empezó a identificarse claramente con los atributos propios de la orden: la correa, el escapulario, el hábito blanco y el escudo mercedario⁹⁷⁴.

En la versión calaritana las figuras colocadas debajo del manto de la Virgen están divididas en dos grupos: a la derecha los santos mercedarios y a la izquierda los varones ilustres. En cada grupo

⁹⁷⁰ FRANCHINI GUELF, Fausta. "Scultori Lombardi da Genova in Sardegna...*op. cit.*, p. 791.

⁹⁷¹ Estas colaboraciones quedan probadas por la ya citada capilla de San Miguel de la catedral calaritana, cuyo grupo escultórico con *San Miguel echando a los malos ángeles del cielo* fue realizado por Francesco Queirolo. En este caso conocemos la identidad del escultor porque hubo un pleito.

⁹⁷² Las medidas de la obra, realizada con técnica al óleo, son 280,5 x 168,5 cm.

⁹⁷³ ZURIAGA SENENT, Vicent. *La imagen devocional...op. cit.*, p. 242. Una de las primeras representaciones que sigue esta iconografía se halla en la clave de la catedral de Barcelona fechada en 1381. Aun así, no hay que descartar que la obra se inspire en modelos precedentes.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 250-256. En Cerdeña la Virgen es identificada con el escudo mercedario por primera vez en el grabado de Martin van Valckenborch III, realizado en 1595 por encargo del convento de Nuestra Señora de Buen Aire. SCANO, Maria Grazia. "La Pittura del Seicento...*op. cit.*, pp. 125-127. SCANO, Maria Grazia. *La città e dintorni di Cagliari nell'arte sacra*, en prensa.

sólo tres personajes están claramente caracterizados y se pueden identificar con buena aproximación, mientras los demás parecen más bien destinados a llenar la composición y a la vez a subrayar el poder protector de la Virgen, amparo y refugio de la humanidad entera.

Entre los santos el más destacado es San Pedro Nolasco, fundador de la orden y por ello colocado en posición avanzada. Siguiendo su iconografía canónica, está representado en la madurez de su vida, con el hábito blanco y el escudo mercedario⁹⁷⁵. En segundo plano se distingue San Ramón Nonato, que lleva sus atributos más frecuentes, es decir la muceta cardenalicia, la custodia en recuerdo de su milagroso Viático y la palma del martirio con una triple corona de virgen, mártir y confesor⁹⁷⁶. A sus espaldas observamos la presencia de un tercer santo que lleva como atributos el hábito mercedario, los lirios y un arma blanca hundida en la cabeza. En nuestra opinión, se puede identificar con San Pedro Pascual, el único entre los mercedarios canonizados en la época cuyo martirio se asocia a un arma blanca, ya que según la tradición murió decapitado⁹⁷⁷. A este propósito recordamos que en 1695 Bernardo de Cariñena obtuvo precisamente la confirmación del rito de segunda clase con octava para la fiesta de San Pedro Pascual.

Al otro lado, en el grupo de varones ilustres, distinguimos al papa Gregorio IX, que en 1235 aprobó con la bula *Devotionis Vestrae* la institución de la Orden de la Merced. Por eso su figura está colocada en paralelo a la de San Pedro Nolasco. En segundo plano observamos el rey Jaime I de Aragón, cofundador de la orden. A su lado hay un personaje vestido de caballero que quizás se pueda identificar con su hijo, el infante don Sancho, que tomó al hábito mercedario poco antes de ser nombrado arzobispo de Toledo, en 1266⁹⁷⁸. Como apunta Maria Grazia Scano, la presencia de estos dos últimos personajes bajo el manto de la Virgen de la Merced podría sugerir que la pintura se realizó (o por lo menos se encargó) en un momento en que la dominación de los Saboya en

⁹⁷⁵ Véase el estudio detallado de la iconografía de San Pedro Nolasco en: ZURIAGA SENENT, Vicent. *La imagen devocional...op. cit.*, pp. 285-330.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 349-350. Según la tradición, Ramón Nonato habría recibido su última comunión en el lecho de muerte, de mano del mismo Jesucristo. También recordamos que Ramón Nonato, por su condición de cardenal, es el segundo santo más importante de la orden después del fundador. De allí su colocación jerárquica detrás de Pedro Nolasco.

⁹⁷⁷ Por esta razón Pedro Pascual se representa normalmente con el cuchillo en el cuello, como en la conocida pintura realizada por Francisco de Zurbarán en 1631 y conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Es probable que Giacomo Altomonte decidiese pintarle con el cuchillo en la cabeza por razones compositivas, ya que el personaje está en tercer plano y su cuello queda parcialmente escondido. Tampoco hay que descartar una contaminación iconográfica con otros santos más populares, como San Pedro Mártir o San Alberto, de la orden dominica y carmelita, respectivamente. Ambos están siempre retratados con un arma blanca en el cráneo. A este respecto señalamos que en 1722 Altomonte pintó una serie de 6 santos dominicos, lamentablemente perdidos, para el convento de la Orden de Predicadores de Cagliari. Entre ellos había precisamente un San Pedro Mártir. SCANO, Maria Grazia. *Pittura e Scultura...op. cit.*, p. 226.

⁹⁷⁸ Hijo de Jaime I y de su primera esposa Violante de Hungría, el príncipe está representado aquí en su juventud, antes de ingresar en la Orden de la Merced.

Cerdeña todavía no estaba consolidada, es decir antes de la toma de posesión oficial de la isla del año 1720⁹⁷⁹. Pero más allá de las cuestiones cronológicas, en nuestra opinión el protagonismo reservado a estos miembros de la realeza ibérica es un claro símbolo de la fidelidad incondicional de Bernardo de Cariñena a la Monarquía española.

La organización de la escena y sobre todo la colocación jerárquica de los personajes apuntan a que tal vez Giacomo Altomonte se inspirase en algún grabado de la Virgen de la Merced, quizás indicado por el comitente de la obra. Por esta razón, durante nuestra estancia de investigación en Roma intentamos averiguar si en 1696 la orden celebró la extensión del rezo a la iglesia universal con alguna imagen oficial de su patrona. La ciudad papal nos pareció la mejor candidata a este efecto, dada la gran presencia de grabadores en la época y, al contrario, la escasa tradición gráfica de la península Ibérica. No obstante, nuestras búsquedas se revelaron infructuosas. Lamentablemente no hay noticias de la edición de ningún grabado, ni en Roma, ni en Madrid (en aquella época sede del maestro general mercedario⁹⁸⁰) ni en Barcelona (donde según la tradición se había producido la misma fundación de la orden). Las fuentes aclaran que hubo grandes demostraciones de júbilo sobre todo en la ciudad condal, que veneraba a la Virgen de la Merced como patrona⁹⁸¹. No obstante, no mencionan ningún grabado. Por todo lo referido, hasta la actualidad no ha sido posible localizar un modelo concreto para la pintura calaritana.

Volviendo ya al retablo, una potente cornisa señala la transición al remate, en el que observamos dos grandes volutas en mármol blanco decoradas con hojas de acanto doradas (**fig. 200**). También señalamos la presencia de dos inscripciones en latín sostenidas por ángeles: la primera, *REDEMPTRIX CAPTIVORUM*⁹⁸², corona la pintura; la segunda, *CONSOL[atrix] AFLICT[orum]*⁹⁸³, está situada en el centro del remate.

⁹⁷⁹ SCANO, Maria Grazia. "La Pala della Vergine della Mercede" ...*op. cit.*, p. 5; SCANO, Maria. Grazia. "Marmorari e pittori...*op. cit.*, p. 717.

⁹⁸⁰ El maestro general residió en el convento de la Merced de Madrid entre 1574 y 1834. Lamentablemente el edificio y su correspondiente archivo desaparecieron tras la desamortización, causando la pérdida de buena parte de los papeles de la gestión administrativa de la curia.

⁹⁸¹ Recordamos que la Virgen de la Merced fue elegida patrona de Barcelona en 1687, en agradecimiento por la protección contra las plagas de langosta que azotaron Cataluña durante esos años. La Virgen coexistía con el culto más antiguo a la mártir Santa Eulalia. Por otro lado, conocemos las fiestas barcelonesas gracias a una relación impresa que aclara que tuvieron como escenario principal, lógicamente, el Real Convento de la Merced, donde se levantó un túmulo de muchas gradas con la imagen de la Virgen en el centro. *Festivos y magestosos cvltos qve la Excelentissima Ciudad de Barcelona en 19 y 20 de Mayo de 1696 dedicaron à su Celestial Patrona Maria Santissima de la Merced en su Real Capilla y Camara Angelical del Real y Primer Convento de la Orden de Nuestra Señora la Merced*. Barcelona: en casa Cormellas, por Thomàs Lorient, 1696.

⁹⁸² "La que redime a los cautivos".

En lo que atañe a la cronología de la capilla, no se conoce la fecha exacta del encargo, ya que el contrato no ha sido localizado. No obstante, en nuestra opinión es probable que Bernardo de Cariñena mandase realizar la obra entre 1714 y 1717. De hecho, el 18 de octubre de 1714 el prelado fundó dos aniversarios en la catedral, de los cuales uno era en sufragio de su alma⁹⁸⁴. El dato sugiere que empezaba a preocuparse por la vida ultra terrena y no es improbable que al mismo tiempo buscara un lugar digno de sepultura. En 1717 Giuseppe Massetti dejó temporalmente Cerdeña para volver a su taller de Génova, por lo cual es posible que el encargo se produjera antes de su salida de la isla⁹⁸⁵. Prueba de ello es que el año siguiente el marmolista envió a Cagliari 8 columnas de mármol amarillo y negro de Portovenere, destinadas a la capilla de la Merced y la del Rosario⁹⁸⁶. Las obras se pararon en 1722 debido a la muerte de Bernardo de Cariñena. En 1723 Massetti, otra vez en Cerdeña, firmó con el cabildo un nuevo contrato para completar la capilla⁹⁸⁷, comprometiéndose a dejarla en “total y debida perfeccion y cumplimiento insiguendo en la misma idea tuvo dicho Illustrissimo fray arzobispo en dicha obra, y según el designo que quedo de paucto y convenio con el referido Mazeti”⁹⁸⁸. En dicho contrato se aclara que en la capilla “se hallan ya plantadas las columnas y otras diversas piezas de marmoles”⁹⁸⁹. También destacamos que Massetti completó el retablo en colaboración con Pietro Pozzo, su principal ayudante de taller, que le había seguido de Génova. Esta obra marcó el estreno de Pozzo en Cerdeña, convirtiéndole posteriormente en uno de los marmolistas más activos en la isla hasta mediados del siglo XVIII⁹⁹⁰.

⁹⁸³ “Consoladora de los afligidos”. Destacamos que se trata de una de las letanías lauretanas.

⁹⁸⁴ Los aniversarios eran dos misas de réquiem pontificales que el Cabildo tenía que celebrar en sufragio de las “almas benditas del purgatorio” y del mismo Bernardo de Cariñena. Las ceremonias preveían que se montase “un túmulo [...] compuesto con seis achas encendidas [...] asistiendo cada año perpetuamente y en cada uno de dichos aniversarios los Musicos iuntamente dotze pobres, que serán seis varones, y seis Mujeres, puestos alrededor del dicho tumulo, llevando cada qual de ellos una vela encendida de Quatro onzas [...] se les haya de dar [...] tres reales de dinero, y tres panes de dotze onzas a cada qual”. ACCA, *Estatutos Cariñena*, vol. 178, ff. 90-94. Cabe destacar que los dos aniversarios en cuestión se fundaron ante el notario calaritano Nicolás Charella. Es probable que el arzobispo se sirviera del mismo funcionario público para encargar la decoración de “su capilla”, pero no tenemos manera de probarlo, ya que la documentación de Charella no ha sido localizada.

⁹⁸⁵ Dicha hipótesis, que compartimos, es de Giorgio Cavallo: CAVALLO, Giorgio. “Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*”, pp. 48-49.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁸⁷ El documento ha sido localizado y editado por Giorgio Cavallo: CAVALLO, Giorgio. “Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*”, pp. 25-27, doc. 9.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 25, doc. 9.

⁹⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁹⁰ SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, pp. 283-290; VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari...op. cit.*, p. 195. Pietro Pozzo siguió a su maestro de Génova estableciéndose en Cerdeña, donde trabajó incansablemente hasta su fallecimiento. Sus retablos en mármoles policromos representan una evolución del estilo de Massetti y contribuyeron a la popularización de las piedras duras en muchas partes de la isla. Sobre los marmolistas del siglo XVIII

El espolio de Bernardo de Cariñena y registro de la vacante nos proporciona algún dato más sobre cómo prosiguieron las obras de la capilla. En 1724 se menciona “el quadro de Nuestra Señora de la Merced que esta colocado en la capilla de marmol que se hizo en esta santa cathedral a expensa del Illustrissimo señor arzobispo”⁹⁹¹, confirmando que por aquellas fechas la obra estaba acabada. Además, hay una serie de pagos a Giuseppe Massetti por los trabajos que realizó en la capilla en cuestión, todos ellos correspondientes al año 1726: el 22 de mayo el marmolista recibió “22 libras y 10 sueldos [...] por dorar la faja de la capilla del señor arzobispo”⁹⁹²; el 2 de julio “125 libras y 8 sueldos a por lo que trabajó de más de la obligación en dicha capilla”⁹⁹³; y dos días después un pago de “1200 libras por cumplimiento de los 750 escudos que se le obligó pagar para perfeccionar la capilla”⁹⁹⁴. Estas escuetas referencias apuntan a que la capilla debía de estar terminada en julio de 1726; y también que Massetti tuvo que trabajar más de lo previsto, tal vez porque el cabildo no había quedado totalmente satisfecho con la obra y pidió que se aportasen algunas modificaciones. De todos modos, el resultado final debió cumplir plenamente con las expectativas de los clientes, ya que el 27 de junio de 1727 los mismos capitulares encargaron oficialmente a Massetti la decoración de la ya citada capilla de San Miguel, ubicada justo enfrente⁹⁹⁵.

5. 4 El sepulcro de Bernardo de Cariñena y la consolidación de un nuevo modelo iconográfico

Bajo la mesa de altar está ubicada la tumba de Bernardo de Cariñena, con dos ángeles que recorren una cortina que deja entrever la imagen yacente del difunto (**fig. 203**). El prelado lleva la indumentaria propia de su condición de pastor espiritual, es decir capa pluvial, mitra y anillo episcopal. Su rostro, que refleja con toda probabilidad las facciones que tuvo en vida, descansa

véase: PASOLINI, Alessandra, STEFANI, Grete. “Marmorari lombardi in Sardegna tra Settecento e Ottocento”. *Arte lombarda*, 3-4, 1991, pp. 127-133; FARCI, Ida. “Contributo alla conoscenza dei maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna nel Settecento”. *Biblioteca francescana sarda: rivista semestrale di cultura della Provincia dei Frati minori conventuali*, 10, 2002, pp. 293-324; FARCI, Ida. “Maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna dalla prima meta del Settecento ai primo decenni dell'Ottocento”. *Quaderni Oristanesi: bollettino bibliografico dell'editrice Sa Porta*, 51-52, 2004, pp. 29-102.

⁹⁹¹ ACCA, *Spogli Arcivescovi*, vol. 207, f. 19.

⁹⁹² *Ibid.*, f. 139.

⁹⁹³ *Ibid.*, f. 139v.

⁹⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁹⁵ CAVALLO, Giorgio. “Due artisti marmorari lombardi...*op. cit.*”, pp. 50-51.

sobre un lujoso cojín. Según Fausta Franchini Guelfi, la imagen fue realizada por algún escultor del círculo del genovés Filippo Parodi⁹⁹⁶.

Cuestiones estilísticas aparte, lo que más nos interesa destacar es que este sepulcro se inspira directamente en el de Diego de Angulo, que hemos analizado en el apartado 3.5 (**fig. 204**).



Fig. 203. *Capilla de la Virgen de la Merced. Tumba de Bernardo de Cariñena. Ca. 1717-1726. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.*



Fig. 204. *Giulio Aprile, Retablo de San Isidro y la Inmaculada. Cenotafio de Diego de Angulo. 1683-1684. Cagliari, catedral. Foto: Archivio Ilisso.*

⁹⁹⁶ FRANCHINI GUELF, Fausta. "Sculptori Lombardi da Genova in Sardegna...*op. cit.*, p. 791.

Igual que su predecesor, Cariñena descansa idealmente debajo de sus santos de mayor devoción, es decir la Virgen del Pilar y sobre todo la Virgen de la Merced. El prelado se aseguraba así el amparo de la que sin duda consideraba su protectora; y a la vez vinculaba su memoria a la de la patrona de su orden, a la que tanto había honrado con la obtención del decreto papal que extendía el rezo a la iglesia universal. En este sentido, esta capilla funeraria se puede leer como un monumento al individuo y los méritos personales de Bernardo de Cariñena. Del mismo modo que el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* reflejaba la carrera eclesiástica de Diego de Angulo.

Volviendo a las cuestiones puramente iconográficas, el vínculo entre el cenotafio de Diego de Angulo y el de Bernardo de Cariñena queda probado por la repetición de la fórmula de los acólitos que recorren la cortina y el emplazamiento de la imagen del difunto en el suelo, bajo la mesa de altar. Como ya hemos detallado, esta tipología de sepulcro no tiene iguales en otros contextos del Mediterráneo católico, perfilándose como nuevo modelo creado específicamente en Cagliari en época barroca. A partir de la tradición iconográfica del yacente, Giulio Aprile creó una nueva tipología de altar-sepulcro dedicado a la perpetración de la memoria del difunto y a la vez a la celebración de los cultos. Probablemente por deseo expreso de Bernardo de Cariñena, Giuseppe Masetti lo imitó en el *Retablo de Merced*.

Nos hemos preguntado si este modelo, que nació y se consolidó en relación directa con el patronazgo episcopal, trascendió de la catedral. Para contestar a esta pregunta hemos desplazado nuestra atención hacia otras iglesias de Cagliari.

La de Santa Rosalía conserva en la tercera capilla lateral derecha una interesante imagen yacente realizada en piedra caliza. La obra, actualmente colocada sobre una sencilla estructura metálica, queda completamente desvirtuada y es difícil apreciar el valor que debía tener debido a su mal estado de conservación (**fig. 205**). Procede de la antigua capilla de la Virgen de Trapani en el mismo templo, que fue decorada hacia 1699 por encargo de Antonio Francisco Genovés⁹⁹⁷, marqués de la Guardia⁹⁹⁸. A lo largo de los siglos XIX y XX la capilla cambió de advocación y fue

⁹⁹⁷ Es lo que sugiere una inscripción casi ilegible a los pies del difunto. Distinguimos las palabras: “en la capilla se ha hecho a gastos de Dominus y R. Señor Don Francisco Genoves anno 1699”.

⁹⁹⁸ Según ha aclarado Alessandra Pasolini, los Genovés eran una antigua familia de mercaderes sicilianos que se trasladaron a Cerdeña en la segunda mitad del siglo XVII. En la isla fueron protagonistas de una importantísima escalada social, coronada por la adquisición de un título nobiliario, el marquesado de la Guardia, que Antonio Francisco obtuvo en 1700. El marqués se convirtió en un político de primer plano en Cerdeña, siendo nombrado gobernador de Cagliari en 1707 por el emperador Carlos VI. Pero aparte de político, este personaje se distinguió a la vez como patrono artístico: decoró una capilla en la iglesia de Santa Rosalía, como hemos destacado; donó una gran cantidad de alhajas a la cofradía de Santa Maria del Itria, que reunía a los sicilianos residentes en Cagliari; y según

remodelada varias veces, siendo la imagen yacente lo único que pervive de la antigua decoración barroca. Representa un personaje vestido con la indumentaria eclesiástica y el bonete en la cabeza, que ha sido identificado con Francisco Genovés, canónigo de la catedral calaritana⁹⁹⁹. El eclesiástico, hermano menor del marqués de la Guardia, nació hacia 1660 y murió en 1744, siendo sepultado en la capilla familiar. Pero aparte de las cuestiones biográficas, lo que más nos interesa subrayar es que, según afirma Giovanni Spano, en origen la imagen estaba ubicada bajo la mesa de altar, “*come i due Arcivescovi Carignena ed Angulo nel Duomo*”¹⁰⁰⁰.



Fig. 205. *Tumba de Francisco Genovés.* Cagliari, iglesia de Santa Rosalia. Foto: Sara Caredda.

El dato, pues, confirma que efectivamente la nueva tipología de monumento funerario se convirtió en referente para otras tumbas a nivel local. Sin embargo, este nuevo modelo iconográfico no parece trascender de la ciudad de Cagliari ni mucho menos de la isla de Cerdeña, tal vez debido a su dudosa ortodoxia. En esta línea, recordemos que colocar la imagen yacente de un difunto debajo de la mesa de altar era poco conforme con la práctica católica, ya que se trataba del lugar normalmente reservado para los santos y beatos. La ambigüedad de esta solución queda patente en las palabras de condena con las que Giovanni Spano describe la tumba de nuestro Bernardo de

Palomino encargó cuatro pinturas de tema mitológico al catalán Joaquim Juncosa, probablemente para su residencia particular en la capital sarda. PASOLINI, Alessandra. “Don Francisco Genovés e gli argenti dell’Arciconfraternita d’Itria a Cagliari”. *Archeoarte. Rivista di archeologia e arte*, 1, 2012, pp. 703-724. En línea: <http://archeoarte.unica.it/>. [Fecha de consulta: 30 de junio de 2015].

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 710.

¹⁰⁰⁰ SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, p. 250.

Cariñena: “È veramente assai strano che statue di tal genere si collochino sotto gli altari, perchè gli ignoranti del vero loro significato potrebbero riputarle di Santi Martiri!”¹⁰⁰¹.

En nuestra opinión, a la hora de encargar su propia tumba Cariñena -igual que su predecesor Diego de Angulo- utilizó hábilmente su autoridad eclesiástica, puesto que como “cabeza” de la archidiócesis era el responsable último de la ortodoxia de las imágenes religiosas¹⁰⁰². Lo cierto es que su capilla funeraria parece reflejar el concepto de culto a la personalidad tanto como de culto a los santos: la imagen del prelado vestido de pontifical, sus armas, sus santos de mayor devoción, la referencia a su patria y a su orden religiosa, etc. Todo parece responder al afán de evitar la muerte-olvido y perpetuar dignamente su memoria.

En conclusión, creemos que para entender el verdadero significado de esta capilla es preciso volver al principio de la carrera eclesiástica de Bernardo de Cariñena. En 1691, durante el capítulo general de la Orden de la Merced celebrado en Huesca, nuestro personaje predicó un sermón dedicado a la memoria de los mercedarios aragoneses difuntos¹⁰⁰³. Esta obra, que consagró su fama como teólogo, se convierte en una reflexión sobre el ideal del buen prelado:

“No es, señores, la especial regalia del prelado el dedicarse todo a las soberanías de el mandar, sino consagrarse el primero a las humildades de obedecer; porque como mandando gobierna al súbdito, obedeciendo se gobierna a si mismo; mandando dirige las operaciones ajenas; obedeciendo regula las propias: y superior a quien Dios levanta, debe gobernar las acciones propias, con el rigor que dirige las ajenas”¹⁰⁰⁴.

Cariñena afirma que la razón de su sermón es que “se aprovechan [...] en los capitulos, para instrucción de nuevos prelados; y assi sacanse liciones de la cathedra de la tumba para la practica de la prelatia”¹⁰⁰⁵. Es decir, los muertos deben servir de ejemplo para los eclesiásticos llamados a desempeñar cargos de gobierno. Pero no todos los difuntos son iguales. Los únicos que cuentan son los que dejan un legado para la posteridad. Concluimos, pues, con un pasaje del sermón que,

¹⁰⁰¹ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁰² Todos los sínodos celebrados en Cagliari posteriormente al Concilio de Trento insisten en este punto: cualquier tipo de obra realizada en las iglesias de la archidiócesis necesita la autorización previa del arzobispo. Por ejemplo, en el sínodo de Bernardo de Cariñena de 1715 se ordena que “todas las obras de oro o de plata, ornamentos o fabrica de cantería, o cualquiera otro reparo de las iglesias o hermitas no se hagan sin nuestra licencia”. CARIÑENA, Bernardo. *Constituciones synodales...op. cit.*, p. 209.

¹⁰⁰³ CARIÑENA, Bernardo. *Oración fúnebre en las honras que hizo a sus difuntos la Ilustrissima, santa y Primera Provincia de Aragon, del Real Orden de Nuestra Señora de la Merced Redencion de Cautivos, en su Capitulo que celebró en la Ciudad de Huesca, a 5 de Mayo de el año de 1691*. Zaragoza: por Gaspar Tomás Martínez, 1691.

¹⁰⁰⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 3.

en nuestra opinión, ilustra perfectamente el planteamiento de nuestro prelado a la hora de concebir su propia capilla funeraria:

“Se distinguen dos linages de muertos [...] unos a quienes el olvido quita la vida, y otros a quienes no mata la memoria. Unos de quienes no se acuerdan para honrarlos, y otros de quienes hay memoria para favorecerlos [...] los primeros son muertos con sentido y conocimientos; y los otros son muertos sin conocimiento ni sentidos [...] los prelados que tienen sentido y conocimiento serán unos muertos vivos”¹⁰⁰⁶.

5.5 Otros espacios de devoción mercedaria: el convento de Nuestra Señora de Buen Aire

Para terminar nuestras reflexiones sobre Bernardo de Cariñena cabe destacar que la capilla de la Merced no fue su único encargo artístico en Cagliari. Aparte de la catedral, el prelado tuvo un vínculo muy estrecho con la iglesia de Nuestra Señora de Buen Aire, sede de los mercedarios sardos. El papel que nuestro personaje jugó en la historia arquitectónica y artística de este convento representa un capítulo aún inexplorado por la crítica. Resumimos a continuación algunos datos que hemos podido recopilar en las fuentes calaritanas.

Cuando Cariñena llegó a Cagliari, en 1700, la iglesia de Buen Aire era uno de los principales santuarios de la ciudad. Fundado por Alfonso IV de Aragón en 1324 durante el asedio de la capital sarda, el templo fue donado a la Orden de la Merced en 1335 (**fig. 206**). Pronto se convirtió en un importantísimo centro de peregrinación, por custodiar una milagrosa imagen de la Virgen con el Niño conocida como *Nuestra Señora de Buen Aire* y considerada protectora de los navegantes (**fig. 207**)¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, p. 5.

¹⁰⁰⁷ Según la tradición esta imagen llegó a Cagliari en 1370. El barco que la transportaba se hundió, pero la caja con la Virgen navegó milagrosamente hasta la costa, donde fue encontrada por un niño y llevada a la iglesia mercedaria. Entre las primeras fuentes que recogen este relato recordamos: BRONDO, Antioco. *Historia y milagros de N. S. de Buen Ayre de la ciudad de Caller de la isla de Cerdeña*. Caller: por Juan Maria Galcerin, 1595. Cabe destacar que actualmente la imagen sigue siendo objeto de una intensísima veneración. No obstante, los estudios histórico-artísticos apuntan a que la obra no es del siglo XIV: por cuestiones estilísticas se ha atribuido a algún maestro ibérico cercano al círculo del escultor napolitano Pietro Alamanno, que la realizaría hacia 1470. SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età romanica...op. cit.*, p. 77, ficha 29. Véase también: SCANO, Maria Grazia. “L'escultura del gòtic tardà...op. cit.”, p. 268.



Fig. 206. Cagliari, santuario de Buen Aire. 1324-1325. Foto: Sara Caredda.



Fig. 207. Pietro Alamanno (atr.), *Nuestra Señora de Buen Aire*. Ca. 1470. Cagliari, santuario de Buen Aire. Foto: Archivo Ilisso.

Por los importantísimos cargos que había desempeñado en la jerarquía de la orden Bernardo de Cariñena debía conocer la fama de este lugar incluso antes de ser trasladado a Cerdeña. Nada más llegar a la isla, se dio cuenta de que la iglesia medieval se había quedado pequeña para el flujo de peregrinos que recibía. O a la vez que ya no respondía a su prestigio. Por ello, de acuerdo con los mercedarios sardos, promovió la construcción de una nueva basílica al lado del santuario, cuya primera piedra se colocó el 25 de marzo de 1704¹⁰⁰⁸. Según Giovanni Spano, el prelado sostuvo la iniciativa con repetidas donaciones personales y organizando una recogida de limosnas todas las semanas¹⁰⁰⁹. No obstante, la construcción procedió con extrema lentitud debido a los conflictos armados en los que se vio involucrada Cerdeña y sobre todo a la falta de presupuesto. La maqueta fue realizada por el ingeniero piemontés Antonio de Vincenti, que llegó a Cagliari en 1720, el mismo año en que la isla pasó a los Saboya (fig. 208)¹⁰¹⁰. En la segunda mitad del siglo XVIII otro arquitecto, Giuseppe Viana, aportó varias modificaciones al proyecto. Pero el templo fue levantado solo en parte y posteriormente abandonado. Finalmente las obras fueron reanudadas en 1910 y la basílica consagrada en 1926 (fig. 209)¹⁰¹¹. Como es lógico, el resultado final se aleja totalmente del proyecto que debió concebir nuestro Bernardo de Cariñena.



Fig. 208. Antonio de Vincenti, *Maqueta de la basílica de Buen Aire*. 1722. Cagliari, Universidad de Cagliari. Foto: Archivo Ilisso.

¹⁰⁰⁸ PORRÀ, Roberto. "Nel segno della Vergine". *Almanacco di Cagliari*, 1987; PORRÀ, Roberto. *La Madonna di Bonaria: un culto tra Cagliari e Buenos Aires*. Cagliari: L'unione Sarda, 2013.

¹⁰⁰⁹ SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, p. 321.

¹⁰¹⁰ Esta maqueta de madera, de gran calidad artística, se conserva en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cagliari. Las fuentes aseguran que cuando Antonio de Vincenti la acabó, en 1722, fue llevada en procesión por las calles de Cagliari, con toda probabilidad por voluntad directa de Bernardo de Cariñena. Desde el punto de vista estilístico se considera el primer ejemplo de barroco piemontés en Cerdeña, inspirándose su autor en las arquitecturas de Guarino Guarini y Filippo Juvarra. NAITZA, Salvatore. *Architettura dal tardo '600...op. cit.*, p. 80, ficha 15.

¹⁰¹¹ Sobre la historia del templo véase: QUERO, Angelo. *Bonaria e la sua storia: vicende storiche del Santuario di N. S. di Bonaria*. Cagliari: Jei, 2001; MELONI, Maria Giuseppina. *Il Santuario della Madonna di Bonaria: origine e diffusione di un culto*. Roma: Viella, 2011.



Fig. 209. Cagliari, santuario y basílica de Buen Aire. Foto: Sara Caredda.

Aparte de la basílica, consta que por voluntad del prelado se intervino a la vez en el santuario medieval, abriendo una puerta lateral para facilitar la comunicación con el anexo convento¹⁰¹². Sobre dicha puerta (que ya no existe) se colocó un escudo marmóreo con las armas de Cariñena y una luneta con la *Virgen de la Merced y santos mercedarios* que, en nuestra opinión, podría identificarse con la que se conserva actualmente en la primera planta del convento (**fig. 210**). Según Giovanni Spano la obra se debe a Domenico Colombino¹⁰¹³, principal colaborador de Giacomo Altomonte, como hemos apuntado. Pero creemos que habría que barajar a la vez otros nombres, como el del pintor Juan Maria Scaleta, activo en Cagliari durante el primer cuarto del siglo XVIII¹⁰¹⁴. Lo cierto es que no es fácil formular consideraciones de carácter estilístico porque la obra está malamente repintada, por lo cual sería precisa una restauración. Pero aparte de las cuestiones formales, queremos destacar que se trata de la misma advocación de la capilla de la

¹⁰¹² SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, p. 308.

¹⁰¹³ SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, p. 308.

¹⁰¹⁴ Sobre este artista véase: SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura...op. cit.*, pp. 228-230.

catedral. En nuestra opinión, es una prueba más de la devoción personal de nuestro personaje y de que toda su trayectoria como comitente giró alrededor de la patrona de su orden, sin duda por ser el principal artífice de la conversión de la Merced en fiesta de precepto.



Fig. 210. *Virgen de la Merced y santos mercedarios.* Cagliari, Convento de Buen Aire. Foto: Sara Caredda.

En el convento de Buen Aire también se conservan dos retratos pictóricos de Bernardo de Cariñena, que aún no tienen atribución (**fig. 211-212**)¹⁰¹⁵. Ambos presentan el busto del prelado sobre fondo negro, vestido de mercedario y con el bonete en la cabeza, símbolo de su condición de teólogo. A sus espaldas observamos un cortinaje rojo y su escudo de armas. A su lado hay un bufete, sobre el que reposan un tintero, una campanilla y sobre todo los símbolos de su dignidad episcopal: la mitra y el báculo. Queda claro que las dos obras, por sus similitudes iconográficas, son una la copia de la otra. Por cuestiones formales creemos que hay que identificar el modelo en la primera, que reproducimos (**fig. 211**), por su mejor calidad de ejecución, como prueban la belleza de las manos o la precisión de la perspectiva del tintero y la campanilla. Con respecto a la cronología, la primera podría remitir a la misma época de Cariñena (o poco después de su muerte), mientras que la segunda habría que fecharse, tal vez, hacia principios del siglo XIX. Cabe destacar que ambas pinturas tienen una larga inscripción laudatoria que recuerda los méritos del personaje, destacando que decoró una capilla en honor a la Virgen de la Merced y dejó una

¹⁰¹⁵ El primero se encuentra en un estrecho pasillo que conserva los retratos de todos los mercedarios ilustres que pasaron por el convento. En cambio, el segundo adorna una de las paredes del comedor de los frailes.

donación testamentaria para que se celebrase su fiesta¹⁰¹⁶. La referencia a su patronazgo en la catedral, pues, es más que evidente.



Fig. 211. Retrato de Bernardo de Cariñena. Cagliari, convento de Buen Aire. Foto: Sara Caredda.

¹⁰¹⁶ Transcribimos la inscripción del retrato más antiguo: "ILLUS[trissimus] AC R[everendiss]M[u]S D[on] F[ray] BERNARDUS CARIGNENA PROCURAT[or] GENERAL[is] ORD[inis] IN URBE ET CONGREGAT[ionis] INDICIS CONSULTOR FUI ARCHYEP[iscopu]s CALARITANUS ANNO 1699 IN PAUPERES PROFUSISSIMUS CAPELLA VIRG[ine] DE MERCEDE EXTRACTA FESTIVITATE EJUS ALYSQ[ue] LEGATIS FUNDATIS OBIIT OMNIUM LUCTU ANNO 1721". Destacamos que Bernardo de Cariñena no murió en 1721, sino un año más tarde. La segunda pintura también presenta una inscripción, pero fragmentaria, por lo cual no ha sido posible transcribirla por entero.



Fig. 212. *Retrato de Bernardo de Cariñena.* Cagliari, convento de Buen Aire. Foto: Sara Caredda.

Lamentablemente no hemos podido ir más allá de este estado de la cuestión, ya que el archivo del convento de Buen Aire no se ha acabado de inventariar y en consecuencia no está abierto a los investigadores. Todas las preguntas que teníamos sobre estas pinturas quedan, pues, abiertas. ¿Quién las ejecutó? ¿Cómo llegó el retrato más antiguo al convento? ¿Fue una donación del mismo Bernardo de Cariñena? ¿O se realizó post mortem? Creemos necesario y deseable que pronto se garantice el acceso a la documentación, con el objetivo de investigar estas y otros importantes cuestiones de la historia del convento.

IV. OBRAS PERDIDAS Y ARTE EFÍMERO

Este segundo bloque, en el que analizamos una serie de encargos artísticos perdidos vinculados a varios virreyes de Cerdeña, es el fruto de una evolución natural de la investigación y ha supuesto un reto añadido para nuestro trabajo. Para justificar su presencia, creemos necesario introducir una breve nota explicativa sobre su origen y las razones que nos han llevado a añadirlo a una tesis que, en un nivel inicial del estudio, solo debía abordar las obras existentes.

Nuestro interés por los encargos artísticos perdidos surgió a raíz de un breve estudio documental de Italo Bussa sobre Carlos de Borja, duque de Gandía, quien fue virrey de Cerdeña entre 1610 y 1617¹⁰¹⁷. Terminado su mandato político, este personaje siguió manteniendo estrechos contactos con la isla, donde poseía un extenso feudo en la zona norte, que administraba a través de procuradores locales. La documentación exhumada por Bussa atestigua que existía un intercambio de mercancías entre las posesiones sardas del duque y su residencia en la península ibérica, que también incluyó objetos artísticos¹⁰¹⁸. La noticia que más nos interesa es que en 1624 Artemisia Doria, esposa de Carlos de Borja, ordenó a su procurador en Cerdeña que encargase “doce pares de ángeles de madera” a “unos escultores napolitanos” residentes en la isla, de los que se llegaron a realizar diez, siendo enviados a España ese mismo año. Según Maria Grazia Scano, los Borja mandaron realizar dichos ángeles para la decoración de una nueva capilla dedicada al santo familiar, San Francisco de Borja (bisabuelo del duque Francisco Carlos), beatificado justamente en 1624¹⁰¹⁹. La coincidencia de las fechas parece confirmar esta hipótesis.

Aunque el encargo es posterior a los años del virreinato sardo, consideramos esta noticia de gran interés, puesto que sitúa a Cerdeña no únicamente como centro importador pasivo de obras de arte, sino también como foro para el mercado artístico. Pese a que no estaban instalados los grandes talleres de referencia del momento, los aristócratas españoles podían realizar adquisiciones conforme a su gusto y necesidades y probablemente a un coste más razonable que en Roma o Nápoles. Además, esta información confirma la apreciación de los altos cargos ibéricos por la escultura partenopea de madera, adquirida con frecuencia por los virreyes napolitanos a lo largo del siglo XVII. Como apunta María Jesús Muñoz:

¹⁰¹⁷ BUSSA, Italo. “Agli inizi del governo del reggadore Navarro nel feudo sardo di Oliva”. *Quaderni Bolotanesi*, 23, 1997, pp. 251-280.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, pp. 257-258.

¹⁰¹⁹ SCANO, Maria Grazia. “Percorsi della scultura lignea...*op. cit.*, p. 14.

“Los españoles en misión diplomática favorecieron determinados tipos de mercado escultórico, como ocurrió en Nápoles, con la escultura en madera, que fue más apreciada por los españoles que por los coleccionistas locales”¹⁰²⁰.

Decidimos, pues, seguir el rastro de los mencionados ángeles de madera encargados en Cerdeña en 1624, con la esperanza de localizarlos en Gandía. Lamentablemente nuestra búsqueda no dio frutos, puesto que no hay rastro de capillas fechadas hacia 1624, ni en la residencia de la familia ni en ninguno de los conventos de los que ostentaban el patronato. La razón es que con toda probabilidad la obra no se llegó a realizar, debido a los graves problemas económicos que la casa atravesó por aquellos años. Como otros nobles valencianos, los ingresos de los Borja disminuyeron repentinamente con la crisis económica que siguió a la expulsión de los Moriscos (1609), obligando los duques a pedir importantes préstamos. El endeudamiento de la familia alcanzó niveles tan altos que la Corona se vio obligada a requisar sus bienes en 1604 y en 1611, para evitar la quiebra total de la familia¹⁰²¹. Ante esta situación, era muy difícil que el antiguo virreyes de Cerdeña pudiese hacerse cargo de una obra de calado como una nueva capilla.

Aunque los ángeles sean actualmente ilocalizables, fue a raíz de Carlos de Borja que nos planteamos por primera vez la necesidad de tener en cuenta todos los casos de patronazgo y no únicamente las obras conservadas. Además, durante nuestras investigaciones de archivo tuvimos la suerte de localizar una serie de fuentes documentales inéditas que revelaron la existencia de otros encargos, también perdidos, vinculados a la política artística de los virreyes. La decisión de introducirlos en la tesis no fue fácil, puesto que de las obras en cuestión no existen testimonios gráficos, sino solo descripciones literarias. Sin poder apoyarnos en la imagen, pues, resulta imposible hacer cualquier tipo de consideración estilística o formal. Aun así, el convencimiento de que la canonicidad metodológica de estudiar solo las obras existentes ha sido cuestionada (o al menos flexibilizada) en otras ocasiones, nos ha persuadido de la necesidad de abrir esta nueva línea de investigación. De hecho, los estudios de coleccionismo, a los que nos hemos referido en más de una ocasión, se han llevado a cabo básicamente a través de la búsqueda documental y lectura de inventarios de obras, que, lamentablemente, solo en escasas ocasiones han llegado hasta nuestros días o ha sido posible localizar. Con respecto al arte efímero, del que analizamos un caso concreto en el capítulo 7, recordamos la postura de Víctor Mínguez, que afirma que:

¹⁰²⁰ MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. *El mercado español...op. cit.*, p. 136.

¹⁰²¹ PIZARRO LLORENTE, Henar. “Bisnieto de un santo: Carlos Francisco de Borja; VII duque de Gandía, Mayordomo Mayor de la reina Isabel de Borbón (1630-1632)”. *Libros de la Corte*, 6, 2014, pp. 107-135. En línea: <https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/662490>. [Fecha de consulta: 2 de enero de 2015].

“El historiador del arte efímero busca obsesionadamente los grabados que representan los fastos del pasado y menosprecia en ocasiones aquellas relaciones impresas que carecen del apoyo de la imagen. A nuestro juicio ello constituye un peligroso error porque, si bien es cierto que el corpus de imágenes barrocas alusivas a la fiesta juega un inestimable papel a la hora de permitirnos evocar las celebraciones públicas de la Edad Moderna, no lo es menos que la selección de fuentes en función de si se acompañan o no de láminas resulta arbitraria y parcial, pues corre el riesgo de dejar de lado el estudio de espectaculares e interesantes festejos –desde el punto de vista formal e iconográfico- cuyos eventos no fueron grabados por razones de índole económico, organizativo o de tradición, que no tienen nada que ver con la calidad artística de la fiesta”¹⁰²².

Sobre la base de estas ideas es donde cabe entender este segundo bloque de la tesis. Además, destacamos que la inclusión de las obras perdidas se ha revelado como una de las sorpresas de la investigación, porque, por un lado, permiten ampliar el radio visual y apreciar la diversidad de las facetas del patronazgo español, y, por otro lado, confirman algunas de las tendencias que hemos identificado como primordiales dentro de este fenómeno.

¹⁰²² MÍNGUEZ, Víctor. *Los reyes distantes...op. cit.*, p. 20.

6. SAN SALVADOR DE HORTA Y LOS VIRREYES ESPAÑOLES

6.1. Consideraciones preliminares

El 18 de marzo de 1567 los *consellers* de Cagliari, el arzobispo Antonio Parragues de Castillejo (1558-1573) y el virrey Álvaro de Madrigal (1556-1569) se reunieron en el convento observante de Santa María de Jesús para un insólito evento: asistir a la muerte de fray Salvador de Horta, franciscano con fama de santo, a fin de acompañarlo en su tránsito y recibir una última bendición para ellos y el reino de Cerdeña¹⁰²³.

Este acontecimiento, aparentemente lejano de la cronología de nuestra investigación, nos interesa porque tuvo importantes consecuencias a lo largo del siglo XVII: Salvador de Horta se convirtió en uno de los santos más venerados en la isla, abriéndose oficialmente su causa de canonización en 1600 y potenciándose a la vez su imagen y sus representaciones artísticas.

Los virreyes de la isla jugaron un papel muy importante en este proceso de promoción y expansión del culto a Salvador de Horta. Esta vinculación empezó con Álvaro de Madrigal, que como máxima autoridad civil en el reino asistió al deceso del franciscano, como acabamos de apuntar. Pero más aún, varios sucesores suyos no se limitaron a demostrar su apoyo implícito al culto, sino que lo promovieron de manera directa a través del patronazgo artístico. Por ejemplo, un representante de la Corona, Gastón de Moncada (1590-1595), se vio involucrado en la impresión de la primera imagen oficial de Salvador. Tras él, varios virreyes hicieron donaciones a su capilla funeraria en la iglesia calaritana de Santa María de Jesús, núcleo de la devoción, polo de atracción de peregrinos y fuente inagotable de milagros.

Cabe destacar que se trata de un tema inexplorado por la crítica hasta la actualidad. La razón es que de todos los encargos virreinales relacionados con San Salvador de Horta nada pervive. Por ejemplo, su primitiva capilla funeraria desapareció en 1717 junto con la iglesia de Jesús, que fue derribada por las autoridades austríacas de Cagliari, que temían que por estar ubicada *extra muros* y muy cerca del puerto pudiese convertirse en un fuerte de la armada española enviada por el cardenal Alberoni, que entonces sitiaba la ciudad¹⁰²⁴. El cuerpo del santo, pues, fue trasladado a la iglesia de San Mauro y posteriormente a la de Santa Rosalía, donde se encuentra actualmente, conservado en un arca debajo del altar mayor (**fig. 213**).

¹⁰²³ COLONNA, Francesco. *San Salvatore da Horta*. Napoli: Officine Grafiche Francesco Giannini, 1916 (1998), p. 100.

¹⁰²⁴ PISANU, Leonardo. *I Frati Minori di Sardegna. I conventi maschili dal 1610 al 1741*. Cagliari: Edizioni della Torre, 2002, vol. I, p. 117.



Fig. 213. Tumba de San Salvador de Horta. Cagliari, iglesia de Santa Rosalia. Foto: Sara Caredda.

Lamentablemente, del antiguo convento de Santa María de Jesús no existe ningún testimonio gráfico, por lo cual resulta prácticamente imposible hacer cualquier tipo de consideración artística. No obstante, durante nuestras investigaciones en Cagliari, Roma, Madrid y Barcelona hemos localizado una serie de fuentes inéditas que proporcionan nuevas noticias documentales sobre la capilla funeraria de San Salvador y que permiten reconstruir parcialmente su historia decorativa¹⁰²⁵. Aparte de aclarar la cronología de la obra, dichas fuentes han llamado nuestra atención por un dato concreto: mencionan entre los donantes nada menos que 4 virreyes diferentes: Antonio Coloma, conde de Elda (1599-1604), Pedro Sánchez de Calatayud, conde de Real (1604-1610), Carlos de Borja, duque de Gandía (1611-1617) y el cardenal Juan Jacobo

¹⁰²⁵ Los datos que presentamos en este capítulo forman parte de un amplio estudio sobre la formación, consolidación y expansión de la iconografía de San Salvador de Horta en época moderna, que hemos realizado junto con Ramon Dilla Martí y que ha sido presentado en distintos artículos en revistas nacionales e internacionales. CAREDDA, Sara, DILLA MARTÍ, Ramon. "Imagen y taumaturgia en época moderna. El culto a Salvador de Horta en la antigua Corona de Aragón". *RiME. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 10, 2013, pp. 487-513; CAREDDA, Sara, DILLA MARTÍ, Ramon. "Il volto della santità: genesi e diffusione dell'iconografia di Salvatore da Horta in Sardegna". *Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna*, XXII, 2013, pp. 241-264; CAREDDA, Sara, DILLA MARTÍ, Ramon. "Devozione e santità. Salvatore da Horta nelle arti del barocco". *Cultura e società nell'età barocca. Essays*, Roma: La Sapienza, 2014. En línea: <http://www.enbach.eu/en/essays/revisiting-baroque/caredda-mart%C3%AC.aspx?UID>; CAREDDA, Sara, DILLA MARTÍ, Ramon. "Patronazgo y santidad en la Cerdeña barroca. Salvador de Horta y los virreyes españoles". En: LABRADOR ARROYO, Félix (ed.). *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Madrid: Cinca – Servicio de Publicaciones de la Universidad Rey Juan Carlos, pp. 305-315. El propósito del presente capítulo es actualizar de manera específica este último ensayo.

Trivulzio (1649-1651); a todos ellos hay que añadir también una virreina: Catalina Moncada, esposa de Luis Guillermo de Moncada, duque de Montalto (1644-1649).

Cabe destacar que la tarea de patronazgo de estos personajes fue mucho más modesta que la de los virreyes y arzobispos analizados en la primera parte de la presente tesis, todos ellos involucrados en la comisión de obras de gran envergadura. Los encargos en torno a San Salvador fueron en general más puntuales y en algunos casos se limitaron a la donación de objetos litúrgicos o ajuar de sacristía, como veremos. No obstante, la implicación de tantos representantes reales en un mismo fenómeno nos ha convencido de la necesidad de incluirlo dentro del estudio del patronazgo español en Cerdeña. En este capítulo, pues, examinaremos la acción de patrocinio artístico que los virreyes emprendieron en torno a la figura de este franciscano. Aunque sin perder de vista que la desaparición de las obras y los datos fragmentarios de los que disponemos no nos permiten hacer un análisis de conjunto, sino únicamente trazar unas breves pinceladas.

Antes de entrar en detalle y para comprender con mayor claridad las implicaciones del tema, creemos conveniente trazar un breve perfil biográfico del santo y resumir las principales etapas de su proceso de canonización.

6.2. El camino hacia la santidad

Salvador de Horta nació en diciembre de 1520 en Santa Coloma de Farners (Girona), en el seno de una humilde familia que dirigía el pequeño hospital de la villa¹⁰²⁶. Tras el fallecimiento de sus padres el joven se mudó con su hermana a Barcelona, donde pasó algunos años ejerciendo como aprendiz de zapatero¹⁰²⁷.

Después de una breve estancia en el monasterio benedictino de Montserrat, Salvador descubrió su vocación religiosa e ingresó en 1541 en el convento franciscano observante de Santa María de Jesús de Barcelona, tomando definitivamente el hábito el año siguiente¹⁰²⁸. Su primer destino fue la comunidad de la actual localidad de Jesús, cercana a Tortosa. En ese momento aparecieron las primeras curaciones milagrosas y se gestó la fama de fray Salvador como taumaturgo capaz de

¹⁰²⁶ Sobre los orígenes familiares de Salvador de Horta véase: SORGIA, Giancarlo. *San Salvatore da Horta*. Muros: Stampacolor, 1991, p. 12.

¹⁰²⁷ COGONI, Alberto. *San Salvatore da Horta. La grandezza dei piccoli*. Cagliari: edizioni della Torre, 2002, p. 27.

¹⁰²⁸ COLONNA, Francesco. *San Salvatore da Horta...op. cit.*, pp. 26-27. Dicho convento, destruido durante la Guerra de Sucesión (1714), se situaba extramuros, aproximadamente en el actual cruce de la calle Aragón y el Paseo de Gracia.

sanar todo tipo de enfermedades: según las fuentes, a las puertas del convento llegaban multitudes de peregrinos en busca de un milagro, que amenazaban la paz de la comunidad. Este hecho motivó una serie de traslados a diversos enclaves franciscanos esparcidos por toda la geografía catalana, como por ejemplo Bellpuig d'Urgell o Lleida¹⁰²⁹.

En 1547 el fraile recibió un nuevo destino: el convento de Santa María de los Ángeles de Horta de Sant Joan (Tarragona). Salvador permaneció en este centro hasta 1559, período en el que se multiplicaron las curaciones milagrosas, consolidando su fama de taumaturgo y uniendo inextricablemente su nombre al de la localidad: Salvador de Horta. Posteriormente el franciscano pasó por los conventos de Reus, Barcelona y Girona¹⁰³⁰. Su vida religiosa fue interrumpida por un breve viaje a la corte de Madrid, a donde fue llamado por el rey Felipe II, a cuyos oídos había llegado la fama de sus milagros¹⁰³¹. Es decir, la Corona empezó a interesarse por este fraile ya durante su vida, jugando posteriormente un papel de primer plano en su proceso de canonización, como detallaremos en breve.

A pesar de los traslados, persistía el problema de las aglomeraciones de devotos que colapsaban la vida de los conventos en los que residía fray Salvador. Probablemente este fue una vez más el motivo por el que en 1565 el catalán fue trasladado a un lugar aún más lejano y apartado: el convento de Santa María de Jesús de Cagliari, donde residió hasta su fallecimiento en 1567.

En Cerdeña la fama de Salvador de Horta se intensificó enormemente: según las fuentes los milagros se multiplicaron aún más y en sus últimos años de vida ya se le cantaban poesías en forma de gozos¹⁰³². La enorme devoción suscitada por el personaje quedó reflejada en su ceremonia fúnebre, cuando sus restos mortales se expusieron durante tres días en la nave central de la iglesia de Santa María de Jesús, donde se montó un túmulo:

“grande y majestuoso, en medio del templo [...] tenía mucha gradería por todas partes, cubierta de felpa y damasco blanco en señal de festivo triunfo, con más de 300 antorchas, 30 en la parte más superior e inmediata al sacro cadáver y otras 12 luces, en tantos candeleros grandes de

¹⁰²⁹ SORGIA, Giancarlo. *San Salvatore da Horta...op. cit.*, pp. 19-27.

¹⁰³⁰ *Ibid.*

¹⁰³¹ COLONNA, Francesco. *San Salvatore da Horta...op. cit.*, pp. 75-79; COGONI, Alberto. *San Salvatore da Horta...op. cit.*, pp. 75-78.

¹⁰³² PAVONI, Giuseppe. *Vita et miracoli marauigliosi del beato padre fra Salvatore da Horta de' minori osseruanti, laico scalzo della prouintia di Sardegna*. In Genova: per Giuseppe Pavoni, 1619, p. 39.

plata, que le circuían. Asentáronse también alrededor 14 acheras doradas, que iluminaban de continuo con sus achas”¹⁰³³.

La gran concurrencia de peregrinos obligó incluso a instalar guardias armados para evitar la sustracción ilícita de reliquias¹⁰³⁴. Finalmente el cuerpo del beato se sepultó en el subsuelo cercano al altar de San Francisco, delante de las autoridades políticas, los representantes del clero y las órdenes religiosas de la isla, en una demostración de luto público revestido de la mayor solemnidad.

La muerte no contribuyó sino a acrecentar el número de milagros atribuidos a la intercesión del franciscano, cuya devoción se expandió rápidamente tanto dentro como fuera de Cerdeña. Ante esta situación, el Vaticano recibió las primeras noticias oficiales sobre la vida prodigiosa del catalán: en 1586 el cardenal Francesco Gonzaga, ministro general de los frailes menores, presentó al papa Sixto V dos relaciones sobre los principales milagros de Salvador de Horta. El pontífice, a su vez franciscano, aunque perteneciente a la familia conventual, las aprobó¹⁰³⁵. Los frailes menores, probablemente animados por la reciente canonización de San Diego de Alcalá en 1588, solicitaron entonces la apertura oficial del proceso de canonización, que fue autorizado en 1600 por el arzobispo calaritano Alonso Lasso Sedeño (1596–1604). El encargado de compilar toda la documentación fue fray Dimas Serpi, ministro provincial de los observantes de Cerdeña: durante tres años este personaje recorrió todas las diócesis sardas y españolas en las que había vivido Salvador de Horta, para tomar testimonio de los miles de milagros a él atribuidos¹⁰³⁶.

Como parte del proceso de canonización, se realizó a la vez una revisión del cuerpo del fraile, que se exhumó el 18 de enero de 1600. Al acto asistieron el ya citado arzobispo Lasso Sedeño, el entonces virrey Antonio Coloma, los *concellers* de la ciudad y otros testigos, entre los cuales figuran teólogos, juristas, cirujanos y varios médicos. Estos últimos certificaron con gran asombro como, a pesar de haber transcurrido 34 años desde el deceso del franciscano, su cuerpo se hallaba

¹⁰³³ PIRELLA, Pacifico Guiso. *Historia de las heroycas virtudes, relación de los portentosos milagros: vida, muerte, y culto del b. Salvador de Horta*. Cagliari: en Santo Domingo, por fray Domingo Muscas, 1732, pp. 163-164.

¹⁰³⁴ COLONNA, Francesco. *San Salvatore da Horta...op. cit.*, p. 101.

¹⁰³⁵ La aprobación se realizó a través del breve *Cum sicut exposuit*. COGONI, Alberto. *San Salvatore da Horta...op. cit.*, p. 115.

¹⁰³⁶ La documentación recopilada por Dimas Serpi, con los miles y miles de milagros atribuidos a Salvador de Horta, se conserva en: ASDCA, *Culto dei Santi*, vol. 4-12. Además, en el Archivo Secreto Vaticano se halla la versión que se envió a la Congregación de Ritos, adaptada a los criterios de los procesos de canonización: ASV, *Congregazione Riti, Processus*, v. 410.

milagrosamente incorrupto, manteniendo las vísceras, el corazón y todas sus extremidades¹⁰³⁷. Una vez realizado el examen, los restos mortales de Salvador de Horta se colocaron provisionalmente en una caja de madera ubicada en un nicho de la sacristía de la iglesia de Santa María de Jesús¹⁰³⁸.

Finalizada la recopilación de milagros, la documentación fue enviada a Madrid en 1603, donde el caso de Salvador de Horta fue analizado por el Consejo de Aragón¹⁰³⁹. La Corona, tras recibir un informe favorable del Consejo¹⁰⁴⁰, decidió tomar la iniciativa: en 1606 el embajador español en Roma Juan Fernández Pacheco, duque de Escalona y marqués de Villena¹⁰⁴¹, entregó al papa Pablo V una carta de Felipe III en la que el soberano solicitaba abiertamente la canonización del franciscano¹⁰⁴². Este hecho incorporó el componente político a la causa, ya que la implicación directa del soberano se traducían en la activación de todo el complejo aparato diplomático de la Monarquía.

El pontífice se mostró sensible a la cuestión y pasó el caso a la Sagrada Congregación de Ritos, que contestó en 1606 con el siguiente decreto:

*“Differatur canonizatio quia alii priores et antiquiores sunt in congregatione praesentati etc. Verum quod interim Beatus Salvator ab Horta cum hoc titulo, et miraculis imprimatur publiceque portetur, ad majorem fidelium devotorum consolationem”*¹⁰⁴³.

Es decir, la canonización debía esperar porque había otros procesos abiertos con anterioridad. Sin embargo, con este decreto se aprobaba provisionalmente el culto y se otorgaba a Salvador de

¹⁰³⁷ La relación de los médicos aclara que faltaban únicamente las manos, los pies y 3 costillas que habían sido retiradas como reliquias: *“havent vist y molt be reconegut lo dit cos tots unanimes y concordades troban esser integro lo dit cos faltantli solament los peus y las mans y de la part de ma dreta li faltan tres costelles y les demes parts estan alligades y conjuntas guardant cada una son siti natural...sens deslocarse ni romperse [...] les articulacions resisteixen al tacto y les dos oreles la una troban un poquet menjada y l'altra entera y troban que lo dit cos te la cutis molla y blava”*. ASDCA, *Culto dei Santi*, vol. 4, f. 14v.

¹⁰³⁸ SORGIA, Giancarlo. *San Salvatore da Horta...op. cit.*, p. 49.

¹⁰³⁹ MANCONI, Francesco. “Circonfuso da un’aureola di Santità. La canonizzazione di fra Salvatore da Horta in alcuni documenti del Supremo Consiglio d’Aragona”. *Almanacco di Cagliari*, 2006.

¹⁰⁴⁰ En este informe el Consejo de Aragón, basándose en la documentación recopilada por Dimas Serpi, resumía los principales milagros de Salvador de Horta. El documento se conserva en: RAH, *Salazar y Castro*, N-9, ff. 72–75v.

¹⁰⁴¹ Cabe remarcar la estrecha vinculación de este personaje con la orden franciscana. Prueba de ello es que en su testamento el marqués mandó ser enterrado con el hábito de los frailes menores. Sobre sus acciones de gobierno al frente de la embajada española en Roma véase: VISCEGLIA, Maria Antonietta. “La reputación de la grandeza: il marchese di Villena alla corte di Roma (1603-1606)”. *Roma Moderna e Contemporanea*, 1-3, 2007, pp. 131-150.

¹⁰⁴² PIRELLA, Pacifico Guiso. *Historia de las heroycas virtudes...op. cit.*, pp. 198-201.

¹⁰⁴³ SEQUI, Francesco. *Vita, miracoli dopo morte e culto del beato Salvatore da Orta*. Cagliari: Stabilimento tipografico del Corriere, 1882, p. 260; COGONI, Alberto. *San Salvatore da Horta...op. cit.*, p. 117.

Horta el título de beato, concediendo permiso para que se imprimiese su imagen oficial y se divulgasen públicamente sus milagros.

Pese a este primer paso positivo, el caso de Salvador de Horta se perdió dentro del laberinto burocrático vaticano hasta 1625, cuando desde Roma se exigió un nuevo proceso canónico. Esta circunstancia atendía a los decretos promulgados por el papa Urbano VIII entre 1624 y 1634, destinados a una mayor rigurosidad en los procedimientos de reconocimiento oficial de la santidad y que prohibían exponer a la veneración de los feligreses las imágenes de aquellos personajes cuyo culto no había sido aprobado oficialmente¹⁰⁴⁴. Pese a las cartas enviadas por Felipe IV, donde se reiteraba el deseo de la Corona hispánica de ver canonizado al franciscano¹⁰⁴⁵, el caso de Salvador de Horta estaba en una situación de peligro, ya que su título de beato concedido en 1606 tenía carácter transitorio y no había sido firmado por el pontífice. Finalmente la orden franciscana consiguió reabrir la causa a principios del siglo XVIII y obtener una sentencia favorable: el 29 de enero de 1711 el papa Clemente XI confirmó, con decreto oficial, el título de beato al taumaturgo catalán¹⁰⁴⁶. Sin embargo, todavía quedaba un largo camino hacia la definitiva canonización, que llegaría solo en 1938¹⁰⁴⁷.

En conclusión, creemos necesario hacer dos breves reflexiones que emergen de todo lo referido. Por un lado, la aparente “desgracia” de Salvador de Horta, cuya canonización llegó tras más de 300 años de proceso, es a la vez una suerte para nuestra investigación, ya que una causa tan larga ha producido abundantísima documentación: biografías, recopilaciones de milagros, revisiones del cuerpo, textos jurídicos para defender su santidad, etc. Precisamente estas fuentes mencionan, entre otras cosas, los nombres de virreyes, aristócratas, arzobispos y otros ilustres personajes que con sus donaciones al santo respaldaron de manera abierta su culto, dándole prestigio por su alta extracción social. Su lectura, pues, se ha revelado fundamental para reconstruir la tarea de patronazgo de los representantes reales. Por otro lado, durante el primer siglo del proceso de canonización, es decir cuando la isla de Cerdeña pertenecía al imperio hispánico (antes de que pasase a los Saboya), Salvador de Horta no perdió nunca el amparo de la Corona. A las referidas cartas de Felipe III y Felipe IV, por ejemplo, hay que añadir una del cardenal infante Fernando de

¹⁰⁴⁴ Sobre el tema véase: GOTOR, Miguel. *I beati del papa...op. cit.*, pp. 285-418; GIOVANNUCCI, Pierluigi. *Canonizzazioni e infallibilità pontificia in età moderna*. Brescia: Morcelliana, 2008, p.15.

¹⁰⁴⁵ PORCU, Angelo Maria. *Compendio della vita e dei miracoli del Beato Salvatore da Horta*. Cagliari: Timon, 1843, p. 49; PIRELLA, Pacifico Guiso. *Historia de las heroycas virtudes...op. cit.*, pp. 206. Felipe IV envió 3 cartas al Vaticano, en 1624, 1634 y 1650, respectivamente.

¹⁰⁴⁶ SORGIA, Giancarlo. *San Salvatore da Horta...op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁴⁷ COGONI, Alberto. *San Salvatore da Horta...op. cit.*, p. 120.

Austria y otra de la reina Isabel de Borbón, en la que también se solicitaba el reconocimiento de su santidad¹⁰⁴⁸. En nuestra opinión, es fundamental no perder de vista este marco político-devocional para “leer” correctamente las intervenciones artísticas que analizamos a continuación, puesto que los virreyes, como representantes reales, lógicamente tenían el deber de secundar la voluntad del soberano.

6.3. La primera imagen oficial de 1607

En 1607, un año después del decreto de la Congregación de Ritos que concedía a Salvador de Horta el título provisional de beato, se imprimió en Roma su primera imagen oficial, realizada por el grabador Giacomo Lauro¹⁰⁴⁹. Pese a que de momento no ha sido posible localizar ningún ejemplar, podemos reconstruir su aspecto a partir de un documento titulado *Calaritana Canonizationis*, editado en Roma en 1709¹⁰⁵⁰.

Se trataba de una impresión de gran formato presidida por el título *Beatus Salvator ab Horta* en la parte superior, flanqueada por las armas del papa Pablo V y otro escudo que el narrador no sabe identificar, aunque avanza la hipótesis de que sea el de Cataluña¹⁰⁵¹. En el centro figuraba la *vera efigies* del franciscano, retratado con la aureola en la cabeza, el rosario en la mano y rodeado de una multitud de enfermos, señal inequívoca de su condición de taumaturgo. Esta escena iba rodeada de múltiples representaciones de milagros y debajo de la inscripción *Multitudo languentium veniebat ad eum et curabantur*¹⁰⁵².

¹⁰⁴⁸ Dichas cartas están fechadas en 4 y 19 de junio de 1624, respectivamente. PIRELLA, Pacifico Guiso. *Historia de las heroycas virtudes...op. cit.*, pp. 207-208.

¹⁰⁴⁹ El grabador, impresor y anticuario Giacomo Lauro está documentado en Roma entre 1583 y 1645. Es conocido sobre todo por sus *vedute* de Roma y sus ruinas, aunque su producción comprende a la vez obras históricas, mitológicas y devocionales. Entre ellas destacamos una imagen de San Francisco Javier fechada en 1600 que por su tipología, tal vez, se parecería a la de Salvador de Horta (**fig. 214**). Sobre Giacomo Lauro véase: ASHBY, Thomas. “*Un incisore antiquario del Seicento. Note intorno alla vita ed opere di G. L.*”. *La Bibliofilia*, XXVIII, 1927, pp. 361-373.

¹⁰⁵⁰ *Caralitana Canonizationis B. Salvatoris ab Horta Ordinis Minorum Observantium S. Francisci. Positio Super Casu Excepto*. Romae: typis Reu. Cam. Apostolicae, 1709. Este documento forma parte del proceso de canonización y fue realizado con el objetivo de defender la validez del culto tributado a Salvador de Horta ante la Congregación de Ritos. Por ello, el texto describe los grabados oficiales del beato y menciona, entre otras cosas, todas las capillas a él dedicadas en la época. Se trata, pues, de un documento muy valioso y rico en información. Fue precisamente a raíz de este estudio que la Congregación confirmó oficialmente el título de beato al taumaturgo catalán en 1711.

¹⁰⁵¹ “*à parte dextera felicis recordationis Pauli Papae Quinti, & a sinistra ignotis, sed creduntur Regni Cathaloniae*”. *Caralitana Canonizationis...op. cit.*, p.7.

¹⁰⁵² Se trata de un versículo del Evangelio de Lucas referido en origen a las milagrosas curaciones de Jesús. No obstante, esta frase se repite con frecuencia en las biografías de Salvador de Horta, significando que su poder taumatúrgico procedía directamente de Dios.



Fig. 214. Giacomo Lauro, *Beato Francisco Javier*. 1600. Fuente: J. L. Betrán (ed.). *La compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*. Madrid: Sílex, 2010, p. 289.

Cabe destacar que esta imagen, impresa con autorización papal, fue la que codificó la iconografía oficial de Salvador de Horta: de hecho, la gran mayoría de pinturas, esculturas y grabados del siglo XVII le retratan en su veste de taumaturgo rodeado de enfermos, según el modelo que acabamos de describir. En breve mencionaremos algunos ejemplos.

Pero aparte de sus implicaciones iconográficas, el grabado romano presentaba en la parte inferior una inscripción que dice mucho sobre su gestación: fechado en el 15 de enero de 1607 en Cagliari, el letrero resumía la biografía de Salvador de Horta, subrayando sus orígenes catalanes y su muerte en Cerdeña, dónde se conservaba su cuerpo incorrupto; pero sobre todo incluía al final del todo una *laudatio* a Gastón de Moncada Gralla (1554-1626), marqués de Aytona. Este aristócrata catalán había sido virrey de Cerdeña entre 1590 y 1595, siendo promovido posteriormente al cargo de embajador del rey de España en Roma, que desempeñó de 1606 a 1609. Es decir, en

1607, año de edición del grabado, este personaje era el máximo representante de la Corona hispánica en la ciudad papal.

La inscripción hacía especial hincapié en el período que el noble catalán había transcurrido en Cagliari, que:

*“tantis a te affecta beneficiis, totque cohonestata favoribus, cum Prorex totius huius Sardiniae regni existens, eam, ut Proregum Sedem adeo summa, quia polles, prudentia rexisti, fovisti, auxisti, et mirisice condecoravisti, ut tui, tuaeque non minus Christianissimae et piissime, quam carissimae Coniugis Catharinae, necnon eius Patris Illustrissimi, ac Strenuissimi Don Michaelis a Moncada, et Sardiniae Proregis, cui tu proxime successisti, memoriam nullam unquam aetas deletura sit”*¹⁰⁵³.

Es decir, se trataba de un panegírico que celebraba la estancia sarda del marqués, halagando a la vez la piedad cristiana de su esposa, Catalina de Moncada Bou, y la figura de su padre, Miguel de Moncada, a quien el propio Gastón había sustituido como virrey de Cerdeña¹⁰⁵⁴. El elogio terminaba manifestando el común origen catalán del dignatario y el nuevo beato, “para que se presente un embajador de su canonización”¹⁰⁵⁵.

A este punto surge espontáneo preguntarse: ¿quién encargó el grabado? ¿Qué papel jugó Gastón de Moncada? En nuestra opinión, la inscripción laudatoria apunta a que el comitente deba ser identificado en la ciudad de Cagliari, probablemente a través de sus *concellers*. De hecho, volvamos un momento a la descripción de la imagen y consideremos el segundo escudo de armas que estaba situado en la parte superior, a mano izquierda: el narrador, como hemos apuntado, no sabe identificarlo con seguridad, aunque cree que puede ser el de Cataluña. Probablemente se trataba más bien de las armas de la Cagliari española, que por llevar las barras de Aragón en el campo inferior y superior (y el castillo en los laterales) podían ser confundidas fácilmente con las del Principado (**fig. 215**).

¹⁰⁵³ “Dotaste [la ciudad de Cagliari] de tantos beneficios y ensalzaste con tantos favores, cuando elevándote como virrey de todo ese reino de cerdeña la guiaste con prudencia, como sede de los virreyes además de capital, la favoreciste, la ayudaste, la adornaste admirablemente. Ninguna época jamás borrará tu memoria, la de tu no menos cristianísima, devotísima y queridísima esposa Catalina ni la de su padre el ilustrísimo y justísimo Don Miquel de Moncada, virrey de Cerdeña, que tu recientemente remplazaste”. *Caralitana Canonizationis...op. cit.*, p.7.

¹⁰⁵⁴ Miguel de Moncada desempeñó el cargo de virrey de Cerdeña entre 1578 y 1584 y entre 1586 y 1590, año en que le sustituyó su propio hijo Gastón. Sobre su mandato político véase: MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. I, pp. 219-222.

¹⁰⁵⁵ *Caralitana Canonizationis...op. cit.*, pp.7- 8.



Fig. 215. Armas de la Cagliari española. Siglo XVI. Cagliari, Pinacoteca Nazionale. Fuente: *Pinacoteca nazionale di Cagliari: catalogo*. Cagliari: Soprintendenza ai beni ambientali architettonici artistici e storici, Credito industriale sardo, 1988, vol. I, fig. 29.

Creemos, pues, que para celebrar el reconocimiento de la beatitud de Salvador de Horta (aunque con decreto de carácter transitorio), la ciudad que custodiaba sus restos mortales mandó realizar su primer grabado oficial, que de alguna manera daba a conocer el nuevo beato por todo el orbe católico. Pero para poder recorrer los siguientes pasos del proceso canónico y llegar a la santidad decidió buscar un protector influyente. Aquí fue donde entró en juego Gastón de Moncada, entonces recién elegido embajador en Roma¹⁰⁵⁶. La inscripción laudatoria, pues, evidencia la petición calaritana al diplomático español para que ejerciese de mediador en la canonización de Salvador de Horta, exponiendo sus vínculos políticos y familiares con el reino de Cerdeña, así como sus orígenes catalanes, compartidos con el beato.

Probablemente el embajador acogió muy favorablemente esta petición, atendiendo a los deseos de la Corona y a sus propios vínculos con la isla. Además, también hay que tener en cuenta el prestigio personal que conllevaba asociar su propio nombre al de un nuevo beato al que se atribuían miles y miles de milagros. Por ello, incluso es posible que el marqués de Aytona se hiciese cargo de una parte de los gastos de impresión de la imagen, aunque no queda constancia documental que lo corrobore. De todos modos, todo apunta a que la idea no fue suya: Gastón de Moncada ejerció más bien de “patrono indirecto”, dando respaldo a una iniciativa artística que

¹⁰⁵⁶ Observamos que la distancia temporal entre el mes de noviembre de 1606, momento en que Moncada se trasladó a Roma para ejercer su cargo de embajador, y el 15 de enero de 1607, fecha de edición del grabado, es muy corta.

salió de Cerdeña. Además, durante su trienio como embajador en Roma (1606-1609) no se registró ningún avance significativo hacia la canonización del fraile franciscano, que, como hemos apuntado, se “atascó” dentro los mecanismos de la burocracia vaticana¹⁰⁵⁷.

Aunque los términos de la actuación de Gastón de Moncada no quedan claros, creemos que no hay que pasar bajo silencio su implicación en la causa de San Salvador de Horta. El hecho de que se viera involucrado, de una manera u otra, en la impresión de su primera imagen oficial abre un nuevo escenario en el estudio del patronazgo virreinal: la actuación de los virreyes después de su mandato en Cerdeña. Se trata de un tema que no figura en los objetivos de la presente tesis doctoral, por lo cual solo queremos apuntarlo como posible futura línea de investigación. De hecho, la tarea de patronazgo de Gastón de Moncada podría leerse en paralelo a la de Antonio López de Ayala, que al dejar Cagliari llevó consigo varias pinturas de santos locales sardos, como apuntamos en el capítulo anterior. Ambos personajes, pues, conservaron un recuerdo devoto de su paso por la isla. En breve veremos que no fueron los únicos.

6.4. Política artística de los virreyes en torno a la capilla funeraria del santo

La epístola que Felipe III envió al papa en 1606 para pedir la canonización de Salvador de Horta mencionaba su capilla funeraria en la iglesia de Santa María de Jesús de Cagliari en los siguientes términos:

*“una capella honorevolissima nella quale v'è il corpo di questo beato, ove concorre una quantità grande di popolo à visitarla, ad honorarla, et à mirarla per li molti, et grandissimi miracoli, co'quali la Maestà di DIO nostro Signor l'aggrandisce ogni giorno”*¹⁰⁵⁸.

Las palabras del monarca hacían referencia al nuevo mausoleo encargado por Antonio Coloma Saa, conde de Elda y virrey de Cerdeña entre 1599 y 1604¹⁰⁵⁹. En correspondencia con la apertura oficial del proceso de canonización, este dignatario costeó hacia 1600 la reforma de la capilla previamente dedicada a San Pedro, ubicada en el presbiterio de la iglesia, en el lado del evangelio,

¹⁰⁵⁷ Cabe destacar que durante el pontificado de Pablo V, papa filo español, se amontonaron las causas de candidatos españoles a la santidad. Únicamente San Carlos Borromeo consiguió ascender oficialmente a los altares, mientras los Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola e Isidro Labrador adquirieron el título de beato. Véase: GOTOR, Miguel. *I beati del papa...op. cit.*, p.216.

¹⁰⁵⁸ PAVONI, Giuseppe. *Vita et miracoli marauigliosi...op. cit.*, p. 155.

¹⁰⁵⁹ Antonio Coloma, conde de Elda, desempeñó el cargo de virrey de Cerdeña en dos ocasiones: entre 1595 y 1597 y entre 1599 y 1604, respectivamente. MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. I, pp. 223-228.

para convertirla en un suntuoso espacio funerario destinado a albergar el cuerpo incorrupto del nuevo candidato a la santidad. Lamentablemente de esta intervención nada pervive, como hemos apuntado en el apartado anterior. No obstante, podemos reconstruirla parcialmente a partir del relato de la ceremonia de inauguración oficial, recogida en una de las primeras biografías de Salvador de Horta¹⁰⁶⁰.

El acto, presidido por el arzobispo Lasso Sedeño, quien no dudó en “gastar con mano liberal y franca” en una magnífica fiesta, tuvo como principal cometido justamente la traslación de los restos mortales de Salvador de Horta a su nuevo lugar de descanso eterno. El prelado ofició una misa de pontifical ante el cuerpo del franciscano, situado para la ocasión sobre un tablado revestido de brocados. Posteriormente, los despojos se llevaron en una solemne procesión que contó con la asistencia del propio virrey y las máximas autoridades civiles y religiosas de la ciudad. Al término de la ceremonia se acomodaron en una nueva arca también costeada por el virrey, forrada de damasco carmesí y cubierta por un paño de terciopelo negro con franjas de oro. La caja se colocó en la nueva capilla, quedando suspendida sobre el altar gracias a dos brazos de hierro dorado que la encajaban en el muro¹⁰⁶¹.

Esta comisión artística convierte Antonio Coloma en el primer virrey que promovió directamente el culto a Salvador de Horta. El conde dignificó los restos del taumaturgo y los “elevó” para facilitar su pública veneración, en un momento –el año 1600– en el que el franciscano aún no gozaba ni del título de beato.

En nuestra opinión, esta iniciativa artística fue justificada por múltiples razones. Por ejemplo, no hay que olvidar el inherente prestigio personal y familiar que suponía el patronazgo de una capilla dedicada a la que empezaba a perfilarse como una de las advocaciones más extendidas en la isla de Cerdeña. Además, es posible que la actuación del virrey se viese influida, tal vez, por su hermano, el obispo de Barcelona Alonso Coloma (1599-1603), que fue uno de los primeros impulsores del reconocimiento oficial de la santidad de Salvador de Horta. De hecho, este personaje otorgó el permiso para que en ese mismo año 1600, nada más comenzarse el proceso de canonización, se publicase la primera biografía en la que el taumaturgo catalán aparecía con el

¹⁰⁶⁰ BOSCH, Rafael. *Vida y milagros del beato Salvador de Horta*. Barcelona: en la imprenta de Jaime Romeu, 1639, p.83.

¹⁰⁶¹ *Ibid*, pp. 83-84.

título de beato. La obra salió a la luz en Barcelona mientras su autor, Dimas Serpi, recopilaba los milagros obrados por fray Salvador en las distintas diócesis catalanas (**fig. 216**)¹⁰⁶².



Fig. 216. Dimas Serpi, *Historia de la vida y milagros del beato padre fray Salvador de Horta*. 1600. Foto: Sara Caredda.

Pero aparte de estas cuestiones, el patronazgo de Antonio Coloma debe leerse sobre todo en clave votiva: dentro del sumario de milagros atribuidos a Salvador de Horta figuraba la sanación de un niño llamado Juan, que era nada menos que el hijo primogénito del virrey y futuro III conde de Elda (1591-1631). Según las fuentes, el joven recuperó milagrosamente el habla después de ser colocado en la caja que había albergado el cuerpo de Salvador de Horta¹⁰⁶³. Por lo tanto, la decisión del representante real de labrar una nueva capilla para el fraile taumaturgo se debió con toda probabilidad a la voluntad de agradecerle la intercesión a favor de su propio hijo. Es probable que Coloma sintiese una sincera devoción hacia el franciscano, ya que había podido contemplar su

¹⁰⁶² Dicha biografía queda recogida en: SERPI, Dimas. *Chronica de los Santos de Sardeña...op. cit.*, pp. 197-213.

¹⁰⁶³ PAVONI, Giuseppe. *Vita et miracoli marauigliosi...op. cit.*, p. 256.

cuerpo milagrosamente incorrupto el día de la revisión oficial y con quien compartía, además, unos mismos orígenes catalanes.

Volviendo al aspecto de la capilla funeraria, el problema que conlleva su estudio es que la mayoría de las fuentes describen únicamente el sepulcro de Salvador de Horta, considerado el núcleo de la devoción. Pero aparte de la tumba, ¿es posible reconstruir su disposición general y decoración a principios del siglo XVII?

La respuesta a esta pregunta la encontramos durante nuestra estancia de investigación en Roma, donde localizamos una descripción muy detallada de este espacio. Se trata de una fuente inédita que forma parte del segundo proceso de canonización de Salvador de Horta, abierto en 1625 a petición de la curia Vaticana¹⁰⁶⁴ y que preveía, entre otras cosas, una visita pastoral de la capilla funeraria del candidato a la santidad. Dicha visita se realizó el 10 de septiembre de 1627, en presencia del entonces vicario general de la diócesis Sebastián Carta¹⁰⁶⁵. Siguiendo las indicaciones del prelado, los notarios de la curia calaritana recogieron con gran minuciosidad cada detalle de la decoración¹⁰⁶⁶. A continuación resumimos su relato.

Desde el punto de vista arquitectónico, con toda probabilidad se trataba de un espacio que en origen presentaba formas góticas, ya que nuestra fuente aclara que estaba integralmente edificado en piedra, con bóveda de crucería y pavimento en losas negras¹⁰⁶⁷. El acceso estaba cerrado por una reja dorada con unas grandes puertas de hierro. A ambos lados, en las paredes laterales, había muchas tablillas votivas con escenas de milagros.

El arco toral de la capilla descansaba sobre dos columnas decoradas con dos figuras de ángeles pintadas que llevaban la palma y la corona en la mano, símbolos de martirio. Pero sobre todo estaba presidido en el ápice por un escudo de madera con las armas del rey de España pintadas al óleo, con la corona encima. Este dato es de gran interés, ya que apunta a que el soberano tenía derecho de patronato sobre la capilla. Tal vez los franciscanos de Santa María de Jesús se lo concedieron en agradecimiento por los reiterados esfuerzos de la Monarquía para que el Vaticano

¹⁰⁶⁴ ASV, *Congregazione Riti, Processus*, vv. 411-412.

¹⁰⁶⁵ Recordamos que este personaje había sido obispo auxiliar de Francisco Desquivel, por lo cual nos referimos a él en el capítulo 1.

¹⁰⁶⁶ ASV, *Congregazione Riti, Processus*, v. 412, ff. 436-439. Transcribimos la descripción completa en el apéndice documental (**doc. 9**).

¹⁰⁶⁷ Según Leonardo Pisanu, el convento de Santa María de Jesús fue fundado hacia 1482. Edificada en formas góticas, la iglesia era una de las más grandes de Cerdeña, con 16 capillas laterales. La capilla de San Salvador, en origen dedicada a San Pedro, era una de las más antiguas del templo por estar ubicada en el presbiterio, cerca del altar mayor. PISANU, Leonardo. *I Frati Minori di Sardegna. I conventi maschili...op. cit.*, vol. I, p. 101.

reconociese oficialmente la santidad de Salvador. Además, los reyes de España contribuyeron a la financiación de la causa de beatificación de Salvador de Horta enviando limosnas en repetidas ocasiones¹⁰⁶⁸.

El interior de la capilla estaba iluminado por dos ventanas cerradas con rejas de hierro. El altar, realizado en piedra y adosado a la pared del fondo, estaba rodeado por una barandilla de madera *alla moderna*, con dos puertas en el centro. Lo presidía una *pala* de estilo italiano, es decir un lienzo pintado al óleo con la imagen de Salvador de Horta de tamaño natural, vestido con el hábito franciscano y rodeado por una multitud de enfermos: cojos, tullidos, mudos, ciegos, etc. El beato los bendecía con la mano derecha y llevaba un rosario en la izquierda. En el ángulo superior estaba la figura de la Virgen con el niño, gracias a cuya intercesión Salvador realizaba todas sus curaciones milagrosas, según aclaran las biografías¹⁰⁶⁹. En la parte inferior de la pintura corría la inscripción: “*Vera efigies Beati Salvatoris de Horta*”.

Lamentablemente nuestra fuente no menciona los nombres de ninguno de los artífices de esta capilla. De la imagen titular, por ejemplo, se dice únicamente que era *di buonissima mano*, lo cual no nos permite proponer ninguna atribución. Aun así, no podemos dejar de subrayar las consonancias iconográficas con el grabado impreso en Roma en 1607. Como apuntábamos en el apartado anterior, la representación más difundida de Salvador de Horta a principios del siglo XVII fue precisamente la del santo taumaturgo obrando curaciones milagrosas. Prueba de ello es que se repite en otras pinturas de la misma época. Entre los muchos ejemplos que se podrían citar, hemos seleccionado dos de escuela genovesa y florentina, respectivamente: el *Salvador de Horta bendiciendo a los enfermos* pintado por Bernardo Strozzi hacia 1625 (**fig. 217**)¹⁰⁷⁰; y la versión del mismo tema realizada dos años más tarde por Domenico Pugliani (**fig. 218**)¹⁰⁷¹. Creemos que desde al punto de vista iconográfico la perdida imagen de Cagliari se parecería a estas.

¹⁰⁶⁸ APMOS (=Archivio Provinciale di Santa Maria delle Grazie dei Minori Osservanti di Sardegna), *Cabreo de la Provincia*, vol. 274. Agradezco esta información a Alessandra Pasolini.

¹⁰⁶⁹ En general todas las biografías coinciden en que Salvador de Horta ordenaba a los enfermos que se confesasen y se encomendasen a la Virgen. Luego los bendecía, y solo los que se habían arrepentido recobraban la salud. Sobre el tema véase: VITALE, Salvatore. *Madreperla serafica della vita e miracoli stupendi del divoto et humile Servo di Dio e di Maria Vergine B. Salvatore da Orta dei Minori Osservanti del P. Serafico San Francesco*. Firenze: Stamperia del Massi e Landi, 1640.

¹⁰⁷⁰ GAVAZZA, Ezia, NEPI SCIRE, Giovanna, ROTONDI, Giovanna. *Bernardo Strozzi: Genova 1581-82 - Venezia 1644*. Milano: Electa, 1995, pp. 168-169.

¹⁰⁷¹ De esta obra se conserva también el dibujo preparatorio, actualmente en el museo de los Uffizi de Florencia. SPINELLI, Riccardo. *Il Seicento fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*. Firenze: Cantini, 1986, pp. 236-237.



Fig. 217. Bernardo Strozzi, *Salvador de Horta bendiciendo a los enfermos*. Ca. 1625. Novi Ligure, Ayuntamiento. Foto: Ramon Dilla.



Fig. 218. Domenico Pugliani, *Salvador de Horta bendiciendo a los enfermos*. Ca. 1627. Florencia, Iglesia d'Ognissanti. Foto: Sara Caredda.

Volviendo a la capilla, encima del altar había una reja de hierro rectangular encajada en la pared, que contenía el arca con los restos mortales del beato. El sepulcro estaba presidido por un suntuoso baldaquino de damasco rojo con franjas de seda verde, en el que iban colgados varios ex voto de lámina de plata. A ambos lados ardían constantemente 7 lámparas votivas.

Como hemos apuntado, la tumba es la única parte de la decoración que se puede atribuir con toda seguridad a la actuación artística del virrey Antonio Coloma en 1600. Lamentablemente las fuentes no aclaran si los demás elementos de la ornamentación de la capilla también fueron costeados por este personaje o más bien fueron añadiéndose año tras año. Nos decantamos por esta segunda hipótesis, ya que la documentación consultada apunta a que las donaciones a Salvador de Horta se incrementaron sobre todo tras la concesión del título de beato en 1606. El franciscano recibía presentes y limosna no solo de ciudadanos de Cerdeña, sino también de Madrid, Nápoles, Florencia, etc.¹⁰⁷². Lo más probable, pues, es que la capilla fuese enriqueciéndose conforme iba extendiéndose su culto por todo el Mediterráneo católico.

Entre los ilustres devotos de Salvador de Horta cabe destacar dos valencianos: Pedro Sánchez de Calatayud, conde del Real, que fue virrey de Cerdeña de 1604 a 1610; y Carlos de Borja, duque de Gandía, que le sucedió en el cargo, desempeñándolo en los años 1611-1617. El primero le obsequió al santo dos frontales de altar, uno de seta blanca y otro de terciopelo verde, ambos con sus armas familiares bordadas en oro¹⁰⁷³. El presente iba en agradecimiento por la milagrosa sanación de su sobrino, Simón Pérez de Calatayud, aunque no sabemos qué enfermedad le afligía¹⁰⁷⁴. Como en el caso de Antonio Coloma, pues, su patronazgo tiene que leerse en clave votiva. Siguiendo el ejemplo de su predecesor, Carlos de Borja también hizo ofrenda de varios paramentos sacerdotales: *“un parato di damasco bianco guarnito con frangia et passamano d’oro [...] un frontale di seta bianca con la sua cenefa di tela d’oro fino [...] un’altra casula o vero pianeta”*¹⁰⁷⁵. En este caso las fuentes no aclaran las razones de la donación, aunque en nuestra opinión es probable que el personaje también sintiese sincera devoción por Salvador de Horta¹⁰⁷⁶:

¹⁰⁷² Por ejemplo, la descripción menciona *“un pallio di telletta col fondo di raso guarnito con frangia e passamano d’oro [...] gli la presentò al detto Servo di Dio una signora di Madrid”*. ASV, *Congregazione Riti*, Processus, v. 412, f. 439.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, ff. 438v-439.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, 438v.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*

¹⁰⁷⁶ La devoción de este personaje, tal vez, se vería reforzada por un recuerdo familiar: según las fuentes, cuando Salvador de Horta volvió a Cataluña de su visita a la corte de Madrid pasó por Gandía, donde conoció a San Francisco de Borja, bisabuelo de nuestro virrey. En nuestra opinión, es probable que esta anécdota se conservase en la memoria

al parecer su esposa, Artemisia Doria Carretto, que le había seguido durante su mandato político en Cerdeña, al salir de la isla llevó consigo un fragmento de muñeca de uno de los brazos del taumaturgo¹⁰⁷⁷. Posteriormente, gracias a la intercesión del religioso Jaume Ferrer, capellán de la duquesa, la preciada reliquia fue donada al convento de Horta de Sant Joan, donde se conserva en un relicario de plata fechado 1659¹⁰⁷⁸.

Esta relación privilegiada de los representantes de la Corona con el taumaturgo catalán no se interrumpió ni siquiera después de los decretos de Urbano VIII, que de alguna manera pusieron en duda la veneración tributada a cualquier personaje no canonizado oficialmente por el Vaticano.

Hacia mediados del siglo XVII, de hecho, otros dos virreyes vincularon su tarea de patronazgo a la figura de Salvador de Horta: Catalina Moncada, esposa de Luis Guillermo de Moncada, virrey de Cerdeña de 1644 a 1649, y su sucesor Juan Jacobo Teodoro Trivulzio, cardenal de la Iglesia católica y virrey de Cerdeña de 1649 a 1651. Ambos continuaron con la política de las donaciones a la capilla funeraria del franciscano, encargando cada uno una lámpara votiva de plata¹⁰⁷⁹. En este caso tampoco las obras se han conservado, ya que la desaparición de la iglesia de Santa María de Jesús ha causado la pérdida de la práctica totalidad del ajuar litúrgico.

Para entender qué razones llevaron estos dos personajes a escoger justamente a Salvador de Horta como objeto de su acción de patronazgo, hay que hacer hincapié en su biografía y sobre todo en su historia familiar.

Catalina Moncada era hija de Francisco Moncada, II marqués de Aytona, y sobre todo nieta de Gastón de Moncada, a quien iba dedicado el primer grabado oficial de Salvador de Horta, como hemos visto en el apartado 6.3. La joven creció entre Zaragoza y Barcelona, pero después de la muerte de su padre, en 1628, se trasladó a la corte de Madrid como dama de compañía de la

familiar de los Borja, ya que también se recogía en distintas fuentes escritas. COGONI, Alberto. *San Salvatore da Horta...op. cit.*, pp. 85-87.

¹⁰⁷⁷ El dato se debe a Josep Mas Solench, aunque un pequeño error de transcripción crea un equívoco tanto en el apelativo de la duquesa como en la cronología de su estancia en Cerdeña. MAS SOLENCH, Josep. *Salvador d'Horta l'humil framenor*. Santa Coloma de Farners: Comissió Organitzadora del Cinquantenari, 1989, p.73.

¹⁰⁷⁸ Cabe destacar que antes de esta fecha el convento de Horta de Sant Joan poseía una costilla del beato Salvador, que había llegado en 1603 por mano del sardo Dimas Serpi. No obstante, la costilla se perdió durante la *Guerra dels Segadors*. Gracias a la donación del capellán de la duquesa de Gandía, pues, la comunidad de Horta consiguió recuperar su preciada reliquia. Sobre el tema véase: CARBÓ SABATÉ, Salvador. "El convent d'Orta". *Butlletí del CETA*, 6, 1984, pp. 9-12. Además, queremos expresar nuestro agradecimiento a Joan Hilari Muñoz por facilitarnos las imágenes del relicario (fig. 219).

¹⁰⁷⁹ PIRELLA, Pacifico Guiso. *Historia de las heroycas virtudes...op. cit.*, p. 238.



Fig. 219. Relicario de San Salvador de Horta. 1659. Horta de Sant Joan, iglesia parroquial. Foto: Joan Hilari Muñoz.

reina Isabel de Borbón¹⁰⁸⁰. En 1643 se casó con Luis Guillermo Moncada, duque de Montalto, quien fue virrey de Cerdeña de 1644 a 1649 y del que hemos tratado en el apartado 2.3. Posteriormente los Moncada pasaron a residir unos años en los feudos sicilianos de Luis Guillermo. Fue probablemente en este momento que Catalina encargó una lámpara de plata y la envió a la capilla calaritana de Salvador de Horta¹⁰⁸¹.

Como en el caso de su abuelo Gastón de Moncada, la tarea de patronazgo de la duquesa de Montalto apunta a un recuerdo devoto, puesto que se llevó a cabo cuando Catalina ya se encontraba lejos de Cerdeña. El hecho de que enviase una lámpara votiva, además, sugiere que la razón principal fue alguna gracia concreta relacionada con su biografía. A este propósito cabe destacar que después de su boda la duquesa tuvo tres hijos: el primogénito, Fernando, nació en 1644; el segundo, Juan, nació en Cerdeña y falleció a los dos años; el tercero, Federico, nació en Sicilia en 1648 y murió a los dos meses. Poco después de este triste suceso el pequeño Fernando también cayó enfermo, temiéndose tanto por su vida que *“da tutta la corte si pianse qual disperato, ma poi si rihebbe per opera, o di miracolo risanatore, o di cura miracolosa”*¹⁰⁸². Por lo tanto, podemos avanzar la hipótesis de que la ofrenda a San Salvador se debió a la milagrosa curación del único hijo que le quedaba a Catalina.

La duquesa dirigió su devoción hacia un santo natural de Cataluña, igual que ella, conocido por el Mediterráneo católico por sus innumerables milagros y cuya tumba, con toda probabilidad, había visitado durante su estancia en Cagliari. Además, es muy probable que Catalina conociese la biografía de Salvador de Horta ya antes de su paso por Cerdeña: no podemos descartar, por ejemplo, que en las residencias de los Moncada se conservase alguna copia del grabado dedicado en 1607 a Gastón, que, según las fuentes, le tenía gran cariño a su nieta Catalina y disfrutaba mucho de su compañía¹⁰⁸³. En definitiva, en la actuación de la duquesa de Montalto parecen cruzarse de nuevo motivos piadosos, el recuerdo familiar y las cuestiones identitarias.

¹⁰⁸⁰ DELLA LENGUEGLIA, Giovanni Agostino. *Ritratti della Prosapia et Heroi Moncadi...op. cit.*, p. 452.

¹⁰⁸¹ PIRELLA, Pacifico Guiso. *Historia de las heroicas virtudes...op. cit.*, p. 238. El autor afirma que la lámpara votiva llegó a Cagliari hacia 1650, pero sin especificar el año exacto.

¹⁰⁸² DELLA LENGUEGLIA, Giovanni Agostino. *Ritratti della Prosapia et Heroi Moncadi...op. cit.*, p. 494.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 464. Gastón de Moncada murió en Zaragoza en 1626, asistido en sus últimos meses justamente por su nieta Catalina, que en aquella época tenía 15 años.

Más difícil es identificar las razones del patronazgo ejercido por el cardenal Juan Jacobo Teodoro Trivulzio, virrey de Cerdeña de 1649 a 1651¹⁰⁸⁴. Al término de su mandato en la isla el eclesiástico se trasladó a Roma, donde desempeñó el cargo de embajador del rey de España entre 1653 y 1655, siendo nombrado posteriormente gobernador del Estado de Milán.

Durante su estancia romana Trivulzio encargó una lámpara de plata que fue enviada a la capilla funeraria de Salvador de Horta¹⁰⁸⁵. Su tarea de patronazgo, por lo tanto, es parecida a la de la duquesa de Montalto. No obstante, este virrey no parece estar vinculado al franciscano catalán ni por motivos identitarios ni de linaje, ya que los Trivulzio eran naturales de Lombardía y el cardenal está enterrado en la capilla familiar de la iglesia de San Esteban de Milán¹⁰⁸⁶. Es probable, pues, que el presente estuviese relacionado con algún episodio biográfico del comitente, que de momento no ha sido posible identificar.

En conclusión, los casos analizados prueban como durante la primera mitad del siglo XVII seis distintos virreyes de Cerdeña de una forma u otra ejercieron una acción de patronazgo en torno a la figura de Salvador de Horta. El que jugó el papel más relevante fue sin duda Antonio Coloma, que financió la primera decoración de la capilla funeraria del santo. Los demás de alguna manera siguieron sus pasos, emprendiendo iniciativas concretas como el patrocinio del primer grabado oficial del beato (Gastón de Moncada) o la donación de objetos litúrgicos (Pedro Sánchez de Calatayud, Carlos de Borja, Catalina Moncada y Juan Jacobo Trivulzio). Por ello, las empresas artísticas de estos personajes, tal vez, se pueden distinguir en dos categorías: patronazgo para el primero y donaciones para todos los demás. Aun así, cabe destacar que todos ellos contribuyeron a la promoción y expansión del culto, trazándose una línea clarísima que hasta mediados del siglo XVII une inextricablemente este santo franciscano con la autoridad virreinal sarda. La intervención de los representantes de la Corona en la causa se reveló fundamental, ya que todos estos ilustres personajes contribuyeron a dar prestigio internacional a un culto emergente, que en aquel momento buscaba todavía el reconocimiento oficial del Vaticano.

Lo curioso es que Salvador de Horta fue el único santo sepultado en Cerdeña que concentró una acción de patronazgo tan intensa por parte de la élite española en la isla. A lo largo de esta

¹⁰⁸⁴ Sobre el virreinato del cardenal Trivulzio véase: MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. II, pp. 70-74.

¹⁰⁸⁵ PIRELLA, Pacifico Guiso. *Historia de las heroicas virtudes...op. cit.*, p. 238.

¹⁰⁸⁶ Aun así, la familia Trivulzio formaba parte de ese círculo de aristócratas italianos que habían unido su destino político con el de la Corona hispánica, ya que podían jactarse de la grandeza de España de primera clase. Además, el mismo cardenal también era caballero de la orden de Santiago.

investigación ya nos hemos topado con casos de arzobispos y virreyes que “adoptaron” devociones sardas: por ejemplo, Francisco Desquivel y su defensa de los santos mártires; o Antonio López de Ayala y su devoción a la imagen calaritana de la Virgen de la Piedad. No obstante, estos cultos locales en ningún momento llegaron a tener tanta consideración por parte de tantos –numéricamente hablando– altos dignitarios. Probablemente una de las razones de este éxito era que San Salvador era más que un culto local: natural de Cataluña, pero sepultado en Cerdeña, este personaje era un puente entre territorios diferentes de la Monarquía. Es probable, pues, que por lo menos una parte de los virreyes-mecenas, que compartían con el franciscano unos mismos orígenes catalanes, se sintiesen identificados con él por cuestiones de identidad nacional. Al mismo tiempo, no hay que olvidar que la causa del taumaturgo gozaba a la vez del amparo real, fusionando así tres niveles distintos y complementarios de identidad: local, nacional y universal.

Pero sin entrar ahora en cuestiones históricas, creemos que las razones que acabamos de apuntar no serían suficientes para explicar el patronazgo virreinal sin el componente importantísimo de la devoción personal. Los representantes reales, probablemente “seducidos” por el poder de atracción de un santo al que se atribuían miles y miles de milagros, se encomendaron a él con actitud sincera y piadosa, queriendo agradecerle posteriormente la ayuda recibida.

**7. LAS FIESTAS CALARITANAS POR LA RENDICIÓN DE BARCELONA (1652) Y EL
VIRREY PEDRO MARTÍNEZ RUBIO (1652-1653)**

7.1. Arte efímero y relaciones de sucesos como estrategia virreinal

En octubre de 1652, después de 15 meses de sitio y con una población hambrienta y diezmada por la peste, la ciudad de Barcelona se rindió a las tropas de Felipe IV capitaneadas por Juan José de Austria. Como es sabido, este acontecimiento zanjó la denominada *Guerra dels Segadors* y permitió a la Corona hispánica recuperar a Cataluña, tras doce años de conflicto y la anexión voluntaria de gran parte del Principado al estado francés¹⁰⁸⁷.

La noticia de la capitulación de Barcelona se difundió pronto por toda Europa. Acto seguido, en los dominios españoles se organizaron festejos para celebrar el acontecimiento. Cabe destacar que las fiestas públicas eran habituales en caso de éxitos militares, pero la importancia de la victoria conseguida en Cataluña para los intereses de la Monarquía se reflejó en la suntuosidad y variedad de las celebraciones en los diferentes territorios del imperio. Por ejemplo, en Nápoles el virrey Conde de Oñate, que cuatro años antes había sofocado la rebelión de Masaniello en acción conjunta con el mismo Juan José de Austria¹⁰⁸⁸, fue protagonista de una solemne cabalgata por las calles de la ciudad, en la que participó toda la nobleza del reino, y posteriormente de un festín en el palacio real, en el que se representó una obra de teatro que exaltaba la eficiencia militar, *L'Amazzone d'Aragona*¹⁰⁸⁹. En Palermo se celebró un torneo en el que participaron los principales aristócratas de la isla¹⁰⁹⁰. En Bruselas se dispusieron diferentes juegos de artificios¹⁰⁹¹. Pero el caso

¹⁰⁸⁷ La bibliografía sobre la *Guerra dels Segadors* es muy abundante, existiendo numerosos estudios históricos que analizan las causas, las características y las consecuencias políticas y sociales del conflicto. Mencionamos a continuación algunas aportaciones de referencia: ELLIOT, John. *La revolta catalana. Un estudi sobre la decadència d'Espanya (1598-1640)*. Barcelona: Vicenç Vives, 1966 (1963); RUBÍ, Basil. *Les corts generals de Pau Claris*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1976; GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *Pau Claris. La Revolta catalana*. Barcelona: Ariel, 1985; CATALÀ ROCA, Pere. *El virrei comte de Santa Coloma*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, Rafael Dalmau, 1988; ELLIOT, John. *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Barcelona: Crítica, 1990; TORRES, Xavier. *La Guerra dels Segadors*. Lérida-Vic: Pagès Editors-Eumo Editorial, 2006. También destacamos la importante recopilación realizada por Henry Ettinghausen sobre el papel de la prensa: ETTINGHAUSEN, Henry. *La Guerra dels segadors a través de la premsa de l'època*. Barcelona: Curial, 1993 (4 vol.). Finalmente una reciente aportación sobre el uso de las imágenes a lo largo del conflicto: FONTCUBERTA, Cristina. "Art, conflicte i religió: l'ús de les imatges en la guerra dels Segadors". En: CANALDA, Sílvia, FONTCUBERTA, Cristina (ed.). *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (ss. XVI-XVIII)*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 135-156.

¹⁰⁸⁸ CONIGLIO, Giuseppe. *I vicerè spagnoli di Napoli...op. cit.*, pp. 267-271; GONZÁLEZ ASENJO, Elvira. *Don Juan José de Austria y las Artes (1629-1679)*. Madrid: Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2005, pp. 54-58.

¹⁰⁸⁹ Una descripción detallada de estas fiestas queda recogida en: FUIDORO, Innocenzo. *Successi del governo del conte d'Oñatte*. Edizione curata da Alfredo Parente. Napoli: presso Luigi Lubrano, 1932, pp. 186-190.

¹⁰⁹⁰ Para los detalles del torneo y los demás momentos de las fiestas véase: MAZZARESE FARDELLA, Enrico, FATTA DEL BOSCO, Laura, BARILE PIAGGIA, Costanza. *Ceremoniale de' signori vicere: 1584-1668*. Palermo: Societa siciliana per la storia patria, 1976, pp. 196-200.

¹⁰⁹¹ GONZÁLEZ ASENJO, Elvira. Don Juan José de Austria...op. cit., p. 164; SÁNCHEZ MARCOS, Fernando. *Cataluña y el gobierno central tras la Guerra de los Segadores (1652-1679). El papel de don Juan de Austria en la relación entre Cataluña y el gobierno central*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1983, p. 54.

más significativo fue probablemente el de Salamanca, donde se decretaron 43 días de fiesta con procesiones religiosas, misas solemnes, bailes de máscaras, corridas de toros, etc.¹⁰⁹². Aunque en la mayoría de los casos no se conservan testimonios visuales de estos actos efímeros, las relaciones de fiestas existentes permiten analizar las características de algunos de ellos¹⁰⁹³.

El presente capítulo gira en torno a una inédita relación de fiestas que localizamos durante nuestras investigaciones en Madrid y que atestigua que el Reino de Cerdeña también se unió a las celebraciones con motivo de la capitulación de Barcelona. El texto representa uno de los escasos ejemplos de relaciones de fiestas de entorno sardo fechados en el siglo XVII. En los capítulos 1 y 3 hemos mencionado algún otro ejemplo en este sentido, como la descripción de los festejos realizadas en Cagliari en 1618 con motivo de la traslación de la reliquias de los mártires al santuario de la catedral, que tuvo como punto culminante un cortejo con distintas carrozas que representaban la gloria de los santos¹⁰⁹⁴; y el relato de las celebraciones organizadas en 1632 tras el juramento de las Cortes sardas de defender la inmaculada concepción de María, que terminaron con un combate entre la imagen de la Virgen que bajaba milagrosamente del cielo y un dragón iluminado de fuego, símbolo del pecado¹⁰⁹⁵. Estos textos apuntan a que la vida social de Cagliari contaba con frecuentes acontecimientos de este tipo, a pesar del limitado número de textos (tanto manuscritos como impresos) que los describen¹⁰⁹⁶. En opinión de Tonina Paba, editora del primer catálogo de relaciones de sucesos sobre Cerdeña, los motivos de esta escasez de fuentes documentales –en comparación con otros reinos del imperio hispánico- deben ser buscados sobre

¹⁰⁹² RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, GALINDO BLASCO, Esther. *Política y fiesta en el barroco. 1652: Descripción, oración y relación de fiestas en Salamanca con motivo de la conquista de Barcelona*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.

¹⁰⁹³ De las fiestas de Salamanca, por ejemplo, se han localizado tres relaciones, editadas en: RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, GALINDO BLASCO, Esther. *Política y fiesta en el barroco...op. cit.* También cabe destacar la existencia de varias relaciones que describen las fiestas organizadas en Barcelona en ocasión de la entrada triunfal de Juan José de Austria, el 13 de octubre de 1652, de las que mencionamos una a modo de ejemplo: *Copia de carta escrita en Barcelona a 19 del presente, en que se da cuenta de la entrada del Serenissimo Senor Don Juan de Austria en dicha Ciudad, y del recibimiento que se le hizo a su Alteza*. Madrid: por Diego Diaz de la Carrera, 1653. Como subrayan Fernando Rodríguez de la Flor y Esther Galindo Blasco, son estos textos los que permiten a la fiesta abandonar su componente efímero e inmortalizar su memoria: “La fiesta renuncia desde su gestación a su destino efímero y logra su perpetración por las relaciones”. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, GALINDO BLASCO, Esther. *Política y fiesta en el barroco...op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁹⁴ La descripción del cortejo queda recogida en: ESQUIRRO, Serafín. *Santuario de Caller...op. cit.* Sobre el tema véase también: BULLEGAS, Sergio. *L'effimero barocco...op. cit.*

¹⁰⁹⁵ CARNICER, Francisco. *Publico voto y juramento...op. cit.*, pp. 19-20.

¹⁰⁹⁶ ARCE, Joaquín. “Feste cavalleresche e vita sociale sociale nella Cagliari del ‘600”. *Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo*, 7, 1956, pp. 2-8; MANCONI, Francesco, PILLAI, Carlo. “Feste e cerimonie di palazzo...op. cit.”, p. 171. A este respecto destacamos que la documentación de archivo confirma la organización de frecuentes fiestas motivadas por distintos acontecimientos: el cumpleaños del rey, el nacimiento de príncipes e infantes, la canonización de santos españoles, etc.

todo en la dispersión de las mismas y la crisis económica y social vivida por la isla en la segunda mitad del siglo XVII¹⁰⁹⁷. Además, la autora apunta a la vez a la falta de comitentes dispuestos a patrocinar la publicación de este tipo de textos, condenando las manifestaciones de arte efímero al olvido¹⁰⁹⁸.

El relato de las fiestas por la rendición de Barcelona, titulado *Copia de carta que un amigo escribe a otro dando razón de las fiestas que se han hecho en la ciudad de Caller, reino de Cerdeña, por la felicísima nueva de la reducción de la ciudad de Barcelona*, es anónimo e impreso, aunque sin pies de imprenta¹⁰⁹⁹. Se trata de una relación breve (12 folios), escrita en prosa y de aparente carácter noticioso, ya que el autor se presenta como testigo ocular de los hechos y expresa una finalidad informativa, declarando que su objetivo es satisfacer la curiosidad del lector para que la relación le sirva de diversión¹¹⁰⁰. Aunque en breve veremos que las verdaderas razones que justificaron la publicación de esta obra fueron otras.

Llegados a este punto queremos dejar claro que en esta sede no pretendemos hacer ningún estudio literario, que no atañe a nuestro campo de investigación. Nuestro interés por la relación se despertó en cuanto describe unas fiestas que fueron patrocinadas por un virrey de Cerdeña: Pedro Martínez Rubio (1652-1653). La obra, pues, abre un nuevo escenario en el estudio del patronazgo español en la isla, apuntando a que el interés artístico de los representantes reales no centró únicamente en la arquitectura, la pintura o la escultura, sino que contempló a la vez el arte efímero como medio de representación del poder. A partir de este texto hemos intentado reconstruir las características de las fiestas de 1652, ahondando en su contexto de gestación y sobre todo vinculándolas con la figura del virrey que las promovió.

¹⁰⁹⁷ PABA, Tonina. "Eternizar la memoria. Duecento anni di *relaciones...op. cit.* p. 32 La autora subraya que en la segunda mitad del *Seicento* las relaciones de sucesos son bastante escasas en el contexto sardo, sobre todo con respecto a los primeros 50 años del siglo.

¹⁰⁹⁸ PABA, Tonina. "Feste (e *Relaciones de Fiesta*) nella Sardegna del primo Settecento: un *delirio de exorbitante vanidad*". En: PABA, Tonina (ed.). *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*. Roma: Aracne, 2007, pp. 489-510.

¹⁰⁹⁹ Hemos podido localizar un solo ejemplar de la relación, conservado en la biblioteca de la Real Academia de la Historia. RAH, *Salazar y Castro*, U-11, ff. 280-291. De ahora en adelante nos referiremos a la relación a través de la abreviación "Copia de carta".

¹¹⁰⁰ *Copia de carta...op. cit.*, f. 280. Es decir, la relación responde a los tres parámetros "informar, narrar, celebrar" establecidos por Giuseppina Ledda para este tipo de textos: LEDDA, Giuseppina. "Informar, celebrar, elaborar ideológicamente". En: LÓPEZ POZA, Sagrario, PENA SUEIRO, Nieves (ed.). *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*. A Coruña: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pp. 201-212.

7.2. Vanagloriar al Monarca: la sutil prueba de fidelidad de la nobleza sarda

La comunicación oficial de la rendición de Barcelona llegó a Cagliari el 1 de noviembre de 1652, siendo recibida por el ya citado virrey Pedro Martínez Rubio. Tras transmitir la noticia a las principales autoridades de Cerdeña -el arzobispo de Cagliari, los jueces de la Real Audiencia, los ministros de Patrimonio, los *Concellers* y los cabildos catedralicios de la isla- el mandatario decretó tres días de fiesta con luminarias nocturnas, despertando, según relata la relación, un gran “bullicio” por las calles de la capital¹¹⁰¹. Completaron las demostraciones de alegría un sinfín de salvas de artillería y un *Tedeum laudamus* en el que participaron todas las autoridades políticas y los principales exponentes de la nobleza¹¹⁰². Pero, aparte de estos actos, que no dejaban de ser ordinarios y corrientes en caso de victoria de las armadas reales¹¹⁰³, se decidió organizar dos torneos, que se convirtieron en el momento culminante de la fiesta¹¹⁰⁴. Cabe destacar que los torneos se organizaron en un momento especialmente delicado: la terrible epidemia de peste que hacia mediados del siglo XVII azotó toda Europa occidental llegó a Cerdeña justamente a principios de 1652, diezmando la población de Alghero y Sassari. Para evitar el contagio las autoridades de Cagliari decidieron restringir las actividades comerciales y declarar el luto¹¹⁰⁵. Pero la rendición de Barcelona fue un acontecimiento político tan importante que se abandonan estas medidas y la ciudad se vistió de fiesta.

Los dos torneos, cuya descripción constituye el núcleo de la relación, se disputaron en la plaza mayor de la capital, como era habitual en estos casos. En medio de este espacio se montó:

“un tablado de ochenta pies de un angulo à otro en quadro, y cinco de alto, y en su circunferencia dispuestos assientos para la gente lucida [...] y por la azera de enfrente armados los tablados, que havian de servir para las damas, governador, consejeros, ciudad, prelados, que estaban con separacion y cubiertos, con adorno de colgaduras, y al otro lado el que ocuparon los Jueces”¹¹⁰⁶.

¹¹⁰¹ *Copia de carta...op. cit.*, f. 280v. Según destaca Antonio Bonet Correa, el “bullicio aclamatorio” y el “gentío” son elementos recurrentes en las relaciones de fiestas, puesto que demuestran la adhesión total del pueblo a los intereses de la Monarquía. BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura...op. cit.*, pp. 10-11.

¹¹⁰² *Copia de carta...op. cit.*, f. 281.

¹¹⁰³ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, GALINDO BLASCO, Esther. *Política y fiesta en el barroco...op. cit.*, p. 55.

¹¹⁰⁴ A este respecto subrayamos que en Cerdeña, como en muchos otros lugares, los torneos eran un componente habitual de las celebraciones más solemnes. De hecho, los certámenes entre miembros de la nobleza también se organizaron en ocasión de las ya citadas fiestas de 1619 y 1632.

¹¹⁰⁵ Sobre las terribles consecuencias de esta epidemia de peste en Cerdeña véase: GALIÑANES GALLÉN, Marta, ROMERO FRÍAS, Marina. *Documenti sulla peste in Sardegna...op. cit.*

¹¹⁰⁶ *Copia de carta...op. cit.*, f. 285v.

Los caballeros que participaron en el certamen fueron los representantes de todas las principales casas aristocráticas de Cerdeña y la relación hace especial hincapié en la descripción de las empresas que llevaban en sus escudos. Lamentablemente no hay ningún grabado que las ilustre, probablemente debido a un problema de gastos de impresión, pero el anónimo autor explica con profusión de detalles el significado de cada una de ellas y los mote que las acompañan. El dato más interesante es que en las distintas divisas hay algunas imágenes que se repiten, con pequeñas variantes, reflejando el significado político de las fiestas. Entre ellas hemos escogido las más significativas.

En primer lugar cabe destacar el sol, símbolo astrológico que alude a la prosperidad y divinidad del monarca¹¹⁰⁷. Lo encontramos, por ejemplo, en la empresa de Thomas Gualvez y Castelví, que representaba el escudo de armas de la Monarquía hispánica ceñido de muchos rayos y a sus pies el blasón de Barcelona, con el mote: “Mis armas tienen victoria/Aunque à tus pies se rindieron/Pues ganan lo que perdieron”¹¹⁰⁸; o en la de Francisco Sanjust, con un sol iluminando las nubes y las palabras: “Tu gloria será mayor/Cataluña por rendida/Pues te fecunda y da vida/Quando triumpha el vencedor”¹¹⁰⁹. Un dato interesante es que el mismo símbolo también aparece en las celebraciones organizadas en otras ciudades. Por ejemplo, en Nápoles el virrey conde de Oñate celebró un festín en el salón principal del palacio real, como ya hemos apuntado. Las fuentes aclaran que en medio de la sala colgaba del techo:

“Una corona grandiosa sopraposta ad un gran sole d'infiniti raggi arricchito, dai quali raggi erano sostenuti da centoventi doppieri in circa, ognun de' quali sosteneva quattro torce di bianchissima cera”¹¹¹⁰.

Este símbolo astrológico también aparece también en Barcelona, donde en febrero de 1653 se dispuso una cabalgata, delante del mismo Juan José de Austria. Uno de los carros presentaba a España como un sol iluminando con sus rayos a todas sus provincias¹¹¹¹. El mismo carro iba

¹¹⁰⁷ Sobre el tema véase: MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. “Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero”. En: *Actas del I simposio internacional de emblemática. Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 209-254; MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. “El retrato áulico y la iconografía solar. La imagen astral de los reyes hispanos durante el Antiguo Régimen”. *Millars. Espai i Història*, 19, 1996, pp. 145-164; MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellón: Universitat Jaume I, 2001.

¹¹⁰⁸ *Copia de carta...op. cit.*, f. 286.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹¹⁰ FUIDORO, Innocenzo. *Successi del governo...op. cit.*, p. 188.

¹¹¹¹ *Relación de las fiestas, que la Nobilissima Ciudad de Barcelona, ha hecho por las Mercedes, que ha recebido nuevamente de la Real clemencia, y grandeza de la Magestad Augusta del Rey nuestro Señor Felipe Quarto el Grande*. México: en la imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1653. Sobre el tema véase también: GONZÁLEZ CRUZ,

coronado por un león dorado, triunfante y vencedor, otra imagen alegórica de Felipe IV que también encontramos reiteradamente en los escudos de los caballeros de Cagliari. Por ejemplo, Phelix Nin pintó en su empresa a una mujer hermosa que se rendía a los pies de un león coronado, simbolizando la ciudad de Barcelona y el rey, respectivamente¹¹¹²; asimismo, Juan de la Mata se presentó con una imagen de un león coronado que sujetaba otro león más pequeño, al que se la había caído la corona, con el mote: “*Venci triumphe/Mas la gloria que he tenido/Es perdonar a un rendido*”¹¹¹³.

Para aclarar el significado de este símbolo destacamos que los panfletos catalanes de los primeros años de la *Guerra dels Segadors* se referían a los castellanos como los “leoncillos” y a los catalanes como “gallos”¹¹¹⁴. El contraste entre los dos bandos queda reflejado en Cagliari por la empresa de Salvador Aymerich, que presentaba un gallo sin cresta que salía de la muralla de Barcelona entre las hileras de los soldados de Felipe IV, con el mote: “*Lo gall, se es tornat Capò/Puix lo motiu desta festa/Del tot li ha tallat la Cresta*”¹¹¹⁵. Por otro lado, en Salamanca los leones, símbolo del rey pero también de Castilla y León, cerraban el desfile triunfal que clausuró los 43 días de fiesta¹¹¹⁶. Tanto en Castilla, como en Cataluña como en Cerdeña, pues, el león coronado se convirtió en la imagen de propaganda de una única Monarquía que reconocía a Felipe IV como su legítimo soberano.

Tras los certámenes públicos la fiesta calaritana continuó en una dimensión más privada, disponiéndose un sarao en el palacio real para el entretenimiento de las damas. Durante este festín los jueces proclamaron oficialmente los ganadores de los torneos y concedieron los premios. Este acto puso punto final a las celebraciones.

Cabe destacar que la *Copia de carta* pone de manifiesto el papel de primer plano de la aristocracia sarda en todos los actos. Según Fernando Rodríguez de la Flor y Esther Galindo Blasco, en una sociedad jerarquizada como la del siglo XVII era habitual que la fiesta, tanto en la esfera pública como en la privada, se convirtiese en una ocasión de ostentación del estatus de la nobleza¹¹¹⁷. Aun

David. “La mentalidad religiosa hispana ante los conflictos bélicos de Portugal y Cataluña”. En: ARANDA PÉREZ, Francisco José (ed.). *VII Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, I, pp. 85-98.

¹¹¹² *Copia de carta...op. cit.*, f. 283v.

¹¹¹³ *Ibid.*, f. 287.

¹¹¹⁴ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, GALINDO BLASCO, Esther. *Política y fiesta en el barroco...op. cit.*, p. 31.

¹¹¹⁵ *Copia de carta...op. cit.*, f. 289v.

¹¹¹⁶ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, GALINDO BLASCO, Esther. *Política y fiesta en el barroco...op. cit.*, p. 59.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

así, creemos que el protagonismo tributado a la élite de Cerdeña se deba a la vez a motivos políticos relacionados con el contexto histórico del momento. A este propósito hay que recordar que la mayoría de las casas aristocráticas sardas eran de orígenes catalanes, aragoneses o valencianos, procedentes de la organización feudal realizada posteriormente a la anexión de la isla a la Corona de Aragón¹¹¹⁸. Según destaca el historiador Francesco Manconi, en la edad moderna la nobleza de Cerdeña, a pesar de sus orígenes, se fue distanciando progresivamente de la oligarquía catalano-aragonesa en virtud de la política centralizadora de la Monarquía y los años de gobierno del Conde-Duque de Olivares marcaron el momento de alejamiento definitivo¹¹¹⁹. Los sardos acogieron y secundaron la política de Unión de Armas, convencidos de poder obtener a cambio títulos, mercedes y sobre todo privilegios¹¹²⁰. Por ello, Juan de Castelví y Blasco de Alagon, exponentes de las dos casas aristocráticas más importantes de la época, intervinieron en la campaña militar catalana al mando de unas tropas que el Reino de Cerdeña envió para socorrer a la Monarquía¹¹²¹.

Bajo esta perspectiva, las fiestas de Cagliari de 1652 correspondían a la celebración de una victoria en la que los sardos habían participado activamente y representaban a la vez una oportunidad más de reiterar su fidelidad a la Corona. Esto, junto con la misma naturaleza de la fiesta -la celebración de una victoria militar- explica el lenguaje bélico de las empresas de los caballeros. A modo de ejemplo mencionamos otro escudo, el del Conde de Montalvo, que representaba el león coronado de Castilla pisando las cuatro barras de Cataluña, con el mote “Hoy logran triunfos mis rayos/Siendo mi mayor trofeo/Sujetar lo que poseo”¹¹²². Tal vez no fue casualidad que esta

¹¹¹⁸ A partir de 1326, fecha de la caída de la ciudad de Cagliari en manos de la armada de Aragón, las tierras de Cerdeña fueron repartidas entre aquellos caballeros que habían participado o prestado apoyo a la campaña militar para la conquista de la isla. Sobre el tema véase: MURGIA, Giovanni. “La conquista aragonesa e le conseguenze sulla società rurale (secoli XIV-XV)”. En: MURGIA, Giovanni. *Un’isola, la sua storia. La Sardegna tra Aragona e Spagna (secoli XIV-XVII)*. Dolianova: Edizioni grafiche del Parteolla, 2012, pp. 11-60.

¹¹¹⁹ Aclara el historiador que hacia 1640 “*le élites di origini catalano-aragonesi hanno ormai voltato le spalle agli antichi vincoli familiari e culturali e guardano alle suggestioni ideologiche del centralismo madrileno*”. MANCONI, Francesco. “*Para los reales exércitos de Su Magestad. La nobiltà sarda nelle guerre della Monarchia ispanica (1626-1652)*”. En: MANCONI, Francesco (ed.). *Una piccola provincia di un grande impero. La Sardegna nella Monarchia composita degli Asburgo (secoli XV-XVIII)*. Cagliari: CUEC, 2012, pp. 180-212.

¹¹²⁰ “*La Unión de Armas diventa per i sardi l’occasione per rivendicare l’estensione dei privilegi goduti dai corpi rappresentativi degli altri regni della corona catalano-aragonesa [...] la parificazione agli altri sudditi della Corona d’Aragona nell’accesso alle cariche pubbliche è di vitale importanza per la sopravvivenza economica di nobili, ecclesiastici e letrados della Sardegna. Le richieste vengono soddisfatte in misura consistente, tanto che al tempo della Unión de Armas –secondi i calcoli degli storici– viene assegnato ai sardi più del 90% delle plazas militares, ecclesiastiche e giudiziarie del regno*”. MANCONI, Francesco. “*Para los reales exércitos de Su Magestad...op. cit.*”, pp. 192-193.

¹¹²¹ *Ibid.*, pp. 199-205.

¹¹²² *Copia de carta...op. cit.*, f. 286v.

empresa, que encarnaba perfectamente el cambio de rumbo de la clase dirigente sarda, ganase el premio al mejor mote.

7.3. El comitente silencioso: la sombra del virrey

Aparte de la nobleza, hubo otro personaje que en las fiestas calaritanas jugó un papel aún más importante: se trata del ya citado virrey Pedro Martínez Rubio.

Este eclesiástico aragonés nació en Ródenas y muy joven empezó una brillante carrera eclesiástica en el clero secular. En 1636 obtuvo el título de doctor y la cátedra de Derecho en la Universidad de Zaragoza. En 1645 fue nombrado vicario general de la diócesis de Valencia y dos años más tarde deán de la catedral de Teruel¹¹²³. En 1650 el rey le envió a Cerdeña con el cargo de visitador del Real Patrimonio de la isla. El objetivo principal de su visita es mejorar el sistema de recaudación impositiva del reino y conseguir nuevos recursos financieros para sustentar los ejércitos de Felipe IV empeñados justamente en la campaña militar catalana¹¹²⁴. Se trataba de un trabajo largo y complejo, sobre todo debido al estado de verdadero caos en el que se encontraba la gestión del patrimonio y la corrupción de los ministros reales, pero el eclesiástico aragonés cumplió con su tarea con gran eficiencia. Según ha calculado el historiador Giuseppe Mele, gracias a las reformas de Martínez Rubio en los años 1650-1655 la Corona recaudó del patrimonio de Cerdeña unos 300.000 escudos más de lo habitual, lo cual fue un resultado importante si se consideran la pobreza de la isla y las dificultades causadas por la epidemia de peste¹¹²⁵. El eclesiástico aragonés se reveló un servidor fiel y eficiente de la casa de Austria, por lo cual el 25 de febrero de 1652, tras el fallecimiento del entonces virrey marqués de Campo Real, Felipe IV le designó como virrey interino de Cerdeña, manteniéndose el personaje en el cargo durante 18 meses¹¹²⁶.

¹¹²³ JAIME LORÉN, José María, JAIME GÓMEZ, José. "Pedro Martínez Rubio y Gómez (Ródenas, 1614-1667)". *Xiloca*, 8, 1991, pp. 81-90.

¹¹²⁴ La documentación relativa a la visita de Pedro Martínez Rubio, con los memoriales que envió a Madrid y la correspondencia con el rey, se conserva entre el Archivo de la Corona de Aragón y la Biblioteca de Cataluña y ha sido estudiada por Giuseppe Mele. ACA, *Tesorería General*, vol. 134; BNC, *Manuscrit 995*; MELE, Giuseppe. "L'arbitrio frumentario del visitador Pedro Martínez Rubio nella Sardegna di metà Seicento". En: MANCONI, Francesco (ed.). *Una piccola provincia di un grande impero. La Sardegna nella Monarchia composita degli Asburgo (secoli XV-XVIII)*. Cagliari: CUEC, 2012, pp. 135-149.

¹¹²⁵ MELE, Giuseppe. "L'arbitrio frumentario...op. cit.", p. 136.

¹¹²⁶ JAIME LORÉN, José María, JAIME GÓMEZ, José. "Pedro Martínez Rubio...op. cit.", p. 82. Sobre el mandato político de Martínez Rubio véase: MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. II, pp. 86-89.

Como hemos destacado, la noticia oficial de la rendición de Barcelona llegó a Cagliari el 1 de noviembre de 1652¹¹²⁷, mientras Martínez Rubio ya estaba desempeñando este nuevo cargo, factor que el anónimo autor de la *Copia de carta* no se olvida de remarcar: antes de empezar con el relato de las fiestas hace una mención explícita al virrey introduciendo su *curriculum*, a modo de dedicatoria¹¹²⁸. Además, a lo largo de la relación las referencias y elogios al eclesiástico aragonés se repiten en distintas ocasiones. Por ejemplo, la empresa de Ambrosio Asquer presentaba un sol encendido con el mote: “Con este rubio planeta/Puedo losué segundo/Triunfar oy de todo el mundo”, en el que “rubio planeta” era una alusión explícita al apellido del virrey, justificada porque “sus asistencias de socorros remitidos a los reales ejércitos tan a tiempo le han merecido tantas estimaciones del serenísimo señor Don Juan de Austria”¹¹²⁹. Es decir, con calculado interés la fiesta enfatizaba la contribución de Pedro Martínez Rubio en la victoria del ejército real en Cataluña y su excelente relación con Juan José de Austria. A este respecto cabe destacar que el eclesiástico conoció personalmente al hijo natural de Felipe IV en 1651, cuando este último, navegando de Sicilia a Cataluña con su escuadra de galeras, hizo una pequeña escala en Cagliari. Aquí fue recibido oficialmente por Martínez Rubio, quien dispuso un banquete en su honor en el palacio real. En una carta del 7 de julio de ese mismo año el rey le dio las gracias por el recibimiento tributado a su hijo¹¹³⁰.

Por otro lado, la *Copia de carta* destaca que el virrey, con gran liberalidad, se hizo cargo de una parte importante de los gastos de las fiestas: el “tablado” que se montó en la plaza para el torneo, las lanzas de caballeros, los premios para los ganadores, los trajes para los músicos, el sarao en el palacio real. El anónimo autor de la relación no deja de subrayar que todo esto “importó cantidad muy considerable”¹¹³¹. Además, el virrey presidió cada uno de los actos de las celebraciones. Hasta se preocupó de enviar premios de galantería a los nobles que no habían recibido ningún

¹¹²⁷ Cabe destacar que el virrey tuvo noticia de la rendición de Barcelona ya antes de la llegada del despacho oficial, como atestigua una carta que escribió el 29 de septiembre de 1652 a los *Concellers* de Sassari: “En este punto recibo el aviso del rendimiento de Barcelona, y toda la costa a merced de Su Magestad, que fue a 12 del corriente, de que doy a vuestra señoría la enhorabuena por lo que interesa esa ciudad, particularmente y participa todo este reyno, de el buen suceso haviendolo facilitado con los socorros que del se han remitido...”. BNE, *Comunicación de Pedro Martínez Rubió a los consellers de Sázer en la que les da aviso de la rendición de Barcelona y del estado de la guerra de Cataluña*, MSS/18651/50.

¹¹²⁸ *Copia de carta...op. cit.*, f. 280: “El Illustre Pedro Martinez Rubio, Dean de la Santa Yglesia de Teruel, Visitador General, y luez de Residencia en las cosas tocantes al Real Patrimonio de su Magestad, Auditor de la Sacra Rota Romana, Governador, y Reformador de los Cavos de Caller, y Galura, Viceregia governando el Reyno de Cerdeña”.

¹¹²⁹ *Ibid.*, f. 284v.

¹¹³⁰ “Venerado y amado nuestro: esta bien lo que decis en vuestra carta de 9 de junio pasado en que me dais cuenta de haver tocado en esse puerto de Caller Don Juan mi hijo, y lo que haveis procurado asistirle...”. BNC, *Manuscrit 995*, f. 111.

¹¹³¹ *Copia de carta...op. cit.*, f. 286.

reconocimiento por parte de los jueces del torneo¹¹³². En definitiva, Pedro Martínez Rubio fue no solo el patrocinador de estas fiestas, sino que actuó como verdadero “director de escena”, dejando protagonismo a los exponentes de la oligarquía local, pero controlando con calculado interés cada momento de las celebraciones.

Por todo lo referido creemos que Martínez Rubio fue también el comitente de la *Copia de carta*. El texto deja constancia de su brillante carrera político-eclesiástica y sus servicios a la Corona, celebrando a la vez su tarea de patronazgo en Cerdeña. Se trata, pues, de una obra que responde claramente a una finalidad de propaganda y se inscribe en ese panorama de relaciones de fiesta que, según aclaran Fernando Rodríguez de la Flor y Esther Galindo Blasco:

“eran la constancia escrita que demostraba el cumplimiento del obligado vasallo de celebrar y después publicar los actos del rey. Aunque, en contrapartida se posibilitaba, también a través de ellas, que el vasallo invisible se hiciera visible a sus ojos”¹¹³³.

Desconocemos qué difusión llegó a tener esta relación, pero el hecho de que la única copia conocida se encuentre en Madrid apunta a que la obra, tal vez, surgió con el objetivo de dar a conocer en España la tarea desempeñada por Pedro Martínez Rubio en Cerdeña. A lo largo de la presente investigación ya hemos visto un caso parecido: el del arzobispo Francisco Desquível, que envió a la corte una copia de su *Relacion de la invencion de los cuerpos santos* para informar al rey de la campaña de búsqueda de cuerpos santos que promovió en su archidiócesis de Cagliari. En la misma línea, pues, la *Copia de carta* forma parte de un fenómeno de autopromoción de los altos cargos administrativos en la periferia del imperio, como aclara Tonina Paba:

“La stampa di molte relazioni riceve sovente impulso dalla volontà di conferire protagonismo a personaggi e/o istituzioni che agiscono e interagiscono nello scacchiere politico isolano con lo sguardo rivolto alla madrepatria iberica”¹¹³⁴.

7.4. Las fiestas calaritanas en la política de patronazgo de Pedro Martínez Rubio

En 1655 Pedro Martínez Rubio dejó Cerdeña rumbo a Roma, convirtiéndose en auditor de la Sacra Rota. Fue en ese momento que el prelado donó a la iglesia parroquial de Ródenas, su pueblo natal, distintas alhajas, entre ellas: un dosel, un arca para el monumento de Semana Santa y una

¹¹³² *Ibid.*, f. 290v.

¹¹³³ RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, GALINDO BLASCO, Esther. *Política y fiesta en el barroco...op. cit.*, p. 53.

¹¹³⁴ PABA, Tonina. *“Eternizar la memoria. Duecento anni di relazioni...op. cit.”* p. 37.

custodia de plata con una inscripción laudatoria que recuerda, entre sus distintos cargos, el de virrey interino de Cerdeña: *"HUMILIUM CELSITUDINI PETRUS MARTINUS RUBIO, DECANO TUROLENSIS, SARDINIAE VICEREGIA GUBERNATOR SACRAE ROMANE ROTAE AUDITOR"*¹¹³⁵.

Su estancia en la ciudad eterna fue breve, ya que en 1656 Felipe IV le designó arzobispo de Palermo y virrey interino de Sicilia, además de nombrarle miembro del Consejo de Estado¹¹³⁶. De este modo, nuestro personaje proseguía su ascendente carrera al servicio del rey con dos nuevos cargos de gran prestigio¹¹³⁷. El proceso consistorial para su nombramiento a la mitra palermitana apunta a que este salto se debió al celo con el que había defendido los intereses de la Corona en Cerdeña: *"è stato visitatore [...] e governatore viceregia del detto Regno di Sardegna, e si e' portato in tutte queste cariche benissimo, et ha dato saggio di grandissima prudenza, dottrina, bonta', et integrita"*¹¹³⁸.

Ahondar en la etapa siciliana del personaje, que se prolongó hasta su fallecimiento en 1667, no figura en los objetivos de la presente investigación. Aun así, creemos necesario apuntar algunos datos sobre una serie de iniciativas artísticas en las que se vio involucrado durante sus últimos años de vida.

El 20 de junio de 1658 Pedro Martínez Rubio hizo su entrada oficial en Palermo como nuevo arzobispo¹¹³⁹. La ceremonia comenzó con un cortejo que partió de la iglesia de San Nicolás, donde el Senado de la ciudad había deliberado realizar un arco triunfal, por un gasto de 200 escudos¹¹⁴⁰. Pero el prelado prefirió renunciar al arco y reservar el dinero para realizar nuevas vidrieras en las ventanas de la catedral, siendo esta su primera donación a su nueva sede¹¹⁴¹. En la fachada de la iglesia de San Nicolás se realizaron entonces unas decoraciones efímeras con figuras alegóricas que ofrecían simbólicamente al nuevo arzobispo el escudo de la mitra palermitana:

"nel mezzo a tutta la faccia, in cui s'apre alla chiesa [...] dipinta la mitra palermitana. Et a quella in divuta distanza, si sospesero quattro quadri, da destra Roma, e Sicilia, e da sinistra Palermo, e

¹¹³⁵ JAIME LORÉN, José María, JAIME GÓMEZ, José. "Pedro Martínez Rubio...*op. cit.*, p. 87.

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 83.

¹¹³⁷ A este respecto destacamos que el arzobispado de Palermo, aparte de ser el más importante dentro de la geografía eclesiástica siciliana, garantizaba unas buenas rentas. Según el proceso consistorial, en la época de Pedro Martínez el valor de la mitra rondaba los 25.000 ducados. ASV, *Processus Consistoriales*, vol. 55, f. 369.

¹¹³⁸ *Ibid.*, f. 366.

¹¹³⁹ MAZZARESE FARDELLA, Enrico, FATTA DEL BOSCO, Laura, BARILE PIAGGIA, Costanza. *Ceremoniale de' signori vicere...op. cit.*, pp. 245-246.

¹¹⁴⁰ BELLAFFIORE, Giuseppe. "Iconografia della cattedrale di Palermo anteriore al 1781". *Bollettino d'arte*, I, 1972, pp. 93-112.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 96.

*Italia Transtibertina. Tutti e quattro pero' que' geni [...] .additavan la ricca mitra, offerendola al sacro pastore [...] tra i vaghi svolazzi di tremule banderuole, spiegata all'aria nel mezzo, la nobil arma di monsignore*¹¹⁴².

El autor de esta descripción aclara que la decoración se consideró necesaria porque Pedro Martínez Rubio en el pasado había utilizado muchas veces el arte efímero: “*il gran prelato [...] tante machine aveasi alzato per l'addietro, quante avea dato fuori dalla gran mente attioni trionfali*”¹¹⁴³. Aunque sin entrar en detalles, este testimonio confirma, pues, que el personaje estaba muy familiarizado con este medio artístico.

Ese mismo año llegó a Palermo la noticia del nacimiento del príncipe Felipe Próspero, heredero de la Corona. La ciudad se vistió de fiesta con una serie de actos que incluyeron salvas de artillería, luminarias nocturnas, un *Tedeum laudamos*, una cabalgata de las autoridades públicas por las calles del centro y un torneo que contó con la participación de los principales aristócratas de Sicilia¹¹⁴⁴. Pedro Martínez Rubio, en calidad de virrey, presidió todos los momentos de las celebraciones, que se desarrollaron de manera parecida a las realizadas en Cagliari en 1652, sugiriendo que estos actos seguían un ceremonial establecido. No obstante, la diferencia es que de estas fiestas palermitanas no se conserva ninguna relación escrita y que todos los gastos corrieron a cargo del Real Patrimonio. En este caso, pues, nuestro personaje se limitó a participar en los festejos dentro de las obligaciones de su cargo, pero sin patrocinarlos directamente.

Durante su estancia en Palermo el prelado también intervino en la decoración de su iglesia catedral. Por ejemplo, consta que en 1658 mandó construir unas tribunas detrás del coro¹¹⁴⁵. Tres años más tarde se pintaron entre las ventanas de la nave central las figuras de los principales santos de Palermo, aunque no se sabe si la operación fue patrocinada directamente por él¹¹⁴⁶. Lamentablemente de estas intervenciones artísticas nada pervive, puesto que desaparecieron

¹¹⁴² VITRANO, Francesco. *La Mitra Palermitana Freggio offerto all'eccellentissimo E reverendisimo Signor Don Pietro Matrinez Rubio Arcivescovo di Palermo Locotenente, e Capitan Generale per Sua Maestà in questo Regno*. Palermo: Agostino Bossio, 1658, pp. 5-6.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁴⁴ MAZZARESE FARDELLA, Enrico, FATTA DEL BOSCO, Laura, BARILE PIAGGIA, Costanza. *Ceremoniale de' signori vicere...op. cit.*, pp. 246-248. Para ensalzar la continuidad dinástica de la Monarquía se publicó también un panegírico, escrito por el clérigo Antonio González y dedicado a Pedro Martínez Rubio: GONZÁLEZ, Antonio. *Panegirico real en la accion solemne de gracias por el nacimiento del Serenissimo príncipe de las Españas Don Felipe Prospero, Nuestro Señor, hijo primogenito de las Magestades Catolicas de Don Felipe el Quarto i Doña Maria Ana de Austria Nuestros Reyes*. En Palermo: por Pedro de Isla, 1658.

¹¹⁴⁵ CALAMIA, Francesco, CATALANO, Antonio. *La cattedrale di Palermo...op. cit.*, p. 88.

¹¹⁴⁶ BELLAFFIORE, Giuseppe. "Iconografia della cattedrale...op. cit.", p. 98.

durante la remodelación neoclásica del templo que comenzó en 1781¹¹⁴⁷. Pero sobre todo Pedro Martínez Rubio donó a la catedral una preciada reliquia: la cabeza de San Mamiliano, santo mártir que según la tradición había sido obispo de Palermo en siglo V. La reliquia, que hasta 1658 se conservaba en la iglesia romana de Santa Maria in Monticelli, fue recogida por nuestro eclesiástico durante su estancia en la ciudad papal, con el objetivo de llevarla consigo a su nueva sede episcopal siciliana. Una inscripción laudatoria en la fachada de la catedral recuerda estos hechos, celebrando la donación de la milagrosa cabeza, que actualmente se conserva en la capilla de las reliquias de la misma catedral (**fig. 220**).



Fig. 220. Inscripción laudatoria que recuerda la donación de la reliquia de San Mamiliano por parte de Pedro Martínez Rubio. Palermo, catedral. Fachada lateral.

Por voluntad de Pedro Martínez Rubio también se realizaron importantes obras arquitectónicas en el palacio episcopal de Palermo. El prelado mandó edificar un balcón para conectar con más facilidad su residencia con el templo:

¹¹⁴⁷ Sobre el tema véase: CALAMIA, Francesco, CATALANO, Antonio. *La cattedrale di Palermo...op. cit.*; URBANI, Leonardo (ed.). *La cattedrale di Palermo. Studi per l'ottavo centenario della fondazione*. Palermo: Sellerio, 1993.

“Apri’ la porta di riscontro alla porta maggiore della cattedrale: a cui si scende con una scala del secondo ordine di eso Arcivescovado [...] Sopra esas porta si fece un gran balcone con ferrta da cui si vede buona parte della chiesa”¹¹⁴⁸.

Las obras concluyeron en 1659, como recuerda una inscripción laudatoria en mármol ubicada en la fachada lateral del mismo palacio (fig. 221).

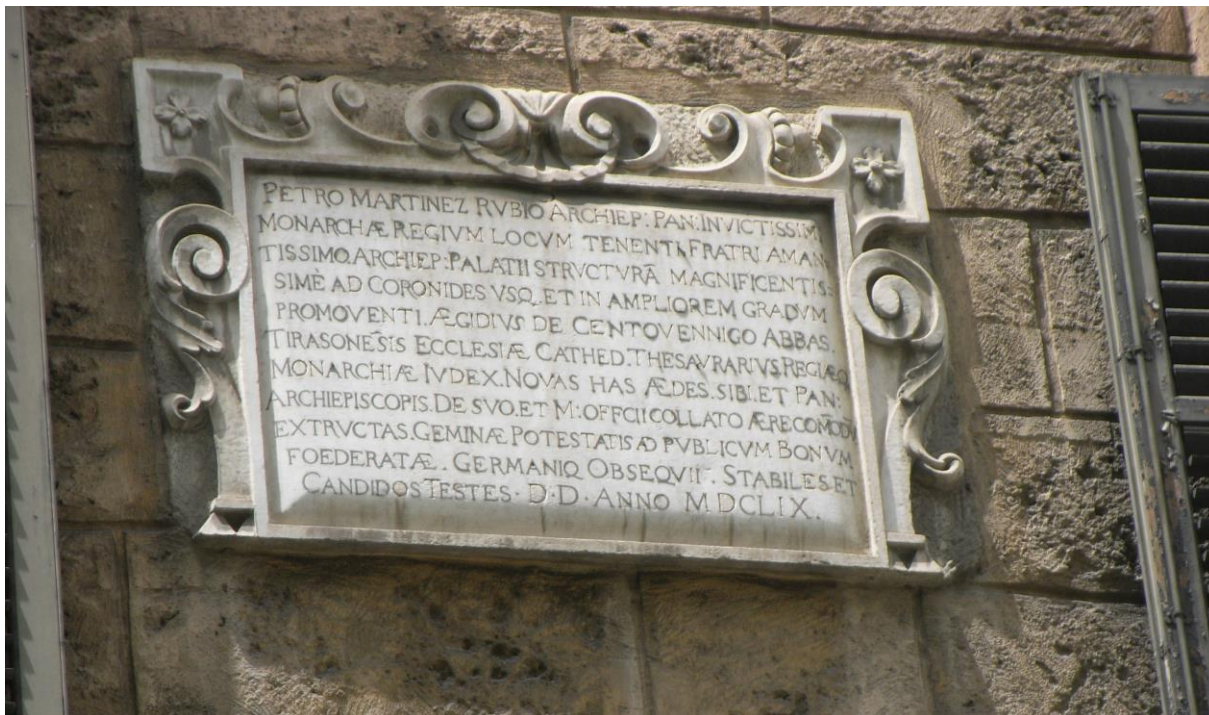


Fig. 221. Inscripción laudatoria que recuerda las obras patrocinadas por Pedro Martínez Rubio. Palermo, palacio episcopal.

Finalmente, cabe destacar que el nombre de Pedro Martínez Rubio también se propuso para la dignidad de cardenal, aunque no llegó a recibir la púrpura debido a su fallecimiento en 1667¹¹⁴⁹. Poco antes de morir el personaje hizo una última donación a la iglesia de Ródenas, su pueblo natal, encargando un retablo dedicado a Santa Marina que presenta en el remate su escudo episcopal¹¹⁵⁰.

En definitiva, este eclesiástico, que llegó a la vez a las más altas esferas del poder político, fue protagonista de numerosas iniciativas artísticas que merecerían, tal vez, un estudio específico. En esta sede solo queremos destacar que su estancia en Cerdeña fue la que abrió su carrera como

¹¹⁴⁸ Texto citado en: BELLAFFIORE, Giuseppe. "Iconografia della cattedrale...op. cit.", pp. 106-107, nota 110.

¹¹⁴⁹ JAIME LORÉN, José María, JAIME GÓMEZ, José. "Pedro Martínez Rubio...op. cit.", p. 88.

¹¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 85.

patrono, siendo en Cagliari donde el personaje financió su primera empresa artística. El paso por la isla se reveló fundamental en su carrera diplomática, ya que le sirvió de trampolín hacia otros cargos más prestigiosos. En esta óptica, las fiestas calaritanas con motivo de la rendición de Barcelona fueron justificadas por la necesidad del personaje de dar a conocer a la corte de Madrid su trabajo en Cerdeña, que se había traducido en el envío de tropas y dinero a los ejércitos reales, y a la vez reiterar su gran fidelidad a la Monarquía. En otros términos, creemos que hay que leer el patronazgo de Pedro Martínez Rubio en la isla como un instrumento de autopromoción.

Su posterior estancia en Sicilia prueba que el eclesiástico siguió aprovechando las posibilidades de las fiestas para dar visibilidad a su persona, pero sus empresas como patrono se abrieron a otros medios artísticos: retablos, alhajas, donaciones de reliquias, obras arquitectónicas, etc. Es decir, tras la etapa sarda se inició una segunda fase en su tarea de patronazgo, en la que el personaje pasó de lo efímero al permanente, demostrando dominar todos los campos del arte como lenguaje del poder.

**8. LAS ACTUACIONES ARTÍSTICAS DEL VIRREY NICOLÁS PIGNATELLI ARAGÓN
(1687-1690)**

8.1 Un diplomático napolitano al servicio de la Corona

Nicolás Pignatelli Aragón (Cerchiara, Sicilia, 1648 – Nápoles, 1730), duque de Monteleón, príncipe de Noja y marqués de Cerchiara, fue virrey de Cerdeña de 1687 a 1690¹¹⁵¹. Grande de España y caballero del Toisón de Oro¹¹⁵², este personaje pertenecía a una ilustre familia napolitana¹¹⁵³ que en la primera mitad del siglo XVII se había emparentado con los herederos españoles de Hernán Cortés¹¹⁵⁴, conquistador de México, asentándose como una de las casas aristocráticas más influyentes en la corte de Madrid. Por ello, varios antepasados de Nicolás sirvieron a la Monarquía como virreyes y diplomáticos¹¹⁵⁵. Asimismo, la familia contó con varios eclesiásticos, como Francesco Pignatelli, hermano de Nicolás, que fue cardenal arzobispo de Nápoles entre 1703 y 1734. Hubo también un papa, que llegó a la silla pontificia en 1691 con el nombre de Inocencio XII¹¹⁵⁶. Se trataba, pues, de una casa nobiliaria que en los siglos XVII y XVIII se movió en las más altas esferas del poder tanto en España como en Italia.

Para Nicolás Pignatelli el virreinato de Cerdeña representó la primera etapa de una carrera política que le llevó a desempeñar prestigiosos cargos de corte: tras su estancia en la isla volvió a Madrid, donde en 1690 fue nombrado gentilhomme de cámara del rey Carlos II y en 1699 caballerizo mayor de la reina Mariana de Neoburgo¹¹⁵⁷. El papel de primer plano que desempeñó dentro de la administración del estado queda probado por el hecho de que cuando Felipe V llegó a España, en 1701, fue Pignatelli quien le puso el collar del Toisón de Oro¹¹⁵⁸. Sin embargo, durante la Guerra de Sucesión nuestro personaje debió de cambiar de bando, ya que entró a formar parte del

¹¹⁵¹ MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdeña...op. cit.*, vol. II, pp. 171-174.

¹¹⁵² El toisón de oro le fue concedido por el rey Carlos II en 1681. AHN, *Estado*, legajo 7686/32.

¹¹⁵³ Los orígenes de la casa Pignatelli remontan al siglo XIII. En el *Quattrocento* esta familia napolitana se emparentó con los descendientes de los reyes de Pedro III de Aragón (1240-1285) y Constanza II de Sicilia (1247-1302), dando lugar a la casa Pignatelli Aragón. En la *Biblioteca Nazionale* de Nápoles se conservan varios árboles genealógicos realizados en los siglos XVII y XVIII que ilustran la historia familiar. BNNA (= Biblioteca Nazionale di Napoli), *Fondo San Martino*, Mss 214/181. Véase también: DONSI GENTILE, Jolanda. "L'archivio Pignatelli Aragona Cortés". *Rassegna degli Archivi di Stato*, 17, gennaio-aprile 1957, pp. 79-86.

¹¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 80. Las dos familias emparentaron en 1639, a través de la boda entre Héctor Pignatelli Aragón, IV duque de Monteleón, y Juana Cortés.

¹¹⁵⁵ Entre ellos recordamos: Héctor Pignatelli, que fue virrey de Cataluña (1603-1610); y Francisco Pignatelli, virrey de Aragón (1654-1657).

¹¹⁵⁶ DONSI GENTILE, Jolanda. "L'archivio Pignatelli Aragona Cortés...p. 81.

¹¹⁵⁷ CEBALLOS ESCALERA GILA, Alfonso. "Pignatelli d'Aragona, Niccolò". En: VV. AA. *Diccionario biográfico español*. XLI. Madrid: Real Academia de la Historia, 2013, p. 567.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*

Consejo de Estado del emperador Carlos de Habsburgo, que posteriormente le nombró virrey de Sicilia (1719-1722)¹¹⁵⁹.

Cabe destacar que en 1679 Nicolás Pignatelli Aragón se casó con su sobrina Juana Pignatelli Aragón Cortés (Madrid, 1666 – Nápoles, 1723), heredera del ducado de Monteleón. Se trató de un enlace matrimonial de gran importancia, puesto que consolidaba la unión de las ramas italiana y española de la familia, que ya se habían entrecruzado varias veces por vía de casamientos¹¹⁶⁰. Además, a nuestro personaje le permitió adquirir el título ducal. Pero más allá de las cuestiones dinásticas, lo que más nos interesa destacar es que tanto Nicolás como Juana fueron promotores de numerosas empresas artísticas, sobre todo en las varias residencias familiares.

La rama española de la casa Pignatelli Aragón Cortés, a la que pertenecía Juana, residía en un palacio en las afueras de Madrid, lamentablemente derribado en el siglo XIX. Según los críticos se trataba de “uno de los monumentos más notables del Madrid barroco de los siglos XVII y XVIII”¹¹⁶¹. Se desconoce la fecha exacta de su construcción; sin embargo, se sabe que se trabajó intensamente en su decoración mientras era la residencia oficial de la pareja formada por Nicolás y Juana. Precisamente para el jardín de esta finca el duque encargó en 1688, siendo virrey de Cerdeña, cinco fuentes de mármol al escultor Francesco Aprile. Trataremos el tema con detalle en los apartados siguientes.

La residencia de la rama italiana de la familia, en cambio, sí ha llegado a nuestros días (**fig. 222**). Se trata de un palacio ubicado en el centro de Nápoles, entre las actuales *Piazza del Gesù Nuovo* y *Via Sant’Anna dei Lombardi*¹¹⁶². Nicolás y Juana Pignatelli se trasladaron aquí con sus hijos a principios del siglo XVIII, cuando los convulsos acontecimientos políticos de la Guerra de Sucesión española los obligaron a dejar Madrid. Después de que Nicolás tomase partido por el archiduque Carlos de Habsburgo, la pareja no volvió nunca a España, terminando sus días en la ciudad partenopea. Por ello no sorprende que durante los más de 20 años en los que residió en el palacio napolitano se realizasen muchas obras. El testamento de Nicolás Pignatelli, dictado en 1728, aclara que se

¹¹⁵⁹ *Ibid.*

¹¹⁶⁰ Lo deducimos de un árbol genealógico de finales del siglo XVII, que señala las varias bodas que hubo entre las dos ramas principales de la familia. BNNA, *Fondo San Martino*, Mss 214/11.

¹¹⁶¹ BERNAL SANZ, María. “El Palacio de Monteleón y el Parque de Artillería”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 48, 2008, pp. 159-170.

¹¹⁶² El palacio fue edificado hacia mediados del siglo XVI por Giovanni Vincenzo della Monica, uno de los más destacados arquitectos napolitanos de la época.



Fig. 222. Ferdinando Sanfelice, *Palazzo Pignatelli*. 1715-1720. Nápoles. Foto: Sara Caredda.



Fig. 223. Ferdinando Sanfelice, *Palazzo Pignatelli*. Portada. 1718. Nápoles. Foto: Sara Caredda.

trabajó intensamente en su ornamentación en los años 1715-1720¹¹⁶³. El duque concibió un gran proyecto de reforma del edificio, que fue encargado al arquitecto Ferdinando Sanfelice (1675-1748)¹¹⁶⁴, aunque finalmente fue realizado solo en parte¹¹⁶⁵. Lo más destacado de este proyecto decorativo es sin duda la portada principal, que presenta columnas acanaladas con capitel corintio y un tímpano clasicista (**fig. 223**). En el centro una elegante cartela con una inscripción laudatoria celebra el promotor de las obras: “*NICOLAUS PIGNATELLUS DUX MONTISLEONIS, PRIMORES INTER HISPANIAE MAGNATES, AVITAS AEDES RESTITUIT, AMPLIAVIT, ORNAVIT. ANNO SALUTIS MDCCXVIII*”¹¹⁶⁶.

El interés artístico de los Pignatelli no se dirigió únicamente hacia los encargos arquitectónicos: por ejemplo, siguiendo el ejemplo de otras familias aristocráticas de la época, reunieron una espectacular colección de pinturas de la que se conserva el inventario¹¹⁶⁷. Con toda probabilidad, los duques la heredaron en parte de sus antepasados y poco a poco fueron enriqueciéndola¹¹⁶⁸. En lo que atañe a sus gustos, destacamos que poseían un gran número de bodegones, entre ellos uno de Caravaggio; y también que debían tener gran aprecio a los pintores flamencos, encabezados por Rubens, y a la escuela napolitana, representada por más de 100 obras de Lucas Jordán, Andrea y Nicola Vaccaro, Paolo de Matteis o Domenico Brandi, entre otros¹¹⁶⁹. Los críticos apuntan a que fue sobre todo la duquesa Juana quien jugó un papel clave en el mantenimiento y enriquecimiento de la colección familiar¹¹⁷⁰, dado que su marido se ausentó con frecuencia para desempeñar sus cargos diplomáticos en distintos territorios de la Monarquía. Aun así, en nuestra opinión no hay que desvalorar el papel de Nicolás Pignatelli Aragón en las empresas artísticas de la familia: sobre

¹¹⁶³ ASNA (= Archivio di Stato di Napoli), *Archivio Pignatelli Aragona Cortés*, scanzia 134, fascicolo 1/50.

¹¹⁶⁴ Sobre este importante arquitecto napolitano existe abundante bibliografía. Citamos a continuación algunas monografías de referencia: WARD, Alastair. *The architecture of Ferdinando Sanfelice*. New York: Garland, 1988; RIZZO, Vincenzo. *Ferdinandus Sanfelicius, architectus neapolitanus*. Napoli: Luciano, 1999; GAMBARDELLA, Alfonso (ed.). *Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2004.

¹¹⁶⁵ LABROT, Gerard (ed.). *Collections of paintings in Naples, 1600-1780*. Munich: K. G. Saur, 1992, p. 309.

¹¹⁶⁶ Nicolás Pignatelli duque de Monteleón, entre los principales Grandes de España, lo restituyó a la antigua gloria, lo amplió y lo decoró. En el año 1718”.

¹¹⁶⁷ ASNA, *Archivio Pignatelli Aragona Cortés*, scanzia 134, fascicolo 1/48. Se trata del inventario *post mortem* de Juana Pignatelli, esposa de Nicolás, fechado en 1723. El documento enumera todos los bienes personales de la duquesa conservados en el palacio napolitano, clasificados por habitaciones: cuadros, muebles, tejidos, alhajas, libros, ropa de cama, coches de caballo, etc. El inventario de las pinturas se ha editado en: LABROT, Gerard (ed.). *Collections of paintings in Naples, 1600-1780*. Munich: K. G. Saur, 1992, pp. 309-328.

¹¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 309.

¹¹⁶⁹ Cabe destacar que la mayoría de las colecciones aristocráticas de la época reunían sobre todo obra de pintores venecianos, romanos o boloñeses. Los Pignatelli, pues, se distinguían por preferir otras escuelas pictóricas.

¹¹⁷⁰ LABROT, Gerard (ed.). *Collections of paintings...op. cit.*, p. 309. Un dato que parece corroborar esta hipótesis es que las pinturas, como hemos apuntado, figuran entre los bienes personales de Juana. Sin embargo, cabe destacar que el inventario *post mortem* de Nicolás Pignatelli no ha sido localizado.

todo al principio de su carrera política, mientras ejercía el cargo de virrey de Cerdeña, este personaje fue promotor tanto de obras arquitectónicas como escultóricas. Detallamos a continuación sus encargos más importantes.

8.2 La remodelación de la iglesia nacional partenopea

La memoria de Nicolás Pignatelli en Cerdeña queda asociada sobre todo a la remodelación de la iglesia de San Nicolás de Cagliari, llevada a cabo en 1689. Lamentablemente el edificio fue derribado en la segunda mitad del siglo XIX, dispersándose a la vez el mobiliario litúrgico. Sin embargo, conocemos su aspecto general gracias a la descripción que hizo de Giovanni Spano unas décadas antes de su demolición¹¹⁷¹. En años más recientes la historia de la iglesia y el papel jugado por Nicolás Pignatelli en su decoración han sido analizados por Alessandra Pasolini y Grete Stefani¹¹⁷².

Según Giovanni Spano, esta empresa artística tuvo su origen en un acontecimiento personal: durante un viaje por mar el barco en el que viajaba nuestro virrey fue sorprendido por una tormenta y el personaje le hizo voto a San Nicolás, su santo patrón, de edificar una iglesia en su honor. La embarcación consiguió escapar de la tormenta y refugiarse en el puerto de Cagliari, por lo cual el templo fue levantado en esta ciudad¹¹⁷³. Hasta aquí la leyenda. En realidad en la capital sarda ya existía una iglesia dedicada a este santo, que desde principios del siglo XVII era la sede de la Nación napolitana¹¹⁷⁴. No tenemos datos sobre su estado de conservación en la época; pero sin duda Nicolás Pignatelli, exponente de una de las principales casas aristócratas partenopeas, y que además llevaba el nombre del santo titular del templo, era el candidato ideal para financiar su

¹¹⁷¹ SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, pp. 167-169.

¹¹⁷² PASOLINI, Alessandra, STEFANI, Grete. "Microstoria di un sito urbano: la Chiesa di S. Nicola nella piazza del Carmine a Cagliari". En: *Cagliari: omaggio ad una città*. Oristano: S'Alvure, 1990, pp. 13-42; PASOLINI, Alessandra. "Il vicerè Pignatelli e la chiesa dei napoletani a Cagliari". En: ABBATE, Francesco (ed.). *Interventi sulla questione meridionale*. Roma: Donzelli, 2005, pp. 229-235.

¹¹⁷³ SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, p. 167.

¹¹⁷⁴ PASOLINI, Alessandra, STEFANI, Grete. "Microstoria di un sito urbano...op. cit.", pp. 20-21. A principios del siglo XVII los napolitanos residentes en Cagliari se agruparon en una cofradía intitulada a San Nicolás, que administraba la iglesia y probablemente un pequeño hospital anexo al edificio. Destacamos que en la época la Nación napolitana no era la única en tener una sede oficial: también existía la archicofradía de los genoveses, que ostentaba el patronato de la iglesia de los Santos Jorge y Catalina (destruida en los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial); y la cofradía de los sicilianos, que administraba la de santa Rosalía. Además, las fuentes de la época aclaran que en la capital de Cerdeña residían de manera permanente el cónsul de la Nación francesa y el de la Nación florentina. SOTO-REAL, Efsio Joseph. *Epitome de Cerdeña...op. cit.*, p. 15.

embellecimiento¹¹⁷⁵. Aparte de la devoción personal, pues, es posible que en esta operación artística interviniesen a la vez motivos de carácter nacional y la voluntad del personaje de perpetuar su memoria en Cerdeña. La nueva iglesia, remodelada bajo patrocinio de este virrey, fue inaugurada oficialmente en 6 de diciembre de 1689, día de San Nicolás¹¹⁷⁶. Durante la ceremonia fue leído un panegírico del santo compuesto por el jesuita calaritano Francisco Truxillo, publicado poco después con una dedicatoria a Nicolás Pignatelli¹¹⁷⁷.

Según aclara la documentación del siglo XIX, la iglesia presentaba una única nave con 3 capillas laterales por lado¹¹⁷⁸. Aparte de financiar su reconstrucción, el virrey también contribuyó a su ornamentación. Por ejemplo, donó una imponente imagen de bulto redondo del santo titular, que Giovanni Spano describe en el altar mayor y atribuye a escultores napolitanos¹¹⁷⁹; y también “*una lampada d’argento del peso di 200 oncie, una pianeta ed un sopracalice di raso bianco ricamato in oro e seta, il tutto fregiato dello stemma gentilizio*”¹¹⁸⁰. Lamentablemente ninguna de dichas obras se ha conservado, ya que el mobiliario litúrgico fue vendido con toda probabilidad a partir de 1876, cuando la iglesia quedó desacralizada y fue convertida en teatro. Tres años más tarde fue destruida por un incendio, siendo derribada poco después por decisión de la municipalidad calaritana¹¹⁸¹. Lo único que pervive de la remodelación del siglo XVII es un gran escudo de armas en mármol blanco, actualmente conservado en la *Pinacoteca Nazionale de Cagliari* (**fig. 224**)¹¹⁸². La obra presenta las armas de la casa Pignatelli Aragón Cortés, rematadas por la corona real y rodeadas por el collar de Toisón de oro¹¹⁸³. Según aclara Giovanni Spano, decoraba originariamente la fachada de la iglesia¹¹⁸⁴, rindiendo homenaje al personaje que había promovido su remodelación.

¹¹⁷⁵ PASOLINI, Alessandra, STEFANI, Grete. “Microstoria di un sito urbano...*op. cit.*, p. 21.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*

¹¹⁷⁷ TRUJILLO, Francisco. *Oracion evangelica del glorioso S. Nicolas obispo de Mira. Dixola en Caller, sv dia, 6 de deziembre del anno 1689, el M. R. P. Francisco Truxillo*. En Caller: en la estampa del Dor. D. Hilario Galcerin, por Nicolas Pisà y Honofrio Martiny, 1689.

¹¹⁷⁸ SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, p. 168.

¹¹⁷⁹ *Ibid.*

¹¹⁸⁰ PASOLINI, Alessandra, STEFANI, Grete. “Microstoria di un sito urbano...*op. cit.*, p. 21.

¹¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 23-24.

¹¹⁸² *Pinacoteca nazionale di Cagliari: catalogo...op. cit.*, vol. I, p. 161.

¹¹⁸³ PASOLINI, Alessandra, STEFANI, Grete. “Microstoria di un sito urbano...*op. cit.*, p. 21; PASOLINI, Alessandra. “L’impronta lombarda...*op. cit.*, p. 210; PASOLINI, Alessandra. “Il disegno decorativo...*op. cit.*, pp. 456-457. La autora avanza la hipótesis de que el autor del escudo sea el marmolista Francesco Aprile, que en la época trabajaba para el mismo comitente en otros encargos, como detallaremos en breve.

¹¹⁸⁴ SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...op. cit.*, p. 167.



Fig. 224. *Armas de la familia Pignatelli Aragón Cortés.* 1689. Cagliari, Pinacoteca Nazionale (procedente de la iglesia de San Nicolás). Fuente: *Cagliari: omaggio ad una città.* Oristano: S'Alvure, 1990, p. 37.

8.3 Otros encargos en Cerdeña: cinco fuentes de mármol para el virrey

Recientes estudios documentales han aclarado que la tarea de patronazgo de Nicolás Pignatelli no se centró únicamente en la iglesia de San Nicolás. El mérito de este descubrimiento va a Francesco Virdis, quien ha localizado un contrato en el que el escultor milanés Francesco Aprile se comprometió a realizar cinco fuentes en mármol blanco para el jardín de la residencia madrileña del virrey¹¹⁸⁵. Con toda probabilidad las fuentes, una grande y cuatro pequeñas, estaban concebidas para decorar respectivamente el centro y los cuatro lados del jardín. Las obras debían ejecutarse en Génova, donde el marmolista dirigía el taller familiar, a cambio de una compensación de 3000 reales de a ocho¹¹⁸⁶. Aun así, el contrato se firmó el 29 de abril de 1688 en Cagliari, mientras Nicolás Pignatelli desempeñaba el cargo de virrey de Cerdeña¹¹⁸⁷. Como hemos apuntado en el apartado 3.6.2, por esas fechas Francesco Aprile también residía temporalmente

¹¹⁸⁵ VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*, pp. 164-165 y doc. 119. Véase también: CORDA, Mario. "Marmorari nel Regno di Sardegna...op. cit.", pp. 88-91.

¹¹⁸⁶ VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani...op. cit.*, p. 165; CORDA, Mario. "Marmorari nel Regno di Sardegna...op. cit.", p. 90.

¹¹⁸⁷ Cabe destacar que Nicolás Pignatelli no encargó directamente la obra, sino se sirvió de un intermediario, según una costumbre asentada entre los aristócratas españoles. En este caso quien firmó el contrato en su nombre fue su mayordomo, Paolo Ambrosio Ratto.

en la capital sarda, empeñado en terminar la decoración marmórea del presbiterio de la catedral, que su hermano Giulio, fallecido ese mismo año, había dejado inacabada.

Cabe destacar que hasta ahora las fuentes no han sido localizadas. Lo único que se conoce es el contrato de encargo, que aclara que la más grande debía estar levantada sobre una grada de único escalón, con cuatro leones a sus pies¹¹⁸⁸. Un pilar de ladrillos decorado con dos sirenas sostendría la pila. En el centro, sobre un pedestal, se colocaría una imagen de Atenea, con la cabeza de Medusa a sus pies. La diosa griega llevaría una lanza en la mano y en la otra una cartela con las armas de la casa Pignatelli Aragón Cortés, con toda probabilidad parecida a la que decoraba la iglesia calaritana de San Nicolás. Las fuentes pequeñas debían tener una estructura parecida, con la diferencia de que el pilar central se decoraría con un juego de delfines. Además, la pila estaría rematada por la personificación de una de las cuatro estaciones del año, realizada según las indicaciones de la *Iconología* de Cesare Ripa¹¹⁸⁹. Se trataba, pues, de un programa iconográfico que combinaba mitología, elementos naturales y figuras marinas.

En el contexto histórico-artístico de la época un encargo de este tipo tenía numerosos precedentes. Como aclara la documentación de archivo, parte de la producción de los marmolistas lombardos activos en Génova correspondía a esculturas de jardín, muchas de ellas realizadas para patronos ibéricos¹¹⁹⁰. En palabras de Fausta Franchini Guelfi “los miembros de la aristocracia española parecen particularmente interesados en la escultura de jardín, valioso aparato decorativo destinado a ilustrar la riqueza y el prestigio de los comitentes”¹¹⁹¹. Un buen ejemplo de ello es el caso de Íñigo Melchor Fernández de Velasco, duque de Frías, que en 1674 encargó en la capital de Liguria cuatro fuentes en forma de concha, cuatro *putti* y once figuras mitológicas en mármol blanco, todas ellas destinadas a su residencia particular¹¹⁹². Dada su complejidad, este espectacular conjunto fue ejecutado por artistas diferentes del “Arte de los Escultores de Nación

¹¹⁸⁸ La descripción que hacemos de las fuentes se refiere a lo especificado en el contrato de encargo. VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani in Sardegna...op. cit.*, pp. 164-165 y doc. 119; CODA, Mario. “Marmorari nel Regno di Sardegna...op. cit., pp. 89-90.

¹¹⁸⁹ Lamentablemente no sabemos si las cuatro estaciones del año estarían personificadas a través de figuras masculinas o femeninas, ya que la *Iconografía* de Cesare Ripa contempla ambas opciones. Los atributos iconográficos también podían variar según las circunstancias y las necesidades. Por ejemplo, el Verano podía ser representado como una joven coronada de espigas de trigo, o bien como un muchachito que sostiene una hoz en la mano derecha. Ripa también admite que las estaciones se personifiquen como dioses de la mitología clásica: Flora para la Primavera, Ceres para el Verano, Baco para el Otoño y Vulcano para el Invierno. RIPA, Cesare. *Iconología*. Traducción del italiano: Juan Barja, Yago Barja; traducción del latín y griego: Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira, Fernando García Romero; prólogo: Adita Allo Manero. Madrid: Akal, 1987 (1603), vol. I, pp. 366-372.

¹¹⁹⁰ FRANCHINI GUELF, Fausta. “La escultura de los siglos XVII y XVIII...op. cit.”, p. 207

¹¹⁹¹ *Ibid.*

¹¹⁹² *Ibid.*

Lombarda”, entre ellos Giovanni Battista Casella, Cristoforo Spazio, Francesco Molciano, Bernardo Falcone y Daniele Solaro¹¹⁹³. También recordamos que en 1656 los marmolistas Tomaso y Giovanni Orsolino realizaron una fuente en mármol blanco para un comitente español del que se desconoce la identidad. Lo único que pervive de la obra es el dibujo preparatorio, conservado en el *Archivio di Stato* de Génova (**fig. 225**)¹¹⁹⁴. Levantada sobre una grada de único escalón, presentaba un pilar central que sostenía la pila, rematada por la figura de Apolo sobre un pedestal. Si sustituyéramos idealmente Apolo por Atenea, pues, sería muy parecida a la fuente central del jardín de la residencia Pignatelli.

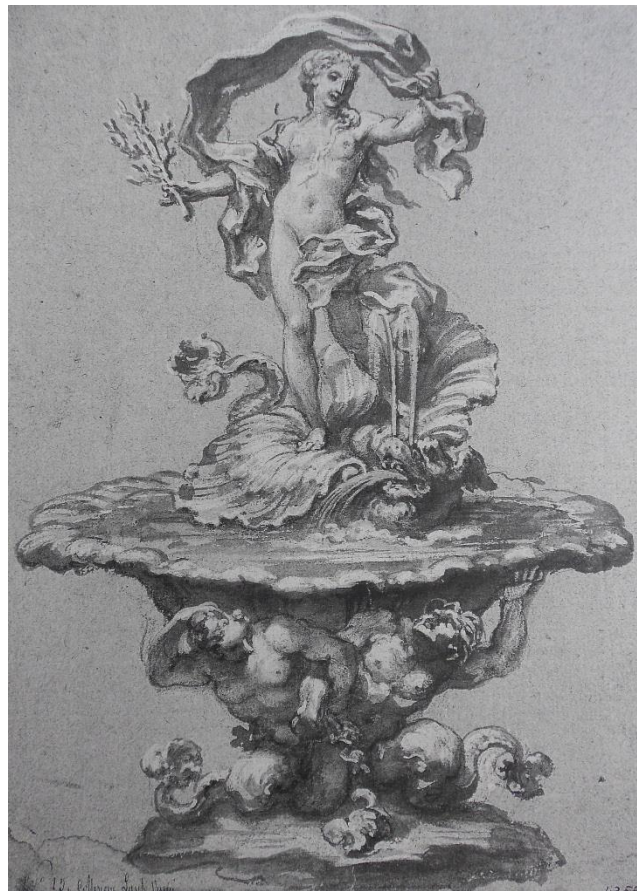


Fig. 225. Tommaso y Giovanni Orsolino, *Proyecto para una fuente*. 1656. Génova, *Archivio di Stato*. Fuente: P. Boccardo, J. L. Colomer, C. di Fabio (ed.). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2004, p. 215.

Naturalmente en época barroca la escultura de jardín no fue exclusiva de España. En otros contextos geográficos del Mediterráneo también existen casos de fuentes parecidas, por tipología y programa decorativo, a las que nos interesan en este capítulo. El ejemplo más interesante que

¹¹⁹³ *Ibid.*

¹¹⁹⁴ *Ibid.*; ALFONSO, Luigi. *Tomaso Orsolino e altri artisti...op. cit.*

hemos podido localizar es probablemente el de las cuatro fuentes en mármol blanco del palacio episcopal de Palermo, encargadas hacia 1776 al escultor Ignazio Marabitti por el arzobispo Francesco Ferdinando Sanseverino (1776-1793)¹¹⁹⁵. Aunque su cronología sea más avanzada, también presentan un pilar central decorado por figuras marinas, rematado por una personificación de las estaciones del año (**fig. 226-227**). Desde el punto de vista iconográfico, pues, recuerdan las fuentes laterales de la residencia madrileña de Nicolás Pignatelli.



Fig. 226. Ignazio Marabitti, *Fuente del Verano*. Ca. 1776. Palermo, palacio episcopal. Fuente: M. C. Ruggieri, *Le fontane di Palermo nei secoli XVI-XVII-XVIII*. Palermo: Linea d'Arte Giada, 1984, p. 82.

¹¹⁹⁵ RUGGIERI TRICOLI, Maria Clara. *Le fontane di Palermo nei secoli XVI-XVII-XVIII*. Palermo: Linea d'Arte Giada, 1984, p. 77; DUFOUR, Liliane. *Monumenti d'acqua. Fonti e fontane di Sicilia*. Catania: Domenico Sanfilippo Editore, 2008, p. 86.



Fig. 227. Ignazio Marabitti, *Fuente del Otoño*. Ca. 1776. Palermo, palacio episcopal. Fuente: M. C. Ruggieri, *Le fontane di Palermo nei secoli XVI-XVII-XVIII*. Palermo: Linea d'Arte Giada, 1984, p. 82.

Volviendo ya al contrato de encargo de nuestras obras, el garante de que fuesen realizadas con toda la “diligencia y perfeccion [...] que se requiere a la arte”¹¹⁹⁶ era el pintor genovés Gregorio de' Ferrari¹¹⁹⁷. Este personaje supervisaría todas las fases de ejecución de las fuentes, corrigiendo eventuales imperfecciones¹¹⁹⁸. El dato, pues, sugiere que el taller de los Aprile estaba en contacto y probablemente colaboraba con este artista. Por esta razón los críticos apuntan a que Gregorio de' Ferrari, aparte de “supervisor” de las obras, fuese también el autor del dibujo preparatorio¹¹⁹⁹. Esta hipótesis nos parece convincente, puesto que este pintor en concreto proporcionó en más de una ocasión a los marmolistas del “Arte de los escultores de Nación Lombarda” proyectos para

¹¹⁹⁶ VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani in Sardegna...op. cit.*, doc. 119; CORDA, Mario. “Marmorari nel Regno di Sardegna...op. cit., pp. 90-91.

¹¹⁹⁷ Sobre este pintor, considerado como uno de los exponentes principales de la escuela barroca genovesa, existe abundante bibliografía. Citamos a continuación algunas monografías de referencia: DE MASI, Yvonne. *La vita e l'opera di Gregorio De' Ferrari*. Genova: Società D'arte Poligrafica, 1945; NEWCOME-SCHLEIER, Mary. *Gregorio De Ferrari...op. cit.*; *Gregorio De Ferrari: Porto Maurizio 1647 - Genova 1727*. Catalogo della mostra tenuta a Genova dal 12 luglio al 14 ottobre 2001. Genova: Fondazione Schiffrini, 2001.

¹¹⁹⁸ VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani in Sardegna...op. cit.*, doc. 119; CORDA, Mario. “Marmorari nel Regno di Sardegna...op. cit., pp. 90-91.

¹¹⁹⁹ SCANO, Maria Grazia. “Marmorari e pittori...op. cit.”, p. 707; PASOLINI, Alessandra. “L'impronta lombarda...op. cit.”, p. 210; PASOLINI, Alessandra. “Il disegno decorativo...op. cit.”, pp. 456-457.

monumentos funerarios o retablos, como hemos destacado en el apartado 3.6.1. Además, en 1688, fecha de encargo de las fuentes, estaba empeñado en decorar al fresco cuatro salas de la residencia genovesa de la familia Brignole (actual *Palazzo Rosso*) que presentan alegorías de la primavera, el verano, el otoño y el invierno, respectivamente¹²⁰⁰. Esto naturalmente no implica que tengan una relación directa con las fuentes de mármol de Nicolás Pignatelli. Sin embargo, apuntamos que por esas fechas en el taller de Gregorio de' Ferrari habría gran cantidad de bocetos y dibujos sobre este tema. Las salas de las estaciones del año de *Palazzo Rosso* presentan un complejo programa decorativo basado en la mitología clásica, con la *Primavera* personificada como Flora y el *Verano* como Ceres, por ejemplo (**fig. 228**). En la misma línea, es posible que las cuatro fuentes pequeñas de nuestro virrey estuviesen rematadas por figuras de dioses. Aunque queda claro que a falta de testimonios gráficos solo podemos movernos en el campo de las hipótesis.



Fig. 228. Gregorio de' Ferrari, *La Primavera (Flora)*. Ca. 1688. Génova, Palazzo Rosso. Fuente: <http://www.museidigenova.it>.

¹²⁰⁰ NEWCOME-SCHLEIER, Mary. *Gregorio De Ferrari...op. cit.*, pp. 8 y 59-63. Estos frescos, que Gregorio de' Ferrari ejecutó en colaboración con su suegro Domenico Piola (1627-1703), se consideran como una de las producciones más destacadas de la carrera del pintor. Según los críticos, la *Primavera* y el *Verano* se debe a Gregorio de Ferrari; el *Otoño* y el *Invierno*, en cambio, a Domenico Piola. El edificio que los alberga, conocido como *Palazzo Rosso* por el color de su fachada, es actualmente la sede de la pinacoteca municipal de la ciudad.

8.4 El palacio madrileño de los duques de Monteleón

A partir de los datos que acabamos de presentar, nuestro trabajo se ha centrado básicamente en investigar la historia de la residencia madrileña de Nicolás Pignatelli Aragón, con el objetivo de localizar las cinco fuentes de mármol o como mínimo determinar si llegaron a realizarse.

Como hemos señalado en el apartado 8.1, los Pignatelli Aragón Cortés residían en un suntuoso palacio ubicado en las afueras de Madrid, en el actual barrio de las Maravillas. Según aclara Ramón Mesonero Romanos, la finca, que fue derribada en el siglo XIX, ocupaba una inmensa superficie con forma trapezoidal de 617.248 pies, es decir aproximadamente 54.000 metros cuadrados¹²⁰¹. Era conocida como “Palacio de Monteleón” en referencia al título nobiliario de quienes la habitaban: los duques de Monteleón. La historia de este edificio y sus transformaciones dentro de la topografía urbana madrileña ha sido estudiada por María Bernal Sanz¹²⁰².

No se conoce la fecha exacta de construcción del inmueble, aunque se ha propuesto colocarla en la segunda mitad del siglo XVII¹²⁰³. Con toda probabilidad fue erigido en sustitución de un edificio preexistente, que en la *Topographia de la Villa de Madrid* de Pedro Texeira (1656)¹²⁰⁴ aparece como un palacete con un jardín delantero (**fig. 229**). La finca, que había surgido como villa de recreo, se convirtió en la residencia oficial de la familia¹²⁰⁵, por lo cual se decidiría reconstruirla y ampliarla, de manera que reflejase al estatus social de sus dueños. A este respecto destacamos que entre 1679 y 1689 Juana Aragón Cortés, abuela de la esposa de Nicolás, fue camarera mayor de la reina María Luisa de Orleans¹²⁰⁶. Su enorme influencia en la corte fue probablemente la que permitió que todos los principales miembros de su entorno familiar entrasen a formar parte del círculo más cercano a familia real. En 1686, como hemos apuntado, Nicolás Pignatelli fue

¹²⁰¹ MESONERO ROMANOS, Ramón. *El antiguo Madrid: paseos históricos-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid: Renacimiento, 1925 (1881), p. 155.

¹²⁰² BERNAL SANZ, María. “El Palacio de Monteleón...*op. cit.* Sobre el tema también existe un trabajo realizado en el marco de la asignatura en “Patrimonio y Museología” del grado en Historia de Arte de la Universidad de Valencia. CHISBERT SIMÓN, Victoria. *Del Palacio de Monteleón a la Plaza Dos de Mayo. Arco de Monteleón y escultura de Daoiz y Velarde*. Universidad de Valencia, s/p. Disponible en línea: <http://mupart.uv.es/ajax/file/oid/814/fid/1311/Del%20Palacio%20de%20Monteleon%20a%20la%20Plaza%20del%20Dos%20de.pdf>. [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2013].

¹²⁰³ BERNAL SANZ, María. “El Palacio de Monteleón...*op. cit.*, p. 163.

¹²⁰⁴ Este conocido plano de la capital española fue realizado en 1656 por el cartógrafo portugués Pedro Texeira Albernaz. Grabado en 20 planchas en Amberes, es un valioso instrumento para el estudio de la topografía del Madrid barroco, ya que reproduce con gran minuciosidad todas las calles, casas, iglesias o palacios de la ciudad, incluyendo detalles como sus fachadas o jardines.

¹²⁰⁵ BERNAL SANZ, María. “El Palacio de Monteleón...*op. cit.*, p. 162.

¹²⁰⁶ Juana Aragón Cortés, duquesa de Terranova, casada con Héctor Pignatelli Aragón (1620-1674), dictó testamento en Madrid el 25 de marzo de 1691, declarando heredera de su casa, estados y mayorazgo a su nieta Juana Pignatelli Aragón, esposa de Nicolás. ASNA, *Archivo Pignatelli Aragón Cortés*, scanzia 134, fascicolo 1/28.

nombrado virrey de Cerdeña. Además, su esposa y las hermanas de ella fueron todas meninas de la reina¹²⁰⁷. Es posible entonces que la construcción de la residencia particular remonte al momento de mayor influencia de esta casa aristocrática en las redes de poder de la corte, es decir los años ochenta-noventa del siglo XVII.

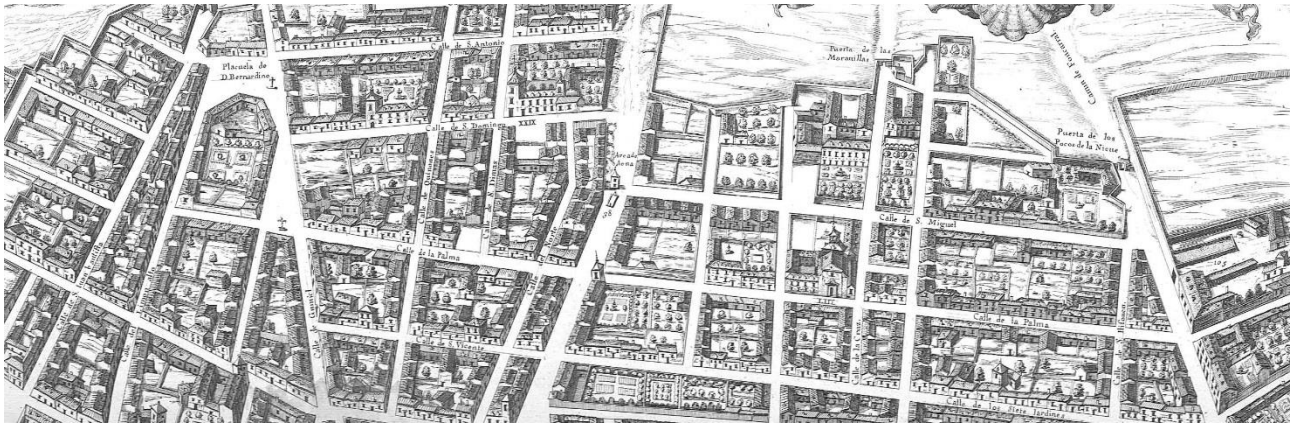


Fig. 229. Pedro Texeira, *Topographia de la Villa de Madrid*. Ubicación del palacio de Montealeón. 1656. Fuente: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica>.



Fig. 230. Valentín Carderera Solano, *Palacio de Montealeón*. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano. Fuente: <http://database.flg.es>.

¹²⁰⁷ *Ibid.*

Lo cierto es que el palacio de Monteleón fue algo excepcional en el contexto madrileño de finales del XVII, tanto por las dimensiones de la finca como por la riqueza de su decoración¹²⁰⁸. El único testimonio gráfico que existe es un dibujo a lápiz y aguada de color actualmente conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid y atribuido a Valentín Carderera Solano (1796-1880), que reproduce la fachada (**fig. 230**)¹²⁰⁹. Las crónicas de la época destacan la belleza de sus interiores, adornados con tapices, alfombras y todo tipo de objetos preciosos de orfebrería, porcelana o brocados¹²¹⁰. El testimonio más interesante en este sentido es probablemente el de la baronesa d'Aulnoy, que en su *Relación del viaje a España* hace una descripción de la finca, a la que acudió, junto con otras damas, invitada a una merienda¹²¹¹. La escritora conoció en esa ocasión a Juana Pignatelli, en aquella época una jovencita de 13 años que acababa de casarse con su tío segundo Nicolás, de 20 años mayor que ella. Sobre el edificio, tras afirmar que “difícil sería encontrar una residencia más suntuosa”¹²¹², la baronesa afirma que presentaba dos plantas: en la principal se encontraban los salones para las recepciones y los aposentos particulares de los miembros de la familia; en el superior había más salones y una gran galería, de la que la autora destaca sobre todo la belleza del mobiliario¹²¹³. Los dos pisos se comunicaban a través de una magnífica escalera que, según Ramón Mesonero Romanos, hacia 1695 fue “pintada al fresco por Bartolomé Pérez, famoso artista del periodo, yerno de Juan de Arellano”¹²¹⁴. Es por esta razón que algunos autores, como María Bernal Sanz, valoran la posibilidad de que la construcción del palacio comenzara alrededor de 1690¹²¹⁵. Sin embargo, en nuestra opinión esta fecha debería adelantarse como mínimo unos años. Para hacer esta afirmación nos basamos en que las cinco fuentes para el jardín se encargaron en 1688. En nuestra opinión, el hecho de que la atención de los duques se dirigiese hacia los exteriores apunta a que la construcción del edificio estaba acabada o muy avanzada.

A principios del siglo XVIII, cuando Nicolás y Juana Pignatelli dejaron España para trasladarse a Nápoles, el palacio de Monteleón fue abandonado. Las fuentes aclaran que sufrió un incendio en

¹²⁰⁸ BERNAL SANZ, María. “El Palacio de Monteleón...*op. cit.*, p. 162.

¹²⁰⁹ Las medidas de la obra son 208x300 mm. Cabe destacar que el mismo museo se conserva otro dibujo atribuido al mismo autor, a lápiz negro, que reproduce la portada principal de la finca. Medidas: 172x279 mm.

¹²¹⁰ CHISBERT SIMÓN, Victoria. *Del Palacio de Monteleón...op. cit.*, p. 4.

¹²¹¹ AULNOY, Marie Catherine Le Jumel de Barneville. *Relación del viaje de España...op. cit.*, pp. 234 ss.

¹²¹² *Ibid.*, p. 235

¹²¹³ *Ibid.*, p. 236.

¹²¹⁴ MESONERO ROMANOS, Ramón. *El antiguo Madrid...op. cit.*, p. 155. Bartolomé Pérez de la Dehesa (1634-1698) fue un exponente de la escuela pictórica madrileña, conocido sobre todo por sus pinturas de flores. Mesonero Romanos, basándose en el testimonio de Palomino, añade que el pintor falleció precisamente mientras decoraba la escalera del duque de Monteleón, tras caer de un andamio.

¹²¹⁵ BERNAL SANZ, María. “El Palacio de Monteleón...*op. cit.*, p. 164.

1723¹²¹⁶. Pero los daños no debieron ser especialmente graves, ya que al año siguiente el rey Felipe V residió en él tras abdicar en su hijo Luis I. Por aquel entonces la finca se había convertido probablemente en posesión real. Prueba de ello es que en 1746, cuando la Corona pasó a Fernando VI, la reina viuda Isabel de Farnesio y sus hijos menores se retiraron a la antigua residencia de los duques de Monteleón, donde permanecieron durante 13 años, siendo enviados posteriormente a Aranjuez¹²¹⁷. Sin embargo, se trató de los últimos invitados de alto rango que animaron la vida del palacio: en 1805, por iniciativa de Manuel Godoy, el edificio fue convertido en Museo del Ejército. Aprovechando sus considerables dimensiones, también se destinó a almacén de armamento y cuartel y parque de artillería¹²¹⁸. Esta antigua residencia palaciega, pues, pasó a tener función militar y entró así a formar parte de la historia, convirtiéndose en el escenario principal del conocido levantamiento del 2 de mayo de 1808: como es sabido, el pueblo madrileño se rebeló al ejército napoleónico y los artilleros del parque de artillería, desobedeciendo las órdenes, se unieron a la insurrección. Los combates y los posteriores saqueos dejaron el antiguo palacio de Monteleón en tal mal estado que en 1815, el Museo del Ejército fue trasladado a otra sede por orden del rey Fernando VII¹²¹⁹. Posteriormente en el edificio se instaló una fábrica, como asegura, Ramón Mesonero Romanos:

“En los restos de este edificio existe una fábrica de maquinaria y fundición, y el inmenso espacio erial de su antigua huerta, que sale largo trecho más allá de la puerta de Fuencarral, está llamado a sustentar una barriada entera de calles y edificios de importancia”¹²²⁰.

El edificio había quedado en tal estado de ruina que su demolición parecía próxima. Efectivamente en 1868 se procedió a derribar sus restos, utilizándose el solar para la construcción de la actual Plaza dos de Mayo y parte de las calles San Bernardo, Monteleón, San Andrés, Fuencarral, Velarde y Daoiz (**fig. 231**), aparte de varios bloques de viviendas¹²²¹. Lo único que se conservó fue el antiguo arco de acceso a la finca, que hoy en día permanece en la Plaza dos de Mayo, convertido en monumento a la memoria del levantamiento de 1808 (**fig. 232**).

¹²¹⁶ MESONERO ROMANOS, Ramón. *El antiguo Madrid...op. cit.*, p. 155.

¹²¹⁷ MESONERO ROMANOS, Ramón. *El antiguo Madrid...op. cit.*, p. 156.

¹²¹⁸ BERNAL SANZ, María. “El Palacio de Monteleón...op. cit”, p. 166.

¹²¹⁹ CHISBERT SIMÓN, Victoria. *Del Palacio de Monteleón...op. cit.*, pp. 9-10.

¹²²⁰ MESONERO ROMANOS, Ramón. *El antiguo Madrid...op. cit.*, p. 156.

¹²²¹ BERNAL SANZ, María. “El Palacio de Monteleón...op. cit”, p. 168.

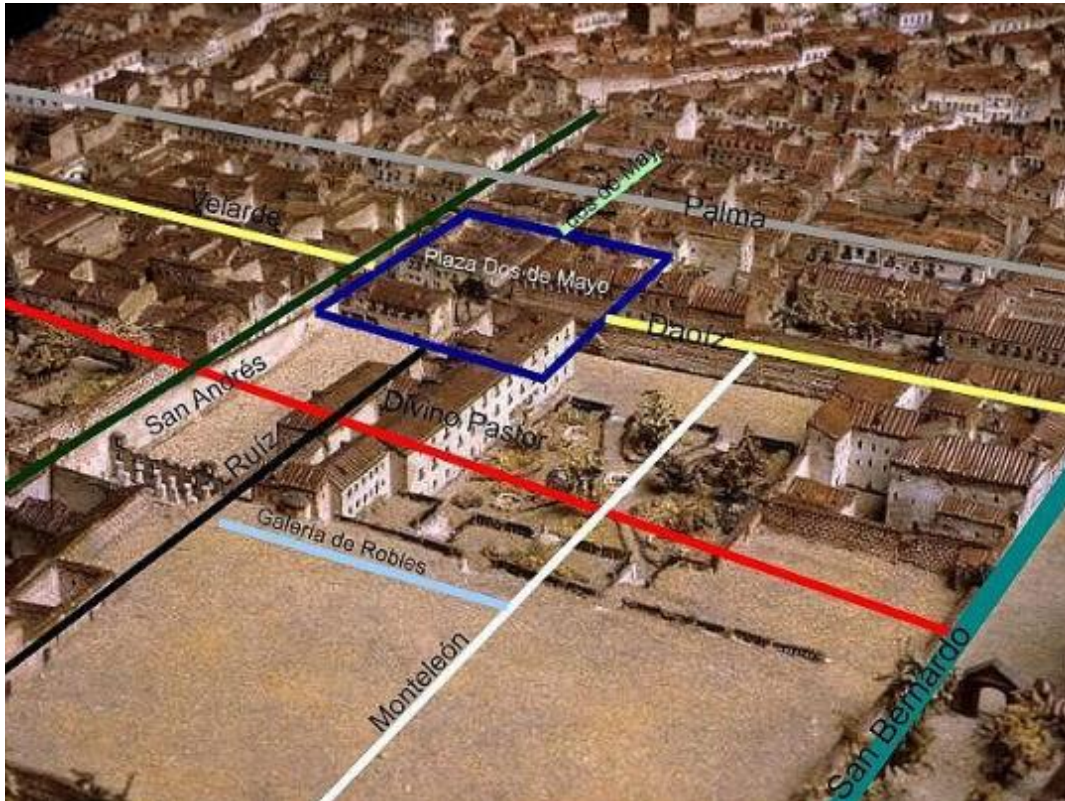


Fig. 231. León Gil de Palacios, *Maqueta de la ciudad de Madrid*. 1830. Reconstrucción digital del solar del antiguo palacio de Monteleón. Fuente: <http://www.viendomadrid.com>.



Fig. 232. Antiguo arco de acceso del antiguo palacio de Monteleón. Madrid, Plaza Dos de Mayo. Fuente: <http://www.viendomadrid.com>.

8.5 Fortuna y dispersión de un jardín urbano

La posesión madrileña de los duques de Monteleón, aparte del palacio, contaba también con “una inmensa huerta y unos magníficos jardines”¹²²². Lamentablemente no existen descripciones que nos permitan reconstruir su aspecto. Aun así, nos hemos preguntado si estos jardines comprendían las cinco fuentes de mármol que nos interesan; en otros términos, si las fuentes llegaron a ejecutarse y a colocarse en la residencia de los Pignatelli.

Para contestar a nuestra pregunta, volvamos a la documentación de archivo. El contrato de encargo aclara que las obras debían ser realizadas en un plazo de dos años, a partir del día 1 de mayo de 1688. Francesco Aprile se obligaba a labrarlas en su taller de Génova y a (...)

“poner dicha hazienda y piessas dentro las cajas que sean bien clavades y bien acondicionadas, segun pide su arte, porque puedan sin debrimiento, ni peligro de gastarse llevarse de Genova a Madrid a donde quedan destinadas. Assibien se obliga dicho maestro Francisco de hir consignando las dichas fuentes de mans en mans cada vez que cada una dellas será fenecida...”¹²²³.

Destacamos que el contrato no menciona quién iba a montar las piezas una vez llegadas a Madrid. Tal vez en la intención de Nicolás Pignatelli el trabajo hubiera podido recaer en algún artista local, sin necesidad de que el marmolista o algún colaborador suyo se desplazasen desde Génova. Sin embargo, en 1691, un año después de la fecha prevista para la entrega de las fuentes de mármol, Francesco Aprile está documentado en la capital española. Como hemos apuntado en el apartado 3.6.2, el escultor se comprometió con Pedro Cayetano Fernández del Campo, sobrino de Diego de Angulo, a realizar un retablo en piedras duras para la iglesia de la villa de Mejorada. El contrato de encargo de la obra fue firmado el 2 de septiembre de 1691 en Madrid. El dato es bastante sorprendente, puesto que los aristócratas españoles solían encargar obras en Génova a través de intermediarios. Los contratos se firmaban directamente en la capital de Liguria y siempre que los marmolistas viajaban a la península Ibérica era para entregar alguna obra o para abrir “sucursales” de sus talleres.

Por todo lo dicho, creemos que la presencia de Francesco Aprile en la capital española en 1691 se debió a alguna razón más que la necesidad de firmar un contrato. En nuestra opinión es posible

¹²²² *Ibid.* p. 163.

¹²²³ VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani in Sardegna...op. cit.*, doc. 119; CORDA, Mario. “Marmorari nel Regno di Sardegna...op. cit., pp. 90-91.

que el escultor, acabadas las fuentes de mármol, se desplazase personalmente a Madrid para montarlas en el jardín del palacio de Monteleón; y que aprovechase el viaje, quedándose una temporada en la ciudad, para tratar con nuevos posibles comitentes. Con toda probabilidad el taller, que llevaba más de dos décadas trabajando en el limitado entorno de Cerdeña, estaba buscando nuevos horizontes comerciales en la península Ibérica. En esta línea, el encargo del retablo de Mejorada del Campo en 1691 sería el fruto de esta operación que, en lenguaje moderno, definiríamos como “de marketing”. Aunque finalmente la muerte de Francesco Aprile, acaecida en 1692, frustraría estas aspiraciones comerciales.

En definitiva, creemos que el encargo de las cinco fuentes de mármol presenta dos niveles de lectura distintos y complementarios. Por lo que se refiere al patrono, el duque de Monteleón, este espectacular conjunto le señalaba como uno de grandes comitentes españoles que podían permitirse el lujo de adquirir obras en mármol para la ornamentación de sus jardines. En lo que atañe al artista, Francesco Aprile, este prestigioso encargo repercutiría en su notoriedad. Con toda probabilidad, trabajar para uno de los más destacados miembros de la corte de Madrid contribuyó a abrirle las puertas del mercado ibérico. Subrayamos que este salto fue posible gracias a las largas estancias de este marmolista en Cerdeña, que le permitieron coincidir con patronos de gran prestigio como Nicolás Pignatelli o Diego de Angulo. Las obras realizadas para estos personajes serían una buena “carta de presentación” de cara a nuevos posibles comitentes españoles.

Volviendo a las fuentes de mármol, aunque nuestra hipótesis sea correcta y las obras llegasen efectivamente a ejecutarse, no hay rastro de ellas. Cabe destacar que existe una reconstrucción digital de cómo podía ser el antiguo palacio de Monteleón, basada en la maqueta de la ciudad de Madrid realizada por León Gil de Palacios hacia 1830¹²²⁴. Según dicha reconstrucción, en la parte trasera del edificio había un jardín en el que se indica una fuente central, algo mayor, rodeada de cuatro laterales que presiden sendos parterres (**fig. 233**). Por su emplazamiento y disposición podrían ser lo que quedaba en la primera mitad del siglo XIX de nuestras fuentes de mármol. Aun así, no disponemos de más testimonios gráficos que corroboren esta teoría.

¹²²⁴ Esta conocida maqueta, realizada por el ingeniero militar León Gil de Palacio en 1830, se conserva en el Museo de Historia de Madrid. MARÍN PERELLÓN, Francisco José (ed.). *Madrid 1830: la maqueta de León Gil de Palacio y su época*. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2006.



Fig. 233. León Gil de Palacios, *Maqueta de la ciudad de Madrid*. 1830. Reconstrucción digital del jardín del palacio de Montealeón. Fuente: <http://www.viendomadrid.com>.

Lo cierto es que en la segunda mitad del siglo el palacio y sus jardines ya se habían convertido en ruinas, como prueban algunas fotos realizadas en 1869, poco antes de su derribo, conservadas en el Museo de Historia de Madrid (**fig. 234-235-236**)¹²²⁵. Dada la tormentosa historia del edificio, marcada por incendios, combates y saqueos, de las fuentes de mármol en aquella época debía quedar poco más que el recuerdo. Estas obras, pues, que serían tal vez de los mejores ejemplos de la escultura de jardín en el Madrid barroco, desaparecerían junto con el edificio que las albergaba. De allí la imposibilidad de localizarlas hoy en día. En palabras de María Bernal Sanz: “no existe ni una piedra que pudiera ser testigo del pasado glorioso de los descendientes de Hernán Cortés [...] de aquella finca y espléndido jardines solo nos queda el reducto de la entrañable plaza...”¹²²⁶.

¹²²⁵ Las fotos fueron realizadas por encargo del gobierno municipal de Madrid, con el objetivo de conservar pruebas gráficas de los varios edificios que iban a ser demolidos en la época. CHISBERT SIMÓN, Victoria. *Del Palacio de Montealeón...op. cit.*, p. 16.

¹²²⁶ BERNAL SANZ, María. “El Palacio de Montealeón...op. cit, p. 167.



Fig. 234. *Ruinas de Monteleón.* Fotografía de 1869. Madrid, Museo de Historia. Fuente: <http://www.viendomadrid.com>.



Fig. 235. *Ruinas de Monteleón.* Fotografía de 1869. Madrid, Museo de Historia. Fuente: <http://www.viendomadrid.com>.



Fig. 236. *Ruinas de Monteleón.* Fotografía de 1869. Madrid, Museo de Historia. Fuente: <http://www.viendomadrid.com>.

V. CONCLUSIONI

Dai committenti alla committenza

Il principale obiettivo della nostra tesi era analizzare il fenomeno della committenza spagnola in Sardegna a partire dalle opere d'arte realizzate per volontà dei viceré e gli arcivescovi, che abbiamo identificato come i committenti politicamente più influenti e dalle maggiori possibilità economiche presenti nell'isola. Per farlo abbiamo selezionato un campione di manifestazioni artistiche molto diverse, che spaziano dagli altari in marmo o in legno dorato ai monumenti funebri, i dipinti, le arti effimere e addirittura l'architettura da giardino. In tutti gli studi precedenti, basati fondamentalmente su criteri di carattere formale e stilistico, queste opere non erano mai state analizzate insieme per la loro estrema diversità di linguaggio artistico, stile, funzione e cronologia. Sulla base teorica di Francis Haskell e degli studi di committenza, la nostra scommessa è stata quella di farle dialogare tra loro partendo dal presupposto che tutte erano state eseguite per volontà di una serie di personaggi appartenenti ad una stessa élite, che presenta caratteri di omogeneità per provenienza sociale, politica e nazionale. La nostra scelta è stata, quindi, quella di analizzare tutti i casi conosciuti di committenza spagnola in Sardegna, con volontà catalografica e con il fine ultimo di comprendere questo fenomeno storico-artistico in tutte le sue sfaccettature.

La principale domanda che ci siamo fatti in una fase iniziale del processo di ricerca verteva sulla pertinenza di riunire sotto un unico ombrello tutti questi casi apparentemente incompatibili. Per dare risposta a tale quesito il nostro lavoro si è svolto in due fasi principali. La prima è consistita nell'esaminare singolarmente ogni caso di committenza, utilizzando una doppia visione di confronto: analizzando ogni opera dal punto di vista del committente e ogni committente dal punto di vista dell'opera, come in un prisma. Ciò ha permesso di apprezzare la ricchezza del repertorio figurativo e la molteplicità di significati intellettuali di ogni opera, vincolandola agli interessi, il gusto e le necessità di rappresentanza di chi ne patrocinò l'esecuzione. Il risultato è stato l'elaborazione di otto storie differenti, ognuna delle quali si presenta, a prima vista, come un caso di committenza indipendente dagli altri. Tuttavia, già durante questo processo è stato possibile intravedere varie analogie che dimostrano che le opere, pur mantenendo ognuna una entità propria, sono strettamente vincolate tra loro dal punto di vista concettuale. Siamo quindi passati alla seconda fase, che si è risolta nel confrontare in maniera incrociata i casi precedentemente analizzati singolarmente. Questa nuova una visione d'insieme ha permesso di

stabilire una serie di tendenze e grandi linee interpretative che, nei precedenti studi stilistici, non erano emerse con nitidezza.

La prima, che salta alla vista, è che la maggior parte delle opere che abbiamo analizzato sono altari o cappelle che decorano la cattedrale o altre importanti chiese di Cagliari. Uno dei principali risultati della ricerca, quindi, è che gli interessi della committenza spagnola in Sardegna si orientarono, in gran parte, sul campo devozionale pubblico.

A nostro avviso, quest'aspetto non sorprende nel caso degli vescovi, che, com'è noto, in tutto il mondo cattolico finanziarono spesso la decorazione di cappelle funerarie nelle proprie sedi cattedralizie, spinti dall'anelo di trovare un degno luogo di sepoltura. Inoltre, nel caso specifico di Cagliari bisogna tener conto del fatto che per tutto il Seicento la chiesa fu interessata da lavori di ammodernamento e che alcuni dei presuli analizzati, come Francisco Desquivel e Bernardo de Cariñena, risiedettero per più di vent'anni in città, che fu la prima e unica sede nella loro carriera episcopale. È quindi più che comprensibile che orientassero i propri interessi artistici nell'abbellimento della chiesa che amministrarono per tanto tempo, decidendo di essere sepolti in una nuova cappella dedicata al santo verso cui sentivano maggiore devozione. Il primo riposa infatti tra le reliquie dei martiri che egli stesso aveva portato alla luce, con le massive campagne di scavi archeologici d'inizio Seicento; il secondo è invece sepolto sotto la protezione della Madonna della Mercede, di cui tanto aveva contribuito a riconoscere il culto nella sua precedente tappa romana. Più complesso è il caso di Diego de Angulo, che continuò il *cursus honorum* verso altre sedi iberiche, come abbiamo visto. La sua decisione di far collocare una sua statua giacente nella cappella di Sant'Isidoro e l'Immacolata fu dovuta alla volontà di essere sepolto in Sardegna, o più probabilmente al desiderio di essere ricordato nel luogo in cui aveva raggiunto le più alte sfere del potere.

Ma ciò che ci preme sottolineare è che la stessa predisposizione alla committenza di tipo devozionale si apprezza, con alcune sfumature, anche nel comportamento dei viceré. Questo dato appare sorprendente, giacché questi personaggi, a differenza dei vescovi, soggiornavano in Sardegna per periodi molto più brevi. Inoltre, non avevano interesse ad essere sepolti nell'isola, in quanto, come membri di spicco dell'alta aristocrazia iberica, ostentavano normalmente il patronato di una o più cappelle familiari nella propria terra d'origine. Nonostante ciò, vari viceré finanziarono importanti imprese artistiche nelle chiese cagliaritane. Il caso più lampante è il cappellone della Pietà nella chiesa del Santo Sepolcro, finanziato da Antonio López de Ayala. Ma

sono significative in tal senso anche la decorazione della cappella funeraria di San Salvatore da Horta, commissionata da Antonio Coloma, che fu poi abbellita tramite ripetute donazioni di argenti e paramenti sacri da parte dei suoi successori; e la ristrutturazione della chiesa di San Nicola, patrocinata da Nicolás Pignatelli Aragón. Tutte queste imprese artistiche furono mosse dalla volontà di sciogliere un voto o di ringraziare il santo di turno per la concessione di una grazia. Anche se i rappresentanti reali non sono sepolti a Cagliari, quindi, la loro committenza nelle chiese cittadine fu mossa dalla devozione personale, tanto quanto quella degli arcivescovi.

È per questo motivo che abbiamo identificato proprio nella devozione il catalizzatore principale della politica artistica che questi personaggi attuarono in Sardegna. Nonostante appartenessero a due categorie sociali che normalmente vengono separate (la clientela laica e la clientela ecclesiastica), l'analisi del comportamento dei viceré ed i vescovi palesa, quindi, interessi convergenti.

A questo punto è necessario aggiungere una seconda variabile: se da un lato è indubbio che la committenza spagnola si orientò principalmente verso la decorazione di chiese e cappelle, d'altro canto, nel caso dei viceré, si apprezza una differenziazione degli interessi artistici. Lo dimostra il caso del già citato Nicolás Pignatelli Aragón, che oltre alle donazioni che fece alla chiesa di San Nicola, commissionò cinque fontane per la sua residenza madrilenas; o di Pedro Martínez Rubio, che dimostrò di dominare perfettamente le possibilità della festa e l'arte effimera; o ancora di Fernando Joaquín Fajardo e i suoi tre successori, che orchestrarono, a nome della Corona, la grandiosa operazione di propaganda politica che rappresenta il *Mausoleo di Martino il Giovane*. Senza contare il fatto che gli interventi nel palazzo reale, di cui purtroppo non siamo in grado di valutare la portata, avrebbero senz'altro contribuito a gettare luce sulla faccenda.

Ai menzionati casi, se ne potrebbero aggiungere degli altri, di cui ci siamo occupati solo di riflesso. Per esempio, ricordiamo i lavori che diversi viceré portarono avanti nel palazzo reale, *in primis* Luis Guillermo Moncada, che fece decorare le principali sale di rappresentanza col suo stemma e lo scudo del re Filippo IV. Inoltre, non vanno dimenticate le numerosissime opere di manutenzione della cinta muraria di Cagliari, che i rappresentanti reali, per volere della Corona, fecero ammodernare continuamente per il tutto il corso del Cinquecento e del Seicento. Questi interventi sono generalmente stati tacciati dagli storici dell'arte sardi come operazioni routinarie e di poco conto. Tuttavia, va sottolineato che i viceré seppero abilmente convertirle in chiave encomiastica, apportando stemmi e iscrizioni che testimoniano il loro operato nella capitale sarda.

Siamo coscienti del fatto che riunire tutte queste operazioni artistiche, così diverse tra loro, sotto l'unico ombrello della committenza spagnola non diminuisce, ma al contrario aumenta le problematiche che derivano dallo studio di questo fenomeno artistico. Ci sarebbe da distinguere, per esempio, tra le opere che i viceré commissionarono per iniziativa propria e quelle che realizzarono per soddisfare la volontà della Corona. In tal senso, i lavori sulla cinta muraria ed il palazzo reale rientrerebbero senz'altro nella seconda categoria, e probabilmente anche il *Mausoleo di Martino il Giovane*, che venne interamente finanziato con i redditi della *Real Caja*. Ma è realmente possibile separare la sfera privata e la dimensione pubblica di questi personaggi, la cui vita, per il rango sociale che occupavano, era scandita da un precisissimo cerimoniale? A nostro avviso, è molto difficile stabilire un confine. A dimostrarlo è il fatto che tutte le imprese artistiche che intrapresero in nome del sovrano si tradussero allo stesso tempo in un aumento del proprio prestigio personale.

In altri termini, la committenza dei viceré, in tutte le sue sfaccettature ed i suoi molteplici linguaggi, palesa continuamente l'anelo di questi personaggi di essere ricordati nell'isola. Ed è proprio su quest'aspetto che la politica artistica dei rappresentanti reali torna a convergere con quella degli arcivescovi. Anche i prelati, infatti, dimostrano il desiderio ultimo di perpetuare la propria memoria attraverso l'araldica, le iscrizioni o il proprio ritratto. Le loro cappelle della cattedrale presentano, quindi, una statua giacente del defunto con tutti i simboli della dignità ecclesiastica che ostentò in vita (piviale, mitra, pastorale etc.). Nel caso del Santuario dei Martiri, l'immagine del committente (Francisco Desquivel) è addirittura doppia (la statua giacente e il ritratto nel dipinto che la sovrasta) e l'intero ambiente è letteralmente tappezzato di stemmi con il blasone familiare. Tutti questi ambienti, per la loro enorme sontuosità e ricchezza decorativa, sono un simbolo dell'esaltazione del potere di chi ne patrocinò l'esecuzione.

Per questa ragione abbiamo individuato nel potere il secondo fattore di stimolo della committenza spagnola in Sardegna. Questa variabile si intreccia indissolubilmente con la devozione, costituendosi come la seconda grande finestra di dialogo tra tutte le opere analizzate. L'analisi di questo fenomeno storico-artistico ha rivelato, quindi, uno scenario estremamente complesso e ricco di significati, ma continuamente in bilico tra il potere e la devozione.

La incidenza della committenza spagnola nel panorama artistico sardo

I grandi spazi liturgici che abbiamo analizzato nel corso della ricerca costituiscono, per la loro rilevanza e gran qualità di esecuzione, episodi di gran trascendenza nella storia delle arti figurative in Sardegna. Altri autori prima di noi hanno già posto l'accento sul fatto che opere come il *Santuario dei Martiri* e l'*Altare di Sant'Isidoro* divennero dei modelli a livello locale e contribuirono a incrementare l'uso dei marmi policromi negli arredi ecclesiastici. Non insisteremo oltre su questi aspetti stilistici o tecnici, che abbiamo trattato solo di riflesso nella nostra ricerca.

Uno dei nostri obiettivi era invece quello di superare l'analisi formale ed indagare sul significato di queste opere, che abbiamo quindi esaminato da una prospettiva iconografica e iconologica, cercando il vincolo con le figure dei loro rispettivi committenti. Questo approccio metodologico si è rivelato particolarmente proficuo, giacché ha rivelato aspetti finora poco conosciuti degli altari, le cappelle ed i monumenti funerari presi in considerazione. Per esempio, dalla lettura attenta del programma decorativo del *Mausoleo di Martino il Giovane* è emerso un complesso repertorio di immagini che esaltano chiaramente la Monarchia iberica e che risponde alle necessità della casa regnante di riaffermare la propria legittimità dopo l'assassinio del viceré Camarassa. In modo simile, lo studio attento dell'apparato decorativo dell'*Altare di Sant'Isidoro* e dell'*Altare della Mercede* ci ha permesso di parlare di propaganda religiosa, con una serie di culti strettamente legati alla Chiesa ispanica. Queste due cappelle, inoltre, ci hanno portato a constatare la formazione ed il consolidamento di una nuova tipologia iconografica di monumento funerario, che dalla cattedrale si erse a modello per altre chiese cagliaritanee.

Come dato generale, quindi, la ricerca ha permesso di raggiungere gli obiettivi prefissati, visto che l'utilizzo del binomio opera/committente come principale spazio di dialogo ha rivelato la molteplicità delle dimensioni e dei significati delle stesse opere.

D'altro canto, l'approccio metodologico utilizzato ci ha portato a fare delle scoperte gradite ed inaspettate. Spostando il *focus* di attenzione sui profili dei viceré ed i vescovi, infatti, sono emerse nuove fonti documentali che hanno permesso di constatare l'esistenza di una serie di commissioni artistiche di cui non eravamo a conoscenza, dato che sfortunatamente sono andate perdute. La documentazione consultata ha permesso, pur con tutta la cautela del caso, di ricostruire a grandi linee l'aspetto di queste opere e reintrodurle a piano diritto nella storia delle arti figurative in Sardegna. Ma soprattutto ha messo in luce che le commissioni delle alte sfere del potere in

Sardegna furono decisamente più numerose di quanto si pensasse finora. Ciò assegna una nuova rilevanza a questo fenomeno storico-artistico, dimostrando che le promozioni dell'élite ispanica non furono né episodiche né marginali. Al contrario, la ricerca suggerisce che lo scenario artistico sardo non può essere compreso appieno se non si prende in considerazione l'azione di promozione artistica di questi personaggi, che con la loro politica culturale contribuirono ad animare non poco il mercato locale.

Lo sguardo rivolto a Madrid

Un altro obiettivo della nostra indagine era riflettere sulla diffusione che ebbero le commissioni artistiche dei viceré ed i vescovi in Sardegna, considerando la loro visibilità nell'isola e cercando di determinare se arrivarono a conoscersi fuori dai confini sardi.

A questo proposito va precisato, in primo luogo, che tutte le opere analizzate sono (o erano) ospitate in quelli che abbiamo definito gli "spazi del potere" della Cagliari barocca. Il più importante è senza dubbio la cattedrale, che conserva la metà dei casi di committenza presi in esame. Essendo la sede della principale autorità religiosa dell'isola, nonché scenario privilegiato di tutte le cerimonie di spicco, qualsiasi impresa artistica patrocinata al suo interno godeva del massimo rilievo sociale, incluso maggiore rispetto a quello del palazzo reale, che per il suo carattere di residenza privata era inaccessibile ai più. A tutto ciò va aggiunto che all'interno del programma decorativo cattedralizio le nostre opere godono del massimo protagonismo. Il *Santuario dei Martiri*, infatti, assurge a vero e proprio *sancta sanctorum*; invece, il *Mausoleo di Martino il Giovane* e l'*Altare di Sant'Isidoro*, per le loro dimensioni monumentali, fanno da quinta teatrale al transetto. Ciò assicura, quindi, la perpetuazione della memoria di chi le finanziò, che abbiamo identificato come uno dei catalizzatori del fenomeno della committenza spagnola. D'altro canto, si ripercuote in un aumento del prestigio della stessa cattedrale, l'unica chiesa sarda dell'epoca a poter vantare suppellettili liturgiche di tale grandiosità.

Ma la cattedrale, come abbiamo sottolineato, non fu l'unica chiesa cagliaritana a concentrare l'azione di committenza dell'élite spagnola. Gli altri edifici scelti furono la chiesa del Santo Sepolcro e quella di Santa Maria di Gesù. Nella prima il viceré Antonio López de Ayala fece erigere il nuovo altare volto a custodire il simulacro della *Madonna della Pietà*. La seconda conservava invece la tomba di San Salvatore de Horta, *focus* di un'intensissima devozione per gli innumerevoli

miracoli che gli venivano attribuiti. A nostro modo di vedere, entrambi questi spazi furono scelti perchè corrispondevano a importanti luoghi di pellegrinaggio a livello cittadino e regionale; inoltre, non va dimenticato che si trovavano dentro o a ridosso del quartiere della Marina, il più vivace di Cagliari, centro dei traffici commerciali e crocevia di tutte le attività mercantili vincolate al porto. Proprio per la sua posizione strategica all'interno della topografia urbana, per le strade di questo borgo passavano tutte le processioni ufficiali, prima di salire alla collina di Castello e concludere il percorso nella piazza antistante la cattedrale ed il palazzo reale.

Se ci spostiamo verso il campo delle arti effimere, il discorso è molto simile: la festa organizzata dal viceré Pedro Martínez Rubio nel 1652, infatti, ebbe come teatro principale la piazza antistante la cattedrale ed il palazzo reale, cioè il principale luogo di ritrovo della Cagliari del Seicento. Anche in questo caso, quindi, lo scenario prescelto assicurava la massima visibilità all'evento.

A questo punto è necessario introdurre un secondo livello di lettura. Se, infatti, le opere che abbiamo analizzato furono pensate *in primis* per lasciare un forte segno nel contesto artistico sardo, a nostro avviso non va sottovalutata, allo stesso tempo, la loro vocazione internazionale. L'esempio più chiaro in tal senso è la copia pittorica dell'*Altare di Sant'Isidoro*, che Diego de Angulo portò con sé ad Avila e conservò gelosamente come ricordo della sua grande impresa artistica cagliaritano. Pensiamo che l'opera dovette essere conosciuta quanto meno nel circolo familiare del prelado, come suggerisce il fatto che suo nipote scelse lo stesso artista per la realizzazione dell'*Altare Maggiore* della chiesa di Mejorada del Campo, di cui ostentava il patronato. Probabilmente questo non fu l'unico caso di uno spazio religioso sardo che venne riprodotto con il fine di essere conosciuto in Spagna. Saremmo pronti a scommettere, infatti, che alla corte giunse come minimo un disegno del *Mausoleo di Martino il Giovane*, visto il costante interesse della Monarchia per le sepolture reali e considerando il fatto che l'opera venne finanziata con fondi della *Real Caja*. Anche se le ricerche d'archivio non hanno permesso di confermare tale ipotesi.

D'altro canto, è anche vero che, seppur come storici dell'arte cerchiamo ossessivamente le immagini, esistevano comunque altri circuiti su cui far circolare le notizie. Francisco Desquival, per esempio, si preoccupò di scrivere e pubblicare una relazione che descrive la campagne di scavi ed i ritrovamenti di reliquie nella sua arcidiocesi. Lo stesso fece il già citato Pedro Martínez Rubio con la descrizione delle feste da lui patrocinate a Cagliari nel 1652. Infine, per quanto riguarda la cappella funeraria di San Salvatore da Horta, le numerose biografie del santo edite tra il Seicento

ed il Settecento non mancano mai di citare i nomi di tutti i viceré spagnoli che, attraverso continue donazioni, abbellirono la tomba.

In definitiva, anche se non è stato possibile identificare disegni, né stampe, né incisioni volte a far conoscere fuori dalla Sardegna le opere da noi analizzate, crediamo i nostri committenti si preoccuparono comunque di dare proiezione internazionale alle proprie imprese artistiche sarde attraverso i circuiti di notizie. Ci chiediamo, dunque: dove e a chi erano indirizzati i messaggi che partivano da Cagliari? A nostro avviso, la risposta è logica e immediata: a Madrid, dove risiedeva il sovrano, arbitro dei destini di tutti i viceré ed i vescovi dell'impero. Come abbiamo visto, Filippo III rispose a Francisco Desquivel con una *real carta* in cui lo informava di essere rimasto soddisfatto delle sue campagne di ricerca di reliquie. E la relazione delle feste di Pedro Martínez Rubio è una chiara dichiarazione di fedeltà alla Monarchia da parte del mandatario reale, che pochi anni dopo venne premiato con la nomina ad arcivescovo di Palermo. Ciò ci permette di aggiungere una nuova dimensione alle nostre opere, che devono essere lette come un'opportunità di lanciare determinati tipi di messaggi dalla periferia verso il centro dell'impero, da parte di una classe dirigente desiderosa di rendersi visibile agli occhi del re.

La scelta degli artisti

Una delle questioni prospettate in una fase iniziale della ricerca era il vincolo tra i committenti e gli artisti. Per comprendere le caratteristiche della committenza spagnola in Sardegna abbiamo infatti considerato fondamentale riflettere sui criteri che spinsero i nostri viceré ed arcivescovi a prendere al loro servizio solo determinati pittori e scultori, escludendone altri.

A questo proposito la prima considerazione che va fatta è che praticamente nessuno dei committenti analizzati giunse in Sardegna con artisti al suo seguito. L'unica eccezione in tal senso è rappresentata dal viceré Luis Guillermo Moncada, che si circondava di una numerosa corte formata da pittori, letterati, musicisti etc. Quando si trattò di realizzare la galleria dei ritratti dei viceré di Sardegna, infatti, l'incarico ricadde su Blas Orliens, che figura come al soldo del Moncada.

Tutti gli altri rappresentanti reali, apparentemente, quando si trasferirono in Sardegna non contavano con la presenza di artisti al loro seguito, anche perché l'isola rappresentava normalmente la prima o una delle prime tappe della loro carriera diplomatica. Il loro soggiorno a

Cagliari, quindi, non era preceduto da un passaggio in altre città dal mercato artistico vivace, in cui “cappare” potenziali talenti nel campo della pittura o la scultura. Un discorso analogo si può far per gli arcivescovi, per cui la capitale sarda, come abbiamo visto, rappresentava spesso la prima (e spesso unica) sede di un certo rilievo nel loro *cursus honorum*.

Tutto ciò implica che questi personaggi si rivolgessero normalmente agli artisti immediatamente disponibili in Sardegna. Tuttavia, anche se il mercato locale non era dei più vivaci, è comunque attestata la presenza nell’isola di maestri di distinta nazionalità e formazione: spagnoli, genovesi, romani, siciliani, napoletani, oltre, naturalmente, ai sardi. Come si orientarono i committenti iberici nelle loro scelte?

Il primo dato generale che salta alla vista è che, di norma, esclusero gli artisti spagnoli, con cui ci si potrebbe aspettare una certa affinità giustificata da una stessa provenienza. Invece, si risolsero senza titubanze per gli italiani. I nostri personaggi, cioè, si allinearono chiaramente alla tendenza che riconosceva la superiorità dell’arte italiana, che in fondo era la stessa che portava gli altri diplomatici iberici a riunire enormi collezioni durante il proprio soggiorno a Roma, Napoli o Milano, seguendo l’esempio della Corona.

A questa analisi generica va poi aggiunto un secondo livello di lettura, basato sulla specializzazione del mercato artistico delle distinte città italiane. Infatti, per le opere in marmo i committenti spagnoli si rivolsero agli scultori lombardi e genovesi, come Antonio Zelpi, che lavorò al *Santuario dei Martiri*, Giulio Aprile, che realizzò il *Mausoleo di Martino il Giovane* e l’*Altare di Sant’Isidoro*, e Giuseppe Massetti, autore dell’*Altare della Mercede*. Per la scultura lignea, invece, la scelta ricadde su artisti napoletani, come attesta il caso degli angeli policromi commissionati dal viceré Carlos de Borja. Per la pittura, infine, preferirono artefici romani, come Giacomo Altomonte, che eseguì il dipinto della *Madonna della Mercede tra Santi Mercedari*. Non è necessario insistere in questa sede sull’importanza di Genova come principale emporio dei marmi a livello europeo, o sulla perizia dei napoletani nella scultura lignea, che veniva esportata in tutto il Mediterraneo, o ancora sulla qualità della pittura di scuola romana. Ciò che più ci preme sottolineare è che i nostri committenti dimostrarono di conoscere perfettamente queste dinamiche, scegliendo gli artisti in maniera mirata, in base alla loro provenienza e le loro migliori capacità espressive.

Logicamente ciò non significa che i viceré ed i vescovi esclusero a priori gli artisti sardi. Anche i pittori e gli scultori locali parteciparono alle grandi imprese patrocinate da questi committenti, ma

il loro apporto fu decisamente secondario e marginale. Nel caso del *Santuario dei Martiri*, per esempio, è attestata la partecipazione di scultori e *picapedrers* locali, come Monserrat Carena e Salvatore Marras, ma il progetto generale e le principali decorazioni scultoree furono affidate ai marmorari lombardi. Diverso è il caso del *Cappellone della Pietà*, il cui altare ligneo venne realizzato da uno scultore maiorchino, Juan Gabanellas, mentre i ritratti del committente e la sua famiglia vennero eseguiti dal pittore locale Giuseppe Deris. Quest'opera sembrerebbe quindi smentire le grandi tendenze che abbiamo individuato finora. Ma ricordiamo che questi artisti non vennero scelti direttamente dal committente, Antonio López de Ayala, bensì dall'arciconfraternita della morte, i cui membri, senza dubbio, erano mossi da un'ampiezza di vedute limitata.

Un punto fermo, quindi, è che i committenti spagnoli scelsero sempre i migliori artisti attivi sul mercato sardo. Ma che tipo di vincolo instaurarono con essi? Senza dubbio il fatto di lavorare per i viceré ed i vescovi si tradusse in un'importante aumento del prestigio degli scultori ed i pittori in questione. Le commissioni delle alte sfere del potere garantirono certa protezione e permisero loro di vedere consolidata la loro fama nel contesto locale, guadagnando così importanti fette di mercato.

Ma una delle principali novità scaturite dalla ricerca è che l'influenza dei committenti studiati andò oltre i confini della Sardegna. È vero infatti che nessuno di loro prese stabilmente al suo servizio gli artisti conosciuti a Cagliari, portandoli poi con sé nelle successive tappe del suo *cursus honorum*. Nel nostro studio, quindi, non si rileva il concetto di "mecenatismo" in senso stretto. Nonostante ciò, il rilievo internazionale dei committenti contribuì a diffondere la fama di alcuni artisti anche fuori dal ristretto ambiente sardo. Il caso degli scultori Giulio e Francesco Aprile è senza dubbio il più significativo in tal senso. Le loro creazioni vennero apprezzate nella penisola iberica grazie alla presenza, da un lato, delle cinque fontane marmoree esguite per la residenza madrilená di Nicolás Pignatelli; e, dall'altro lato, attraverso la copia pittorica dell'*Altare di Sant'Isidoro* che Diego de Angulo portò con sé ad Ávila. In altri termini, fu attraverso questi illustri committenti che due scultori di una bottega secondaria dell'ambiente genovese poterono aprire nuovi orizzonti commerciali in Spagna. L'operazione, come abbiamo visto, venne stroncata dalla morte prematura degli Aprile, ma questo, a nostro avviso, non sminuisce il ruolo giocato dall'Angulo ed il Pignatelli nella faccenda.

Devozioni locali e culti ispanici

Un fattore che ci ha sempre sorpreso di fronte alle cappelle marmoree della cattedrale di Cagliari è che molte di esse, così italiane per forme, stile e materiale, sono invece dedicate a dei santi intimamente vincolati alla tradizione iberica. Per questo motivo, uno degli obiettivi proposti era riflettere sul ruolo che giocarono queste opere nel processo di introduzione di nuove devozioni.

Anche in questo campo è emerso uno scenario straordinariamente complesso e ricco di stimoli. Da un lato, infatti, le commissioni artistiche analizzate riflettono chiaramente la volontà di potenziare una serie di culti profondamente ispanici. Il caso più chiaro in tal senso è senz'altro *l'Altare di Sant'Isidoro e l'Immacolata*, dedicato al patrono della città di Madrid, canonizzato proprio nel Seicento, ed al dogma della Concezione senza macchia di Maria, il cui ottenimento fu il vero cavallo di battaglia della Chiesa e la Monarchia spagnola per tutto il secolo. Come abbiamo visto, prima dell'arrivo di Diego de Angulo, in Sardegna né a Sant'Isidoro né all'Immacolata era mai stato dedicata una cappella di tali dimensioni e rilevanza, che rispecchia, quindi, lo stretto legame del suo committente con la corte. Anche *l'Altare della Mercede* rientra nelle stesse dinamiche, giacché l'Ordine di Redenzione degli Schiavi era stato fondato sotto la protezione diretta dei sovrani d'Aragona ed il re di Spagna, come loro erede universale, ne ostentava il patronato. Queste due opere, quindi, sono un chiaro esempio di come l'élite spagnola si fece portatrice di messaggi e pratiche devozionali promosse dal centro alla periferia dell'impero.

Ma ci inganneremmo se pensassimo che questa era l'unica direzione possibile. Al contrario, i vescovi ed i viceré spagnoli divennero allo stesso tempo i principali promotori di devozioni locali, che "adottarono" durante il loro soggiorno nell'isola. In tal senso, ricordiamo il ruolo giocato da Francisco Desquivel, che non solo recuperò il culto ai martiri cagliaritari, dedicando loro un intero santuario, ma si preoccupò anche di farlo conoscere a Madrid, inviando a Filippo III una dettagliata relazione delle campagne di scavi e soprattutto un reliquiario d'argento per la collezione dell'Escorial. Molto simile è anche il caso di San Salvatore da Horta, il cui culto fu appoggiato, tramite operazioni artistiche di vario tipo, da ben sei viceré diversi. Come abbiamo sottolineato, è possibile che molti di loro si sentissero identificati con questo santo recente, con cui condividevano le stesse origini catalane. Infine, ricordiamo anche Antonio López de Ayala, che patrocinò la decorazione di una cappella in onore della Vergine della Pietà, per devozione verso

un'immagine lignea cagliaritana venerata come miracolosa. Questo personaggio prese anche la decisione, al momento di lasciare la Sardegna, di portare con sé dei dipinti che rappresentavano altri santi locali, come San Giorgio di Suelli o la Madonna di Bonaria. Con le loro imprese artistiche tutti questi illustri committenti contribuirono all'espansione di queste devozioni locali fuori dai confini sardi. Il loro raggio d'azione, in questo caso, funzionò quindi in senso contrario: dalla periferia al centro dell'impero.

Ad ogni modo, il dato che ci sembra più rilevante è che tutti questi personaggi, con le loro imprese artistiche, dimostrarono di voler essere ricordati per quel determinato culto. La devozione, quindi, va intesa come un sentimento sincero ma allo stesso tempo come una vera strategia politica, di nuovo associata alla perpetuazione della memoria.

La Sardegna nei circuiti internazionali di committenza spagnola

Uno degli obiettivi della ricerca era rapportare la politica artistica dei viceré ed i vescovi in Sardegna al fenomeno della committenza delle alte sfere del potere negli altri possedimenti del Mediterraneo iberico. La domanda nasceva dalla constatazione che gli studi sui viceregni spagnoli in Italia rappresentano un filone di ricerca in auge, che ha avuto grande successo di critica negli ultimi anni. Abbiamo ricordato, per esempio, che sono state studiate le collezioni di pittura riunite da tutti i viceré di Napoli del Seicento. Anche i *proreges* di Sicilia sono stati oggetto di analisi, anche se non con la stessa intensità, e spostando il focus d'attenzione soprattutto sulle loro imprese in campo architettonico. Invece la Sardegna è stata totalmente tagliata fuori da quest'indirizzo di studi, considerando che, come regno povero e periferico, dove non operavano pittori o scultori di primo piano, non offriva le condizioni per lo sviluppo di una politica artistica degna d'interesse. I diplomatici spagnoli, quindi, avrebbero intrapreso azioni di committenza di rilievo solo dopo aver lasciato l'isola, visto che il loro *cursus honorum* proseguiva normalmente con il trasferimento ad altre sedi dove c'era un mercato artistico molto più vivace, come Roma, Napoli, Palermo o Milano.

Il principale problema in cui ci siamo imbattuti è che effettivamente le imprese artistiche promosse dall'élite spagnola in Sardegna a prima vista non sembrano compatibili con quelle napoletane o siciliane. A Cagliari, per esempio, mancò del tutto una politica di espansione o abbellimento del tessuto urbano. I lavori all'interno del palazzo reale ebbero in genere carattere

episodico e disorganico. E l'assenza di pittori di buona qualità non permise ai viceré di incrementare le proprie quadrerie. Nonostante ciò, la ricerca ha consentito di smentire, o quanto meno ridimensionare, le teorie sul presunto scarso rilievo della politica artistica di questi personaggi.

La prima considerazione da fare sull'argomento è che dalle fonti d'archivio emerge che non è del tutto vero che i viceré non comprassero manufatti artistici in Sardegna. A provarlo è il fortunato ritrovamento dell'inventario dei beni di due di essi: Antonio López de Ayala, che possedeva almeno quattro dipinti acquistati a Cagliari; e Diego de Angulo, che durante il suo soggiorno nell'isola comprò una grande quantità di argenti. In questi casi è stato possibile identificare la provenienza delle opere perché i quadri rappresentavano devozioni locali sarde e gli argenti lo stemma della capitale. Però le descrizioni degli inventari non sempre sono così chiare. Ci sarebbe dunque da chiedersi, forse, quanti altri viceré e vescovi spagnoli possedevano opere acquisite in Sardegna che non siamo in grado di individuare perché sono andate perdute e le fonti non ne descrivono il soggetto in maniera così specifica. Ad ogni modo, tutto fa pensare che indubbiamente questi diplomatici riunissero gran parte delle loro collezioni in città come Roma, Milano o Napoli, che all'epoca rappresentavano i centri artistici più importanti a livello europeo. Tuttavia, se prima di essere trasferiti in queste sedi passavano per la Sardegna, non è da escludere che comprassero qualche opera anche nell'isola, conforme al proprio gusto ed interesse artistico.

La seconda considerazione, che va ben oltre la mera questione del collezionismo, è che la ricerca ha permesso di smentire il pensiero corrente secondo cui la committenza spagnola in Sardegna rappresentò un fenomeno marginale. Indubbiamente gli otto casi specifici che abbiamo esaminato nel corso della ricerca rappresentano un campione numericamente ridotto se confrontato alle imprese napoletane, portate avanti su vastissima scala. Tuttavia, le grandi cappelle che abbiamo analizzato e le opere che sfortunatamente sono andate perdute, ma che abbiamo tentato di "rievocare" attraverso le fonti documentali, sono una prova inconfutabile di come l'élite iberica tenne sempre ben presente il valore dell'arte durante il suo breve (o meno breve) soggiorno sardo, patrocinando manifestazioni di grande qualità.

In altri termini, le opere studiate dimostrano che la committenza spagnola fu attiva anche in Sardegna, anche se nell'isola questo fenomeno presenta caratteristiche proprie e specifiche, che differiscono rispetto ad altri territori come Napoli o la Sicilia. A Cagliari, infatti, l'interesse dei

vicere ed i vescovi si orientò principalmente verso la decorazione degli spazi religiosi e di rappresentanza, o ancora verso le arti effimere.

Per tutte queste ragioni crediamo si possa affermare che i diplomatici spagnoli, che viaggiavano tra vari luoghi dell'impero, portarono avanti una politica artistica duttile e multiforme, dimostrandosi particolarmente abili nell'adattarsi alle possibilità del territorio che di volta in volta li ospitava. L'esempio più significativo tra quelli in cui ci siamo imbattuti in questa tesi è probabilmente quello del vicere Fernando Joaquín Fajardo, che durante il soggiorno a Cagliari, approfittando della presenza di uno scultore di qualità come Giulio Aprile, patrocinò l'esecuzione del nuovo *Mausoleo di Martino il Giovane*; invece, durante la successiva tappa napoletana fece numerosissime acquisizioni pittoriche per incrementare la propria quadreria. I suoi interessi, quindi, si rivolsero verso distinti campi, a seconda delle potenzialità del mercato artistico dei suoi luoghi di residenza.

A nostro avviso, per abbracciare il fenomeno della committenza spagnola in Italia in senso lato, quindi, sarebbe forse necessario parlare di "committenze" al plurale. Ad ogni modo, benché il comportamento di quest'élite nei diversi viceregni sembri basato su principi totalmente diversi, a ben vedere in tutte le imprese artistiche che portarono avanti c'è un punto in comune: riunire una collezione implicava necessariamente un incremento del prestigio personale del personaggio. Patrocinarne l'espansione urbana di una città o il suo abbellimento con piazze e fontane pubbliche, anche. Finanziare la decorazione di una chiesa o una cappella, pure. Si tratta, quindi, di distinte facce della stessa moneta, necessariamente associate al concetto di rappresentazione del potere.

Un complesso dialogo tra centri e periferie

Vista l'aspirazione internazionale della nostra ricerca, crediamo doveroso fare qualche breve considerazione sul ruolo occupato dalla Sardegna nei circuiti mediterranei del Seicento.

Le opere analizzate nel corso della tesi ci hanno proiettato idealmente in uno scenario particolarmente complesso, che partendo da Cagliari ci ha portato a fare brevi incursioni in contesti molto diversi, come quello napoletano, romano, genovese, madrileno, siciliano etc. Si tratta di un chiaro indice di come la Sardegna, nonostante la sua povertà ed il suo isolamento,

fosse inserita in una rete di continui scambi artistici giustificati dalla sua posizione al centro del Mediterraneo.

Questo dato non rappresenta una novità, ma semplicemente una conferma di quanto messo in luce dagli studi storici-artistici che hanno preceduto il nostro, molti dei quali hanno sottolineato la presenza nell'isola di architetti, pittori e scultori provenienti da luoghi distinti delle penisole italiana ed iberica, che trasformarono la capitale sarda in un punto d'incontro di tendenze e linguaggi diversi. Ma tutte queste ricerche, pur rivendicando la centralità della Sardegna, l'hanno sempre presentata come un mercato artistico passivo, che riceveva stimoli dall'esterno con cui cercava di supplire alle limitate possibilità qualitative della propria scuola locale.

Non è nostra intenzione mettere in discussione tali teorie, che condividiamo a grandi linee e che d'altronde riassumono il quadro di tutte le periferie artistiche. Però crediamo che la presente ricerca dimostri che forse vadano parzialmente ridimensionate.

A farci riflettere in tal senso sono stati soprattutto due dei casi di committenza in cui ci siamo imbattuti. Il primo è quello del viceré Carlos de Borja, su cui in realtà non ci siamo soffermati, ma che abbiamo citato in quanto commissionò 24 statue di angeli lignei a dei non meglio specificati scultori napoletani attivi in Sardegna. Il secondo esempio, decisamente di maggiore rilievo, è costituito dagli scultori Giulio e Francesco Aprile, attivi a Cagliari, il cui servizio fu richiesto a Madrid per la realizzazione di cinque fontane per la residenza di Nicolás Pignatelli e di un altare in marmi policromi per la chiesa di Mejorada del Campo, di patronato di Pedro Cayetano Fernández del Campo, nipote dell'arcivescovo Diego de Angulo. Fermo restando che è più che conosciuto l'apprezzamento degli aristocratici spagnoli per la scultura lignea napoletana, da un alto, e delle creazioni dei marmorari genovesi, dall'altro, ci siamo chiesti: perchè questi illustri committenti iberici non acquisirono le opere desiderate direttamente sul mercato partenopeo e ligure, decidendo invece di passare per la Sardegna?

Per rispondere a tale domanda bisognerebbe prendere in considerazione, in primo luogo, fattori economici: riteniamo infatti probabile che comprare su un mercato artistico secondario come quello sardo fosse meno costoso rispetto ai circuiti ufficiali dei centri artistici di riferimento, anche se purtroppo non possediamo dati sufficienti per verificare tale ipotesi. Tuttavia crediamo anche che, a parte la questione del prezzo, ciò che spinse Carlos de Borja, Nicolás Pignatelli e Pedro Cayetano Fernández del Campo a rivolgersi ad artisti attivi in Sardegna furono principalmente i

loro rispettivi contatti con l'isola. Vista sotto questa luce, quindi, Cagliari appare come una città non solo di ricezione di forme e tendenze artistiche, ma anche come un luogo capace di rilanciarle, come un trampolino, sul più complesso scenario internazionale.

Se spostiamo la nostra attenzione dagli artisti alla circolazione delle devozioni e le iconografie, il discorso è molto simile. Lo dimostra il caso dei santi martiri cagliaritari, conosciuti nella penisola iberica grazie alla pubblicazione della relazione sulla campagne di scavi di Francisco Desquivel, ed al reliquiario che lo stesso presule inviò a Madrid. Ancora più chiaro è l'esempio di San Salvatore da Horta, culto appoggiato con forza dall'élite spagnola in Sardegna e che si espanse, da Cagliari, a tutto il Mediterraneo cattolico.

A nostro avviso, tutti questi esempi dimostrano che la Sardegna, pur mantenendo il suo carattere periferico, in determinati momenti seppe dunque giocare un ruolo attivo nei complessi meccanismi di scambi artistici e di circolazione dei messaggi culturali. Non bisogna infatti cedere alla facile tentazione di credere che le relazioni artistiche passassero esclusivamente in circuiti unidirezionali: "centro-centro" oppure "centro-periferia". Al contrario, la nostra ricerca ha permesso di rivendicare un nuovo ruolo per le periferie artistiche. Il caso della Sardegna attesta che l'isola, pur mantenendo la sua condizione di mercato passivo e permeabile alle influenze esterne, conobbe anche guizzi di originalità, che seppe proiettare fuori dalle sue acque.

Che cosa causò tale processo? Lo studio ha messo in luce che uno dei principali stimoli (anche se non l'unico) fu proprio la presenza dei viceré ed i vescovi spagnoli. Le commissioni artistiche di questi personaggi dalle grandi possibilità economiche contribuirono, da un lato, a dare vivacità al mercato interno sardo; ma soprattutto, visti i loro continui spostamenti tra territori distinti, li convertirono in un ponte di scambio artistico e culturale. I loro profili, ognuno con la propria storia, sono quindi fondamentali per comprendere la complessa rete di relazioni tra la Sardegna ed il resto del grande impero ispanico nei secoli del barocco.

A modo di epilogo

Per concludere, aggiungiamo che, logicamente, i risultati che abbiamo appena esposto non costituiscono la chiusura della ricerca, bensì un punto di partenza per formulare nuove domande che permettano di continuare con gli studi. Gli spunti sarebbero tantissimi e ci porterebbero in

diverse direzioni: stilistiche, tecniche, iconografiche etc. Ci limitiamo a suggerirne alcuni, dettati da alcuni argomenti che per questioni di tempo e spazio non è stato possibile approfondire in questa sede.

In primo luogo, va precisato che la nostra ricerca è stata volontariamente incentrata sul significato delle opere, per cui le considerazioni di carattere formale sono state molto limitate. Tuttavia, nel corso dell'indagine ci siamo imbattuti in una serie di dipinti la cui attribuzione non è ancora stata chiarita incontrovertibilmente. Ci riferiamo, per esempio, alla lunetta con *Cristo tra i Martiri* del santuario della cattedrale. Nel capitolo 1 abbiamo fatto alcune brevi riflessioni sulla possibilità che sia da assegnare al pittore romano Francesco Aurelio, ma senza approfondire l'argomento. Vista l'altissima qualità di esecuzione dell'opera, crediamo che la questione vada ripresa ed esaminata a fondo. Anche la copia pittorica dell'*Altare di Sant'Isidoro* conservata a Bonilla de la Sierra necessita, a nostro avviso, un'indagine accurata. Nel capitolo 3 abbiamo ipotizzato che l'opera non sia da ascrivere ad un pittore cagliaritano, bensì a qualche esponente del più ricco contesto genovese, che verosimilmente collaborò con la bottega degli Aprile. Crediamo che gli studi debbano continuare in tal senso, sia attraverso l'analisi stilistica sia con ricerche d'archivio, con la speranza di identificare finalmente il suo misterioso autore.

Cambiando argomento, un'altra questione che non è stato possibile chiarire in questa sede è il ruolo che giocò l'arcivescovo Cariñena nella decorazione del convento di Bonaria, che conserva tre dipinti legati alla sua memoria: due ritratti ed una *Madonna della Mercede*. Nonostante la diversità cronologica e stilistica esistente tra queste opere, la nostra ipotesi è che siano state realizzate da qualche artista locale. Sarebbe necessario, quindi, analizzarle con maggior attenzione per poter proporre attribuzioni concrete. E soprattutto determinare per che spazi sorsero, se furono patrocinate dallo stesso presule o realizzate *post mortem*. In tal senso, auspichiamo che l'archivio del convento possa aprire presto le porte ai ricercatori, giacché i suoi fondi, forse, potranno chiarire più di un aspetto su questa questione.

Per continuare con le questioni documentali, riteniamo fondamentale continuare le ricerche di fonti, tanto manoscritte come a stampa, sulle figure dei viceré ed i vescovi. Le inaspettate scoperte che abbiamo fatto in questi anni sono infatti incoraggianti e lasciano ben sperare riguardo la possibilità di incrementare, almeno attraverso le descrizioni, il catalogo delle commissioni spagnole in Sardegna.

D'altro canto, crediamo che sarebbe estremamente interessante ampliare gli studi di committenza anche all'élite locale sarda, *in primis* ai vescovi che sono stati volontariamente esclusi da questa ricerca. Ci riferiamo, per esempio, agli arcivescovi cagliaritari Ambrosio Machin e Pedro Vico, su cui non abbiamo indagato perchè proveniente da famiglie regnicole. Soprattutto il secondo, come abbiamo ricordato più volte, rivelò un enorme interesse per il patrocinio di imprese artistiche, che ci concretizzò nella ristrutturazione barocca della sua cattedrale, avviata nel 1669. Questo personaggio non solo finanziò i lavori di ricostruzione del tempio, ma anche la realizzazione di parte dell'arredo liturgico, come il pulpito. Per tutte queste ragioni, merita a pieno diritto di essere annoverato tra i principali committenti della Sardegna barocca.

Ma va ricordato che quella di Cagliari non fu l'unica cattedrale isolana ad essere interessata da importanti lavori tra il Seicento ed il Settecento. Un processo di ammodernamento simile venne portato avanti, per esempio, anche a Sassari, Ales e Oristano. Una possibile linea di ricerca sarebbe, quindi, l'estensione degli studi di committenza a tutte queste sedi episcopali. I prelati che le ressero furono, nella maggior parte dei casi, esponenti dell'aristocrazia sarda. Ma proprio per questa ragione sarebbe proficuo confrontare le loro imprese artistiche con quelle dell'élite spagnola, per determinare se si allinearono agli stessi principi o se invece le loro committenze presentano caratteri specifici.

Infine, vogliamo mettere l'accento sul fatto che la nostra ricerca si è concentrata sempre su personaggi maschili. Tuttavia, nel corso dell'indagine sono emerse una serie di vicereine che, parallelamente, giocarono anch'esse un ruolo di primo piano nelle commissioni artistiche. Abbiamo citato, per esempio, Artemisia Doria, moglie di Carlos de Borja; Catalina Moncada, consorte di Luis Guillermo Moncada; o ancora Juana Pignatelli Aragón, sposa di Nicolás Pignatelli. Sarebbe dunque interessante approfondire gli studi su queste figure femminili, per verificare se la loro politica artistica si allineò passivamente agli interessi dei rispettivi mariti, o se, al contrario, venne condotta con criteri personali e specifici. Crediamo che un approccio di questo genere apporterebbe una nuova visione non solo al campo della storia dell'arte, ma si incrocierebbe con altri ambiti disciplinari, come gli studi di genere, garantendo un arricchimento delle conoscenze su più fronti.

ANEXOS

Apéndice documental

Doc. 1. ASCA, *Risoluzioni di Patrimonio*, vol. P30, ff. 49v.-50. Autorización del pago al escultor Giulio Aprile por la ampliación del *Mausoleo de Martín el Joven*. 22 de agosto de 1680.

Die XXII mensis augusti anno a nativitate domini millesimo sexagesimo octuagesimo in tribunali Regis Patrimonii Calaritani

Estando en el Tribunal del Real Patrimonio el Illustre don Francisco Rogger Procurador Real, don Gaspar Barruesso y Carnicer Mestre Racional, y el dottor don Iusephe Olivas Advogado Fiscal Patrimonial todos del Consejo de su Majestad ausente el noble y magnifico Don Manuel Delitala Rejente la Real Thesoreria por su indisposición y estando asi juntos el dicho illustre Procurador Real mando leer el memorial del tenor siguiente = Julio Aprile escultor de marmores dize a Vuestra Señoria que haviendose dado sedula de cambio de mil escudos para Genova por primera paga de la obra Real que se ha de hazer en esta catedral en conformidad del auto que ha firmado, habiendo presentado dicha sedula a Carlos Scorza, a quien va dirigida, solo le ha pagado quinientos escudos y rehusa pagar lo demás, que queda pactado, por el escupulo de no querer que corra a su cuenta el abono de la fiança que el suplicante le ha ofrecido, que es la mesma, que dio en la otra obra real que hiço, y como sea que dicha fiança en persona de Carlos Solares y de Gagiolo que ha ofrecido añadir es muy idonea y por ser tal este illustre Cabildo se ha contentado della por la obra, que ha de hazer por su cuenta, suplica a Vuestra Señoria se sirva dar orden a dicho Scorza haya de aceptar dichas fianças y les pague las cantidades acordadas en dicho auto; por que de otra manera no podra por falta del dinero acabar dicha obra y solo hara asta que basten los 500 escudos que ha recibido, lo que dize por su descargo que recibira merced de la mano de Vuestra Señoria que dios guarde = Hoydo el tema del sobre escrito memorial discurrida y confabulada la materia resolvieron todos conformes que [...] el dicho maestro Julio Aprile a mas de la fiança que dio en la primera obra que hizo por quenta de la Regia Corte que fue en persona de Carlos Solar ofrece otra que es en perçona de _____ Gagiolo que don Antonio Ginoves escriba a Carlos Scorza a que admita las suso dichas dos fianças y que al dicho Aprile le pague las pagas en los plazos y términos contenidos en el aucto.

Doc. 2. BAV, *Barberini Latino*, 9890, f. 147. Carta de Pedro Fernández del Campo, Secretario Real, al cardenal Francesco Barberini, recomendando a su primo Diego Fernández de Angulo para el cargo de Maestro General de los Franciscanos. 18 de marzo de 1676.

Haviendose de celebrar el Capitulo General de San Francisco en Roma por mayo proximo, y elegirse en el sugeto de esta familia cismontana para la dignidad de General, no puedo escusar de poner a los pies de Vuestra Eminencia la persona de fray Diego Fernandez de Angulo, que si bien por sus grados, titulos y virtudes, y la aprovacion comun, con que ha governado el tiempo que es Comisario General, espero tendra de su parte esta reflexion para los que desearen el mayor bien del servicio de Dios y de la Religion, en que el no lleva otros fines a Roma, abstraído totalmente delo que pueda mirar a su persona. Sin embargo yo por el afecto particular de la sangre, siendo mi primo hermano a quien profeso particularissimo cariño y amistad por sus buenas partes, no puedo dejar de suplicar a Vuestra Eminencia rendidamente como lo hago quiera dignarse de atender alo que le pueda estar bien, y cuando esto segun mi corto entender se da la mano con el mayor servicio de las Magestades Divina y humana, y consuelo de la misma Religion sera para mi un favor de singular aprecio el que Vuestra Eminencia se sirva de tenerlo muy presente para con su autoridad disponer por mi primo lo que unicamente desee debamos al amparo de Vuestra Eminencia cuya vida guarde Nuestro Señor largos y felices años. Madrid a 18 de marzo de 1676.

Besa la mano de Vuestra Eminencia su servidor

Pedro Fernandez del Campo y Angulo.

Doc. 3. ASV, *Segreteria di Stato, Spagna*, vol. 142, f. 146v. Carta de Savo Millini, Nuncio Apostólico en Madrid, al cardenal Altieri, Secretario de Estado Vaticano, recomendando a Diego Fernández de Angulo para el cargo de Maestro General de los Franciscanos. 18 de marzo de 1676.

Il Padre fra Diego Fernandez de Angulo Commissario Generale dell'Ordine di San Francesco, e fratello cugino del Signor Marchese di Mexorada Segretario del Dispaccio Universale per esser in grado cosi superiori nella sua Religione, adornato naturalmente di riguardevoli prerogative, e qualificato di copiosi meriti, si rende capace e degno del posto di Generale dell'Ordine, ond'io mi

vedo specialmente costituito in obbligo di supplicare Vostra Eminenza a compiacersi di farlo riuscire a questo intento con la sua efficace et autorevole protezione, la quale tanto piu vivamente gli imploro, quanto che me ne vengano accresciuti gli impulsi dal molto ch'io devo ai favori singolari che tutto di vo ricevendo dalla parcialita del sopraddetto Signor Marchese, con notabile vantaggio delle cose di questo Ministero, e perche so quali siano i riguardi che Vostra Eminenza conserva verso il medesimo Signor Marchese e quanto inclini a far conseguir il giusto premio a quei soggetti che col valor e col merito se lo procaccino, stimo bastante aver toccate in cio a Vostra Eminenza le piene disposizioni del suo benefico genio per non dubitar che sia per farne risultar gli effetti piu proprii in questa occasione, et a Vostra Eminenza fo profondissimo inchino. Madrid 4 Marzo 1676.

Doc. 4. AHN, *Consejos*, 35030/1, ff. 19-29v. Inventario de la plata de Diego Fernández de Angulo. 1 de febreo de 1683.

Razon de la Plata manual que sirve en la resposteria que corre a cargo de Santos Rosso que hace el oficio de Repostero y se le entrego en 1º de Febrero de 1683 que las prendas y pesso de ellas es como se sigue.

Primeramente dos belenes grandes que pesaron catorçe libras, y cinco onzas pesso de Cerdeña de a doce onças cada libra.

Mas dos belenes pequeños, que pessaron cinco libras y media.

Mas diez y seis candeleros que pesaron veinte y una libras y media.

Mas seis platos grandes que pesaron veinte y quatro libras.

Mas doze platos medios grandes que pesaron ventiocho libras y ocho onzas.

Mas treinta y seis platos pequeños que pesaron quarenta libras.

Mas ocho escudillas seis comunes y dos con tapa que pesaron quatro libras y media.

Mas dos palanganas que pesaron ocho libras.

Mas dos jaras que pesaron siete libras.

Mas cinco salbillas quatro grandes y una pequeña que pesaron ocho libras.

Mas un platillo despabilador con tres espabiladeras y su cadenilla que peso dos libras.

Mas dos braserillos de messa que pesaron tres libras y cinco onzas.

Mas una taça hueca para beber que pesso dos libras y dos onzas.

Mas una confitera que peso tres libras y una onza.

Mas una fuente de aparador que pesso quatro libras.

Mas onze cuchillos concabos de plata que pesaron con las cuchillas de fierro dos libras.

Mas diez cucharas y doze tenedores que pessaron dos libras.

Que toda la Plata Referida parece pessa ciento y ochenta libras y tres onzas salvo horror de pluma o suma, la qual referida plata se le entrego al dicho Santos Roso en este dicho dia 1º de febrero de 1683 de que se le dio lista segun por como la referida.

Prosigue la Plata

En 1º de Febrero de 1683 se pesso la Plata que sirve en la Recamara del Arzobispo Mi Señor que esta a cargo del Paxe de Camara que las prendas y pesso de ellas es como se sigue.

Primeramente un Jarro de Agua manos que pesso tres libras y ocho onzas.

Mas una palangana redonda que pesso quatro libras.

Mas quatro salvillas que pesaron siete libras y una onza.

Mas dos bandexas labradas de buril una grande y otra pequeña que pesaron dos libras y media.

Mas una salivera que pesso libra y media.

Mas una paletilla con su cadenilla que pesso quatro onzas.

Mas una fuente larga con dos asas que pesso nueve libras.

Mas un tintero, una salvadera, una obleera, dos campanillas y un sello de plata que todo pesso seis libras y una onza.

Mas un cofrecito de filigrana en que se ponen los anillos que pesso una libra

Mas una bandejita pequeña y una pila de agua bendita de filigrana dorada en parte guarnecida de piedras de vidrio verdes que pesso quatro onzas.

Mas una cruz de guiar que pesso con su armaçon de hierro y palo embutido treze libras que parecen quedaran de plata limpia siete con poca diferencia.

Mas una pilita de agua bendita que pesso una libra y quatro onzas con un casquillo de plomo dentro que pessa a en limpio una libra.

Mas una jeringuita de plata que pesso dos onzas.

Prosigue la Plata

En el 1º de Febrero de 83 se pesso la plata que sirve en las capillas y oratorios del Arzobispo Virrey Mi Señor que esta a cargo de Don Bartolomé Alvarez de Castilla que haze el oficio de Capillero que las alajas por pesso de ellas es como se sigue.

Primeramente se pesaron doze candeleros, seis grandes y seis chiquitos, que sirven de pebeteros que pesaron treinta y una libras.

Mas una cruz que pesso cinco libras y media.

Mas dos pares de binajeras y un ostiario con sus platicos que pesso dos libras y tres unças.

Mas unas binajeras con su platico y un ostiario, y campanilla todo sobredorado que pesso cinco libras.

Mas una pileta y una paletilla y puntero que pesso dos libras.

Mas dos ramilleteros que pessaron onze libras y dos onzas.

Mas dos baculos que pesaron diez y siete libras y media.

Mas dos caliçes con sus patenas que pesaron cinco libras y media.

Prosigue la plata

En 1º de febrero de 83 se pesso la plata que sirve para los pontificales, y para los extraordinarios que se ofrecen en casa, fuera de la que esta en la repostería ordinariamente que esta a cargo de Don Antonio de Arroio paje de Camara del Arzobispo Mi Señor que las alajas por pesso de ellas es como se sigue.

Primero un tarro dorado que sirve en el Pontifical pesso siete libras y ocho onças.

Mas otro tarro de la misma calidad pesso cinco libras y siete onzas.

Mas otro tarro de la misma calidad pesso cinco libras y onze onzas.

Mas dos salvillas doradas que sirven en el pontifical y pesaron cinco libras y media.

Mas una fuente dorada que sirve en el pontifical y pesso nueve libras y una onza.

Mas otra fuente de la misma calidad que pesso seis libras.

Mas otra fuente de la misma calidad que pesso seis libras.

Mas una perfumera de plata que sirve en el pontifical que pesso tres libras y media.

Mas otra perfumera de la misma hechura por pesso tres libras y media.

Mas seis fuentes de plata vaciada de relieve y pessaron treinta libras.

Mas dos bandejas pequeñas de buril que pesaron tres libras y media.

Mas dos bandejas grandes de pie de relieve historiadas y pesaron veinte libras y onze onzas.

Mas dos bandejas grandes con las armas de la ciudad labradas de relieve y pesaron nueve libras y tres onzas

Mas una bandeja grande con armas episcopales que pesso nueve libras y tres onças.

Mas dos fuentes de relieve una con armas de Su Excelencia y otra con armas de la ciudad que pesaron ocho libras y tres onzas.

Mas dos azafates de relieve con armas de la ciudad que pesaron tres libras y siete onzas

Mas una salvilla pequeña de relieve con armas de la ciudad pesso una libra

Mas dos fuentes doradas de aparador que pesaron nueve libras y cinco onzas

Mas un braserillo con su caxa que sirve al pontifical pesso ocho libras y ocho onzas

Mas dos pomos perfumeros que pesaron dos libras y seis onzas

Mas un taller que se compone de binajeras pimenteros y taças de bebida con una figura en un pirámide peso veinte libras y media.

Mas otro taller dorado labrado de buril y relieve que se compone de salero pimenteros y binajeras y dos overas pesso nueve libras.

Mas una cantimplora con su cubo grande pesso onze libras y cinco onzas.

Mas otra cantimplora con su cubo grande pesso onze libras y cinco onzas.

Mas otra cantimplora con su cubo mediana pesso siete libras y tres onzas.

Mas otra cantimplora con su cubo del mismo tamaño pesso siete libras y tres onzas.

Mas otra cantimplora mas pequeña pesso quatro libras y onze onzas.

Mas otra del mismo tamaño pesso quatro libras y seis onzas.

Mas una chocolatera con su molinillo todo de plata pesso quatro libras y quatro onzas.

Mas dos salvillas grandes de pie seis taças de messa y un cucharon de trinchar todo pesso doze libras y ocho onzas.

Mas veinte y quatro platos trincheros que pessaron veinte y seis libras.

Mas dos bandejas de filigrana con las armas de Su Excelencia que pesaron tres libras y ocho onzas.

Mas una salvilla de filigrana pesso quinze onzas.

Mas un cofrecito de filigrana con aldaboncillos pesso dos libras y tres onzas.

Mas una Cruz de filigrana pesso nueve onzas digo siete onzas

Mas un bernegal grande con una figura de bulto en medio pesso tres libras y tres onzas.

Mas un juego de bassos de camino pesso dos libras y una onza.

Mas tres bassos de camino pesso siete onzas.

Mas una tembladera lissa pesso ocho onzas.

Mas un bernegal con una piedra en medio de contrabeneno pesso una libra.

Mas una taça concha con un ramo y un limón encima todo de plata pesso una libra y cinco onzas.

Mas quatro bassos los tres de pie y una oja de parra todos pessaron dos libras y diez onzas.

Mas cinco bassos dorados de pie alto que su nombre son pamplinas pessaron tres libras y diez onzas.

Mas un basso de pie con un pico labrado en forma de gacerilla con unas ojas de parra por adorno y piedras de bidro azules que pesso una libra y quatro onzas.

Mas un bernegal con dos assas dorado con una piedra beçal en medio guarnecida que pesso todo una libra y tres onzas.

Mas una taça dorada guarnecida el pie y assas de filigrana y una flor en medio del mismo pesso una libra y dos onzas.

Mas dos binajeras doradas pesso una libra y dos onzas.

Mas un bernegal labrado de buril con una piedra contrabeneno en medio que pesso dos libras y quatro onzas.

Mas una bandeja de relieve con una figura en medio que pesso una libra.

Mas una tembladera que tiene un coraçon en medio pesso quatro onzas.

Mas quatro salvillas pequeñas de chocolate labradas a buril y peso ocho onzas.

Mas una bandeja labrada a buril y pesso una libra.

Mas ocho cucharas con siete tenedores y pesaron una libra y una onza.

Mas tres platos Grandes quatro medios grandes 28 trincheros y dos braserillos que pesaron 60 libras todos con las armas del obispo Brunengo que son los mismos que le compraron a Don Francisco Brunengo el mes de Febrero del año 1683.

Doce platos trincheros, que se trajeron de Salamanca, que fueron de Don Geronimo.

Mas dos salvillas grandes que se compraron en la feria a los plateros de Salamanca.

Mas un taller lisso dorado, que se compro a Figueroa el de Salamanca.

Doc. 5. AHPM, *Protocolo 13337, J. B. Munilla*, ff. 206-209. Contrato de encargo de un retablo en piedras duras al marmolista Francesco Aprile para la iglesia de Mejorada del Campo. 2 de septiembre de 1691.

En la villa de Madrid a dos días deste mes de septiembre de mil seiscientos y noventa y un años ante mi el secretario y testigo el Señor Don Pedro Caietano Fernandez del Campo Angulo y Velasco comendador de la Peraleda en la orden y cavalleria de Alcantara marques de Mexorada y dela Breña dela una parte, y dela otra Francisco Abril arquitecto milanes hixo del difunto Andres Abril dixeron tener ajustado y concertado como por la presente se ajustan y conziertan la forma con que se ha de executar la obra del retablo de jaspes y piedras que dicho Señor Marques quiere hazer en la capilla mayor de su patronato y marquesado de la villa de Mexorada, el qual ha de hazer y executar por su persona dicho Francisco Abril, otorganse segun y en la forma que demuestra el dibuxo que para ello se ha hecho que traslado firmado de ambas partes tiene cada uno de los dos en su poder y se ha de executar el dicho retablo segun lo ajustado y capitulado en la forma y manera siguiente.

Que las columnas de dicho retablo han de ser salomonicas de ocho palmos xenoveses de alto y grueso lo que le corresponde segun arte y han de ser de piedra de Portobenere que segun demuestra la planta o dibuxo es de color negro con bettas doradas, y los dos nichos en que han de estar San Francisco y Santa Ines han de ser de la misma piedra como en otras partes esta y lo demuestra el dicho dibuxo.

Que el friso desta dicha obra y retablo ha de ser embutido de piedras de jaspe todo de Francia con calados blancos segun demuestra el dicho dibujo.

Que donde han de estar los escudos de las armas por detras dellos se ha de llenar toda la buelta de piedra bardilio de Karara y los ocho escudos se han de hazer y executar segun y en la forma que estan demostrados en la dicha planta y dibuxo habiendo en el pecho dellos las armas de piedras de que se han de dar dibuxos y executar los colores dellas conforme requieren y piden las armas de piedras de los colores que les corresponden y de medio relieve.

Que el San Francisco y Santa Ines han de ser estatuas enteras de todo relieve y Nuestra Señora de los Angeles, el Santo Cristo, San Julian y Santa Maria han de ser demas de medio relieve y Nuestra Señora de la Asumpcion con los angeles no ha de ser de inferior hechura que el dibuxo ni de menos obras y figuras que las que el representa, y su guarnizion ha de ser de una pieza y Christo, San Juan y Maria tambien con su guarnizion y de una pieza.

Que todos los quatro santos que iban en los quatro pedestales de dicha planta o dibuxo han de ser de medio relieve y los otros quatro medios cuerpos de santos, San Buena Bentura, San Geronimo, Santto Domingo y Santiago han de ser de medio relieve.

Que el frontal ha de ser follaxeadado y en medio su escudo de armas embutido de diferentes piedras como lo pidiere el dibuxo que para ello se ha de hazer y al pie de dicho frontal se ha de hazer su grada con su bozer y filete de marmol blanco que ha de ser tan larga como el frontal que salia afuera tres palmos xenoveses.

Que las dos brechas que estan arrimadas al Santo Cristo han de ser demas de medio relieve de marmol blanco como todo lo demas que es pedestales, vasas, capiteles, arquitrabe, cornisa, escudos y todo lo demas segun y en la forma que demuestra dicha planta o dibuxo excepto que la guarnizion que va por el rincon de detras de la columna salomonica ha de ser marmoles y jaspes segun demuestra.

Que la custodia ha de ser de marmol blanco y embutido de piedras de diferentes colores, como son marmol roxo de Francia, piedra berde de Ponsenora y de alabastro benado de Zestere y ha de llevar quatro columnas con sus guarniziones y remates con su cornisica al rededor y enzima se le ha de echar un remate de una media naranja calada de follaxe embutida de colores y enzima su remate de lo que pareziera al artifice.

Que el dicho Francisco Abril en la forma que esta referida y segun y como lo demuestra dicha planta o dibuxo se obligara hazer y executar dicha obra y retablo con la distribuzion de sus partes como en el todo que la diferencia de piedras que van declaradas y hazerlo y executar lo tan vien y

con tanto arte como otras obras que ha hecho y executado dentro de un año que ha de empezar a correr y contarse desde el dia que se le entregase el dinero que avaxo se diga y fenecido dicho retablo se ha de hazer la comprovazion con otras obras que ha hecho y executado por personas que para este efecto se elegieren y nombrasen por parte de dicho marques y estando en toda forma segun va capitulado el suso dicho la encaxonara y pondra su abecedario en las piezas y la pondra libre a Su Señoria de todos gastos, dias y razones y demas lizenzias para su seguridad en qualquiera puente que se le pidiese de la ciudad de Genova con todos los pasaportes y lizenzias necesarias, lo qual executara pasado dicho año y luego que tenga aucto de Su Señoria o de otra persona en su nombre que le remita dicha obra y retablo con el qual embiara un mozo y un oficial de dicho exercicio para asentarse en dicha capilla mayor a quien el dicho marques ha de pagar la costa de viaxe de ida y buelta y estada conforme es estilo de dicha ciudad de Genoba y como se hubiere hecho con otros que han venido a España y como entonzes y al tiempo de venir se ajustare, y si asi no lo hiziere y cumpliere y faltare en alguna cosa de lo capitulado y referido se obliga ha pagar a Su Señoria todos los daños y menos cavos que en ello se le digueren y reconozieren demas de se ha de estar, y queda a elección de Su Señoria el pasar o no por esta escriptura y cobrar del suso dicho la cantidad que para dicha obra le hubiere entregado juntamente con todos los dichos daños, costas y menos cavos [...].

El dicho Señor Marques se obliga a que luego que dicho oficial y mozo ayan asentado en dicha capilla mayor el dicho retablo les acavara de satisfazer el coste de dicho asentamiento segun costumbre de dicha ciudad de Jenoba y que se aya hecho y pagado con otros que han venido a España a dicho ministerio, y asimismo a que puesta dicha obra libre y sin gasto alguno como arriba queda dicho en el puerto de qualquier puente de dicha ciudad de Jenoba dara y pagara por ella antes y personalmente al dicho Francisco Abril o a quien su poder tubiese tres mil reales de aocho de a cinco libras de Jenoba moneda corriente cada uno por su valor de dichas cinco libras corrientes por cada uno en tiempo y espacio de dicho año que como va referido ha de empezar a correr y contarse desde el dia que Su Señoria entregare al dicho Francisco Abril el primer dinero que han de ser mil y ducientos reales de aocho de dicha moneda y la restante cantidad cumplimiento a dichos tres mil pagara al suso dicho en dos pagas yguales la una y en ella nobezientos pesos para el dia que tenga perfeccionada la mitad de la dicha obra y los otros nobezientos pesos restantes cumplimiento a dichos tres mil después de fenezida dicha obra y puesta en el puerto y puente que se le señalare a Genova, y no pagando Su Señoria la dicha cantidad a los plazos que van referidos consiente se haga extincion en sus vienes y rentas con solo

esta escritura y se tomen declaraciones necesarias por donde conste que el dicho Francisco Abril ha cumplido segun y como queda capitulado [...].

Marques de Mejorada y de la Breña

Francisco Abril

Juan Bautista Munilla

[firmas de los testigos]

Doc. 6. SNAHN, *Frías*, Caja 869/21. Inventario de las alhajas de Antonio López de Ayala, conde de Fuensalida. Milán, 4 de septiembre de 1690.

Inventario de las alhajas y omenage de casa que se hallan en la guardarropia de el Excelentísimo Señor Conde de Fuensalida mi señor que esta a cargo de Angelo de Obeso, que se hizo en Milan el día quatro de septiembre de 1690

Tapicerias

Primeramente una tapiceria de Flandes, que se compone de siete paños de diferentes tamaños, de lana, seda, plata y oro, de la historia de Alexandro Magno.

Ítem otra tapiceria de Flandes, que se compone de once paños de lana y seda de diferentes tamaños, de la historia de Jullio Cesar.

Ítem otra tapiceria de Flandes, que se compone de doce paños de diferentes tamaños, de lana y seda de galeria con Jarras de Flores.

Ítem otra tapiceria de Flandes, que se compone de ocho paños de lana, seda y oro de diferentes tamaños, que esta algo usada, de la historia de _____

Ítem otra tapiceria de Flandes que se compone de ocho paños de lana y seda de diferentes tamaños, de la historia de Cleopatra y Marco Antonio.

Ítem otra tapicería nueva de Flandes, que se compone de veinte y quatro reposteros de lana y seda, con las armas de Su Excelencia con sus cenefas, dosel y silla de dos respaldos de lo mesmo y un asiento para otra silla.

Ítem dos respostereros de tapicería que estan maltratads, con las armas de mi señora.

Ítem otros doce reposteros de paño muy viejo en que estan bordadas las armas de Su Excelencia.

[...]

Escaparates

Ítem dos escaparates de ébano altos (donde estaban las alhajas de filigrana) con sus christales tres lunas en cada costado; y una grande en la cara; con sus galerias, remates y pies de bronce dorados; que el uno tiene dentro un niño Jesus y el otro un San Juan que estan sobre sus bufetes negros con los pies y travesaños labrados que hizo Bernardino Canaves.

Ítem otros dos escaparates de ébano guarnecidos de plata que cada uno tiene por remate dos angeles y sus copetes de plata con su christales grandes en las tapas y a los costados otros de dos lunas; que el uno tiene dentro un San Pedro de Alcantara con una higuera rodeada de Angeles; y otro un San Vicente Ferrer; con San Fernando Rey de España hincado de rodillas; que estan sobre dos bufetes compañeros de los antecedentes.

Ítem otro escaparate de ébano algo mas vajo y ancho con su christal grande en la tapa y a los costados otros de dos lunas con su galería, remates y pies de bronce dorado, que tiene dentro una imagen de Nuestra Señora de la Soledad; y esta sobre un bufete negro con los pies y travesaños esforados.

Ítem otro escaparate compañero con los mesmos christales y bronces; que tiene dentro un niño Jesus y esta sobre un bufete negro esforado.

Ítem otro escaparate compañero con los mesmos christales y bronces, que tiene dentro un bulto de Nuestra Señora y otro de Santa Ana; y esta sobre un bufete de palo de rosa en sus travesaños de hierro.

Ítem otro escaparate compañero con los mismos cristales y bronces, que tiene dentro tres bultos de Jesus, Maria y Ioseph; y esta sobre un bufete de palo de rosa como el antecedente.

Ítem otro escaparate de ébano alto; de la misma hechura de los que tenían las alhajas de filigrana con su cristal grande en la tapa y a los costados otros de tres lunas con sus galerías, remates y pies de bronce dorado; que tiene dentro un bulto de Nuestra Señora de la Piedad, con Nuestro Señor muerto sobre su regazo; y esta en otro bufete de palo de rosa.

Ítem otro escaparate compañero con los mismos cristales y bronces; que tiene dentro tres bultos de Jesus, Maria y Ioseph, y esta sobre otro bufete de palo de Rosa.

Ítem dos escaparaticos de estrado pequeños de ébano lisos, con tres cristales cada uno; que el uno tiene dentro una imagen de Nuestra Señora de la Concepción y otro un Niño Jesus; que estan sobre dos bufetes pequeños con sus cajones.

[...]

Floreros

Ítem treinta pinturas de floreros, largas con sus marcos lisos dorados que cada uno tiene en la cavezera una concha por remate.

Ítem otros seis Floreros grandes quadrados con sus marcos lisos dorados y las cavezeras entalladas.

Ítem otros diez Floreros grandes quadrados algo mas pequeños con sus marcos lisos, dorados y las cabeceras entalladas como los antecedentes.

Ítem otros dos Floreros mas pequeños, con sus marcos entallados y dorados.

Fruteros

Ítem tres Fruteros grandes; quadrados con sus marcos lisos dorados y las cavezeras entalladas.

Ítem otros dos fruteros del mismo tamaño; con sus marcos esforados y dorados.

Ítem dos países acabados con sus marcos lisos dorados; y las esquinas entalladas.

Pinturas

Ítem una imagen de Nuestra Señora de los Dolores con Nuestro Señor en los brazos sobre una piedra de lapislazo; con su marco dorado.

Ítem otra ymagen de Nuestra Señora de Concesar con su vidrio christalino y marco de concha.

Ítem otra ymagen de Christo Nuestro Señor crucificado con su vidriera de christal y marco esforado y dorado.

Ítem otra ymagen de otro Crucifixo con su vidriera cristalina y marco de peral negro.

Ítem una lamina de Nuestra Señora dando el pecho a su santísimo hijo; con su marco tallado y dorado.

Ítem otra lamina pequeña de San Francisco de Paula con su marco negro.

Ítem una ymagen de San Antonio de Padua guarnecido de diferentes piedras; con su marco esforado y dorado.

Ítem una ymagen de un Niño Jesus echo en tapicería con su vidriera christalina y marco de follaje dorado.

Ítem una pintura quadra del Descendimiento de la Cruz, con su marco de peral negro.

Ítem un San Geronimo pintado en tabla de medio cuerpo; con su marco de ébano y follaxe tallado y dorado.

Ítem otra pintura de Jesus, Maria y Joseph de mano del Jordan, sin marco.

Ítem otra pintura de San Agustín de medio cuerpo con su marco negro y guarnición dorada.

Ítem otra de un San Carlos de medio cuerpo con su marco negro y guarnición dorada.

Ítem otra pintura de Santa Theresa de medio cuerpo con su marco tallado y dorado.

Ítem otra pintura de la Madalena de medio cuerpo con su marco esforado y dorado.

Ítem otra pintura del Desposorio de Raquel con su marco esforado y dorado.

Ítem otra pintura de Hercules y Deyanira con su marco tallado y dorado.

Ítem otra pintura del mismo tamaño de Sisipho condenado; con su marco tallado y dorado.

Ítem otra pintura mas pequeña de una sibila con su marco tallado y dorado.

Ítem una ymagen de nuestra Señora con el Niño Jesus en los brazos y su marco negro aobado.

Ítem otra ymagen de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia; con su marco esforado y dorado.

Ítem otra ymagen de Nuestra Señora dando el pecho a Nuestro Señor con su marco liso dorado y remates de follaxe plateado.

Ítem una pintura de San Antonio de Padua de medio cuerpo; con su marco esforado y dorado.

Ítem otra mas pequeña de una Magdalena en extasis; con su marco esforado y dorado.

Ítem otra ymagen de nuestra Señora de Buenayre de medio cuerpo; con su marco esforado y dorado.

Ítem otra pintura de San Antonio de Padua maior que el antecedente; con su marco esforado y dorado.

Ítem dos retratos del Padre Bernardino Realino jesuita con marcos tallados y dorados.

Ítem dos ymagenes de Nuestra Señora de Buenaire de cuerpo entero que no tienen marcos.

Ítem otra ymagen de Nuestra Señora del Buenconsejo sin marco.

Ítem otra ymagen de Nuestra Señora de los Remedios algo mas pequeña sin marco.

Ítem dos ymagenes de Nuestra Señora de la Soledad de cuerpo entero iguales y sin marcos.

Ítem una pintura de San Jorge Arçobispo de Sueli sardo; de cuerpo entero; sin marco.

Ítem una ymagen de Nuestra Señora de la catedral de Pamplona, sin marco.

Ítem una pintura de San Fermín Arçobispo de medio cuerpo; sin marco.

Ítem una pintura de un San Ygnacio de Loyola de medio cuerpo; sin marco.

Ítem otra del mismo tamaño; de san Francisco Javier, sin marco.

Ítem otra del mismo tamaño de una Santa Rosa que también esta sin marco.

Ítem una ymagen de Nuestra Señora de la Concepción de medio cuerpo; sin marco.

Ítem otras dos ymagenes de Nuestra Señora, de medio cuerpo iguales que estan sin marcos.

Retratos

Ítem dos retratos de cuerpo entero del Rey Nuestro Señor y la Reyna doña Maria Luisa iguales con sus marcos lisos dorados y remates de follage Plateado.

Ítem un retrato de la Reyna Madre nuestra señora de cuerpo entero sin marco.

Ítem otro retrato de medio cuerpo de la Reyna Reinante Nuestra Señora con marco liso dorado.

Ítem otro retrato de medio cuerpo de mi señora doña Ysabel Ana sin marco

Ítem otro retrato de medio cuerpo del señor Marques de Bedmar con marco de follaje dorado.

Ítem un retrato de cuerpo entero del Señor Marques de Caracena; sin marco.

Ítem ocho retratos grandes a caballo de los señores generales de este exercito de Milan con sus marcos de diferentes hechuras.

Ítem un marco mediano aobado tallado y dorado que no tiene pintura.

Doc. 7. AMH, *Liber Procuratoris*, f. 183. Texto del decreto de extensión del rezo de la Virgen de la Merced a la iglesia universal y asignación del día de precepto. 1696.

Urbis et Orbis

Cum reverendissimus Pater Magister Bernardus de Carignena Ypenza Vicarius et Procurator Generalis Ordinis Beatae Marie Virginis de Mercede Redemptionis Captivorum humiliter Sanctissimo Domino Nostro Innocentio Pape XII supplicaverit ut officii Beatae Marie Virginis de Mercede predictae alias sub die decembris anni 1679 in omnibus regi catholico subiectus dominiis, et sub die secunda decembris anni 1690 in Regno Christianissimo Regis Galliarum ab omnibus utriusque sexus, qui ad horas canonicas tenentur sub ritu duplici de precepto dominica kalendis augusti proximiori recitari concessi pro universali ecclesia sub eodem ritu, et de precepto extensionem, una cum missa dignaretur concedere; cumque sanctitas sua huiusmodi supplices preces ad Sacram Rituum Congregationem remiserit, easque ad pias Sacre Maiestatis Cesaree instantias, eminentissimus et reverendissimus Cardinalis Otthobonus in eadem Sacra Rituum Congregatione retulerit. Sacra eadem Rituum Congregatio, audito tam in voce, quam in scripto reverendissimo Domino Archiepiscopo Mjrensi fidei promotore pro gratia sub eodem ritu de precepto, et pro die ab eminentissimo et reverendissimo cardinale Coloredo assignanda respondendum censuit; ac in super offitium pro ut in die Sancte Marie ad Nives, exceptis tantum lectionibus secundi nocturnis, et oratione propriis recitari demandavit, si Illustrissimo Domino Nostro videbitur. Die xviii februarii 1696.

Et facta deinde per me secretarium de predictis omnibus sanctitati sue relatione, sanctitas sua benigne annuit. Die xxii februariis eiusdem anni 1696.

Decretum pro diei assignatione

Urbis et orbis

Cum Sacra Congregatio Rituum sub die 18 currentis februarii 1696 referente eminentissimo et reverendissimo Domino cardinale Ottobono missam, et offitium Beate Virginis de Mercede missali et breviario romano inseri, et ab omnibus, qui ad horas canonicas tenentur respective recitari mandaverit sub ritu duplici de precepto pro die ab eminentissimo et reverendissimo Domino cardinale Coloredo designanda: idem eminentissimus et reverendissimus Domino cardinale Coloredus eiusdem Sacre Congregationis mentem exequens, elegit, et assignavit diem vigesimam quartam mensis septembris. Die 23 februariis 1696.

Doc. 8. ASV, *Congregazione Riti*, Processus, v. 412, ff. 436-439. Descripción de la capilla funeraria de San Salvador de Horta en la Iglesia calaritana de Santa María de Jesús. 10 de septiembre de 1627.

La detta cappella è antichissima quale per il passato era di una altra in vocatione et si entrava da una altra parte che si mira allà prima cappella fuori dell'altare maggiore sotto invocatione [...] che adesso è de facciata. È fabricata in parte de calce e sasso lavorato et in parte di terra con suoi quatro cantoni o angoli. Il solaro è fatto a volta di pietra in calce con sua crociera di pietra rilevata lavorata à cardone che finiscono nelle dette quattroschene et in mezzo con la sua chiave tonda della medesima pietra lavorato vi è una effigie di rilievo rilevata della medesima pietra che è un frate con un calice nella mano dritta è nella sinistra un libro. È lunga dalla parte di dentro dieci passi piccoli et di larghezza di dodici passi piccoli di un huomo tiene verso lo oriente. Ai latti dell'altare è il corpo di detto Beato Salvatore, che sono al lato dell'Evangelio et Epistola due fenestre quadre le quali ciascuna di esse sono rinforzate per piu sicurezza con due ferrate di ferro et servono per allustrare ò vero abbellire et illuminare detta Cappella. Tutta essa è mattonata di mattoni di pietra negra, è murata di terra nel mezzo delle dette due fenestre, tiene la sua balaustrata di legno allà moderna di altezza tre palmi grandi è quattro palmi grandi [...] con sua porticella in mezzo [...]. L'altare tiene la sua predella di legno coperta con un tapetto mezzo vecchio et detto altare è di pietra lavorato che si sustenta sopra tre piedi del medesimo attaccato con la parete. Questo altare sta à fronte della sopradetta facciata di questa cappella et adornato et parato di un frontale di damascho bianco con passamani et frangia di oro et seta rossa. Sopra detto altare ci sono due tovaglie una usata e l'altra di tela savonesa con sue reticelle et merletti sotto le quali sta una pietra consacrata per potervi celebrar vi le messe, di marmo bianco, un coscinetto per il messale di damasco bianco con la sua guarnitione d'intorno di passamano, quattro merletti per li cantoni di seta rossa et oro. Sopra il detto altare vi sono quattro [...] di tavola rossa et appartamenti di diversi fiori è colori sotto delli quali vi è in mezzo una croce di legno sopra Indorata et avanti essa vi è Il cannone della messa stampato. Sopra li detti scalini vi stanno quattro angeli di rilievo sopra indorati piccoli, due per ciascuna parte. Per ornamento del detto altare servono per candelieri et quattro fiori di diversi colori bianco è rosso con suoi vasi di legno dipinti di colore rosso, vi sono molti candelieri per ornamento.

Nella sommità dell'altare vi è un'immagine sopra la tela dipinta a olio di buonissima mano con la cornice di legno bianco tinto di noce di altezza di nove palmi grande et di larghezza di sei et in mezzo sta l'immagine dipinta al naturale del beato Padre Salvatore de Horta di statura di un'huomo vestito del suo habito a cordone, con la mano dritta alzata dando la benedittione in forma di croce à tanti personaggi e persone che tiene alli latti dipinti de poveri attrati, stroppiati, zoppi, manchi sordi è mutti, e nella mano sinistra porta dipinto il suo rosario devotissimamente. Designato tutto quello che si è detto la detta effigie di questo beato ò nell'oscuro sopra la sua testa vi è dipinta l'effigie di Nostra Signora con il suo figliolo nelle braccia e questo putto Jesus tiene dipinto alla mano sinistra uno scettro. Alli piedi del santo vi è una iscrizione *Vera effigies Beati Salvatoris de Horta*.

Sopra di questo quadro vi è nella parete una gabbia di ferro riquadrata conficcata nella parete con una porta sola con il suo panno senza chiave dalla parte dell'evangelio, dentro la quale vi è la cassa nella quale sta il corpo del detto servo di Dio Beato Salvatore de Horta che abasso diremo. Nella sommità di questa gabbia è cassa, nella volta è parete di dicta cappella vi è il suo baldachino di damasco rosso con la frangia di setta verde et è della grandezza del dicto altare che è di ordinario. Nella detta gabbia è ferrata di fuori verso da basso vi sono appesi tre personaggi d'argento piccoli et una effigie in piastra in argento del medesimo et una mano in piastra di argento del medesimo, attaccate con fituccia di seta di colore rosso all'intorno et per li lati della detta ferrata vi sono cinque lampade, quatro di argento duoi mezzane che con un'altra di ottone stanno appese come di sopra et altre due grande conforme si è detto di argento, stanno pendente ciascuna al suo lato con certi ornati grossi murati nella parete. Et nell'estremo di essi che è il capo di fuori una croce del medesimo serve per ornamento dalle bande di detta ferrata o vero gabbia. Ci sono duoi quadretti dipinti a olio con le sue cornici di legno con tinta d'ebano ciascuno al suo luogo apeso sono con l'effigie di Nostro Signore et di sua madre et sono di mezza persona benché siano piccoli di forma.

Dalla parte dell'epistola vi è un cireo di cera bianca grande di quattro libre in circa è piu di questo peso vi è una croce mezzana di legno tinta negra con tutti li misterii della passione di Nostro Signore et stampato il monitorio del Reverendissimo Auditore della Camera Apostolica che non si cavi ne tochi il corpo di detto beato dalla Cassa o vero dal luogo quale sta riservato, et in questo processo compulsoriale inserto, sta ornato di legno sopra la tela in questa medesima parte. Sopra una predella di pietra e calce vi è un cassone o vero archetta di legno bianca vecchia, dicono essere

la cassa nella quale per l'inanzi soleva stare il corpo di detto beato o molti devoti infermi vengono ivi è mettono la testa dentro di quella è ricevono sanità delle loro infirmità. Tutto il detto altare et li latti di detta cappella è ornato et tapezzato de damaschi di diversi colori con opera all'antica et di una tela morescha similmente di diversi colori.

Consecutive anem il detto giorno mese et anno alle quattro hore dopo mangiare nelle sacrestia di dicto convento assistendo li detti Signori Giudici Apostolici In questa causa si sono ritrovate le robbe sequenti.

Un ornamento sacerdotale di broccato fino con le sue guarnizioni et passamani grandi di oro molto ricco con il suo Calice et patena di argento indorato figurato, con molte figure di mezzo rilievo di eccellentissimo artificio et intaglio con li stesi corporali ornati et guarniti con merleti d'oro et seta calati ricamati ricamente. Tutte le dette Vesti sacerdotali di colore bianco quali ornamenti sacerdotali li presentò al santo fra Salvatore de Horta con il suo calice et li altre cose dette di sopra un Cavaliere fiorentino chiamato _____ insieme con una cassetta di cera bianca per accendere avanti il detto beato per li miracoli fatto li et in esso operati.

Item un'altro parato di damascho bianco guarnito con frangia et passamano d'oro che fu presentato dall'Illustrissimo et eccellentissimo Duca di Gandia Don Carlo Borgia Vice Re che fu in questo regno al beato fra Salvatore de Horta.

Item un frontale di seta bianca con un bel lavoro con sua cenefa di tela d'oro fino lo presentò al santo il medesimo Vice Re Borgia.

Item un'altra casula o vero pianeta del medesimo la presento il dicto Vice Re.

Item un frontale di seta bianca con bellissimo lavoro ordinato molto curioso guarnito con frangia d'oro fu presentato al detto Santo Salvatore dall'Illustrissimo Signore Conte del Real Vice Re che fu di questo regno per la sanità ricevuta dal suo nepote Don Simone Perez de Calataiud. In mezzo di questo frontale vi stanno poste l'armi del detto signore Vice Re recamate d'oro.

Item un'altro frontale è palliotto di velluto verde guarnito con frangia e passamano d'oro fu presentato al detto Servo di Dio dal detto Don Pietro Sances per la medesima causa.

Item due Candelieri grandi di argento alti cinque palmi li presento al detto servo Dio l'illustre Marchese di Quirra Don Sebastiano Ceros et Centelles con le sue armi sigilate.

Item un'altro palliotto di telletta col fondo di raso guarnito con frangi e passamano d'oro gli la presentò al detto Servo di dio una signora di Madrid.

Item un'altro palliotto che presentò Gio Gallo Genovese al detto servo di Dio, di damasco bianco guarnito di frangia et passamano d'oro.

Item molti fiori che li sono stati mandati da Napoli al detto servo di Dio Salvatore_____ ceri di seta, quadri, missali, tovaglie et altre cose moltissime che quotidianamente se gli vanno presentando.

Item un'altro parato di vesti sacerdotali di damasco bianco con un palliotto del medesimo guarnito di passamano a frangia d'oro quali gli furono fatti de molti devoti di questo santo comunemente congregati.

FUENTES

Fuentes de archivo

ÁVILA

Archivo Diocesano de Ávila (ADA)

- *Actas Capitulares*, 1696

BARCELONA

Archivo de la Corona de Aragón (ACA)

- *Cámara de Aragón*, registro 336
- *Consejo de Aragón*, legajo 1132
- *Consejo de Aragón*, legajo 1097
- *Consejo de Aragón*, legajo 1134
- *Consejo de Aragón*, legajo 1154
- *Consejo de Aragón*, legajo 1283
- *Tesorería General*, vol. 134

Biblioteca Nacional de Catalunya

- *Manuscrit 995*

CAGLIARI

Archivo Capitolare di Cagliari (ACCA)

- *Carte reali, lettere viceregie e memorie*, vol. 166
- *Estatutos Cariñena*, vol. 178
- *Risoluzioni Capitolari*, vol. 1
- *Risoluzioni Capitolari*, vol. 4
- *Risoluzioni Capitolari*, vol. 8
- *Risoluzioni Capitolari*, vol. 9
- *Risoluzioni Capitolari*, vol. 10
- *Spogli Arcivescovi*, vol. 200
- *Spogli Arcivescovi*, vol. 207

Archivo Parrocchiale di Santa Eulalia (APSE)

- *Libro donde se han de vasiar las quantas tomaran los síndicos de la archicomfaderia del s.to sepulcro desde 1700 hasta 1749*

Archivo Provinciale di Santa Maria delle Grazie dei Minori Osservanti di Sardegna

- *Cabreo de la Provincia*, vol. 274

Archivo di Stato di Cagliari (ASCA)

- *Risoluzioni di Patrimonio*, vol. P29

- *Risoluzioni di Patrimonio*, vol. P30
- *Risoluzioni di Patrimonio*, vol. P56
- *Segreteria di Stato*, serie II, vol. 42

Archivio Storico Diocesano di Cagliari (ASDCA)

- *Visite Pastorali*, vol. 218
- *Culto dei Santi*, vol. 4-12
- *Culto dei Santi*, vol. 13

MADRID

Archivo Histórico Nacional (AHN)

- *Consejos*, legajo 2588
- *Consejos*, Legajo 5240
- *Consejos*, legajo 35030
- *Consejos*, legajo 35033
- *Consejos Suprimidos*, legajo 19873
- *Consejos Suprimidos*, legajo 19876
- *Estado*, legajo 7686

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM)

- *Protocolo 10066, Pérez Ortiz*
- *Protocolo 13337, J. B. Munilla*
- *Protocolo 15007, Silvestre Barrio*

Archivo del Instituto de Valencia de don Juan de Madrid (AIVDJ)

- *Registro de pagos del virrey Íñigo López de Mendoza*, Envío 110, caja 81

Biblioteca Nacional de España (BNE)

- MSS/18343
- MSS/18651

Biblioteca de la Real Academia de la Historia (BRAH)

- *Salazar y Castro*, N-9
- *Salazar y Castro*, R-32
- *Salazar y Castro*, U-11

NÁPOLES

Archivio di Stato di Napoli (ASNA)

- *Archivio Pignatelli Aragona Cortés*, scanzia 134

Biblioteca Nazionale di Napoli (BNNA)

- *Fondo San Martino*, Mss 214.

ROMA

Archivio del Collegio di Sant'Isidoro di Roma (ACSIR)

- *Franciscan Ms*

Archivum Mercedarium Historicum (AMH)

- *Liber Procuratoris*
- XIV. B. ROM 1 (68)

Archivo Secreto Vaticano (ASV)

- *Acta Camerarii*, vol. 22
- *Acta Camerarii*, vol. 23
- *Congregazione Riti, Processus*, v. 410
- *Congregazione Riti, Processus*, v. 411-412
- *Nunziatura Madrid*, vol. 22
- *Processus Consistoriales*, vol.2
- *Processus Consistoriales*, vol. 55
- *Processus Consistoriales*, vol. 75
- *Processus Consistoriales*, vol.81
- *Processus Consistoriales*, vol. 93
- *Segreteria di Stato, Spagna*, vol. 142

Biblioteca Apostólica Vaticana (BAV)

- *Barberini Latino*, 8507
- *Barberini Latino*, 9890

TOLEDO

Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional (SNAHN)

- *Frías*, Caja 845
- *Frías*, Caja 869

Fuentes impresas

- ALEO, Jorge. *Storia cronologica del Regno di Sardegna. Dal 1637 al 1672*. Saggio introduttivo, traduzione e cura di Francesco Manconi. Nuoro: Ilisso, 1998.
- ARQUER, Sigismondo. *Sardinae brevis historia et descriptio*. A cura di Maria Teresa Laneri. Saggio introduttivo di Raimondo Turtas. Cagliari: Centro di studi filologici sardi-CUEC, 2007 (1550).
- AULNOY, Marie Catherine Le Jumel de Barneville. *Relación del viaje de España*. Edición de G. Mercadal. Prólogo de Lorenzo Díaz. Madrid: Akal, 1986 (1691).
- BARONIO, Cesare. *Martyrologium romanum ad novam Kalendarii rationem et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum, Gregorii XIII iussu editum. Accesserunt notationes atque Tractatio de Martyrologium romano*. Romae: ex typ. Dominici Basae, 1586.
- BARONIO, Cesare. *Annales Ecclesiastici*. Romae: ex typographia Vaticana, 1588-1607.
- BELLORI, Pietro. *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Edizione a cura di Evelina Borea. Introduzione di Giovanni Previtali. Torino: Einaudi, 1976 (1672).
- BONFANT, Dionisio. *Triumpho de los santos del Reyno de Cerdeña*. Cagliari: Antonio Galcerín, 1635.
- BONFANT, Dionisio. *Breve tratado del Primado de Cerdeña y Córcega a favor del arzobispo de Caller*. Caller: En la Empronta del Doct. Antonio Galcerín. Por Bartholomé Gobetti. 1637.
- BOSCH, Rafael. *Vida y milagros del beato Salvador de Horta*. Barcelona: en la imprenta de Jaime Romeu, 1639.
- BOSIO, Antonio. *Roma Sotterranea, opera postuma di Antonio Bosio Romano, antiquario ecclesiastico singolare de' suoi tempi. Compita, disposta, et accresciuta dal M. R. P. Giovanni Severani da S. Severino*. Roma: Facciotti, 1632.
- BRONDO, Antioco. *Historia y milagros de N. S. de Buen Ayre de la ciudad de Caller de la isla de Cerdeña*. Caller: por Juan Maria Galcerin, 1595.
- *Caralitana Canonizationis B. Salvatoris ab Horta Ordinis Minorum Observantium S. Francisci. Positio Super Casu Excepto*. Romae: typis Reu. Cam. Apostolicae, 1709.
- CARIÑENA, Bernardo. *Oración fúnebre en las honras que hizo a sus difuntos la Ilustrissima, santa y Primera Provincia de Aragon, del Real Orden de Nuestra Señora de la Merced Redencion de Cautivos, en su Capitulo que celebró en la Ciudad de Huesca, a 5 de Mayo de el año de 1691*. Zaragoza: por Gaspar Tomás Martínez , 1691.

- CARIÑENA, Bernardo. *Exortacion que haze a los leales y honrados Sardos el arzobispo de Caller D. Fr. Bernardo Cariñena e Ypenza. Esortazione che fa ai leali et onorati Sardi l'Arcivescovo D. Fr. Bernardo Carignena e Ipenza.* In Roma ed in Palermo: per Domenico Cortese, 1708.
- CARIÑENA, Bernardo. *Constituciones synodales del arzobispado de Caller hechas y ordenadas por don fr. Bernardo de Cariñena e Ypenza, en la synodo que celebrò en su santa iglesia metropolitana, y primacial à los 7 de henero del año 1715.* Cagliari: en la imprenta de Santo Domingo, 1715.
- CARIÑENA, Bernardo. *Sermon de solemne acción de gracias por el dichoso y deseado nacimiento del Serenissimo Señor Don Leopoldo, Juan, Joseph, Antonio, Hermenegildo, Rodulfo, Francisco de Paula, Balthasar de Austria, Archiduque de Austria, Príncipe de Asturias, y Duque de Calabria, Primogénito del Augusto Emperador, y Rey Católico nuestro Señor Carlos III de España, y VI del Imperio.*
- CARIÑENA, Bernardo. *Sermón prevenido para dar principio a la Mission que en su Iglesia Cathedral Consagro a la Divina Magestad Implorando su Misericordia Grande, para alivio de las necesidades publicas, y preservacion de mayores males.* Dalo a la estampa el M. R. P. Iosef Ignacio Solanilla Theologo Professo de la Compañia de Iesus. Caller: en el Real Convento de la V. SS. De Buenayre, 1720.
- CARIÑENA, Bernardo. *Tiernos sentimientos, dulces suspiros, ruegos ardientes, que en vn breue discurso, procuro excitar en sus ovejas...fr. Bernardo De Cariñena, e Ypenza arzobispo de Caller...en su santa iglesia cathedral implorando la divina clemencia à socorrer con agua, la grave necessidad, en que se halla este reyno.* Caller: dalos a la estampa el m.r.p. Ioseph Ignacio Solanilla, en la Imprenta del real convento de S. Domingo, por Rafael Gelabert, 1721.
- CARMONA, Juan Francisco. *Alabanças de los santos de Sardeña.* Caller, 1631.
- CARNICER, Francisco. *Publico voto y juramento en fauor de la purissima Concepcion de la Virgen Madre de Dios, reyna y señora nuestra, hecho por este deuotissimo Reyno de Cerdeña, el dia antes de concluir las Cortes, que fué sigundo domingo de quaresma, 7 de março deste año 1632.* Cagliari: Antonio Galcerín, 1632.
- CARRILLO, Martín. *Relacion al rey don Philipe Nvestro Señor: del nombre, sitio, planta, conquistas, christiandad, fertilidad, ciudades, lugares y gouierno del reyno de Sardeña.* Barcelona: en casa de Sebastian Matheuad, 1612.

- *Copia de carta escrita en Barcelona a 19 del presente, en que se da cuenta de la entrada del Serenissimo Senor Don Iuan de Austria en dicha Ciudad, y del recibimiento que se le hizo a su Alteza.* Madrid: por Diego Diaz de la Carrera, 1653.
- DELLA LENGUEGLIA, Giovanni Agostino. *Ritratti della Prosapia et Heroi Moncadi nella Sicilia.* Valencia: per Vincenzo Sacco Impressor Viceregio, 1657.
- DESQUIVEL, Francisco. *Relacion de la invencion de los cuerpos santos que en los años 1614, 1615, 1616 fueron hallados en varias yglesias de la ciudad de Caller y su Arzobispado.* Nápoles: por Constantin Vital, 1617.
- DUNS SCOTUS, Joannis. *R.P.F. Joannis Duns Scoti Opera omnia quae hucusque reperiri potuerunt, collecta, recognita, notis, scholiis et commentariis illustrata a P.P. hibernis collegii romani S. Isidori professoribus.* Lugduni: Laurentii Durand, 1639.
- ESQUIRRO, Juan Ephes. *Sacra invocación de Apolo en la fiesta que se celebrò en la Primacial Calaritana por la nueva construccion del Templo. Hecha por el Illustrissimo Don Pedro Vico Arçobispo de Caller, y Presidente que fue del Reyno de Cerdeña.* En Caller: en la Emprinta del Doct. Hylario Galçerin. Por Nicolas Pisà, 1674.
- ESQUIRRO, Juan Ephes. *Loa en la comedia que se representò en el salon de Palacio del Excellentiss. Señor D. Phelipe Conde de Egmont, duque de Iuliers y de Berghes, Principe de Gaure, y del Sacro Romano Imperio, Señor soberano del Payz de Arquel, & c. Grande de España, Cavallero de la Insigne Orden del Tosion de Oro, Virrey y Capitan General del Reyno de Cerdeña.* En Caller: en la Estampa del Doct. D. Hylario Galçerin. Por Nicolas Pisà, 1681.
- ESQUIRRO, Juan Ephes. *Relacion en plauso de los elogios que dispuso el excellentissimo denor conde De Fuensalida virrey y Capitan General deste Reyno. Al encomio tan famoso que vino de la Corte.* En Caller: en la emprinta del doctor D. Hylario Galcerin, por Nicolas Pisà, 1685.
- ESQUIRRO, Serafín. *Santuario de Caller, y verdadera historia de la inuención de los cuerpos santos hallados en la dicha ciudad, y su Arçobispado.* Cagliari: Antonio Galcerín, 1624.
- *Festivos y magestvosos cvltos que la Excelentissima Ciudad de Barcelona en 19 y 20 de Mayo de 1696 dedicaron à su Celestial Patrona Maria Santissima de la Merced en su Real Capilla y Camara Angelical del Real y Primer Convento de la Orden de Nuestra Señora la Merced.* Barcelona: en casa Cormellas, por Thomàs Lorient, 1696.
- GALECRÍN, Hilario. *Carta a un amigo que quiso saber las razones de congruencia que concurren en las sagradas y humanas letras para la combinacion de ambos gobiernos*

- temporal y espiritual*. Cagliari: en la estampa del Doct. D. Hylario Calçerin, por Nicolàs Pisà, 1682.
- GUIMERÁN, Felipe. *Breve Historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced de Redención de Cautivos Christianos*. Valencia: en casa de los herederos de Juan Navarro, 1591.
 - LINÁS, Joseph. *Bullarium coelestis ac regalis ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis Captivorum*. Barcinone: ex typographia Raphaelis Figueró, in Vico Gossipinariorum, 1696.
 - FERNÁNDEZ DE ANGULO, Diego. *Supremae Hispaniarum Viragini, Catholicae Redivivae Semiramidi, Reginae supra modum Augustae Mariae Annae Austriacae*. Florencia, Vincenzo Vangelisti e Pietro Matini, 1676.
 - GONZÁLEZ, Antonio. *Panegirico real en la accion solemne de gracias por el nacimiento del Serenissimo príncipe de las Españas Don Felipe Prospero, Nuestro Señor, hijo primogenito de las Magestades Catolicas de Don Felipe el Quarto i Doña Maria Ana de Austria Nuestros Reyes*. En Palermo: por Pedro de Isla, 1658.
 - MACHÍN, Ambrosio. *Defensio sanctitatis beati Luciferi archiepiscopi Calaritani*. Cagliari: Antonio Galcerín, 1639.
 - MANCA CEDRELLES, Gavino. *Relacion de la invencion de los cuerpos de los Santos Martires San Gavino, San Proto y San Ianuario, Patrones de la Yglesia Turritana de Sacer en Serdeña, y de otros muchos que se hallaron el año 1614*. En Madrid: por Luis Sanchez, 1615.
 - MÜNSTER, Sebastian. *Cosmographiæ universalis lib. VI. in quibus, juxta certioris fidei scriptorum traditionem describuntur, omnium habitabilis orbis partium situs propriæque dotes*. Basileae: apud Petri Heinrich, 1550.
 - PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra, 1990 (1649).
 - PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle imagini sacre et profane, diviso in cinque libri*. Bologna: per Alessandro Benacci, 1582.
 - PANVINIO, Honofrio. *De ritu sepeliendi mortuos apud veteres Christianos*. Coloniae: apud Maternum Cholinum, 1568.
 - PANVINIO, Honofrio. *De Praecipuis Urbis Romae sanctioribusq; basilicis, quas Septem ecclesias vulgo vocant Liber*. Romae: apud Haeredes Antonii Bladii Impressores Camerales, 1570.

- PAVONI, Giuseppe. *Vita et miracoli marauigliosi del beato padre fra Salvatore da Horta de' minori osseruanti, laico scalzo della prouintia di Sardegna*. In Genova: per Giuseppe Pavoni, 1619.
- PIRELLA, Pacifico Guiso. *Historia de las heroycas virtudes, relación de los portentosos milagros: vida, muerte, y culto del b. Salvador de Horta*. Cagliari: en Santo Domingo, por fray Domingo Muscas, 1732.
- *Relación de las fiestas, que la Nobilissima Ciudad de Barcelona, ha hecho por las Mercedes, que ha recebido nuevamente de la Real clemencia, y grandeza de la Magestad Augusta del Rey nuestro Señor Felipe Quarto el Grande*. México: en la imprenta de la viuda de Bernardo Calderón, 1653.
- REMÓN, Alonso. *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced Redencion de cautiuos*. Madrid: por Luis Sanchez, 1618-1633 (2 vol.).
- RIPA, Cesare. *Iconología*. Traducción del italiano: Juan Barja, Yago Barja; traducción del latín y griego: Rosa Ma. Mariño Sánchez-Elvira, Fernando García Romero; prólogo: Adita Allo Manero. Madrid: Akal, 1987 (1603).
- RIVAROLA PINEA, Juan Félix. *Monarquía española. Blasón de su nobleza*. Madrid: en la imprenta de Alfonso de Mora, 1736 (2 vol.).
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Idea de un principe politico y christiano, representada en cien empresas*. En Valencia: por Vicente Cabrera, 1695 (1640).
- SELLENT, Antonio. *Oración panegirica en la fiesta que a la sagrada Virgen de las Mercedes consagra todos los años en esta S. Iglesia Primacial Calaritana el filial obsequio del Ill.mo y R.mo Señor Don F. Bernardo de Ceriñena e Ypenza Arzobispo de Caller*. En Caller, En el Real Convento de Buenayre, por Ignacio Serra. 1707.
- SERPI, Dimas. *Chronica de los Santos de Sardeña*. Barcelona: en casa de Sebastian de Cormellas, a costa de mossen Bernardino Serpi, 1600.
- SIGÜENZA, José. *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid: Tomas Junti, 1595-1605 (4 vol.).
- SIGÜENZA, José. *La fundación del Monasterio del Escorial*. Madrid: Aguilar, 1963 (1605).
- SOTO-REAL, Efsio Ioseph. *Epitome de Cerdeña y Caller su corte*. Madrid: por J. de Paredes, 1672.
- TIRSO DE MOLINA, *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*. Madrid, 1639.

- TRUJILLO, Francisco. *Oracion evangelica del glorioso S. Nicolas obispo de Mira. Dixola en Caller, sv dia, 6 de deziembre del anno 1689, el M. R. P. Francisco Truxillo*. En Caller: en la estampa del Dor. D. Hilario Galcerin, por Nicolas Pisà y Honofrio Martiny, 1689.
- UGONIO, Pompeo. *Historia delle Stazioni di Roma, dove si tratta delle origini, Foundationi, Siti, Restaurationi, Ornamenti, Reliquie e Memorie di esse chiese antiche e moderne*. Roma: appresso Bartholomeo Bonfadino, 1588.
- VALLA, Lorenzo. *Historiarum Ferdinandi Regis Aragoniae*. Edición facsímil. Prólogo, índices de lugares y personas por Pedro López Elum. Valencia: Anubar, 1970 (1521), p. 73.
- VARGAS, Bernardo. *Chronica Sacri et militaris ordinis B. Mariae de Mercede Redemptionis Captivotum*. Panormi: apus Ioannem Baptistam Maringum, 1619-1622 (2 vol.).
- VERA TASSIS, Juan. *Historia del origen, invención y milagros de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora del Almudena*. Madrid: Francisco Sanz, 1692.
- VICO, Francisco. *Historia general del Isla y Reyno de Sardeña*. A cura di Francesco Manconi; edizione di Marta Galiñanes Gallén. Sassari: Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari: CUEC, 2004 (1639).
- VITALE, Salvatore. *Madreperla serafica della vita e miracoli stupendi del divoto et humile Servo di Dio e di Maria Vergine B. Salvatore da Orta dei Minori Osservanti del P. Serafico San Francesco*. Firenze: Stamperia del Massi e Landi, 1640.
- VITRANO, Francesco. *La Mitra Palermitana Freggio offerto all'eccellentissimo E reverendisimo Signor Don Pietro Matrinez Rubio Arcivescovo di Palermo Locotenente, e Capitan Generale per Sua Maestà in questo Regno*. Palermo: Agostino Bossio, 1658.
- WADDING, Luke. *Annales minorum: in quibus res omnes trium ordinum a S. Francisco institutorum ex fide ponderosius asseruntur, calumniae refelluntur, praeclara quaeque monumenta ab oblivione vendicantur*. Lugduni: sumptibus Claudij Landry, 1625.
- WADDING, Luke. *Immaculatae Conceptioni B. mariae Virginis non adversari eius mortem corporalem*. Romae: apud Nicolam Angelum Tinassium, 1655 (3 vol.).
- ZUMEL, Francisco. *Regula et constitutionis sacri ordinis beatae Mariae de Mercede Redemptoris Captivorum*. Salamanca: Cornelius Bonardus, 1588.
- ZURITA, Jerónimo, *Anales de la Corona de Aragón*. Edición preparada por Ángel Canellas López. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1978 (1585).

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO, Luigi. *Tomaso Orsolino e altri artisti di Nazione Lombarda a Genova e in Liguria dal sec. 14. al 19.* Genova: Biblioteca Franzoniana, 1985.
- ALLO MANERO, María Adelaida, ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana", *Artigrama*, 19, 2004, pp. 39-94.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Amador. *Juan Carreño de Miranda (1614-1685): una mirada de cuatrocientos años.* Avilés: Asociación de Antiguos Alumnos y Profesores del I.E.S. Carreño Miranda, 2014.
- ÁLVAREZ OSSORIO, Antonio. *Milán y el legado de Felipe II. Gobernadores y corte provincial en la Lombardía de los Austrias.* Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.
- ANATRA, Bruno, PUDDU, Raffaele, SERRI, Giuseppe. *Problemi di storia della Sardegna spagnola.* Sassari: Edes, 1975.
- ANATRA, Bruno. "Chiesa e società nella Sardegna barocca". En: KIROVA, Tatiana (ed.). *Arte e Cultura del '600 e del '700 in Sardegna.* Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1984, pp. 139-156.
- ANATRA, Bruno. *La Sardegna dall'unificazione aragonese ai Savoia.* Torino: UTET, 1987, pp. 435-441.
- ANATRA, Bruno. "Cagliari e il suo territorio". En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola.* Quart: Musumeci. 1992, vol. I, pp. 48-55.
- ANATRA, Bruno. "Il palazzo nella storia, la storia nel palazzo". En: *Il Palazzo Regio di Cagliari.* Nuoro: Ilisso, 2000, pp. 7-21.
- ANSELMINI, Alessandra. "Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù, Filippo Neri". En: COLOMER, José Luis (ed.). *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII.* Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pp. 221-246.
- ANSELMINI, Alessandra. "Tota pulchra es amica mea et macula non est in te: la Spagna e l'Immacolata a Roma". En: ANSELMINI, Alessandra (ed.). *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna.* Roma: de Luca, 2008, pp. 239-300.
- ANSELMINI, Alessandra (ed.). *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica.* Roma: Gangemi, 2009.

- ANSELMI, Alessandra (ed.). *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*. Roma: Gangemi, 2014.
- ANTAL, Frederick. *El mundo florentino y su ambiente social*. Madrid: Guadarrama, 1963 (1947).
- ARCE, Joaquín. "Feste cavalleresche e vita sociale sociale nella Cagliari del '600". *Nuovo Bollettino Bibliografico Sardo*, 7, 1956, pp. 2–8.
- ARCE, Joaquín. *España en Cerdeña. Aportación cultural y testimonios de su influjo*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas-Instituto "Jerónimo Zurita", 1960.
- ARCO, Ricardo, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, 1945.
- ARRIETA ALBERDI, Jon. *El Consejo Supremo de la Corona de Aragón. 1494-1707*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1994.
- ARRIETA ALBERDI, Jon. "La dimensión institucional y jurídica de las cortes virreinales en la Monarquía Hispánica". En: CARDIM, Pedro, PALOS, Joan Lluís (ed.). *El Mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid: Iberoamericana, 2012, pp. 33-70.
- ARU, Carlo. "Un primo documento per la storia dell'architettura in Sardegna nel Rinascimento". *Mediterranea*, núm. 12, vol. 4, 1930, pp. 1-5.
- ASHBY, Thomas. "Un incisore antiquario del Seicento. Note intorno alla vita ed opere di G. L". *La Bibliofilia*, XXVIII, 1927, pp. 361-373.
- BIANCHI, Federica, AGUSTONI, Edoardo. *I Casella di Carona*. Lugano: Fidia, 2002.
- BARETTINI FERNÁNDEZ, Jesús. *Juan Carreño. Pintor de Cámara de Carlos II*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales, 1972.
- BAROCCHI, Paola (ed.). *Trattati d'arte del Cinquecento*. Bari: Laterza, 1961 (3 vol).
- BARRADO MANZANO, Arcángel. *De historia et iure commissariorum generalium in Ordine Fratrum Minoru*. Sevilla: Typis San Antonio, 1952.
- BARRAL ALTET, Xavier. "Dopo la morte del re. Politica, religione e arte nei trasferimenti delle spoglie di Alfonso il Magnanimo (Napoli-Poblet, 1458-1671). A proposito del *De translatione cadaveris Alphonsi Regis de Aragonia* di Michele Muscettola (1667). En: ALCOY PEDRÓS, Rosa (ed.). *Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*. Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, pp. 65-86.

- BARRIO GOZALO, Maximiliano. *Los Obispos de Castilla y León durante el Antiguo Régimen, 1556-1834: estudio socioeconómico*. Zamora: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1986.
- BARRIO GOZALO, Maximiliano. "La embajada de España ante la corte de Roma en el siglo XVII. Ceremonial y práctica del buen gobierno. *Studia Historica*, 31, 2009, pp. 237-273.
- BARRIO GOZALO, Maximiliano. *El Clero en la España moderna*. Córdoba: CajaSur. Obra Social y Cultural; Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- BARRIO GOZALO, Maximiliano. *La embajada de España en Roma durante el reinado de Carlos II (1665-1700)*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013.
- BARRIO MOYA, José Luis. "La colección de escultura y pintura del primer Marqués de Mejorada". *Hidalguía*, 175, nov-dic. 1982, pp. 839-885.
- BARRIO MOYA, José Luis. "Antonio Palomino, tasador de las pinturas de doña Francisca Rodríguez de los Ríos". *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes*, 57, 1986, pp. 147-152.
- BARRIOS, Feliciano (ed.). *El gobierno de un mundo: virreinos y audiencias en la América Hispánica*. Cuenca: Fundación Rafael del Pino-Universidad Castilla La Mancha, 2004.
- BARTOCETTI, Vittorio. *Sancta Maria ad Martyres (Pantheon). Le chiese di Roma illustrate*, 47. Roma: Marietti, 1958.
- BARTOLETTI, Massimo, DAMIANI CABRINI, Laura. *I Carlone di Rovio*. Lugano: Fidia, 1997.
- BATCHMANN, Marie Therese. *Jakob Frey (1681-1752): Kupferstecher und Verleger in Rom*. Bern: Selbstverlag, 1997.
- BAZZANO, Nicoletta. "Nel segno della croce: la Palermo sacra dei viceré asburgici (secoli XVI-XVII)". *Italian History and Culture*, 13, 2008, pp. 219-234.
- BELLAFFIORE, Giuseppe. "Iconografia della cattedrale di Palermo anteriore al 1781". *Bollettino d'arte*, I, 1972, pp. 93-112.
- BELLONI, Venanzio. *La grande scultura in marmo a Genova (secoli 17. e 18.)*. Genova: G.B.G, 1988.
- BELMONTE, Carmen. "Doctrina Picta. I Frati Minori dell'Osservanza e gli affreschi di Santa Maria delle Grazie a Terranova da Sibari". En: ANSELMINI, Alessandra (ed.). *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*. Roma: de Luca, 2008, pp. 99-116.
- BELTING, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009 (1990).

- BERJANO ESCOBAR, Daniel. *El pintor D. Juan Carreño de Miranda (1614-1685): su vida y obras*. Madrid: Mateu, 1926.
- BERNAL SANZ, María. "El Palacio de Monteleón y el Parque de Artillería". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 48, 2008, pp. 159-170.
- BERTOLOTTI, Antonino. *Artisti lombardi a Roma nei secoli 15., 16. e 17: studi e ricerche negli archivi romani*. Milano: Hoepli, 1881.
- BETRÁN, José Luis (ed.). *La compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*. Madrid: Sílex, 2010.
- BIANCHI, Ilaria. *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*. Bologna: Editrice Compositori, 2008.
- BLUNT, Anthony. "El Concilio de Trento y el arte religioso". En: *La teoría de las artes en Italia*. Madrid: Cátedra, 1979 (1956), pp. 115-142.
- BOCCARDO, Piero, COLOMER, José Luis, DI FABIO, Claro (ed.). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones-Fundación Carolina-Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2004.
- BONET CORREA, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura: aproximaciones al barroco español*. Madrid: Akal, 1990.
- BOSCH BALLBONA, Joan. *Els Tallers d'escultura al Bages del segle XVII*. Manresa: Caixa de Manresa, Obra Cultural, 1990.
- BOSCH BALLBONA, Joan. "Pedro Vilar, Claudi Perret, Gaspar Bruel i el recor de la catedral de Barcelona". *Locus Amoenus*, 5, 2000-2001, pp. 149-177.
- BOSCOLO, Alberto. *Martí el Jove a Sardenya*. Barcelona: Dalmau, 1962.
- BOUZA ÁLVAREZ, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- BRAUER, Heinrich, WITTKOWER, Rudolf. *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*. Berlin: Keller, 1931.
- BRESC-BAUTIER, Genevieve (ed.). *Pierre Puget. Marsiglia 1620-1694. Un artista francese e la cultura barocca a Genova*. Milano: Electa, 1995.
- BROWN, Jonathan, KAGAN, Richard. "The Duke of Alcalá: his collection and its evolution". *Art Bulletin*, 69, 1987, pp. 231-255.
- BRYSON, Norman, HOLLY, Michael Ann, MOXEY, Keith. *Visual culture: images and interpretations*. Hanover (New England): Wesleyan University Press, 1994.

- BULLEGAS, Sergio. *L'effimero barocco. Festa e spettacolo nella Sardegna del XVII secolo*. Cagliari: CUEC, 1995.
- BURKE, Jill. *Changing patrons: social identity and the visual arts in Renaissance Florence*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2004.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2001 (1998).
- BURKE, Peter. "Como interrogar los testimonios visuales". En: PALOS, Joan Lluís, CARRIÒ INVERNIZZI, Diana. *La Historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008, pp. 29-40.
- BUSSA, Italo. "Agli inizi del governo del reggadore Navarro nel feudo sardo di Oliva". *Quaderni Bolotanesi*, 23, 1997, pp. 251-280.
- CABEZAS FERNÁNDEZ DEL CAMPO, José Antonio. "Fernández del Campo y Angulo, Pedro". En: VV. AA. *Diccionario biográfico español. XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, pp. 688-689.
- CABEZAS FERNÁNDEZ DEL CAMPO, José Antonio. "Fernández del Campo y Salvatierra, Pedro Cayetano". En: VV. AA. *Diccionario biográfico español. XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, pp. 690-691.
- CABIBBO, Sara. *Santa Rosalia tra terra e cielo: storia, rituali, linguaggi di un culto barocco*. Palermo: Sellerio, 2004.
- CABIBBO, Sara. *Il paradiso del magnifico regno: agiografi, santi e culti nella Sicilia spagnola*. Roma: Viella, 1996.
- CADINU, Marco. "Cagliari vista dal mare. La costruzione dell'immagine per la *Cosmographia* del Münster del 1550". *Storia dell'urbanistica*, 2, 2011, pp. 160-174.
- CALAMIA, Francesco, CATALANO, Antonio. *La cattedrale di Palermo. Otto secoli di vicende architettoniche*. Palermo: Epos, 1981.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia. "La arquitectura militar y los ingenieros de la monarquía española". *Revista de la Universidad Complutense*, 3, 1981, pp. 255-269.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia. *Fortificación y ciudad en los reinos de Felipe II*. Madrid: Nerea, 1998.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia. "La profesión de ingeniero: los ingenieros del rey". En: SILVA SUÁREZ, Manuel (ed). *Técnica e ingeniería en España*. Zaragoza: Real Academia de

- Ingeniería-Institución Fernando El Católico-Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, vol. I, pp. 125-164.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia (ed.). *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Fernando de Villaverde, 2005.
 - CANALDA LLOBET, Sílvia. “Una traça inèdita de Pere Costa per a Santa Coloma de Queralt. Contribució al catàleg de l'autor”. *Matèria*, 1, 2001, pp. 293-302.
 - CANTONE, Gaetana. “Le fontane di Cosimo Fanzago”. En: STARACE, Francesco, CANTONE, Gaetana (ed.). *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*. Lecce: Edizioni del Grifo, 2002, pp. 325-248.
 - CARBÓ SABATÉ, Salvador. “El convent d'Orta”. *Butlletí del CETA*, 6, 1984, pp. 9-12.
 - CARDIM, Pedro, PALOS, Joan Lluís. “El gobierno de los imperios de España y Portugal en la Edad Moderna: problemas y soluciones compartidos”. En: CARDIM, Pedro, PALOS, Joan Lluís (ed.). *El Mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*. Madrid: Iberoamericana, 2012, pp. 11-28.
 - CAREDDA, Sara, DILLA MARTÍ, Ramon. “Imagen y taumaturgia en época moderna. El culto a Salvador de Horta en la antigua Corona de Aragón”. *RiME. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, 10, 2013, pp. 487–513.
 - CAREDDA, Sara, DILLA MARTÍ, Ramon. “Il volto della santità: genesi e diffusione dell'iconografia di Salvatore da Horta in Sardegna”. *Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna*, XXII, 2013, pp. 241–264.
 - CAREDDA, Sara. “Propaganda y mitificación del príncipe: el mausoleo de Martín el Joven de Aragón”. En: MÍNGUEZ, Víctor (ed.), *Las Artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Universitat Jaume I, 2013, pp. 2211-2224.
 - CAREDDA, Sara, DILLA MARTÍ, Ramon. “Devozione e santità. Salvatore da Horta nelle arti del barocco”. *Cultura e società nell'età barocca. Essays*, Roma: La Sapienza, 2014. En línea: <http://www.enbach.eu/en/essays/revisiting-baroque/caredda-mart%C3%AC.aspx?UID>.
 - CAREDDA, Sara. “Las capillas funerarias de los arzobispos españoles de Cagliari: devoción e identidad para la posteridad”. En: CANALDA, Sílvia, FONTCUBERTA, Cristina (ed.). *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVIII)*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona-Edicions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 219-230.

- CAREDDA, Sara. "Sant Lucífer, arquebisbe de Cagliari". En: CANALDA, Sílvia, FONTCUBERTA, Cristina (ed.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVIII)*, Barcelona, Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona- Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, p. 241.
- CAREDDA, Sara. "La actuación artística de los obispos y del cabildo en la catedral de Cagliari: el caso de la capilla de la Merced". En: Lugand, Julien (ed.), *Echanges artistiques dans la couronne d'Aragon (XVIe-XVIIIe siècles): le rôle des chapitres cathédraux*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2014, pp. 151-166.
- CAREDDA, Sara, DILLA MARTÍ, Ramon. "Patronazgo y santidad en la Cerdeña barroca. Salvador de Horta y los virreyes españoles". En: LABRADOR ARROYO, Félix (ed.). *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Madrid: Cinca – Servicio de Publicaciones de la Universidad Rey Juan Carlos, 2015, pp. 305-315.
- CAREDDA, Sara. "Un agente de la Corona hispánica en Cerdeña: Pedro Martínez Rubio (1614 – 1667) y la relación de las fiestas calaritanas por la rendición de Barcelona (1652)". *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, VIII, 2015, pp. 259-269.
- CARRIÒ INVERNIZZI, Diana. "Los usos del pasado en la corte virreinal de Nápoles (1666-1672)". *Pedralbes*, 27, 2007, pp. 151-172.
- CARRIÒ INVERNIZZI, Diana. *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2008.
- CARRIÒ INVERNIZZI, Diana. "Usos políticos del mecenazgo virreinal en los conventos de Nápoles en la segunda mitad del siglo XVII". En: COLOMER, José Luis (ed.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 379-400.
- CASU, Serafino, DESSÌ, Antonio, TURTAS, Raimondo. "La difesa del regno: le fortificazioni". In: MANCONI, Francesco (a cura di). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci. 1992, vol. I, pp. 64-73.
- CASULA, Alma. "Gli altari e i tabernacoli lignei". En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, 1992, vol. II, pp. 178-201.

- CASULA, Francesco Cesare. *Profilo storico della Sardegna catalano-aragonese*. Cagliari: edizioni della Torre, 1982.
- CASULA, Francesco Cesare, *La Storia di Sardegna*. Pisa: ETS, 1992.
- CATALÀ ROCA, Pere. *El virrei comte de Santa Coloma*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, Rafael Dalmau, 1988.
- CATALÀ ROCA, Pere, MANUNTA, Francesc. "Relíquies sardes venerades a Catalunya". En: *XIV congresso di storia della Corona d'Aragona, Sassari-Alghero, 19-24 maggio 1990*. Sassari: Carlo Delfino, 1990, vol. III, pp. 81-115.
- CATALANO, Gaetano. "Filippo II e le tombe dei re di Sicilia". *Archivio Storico Siciliano*, 16, serie III, 1965-1966, pp. 179-190.
- CAVALLO, Giorgio. "Un artista lombardo in Sardegna, Giulio Aprile, maestro di quadro e architettura, scultore, marmista e architetto". *Studi ogliastrini: storia, arte, scienze, letteratura, tradizioni*, 7, 2002, pp. 135-188.
- CAVALLO, Giorgio. "Due artisti marmorari lombardi attivi in Sardegna nei primi decenni del Settecento: Giovanni Pietro Angelo Fossati e Giuseppe Maria Massetti". *La Valle Intelvi. Quaderno: contributi per la conoscenza di arte, archeologia, ambiente, architettura e lettere intelvesi*, 11, 2006, pp. 11-57.
- CAVALLO, Giorgio. "I maestri della sacrestia della chiesa di S. Michele a Cagliari". *Ricerche di storia dell'architettura della Sardegna*. Dolianova: Grafica del Parteolla, 2007, pp. 7-38.
- CAVALLO, Giorgio. "Ingegneri, architetti, marmorari e scultori liguri e lombardi nella Sardegna tra il 17. e il 18. Secolo". En: *Storia della Cagliari multiculturale tra Mediterraneo ed Europa: atti della giornata di studi su immigrazione a Cagliari sino al 20. secolo (Cagliari 2005)*. Cagliari: AM&D, 2008, pp. 39-55.
- CAVALLO, Giorgio. "I maestri della cattedrale di Cagliari". *Artisti dei laghi. Magistri d'Europa in Sardegna*, 1, 2011, parte IV, pp. 859-907. En línea: http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/23/23.pdf. [Fecha de consulta: 3 de abril de 2012].
- CEBALLOS ESCALERA GILA, Alfonso. "Pignatelli d'Aragona, Niccolò". En: VV. AA. *Diccionario biográfico español. XLI*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2013, p. 567.
- CHAMBERS, David Sanderson. *Patrons and Artists in the Italian Renaissance*. Glasgow: Macmillan, 1970.

- CHERCHI, Luigi. *I vescovi di Cagliari: 314-1983: note storiche e pastorali*. Cagliari: Tipografia editrice artigiana, 1983.
- CHISBERT SIMÓN, Victoria. *Del Palacio de Monteleón a la Plaza Dos de Mayo. Arco de Monteleón y escultura de Daoiz y Velarde*. Universidad de Valencia, s/p. Disponible en línea:
<http://mupart.uv.es/ajax/file/oid/814/fid/1311/Del%20Palacio%20de%20Monteleon%20a%20la%20Plaza%20del%20Dos%20de.pdf>. [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2013].
- CIOPPI, Alessandra. "La seconda fase del lunghissimo conflitto tra Arborea e Corona d'Aragona: 1390-1409. Su Occidroxu". *Almanacco di Cagliari*, 1992.
- COGONI, Alberto. *San Salvatore da Horta. La grandezza dei piccoli*. Cagliari: edizioni della Torre, 2002.
- COLOMER, José Luis (ed.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.
- COLOMER, José Luis. "España, Nápoles y sus virreyes". En: COLOMER, José Luis (ed.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 13-38.
- COLONNA, Francesco. *San Salvatore da Horta*. Napoli: Officine Grafiche Francesco Giannini, 1916 (1998).
- CONDE, Rafael. "La Sardegna aragonese". En: GIUDETTI, Massimo (ed.). *Storia dei sardi e della Sardegna*. Milano: Jaca Book, 1988, vol. II, pp. 251-278.
- CONIGLIO, Giuseppe. *I vicerè spagnoli di Napoli*. Napoli: Fausto Fiorentino, 1967.
- CONLAN, Patrick. *St. Isidore's college Rome*. Roma: Tip. S.G.S, 1982.
- COPPA, Simonetta. *I Carloni di Scaria*. Lugano: Fidia, 1997.
- CORDA, Mario. *Arti e mestieri nella Sardegna spagnola: documenti d'archivio*. Cagliari: CUEC, 1987.
- CORDA, Mario. "Marmorari nel Regno di Sardegna (sec. XVII-XVIII)". En: MELONI, Maria Giuseppina, SCHENA, Olivetta (ed.). *Sardegna e Mediterraneo tra Medioevo ed età moderna: studi in onore di Francesco Cesare Casula*. Genova: Brigati, 2009, pp. 85-120.
- CORONEO, Roberto. *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*. Nuoro: Ilisso, 1993.

- CORONEO, Roberto. "La projecció a Sardenya i Sicília". En: PLADEVALL FONT, Antoni (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura, Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. II, 2003, pp. 352-354.
- CORONEO, Roberto, SERRA, Renata. *Sardegna preromanica e romanica*. Milano: Jaca book-Cagliari: Wide, 2004.
- D'AVENIA, Fabrizio. "Partiti, clientele, diplomazia: la nomina dei vescovi di Malta dalla donazione di Carlo V alla fine del vicereame spagnolo". En: GIUFFRIDA, Antonino, D'AVENIA, Fabrizio, PALERMO, Daniele (ed.). *Studi storici dedicati a Orazio Cancila*. Palermo: Associazione Mediterranea, 2011, vol. II, pp. 446-490.
- D'AVENIA, Fabrizio. "La feudalità ecclesiastica nella Sicilia degli Asburgo: il governo del regio patronato (secoli XVI-XVII)". En: MUSI, Aurelio, NOTO, Maria Anna (ed.). *Feudalità laica e feudalità ecclesiastica nell'Italia meridionale*. Palermo: Associazione Mediterranea, 2011, pp. 275-292.
- D'AVENIA, Fabrizio. "La chiesa di Sicilia sotto patronato regio nel XVII secolo". En: GIUFFRIDA, Antonino, D'AVENIA, Fabrizio, PALERMO, Daniele (ed.). *La Sicilia del '600. Nuove linee di ricerca*, Palermo: Associazione Mediterranea, 2012, pp. 55-114.
- DADEA, Mauro. "Sacre ossa in libera uscita: Alassio ha per protettori quattro martiri cagliaritari: Gregorio, Paolo, Cristina e Bonifacio". *Almanacco di Cagliari*, 1996.
- DADEA, Mauro. "Reliquia emigrata: Vigilia, una concittadina venerata a Livorno". *Almanacco di Cagliari*, 1998.
- DADEA, Mauro. "Sacri resti all'incanto: la parrocchiale di Ceriale conserva le reliquie di quattro presunti martiri cagliaritari: Olimpio, Bono, Valeriano ed Emiliano". *Almanacco di Cagliari*, 1999.
- DADEA, Mauro. "Cattedrale. Dal XIV secolo alla prima metà del XVII". En: PISEDDEU, Antioco (ed.). *Chiese arte sacra in Sardegna. Arcidiocesi di Cagliari*. Cagliari: Zonza, 2000, vol. III, pp. 124-127.
- DADEA, Mauro. "Il Santuario dei Martiri". En: PISEDDEU, Antioco (ed.). *Chiese arte sacra in Sardegna. Arcidiocesi di Cagliari*. Cagliari: Zonza, 2000, vol. III, pp. 128-133.
- DADEA, Mauro. "Santo Sepolcro". En: PISEDDEU, Antioco (ed.). *Chiese e arte sacra in Sardegna. Arcidiocesi di Cagliari*. Cagliari: Zonza, 2000, vol. III, pp. 231-238.
- DADEA, Mauro. "Il periodo medievale". En: *La cattedrale di Cagliari. Itinerari didattici*. Cagliari: Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio

- Storico, Artistico e Demoetnoantropologico per le province di Cagliari e Oristano, 2002, pp. 9-19.
- DADEA, Mauro. "Sacri resti trafugati: nella chiesa genovese di San Marco al Porto sono conservate dal 1631 le spoglie delle presunte martiri cagliaritanche Donata e Tortora. *Almanacco di Cagliari*, 2002.
 - DADEA, Mauro. "Mercato di sacre ossa: nella prima metà del 17. secolo, da Cagliari partirono per la Liguria i Corpi Santi dei presunti Martiri Reparato, Esposito, Giusto, Onorato e Marciano". *Almanacco di Cagliari*, 2003.
 - DADEA, Mauro. "Il mercato delle reliquie: Tornolo, in provincia di Parma, ha come patrono un presunto martire cagliaritano: San Bonifacio". *Almanacco di Cagliari*, 2004.
 - DADEA, Mauro. "Emigrati in terra iberica: ogni 29 aprile un paese catalano, Vilassar de Dalt, festeggia con grande pompa i martiri arrivati dalla Sardegna nel 1623". *Almanacco di Cagliari*, 2005.
 - DALY, Aedan. *S. Isidoro. Le chiese di Roma illustrate*, 119. Roma: Marietti, 1971.
 - D'ARBITRIO ZIVIELLO, Nicoletta. *San Domenico Maggiore. "La nova sacristia": le arche, gli apparati e gli abiti dei re aragonesi*. Napoli: Savarese, 2001.
 - DE CARLOS MORALES, Carlos Javier. *El Consejo de Hacienda de Castilla, 1523-1602. Patronazgo y clientelismo en el gobierno de las finanzas reales durante el siglo XVI*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998.
 - DE CAVI, Sabina. "Senza causa et fuor di tempo. Domenico Fontana e il palazzo vicereale vecchio di Napoli." *Napoli Nobilissima*, (N.S.) 4, 2003, pp. 187-208.
 - DE CAVI, Sabina. "Il palazzo reale di Napoli. 1600-1607. Un edificio spagnolo?". En: PESTILLI, Livio (ed.). *Napoli è tutto il mondo. Neapolitan art and culture from humanism to the enlightenment*. Pisa: Serra, 2008, pp. 147-170.
 - DE CAVI, Sabina. *Architecture and royal presence: Domenico and Giulio Cesare Fontana in Spanish Naples (1592-1627)*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2009.
 - DE CRESCENZO, Simona, DIOTALLEVI, Alfredo. *Le «Effigies Nomina et Cognomina S.R.E. Cardinalium» nella Biblioteca Apostolica Vaticana*. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008.
 - DE FRUTOS, Leticia: *El templo de la Fama. Alegoría del Marqués de Carpio*. Madrid: Fundación de Apoyo de Arte Hispánico-Caja Madrid Fundación, 2009.

- DELOGU, Raffaello. *L'architettura del medioevo in Sardegna*. Roma: La libreria dello stato, 1953.
- DE MAGISTRIS, Paolo. "La Cappella della Mercede". En: *Vergine della Mercede. Il Restauro*. Cagliari: Lion's Club, 1993, p. 4.
- DE MASI, Yvonne. *La vita e l'opera di Gregorio De' Ferrari*. Genova: Società D'arte Poligrafica, 1945.
- DELOGU, Mario. *Guida del Duomo di Cagliari*. Cagliari: Fossataro, 1966.
- DE LUCA, Maria Rosa. "Musica e musicisti alla corte dei Moncada". En: SCALISI, Lina (ed.). *La Sicilia dei Moncada: le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*. Catania: Domenico Sanfilippo, 2007, pp. 187-206.
- DEPLANO, Giancarlo. "Il contesto urbano e l'architettura del palazzo". En: *Il Palazzo Regio di Cagliari*. Nuoro: Ilisso, 2000, pp. 27-53.
- DE ROSA, Andrea. "Le fontane napoletane del Seicento". En: STARACE, Francesco, CANTONE, Gaetana (ed.). *L'acqua e l'architettura. Acquedotti e fontane del regno di Napoli*. Lecce: Edizioni del Grifo, 2002, pp. 349-352.
- DE SETA, Cesare. "Nápoles ciudad capital. Transformaciones urbanas e infraestructuras en tiempos de la Corona de Aragón y de los virreyes". En: *España en el Mediterráneo: la construcción del espacio*. Madrid: Ministerio de Fomento-Biblioteca Nacional de España, 2006, pp. 44-63.
- DEVISSCHER, Hans, HUYSMAN, Antoinette. *Cornelis Floris. 1514-1575. Beeldhouwer, architect, ontwerper*. Brussel: Crédit Communal de Belgique, 1996.
- DI BLASI, Giovanni Evangelista. *Storia cronologica dei vicerè, luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia*. Palermo : Stamperia Oretea, 1842.
- DILLA MARTÍ, Ramon. "Imatge i conflicte entre mercedaris i dominics. Les escenes fundacionals de l'orde de Nostra Senyora de la Mercè de Redempció dels Captius". En: CANALDA, Sílvia, FONTCUBERTA, Cristina (ed.), *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVIII)*, Barcelona, Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 117-133.
- DI FEDE, Maria Sofia. "Architettura e trasformazioni urbane a Palermo nel Cinquecento: la committenza vicereale". *Espacio, tiempo y forma*, 8, 1995, pp. 103-118.

- DI FEDE, Maria Sofia. "Il cantiere di Porta Felice a Palermo (1582-1637)". *Storia architettura*, (N.S.) 2, 1996, pp. 49-60.
- DI FEDE, Maria Sofia. "La gestione dell'architettura civile e militare a Palermo tra XVI e XVII secolo". *Espacio, tiempo y forma*, 11, 1998, pp. 135-153.
- DI FEDE, Maria Sofia. "Fonti documentarie per le cappelle di Santa Rosalia in Monte Pellegrino e nella cattedrale di Palermo". *Lexicon*, 10-11, 2010, pp. 117-130.
- DI FEDE, Maria Sofia, SCADUTO, Fulvia (ed.). *I quattro canti di Palermo. Retorica e rappresentazione nella Sicilia del Seicento*. Palermo: Caracol, 2011.
- DI FEDE, Maria Sofia. *Il palazzo reale di Palermo in età moderna (XVI-XVII secolo)*. Palermo: Caracol, 2012.
- DI NATALE, Maria Concetta. *S. Rosaliae Patriae Servatrici*. Palermo: Cattedrale di Palermo, 1994.
- DI TUCCI, Raffaele. "Artisti napoletani del Cinquecento in Sardegna". *Archivio Storico Napoletano*, 49, 1924, pp. 374-381.
- DI TUCCI, Raffaele. "Documenti e notizie per la storia delle arti e dell'industrie artistiche in Sardegna dal 1570 al 1620". *Archivio Storico Sardo*, 24, 1954, pp. 155-171.
- DONSI' GENTILE, Jolanda. "L'archivio Pignatelli Aragona Cortés". *Rassegna degli Archivi di Stato*, 17, gennaio-aprile 1957, pp. 79-86.
- DOMÍNGUEZ NAFRÍA, Juan Carlos. *El Real y Supremo Consejo de Guerra. Siglos XVI-XVIII*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001.
- DUALDE SERRANO, Manuel, CAMARENA MAHIQUES, José. *El Compromiso de Caspe*. Zaragoza: Institución Alfonso el Magnanimo, Institución Fernando el Católico, 1971.
- DUFOUR, Liliane. *Monumenti d'acqua. Fonti e fontane di Sicilia*. Catania: Domenico Sanfilippo Editore, 2008.
- ELLIOT, John. *La revolta catalana. Un estudi sobre la decadència d'Espanya (1598-1640)*. Barcelona: Vicenç Vives, 1966 (1963).
- ELLIOT, John. *El Conde-Duque de Olivares. El político en una época de decadencia*. Barcelona: Crítica, 1990.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. "El panteó Comtal de la Catedral de Barcelona en època románica". En: *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Institut d'Estudis Catalans, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998-1999, pp. 107-116.

- ESTELLA MARCOS, Margarita. "Estatuas funerarias madrileñas del siglo XVII: documentación, tipología y estudio". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 42, 1982, pp. 253-280.
- ESTELLA MARCOS, Margarita. "El mecenazgo de los marqueses de Mejorada en la iglesia y capilla de su villa. Su altar-baldaquín y sus esculturas de mármol, documentados". *Archivo Espanol de Arte*, 288, 1999, pp. 469-503.
- ESTELLA MARCOS, Margarita. "Guglielmo della Porta's early years and some of his works in Spain". En: VV.AA. *Guglielmo Della Porta: A Counter-Reformation Sculptor*. Madrid: Coll & Cortés, 2012, pp. 12-27.
- ETTINGHAUSEN, Henry. *La Guerra dels segadors a través de la premsa de l'època*. Barcelona: Curial, 1993 (4 vol.).
- EZQUERRA REVILLA, Ignacio. *El Consejo Real de Castilla bajo Felipe II: grupos de poder y luchas faccionales*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- FARCI, Ida. *La parrocchiale di Sant'Elena a Quartu: arte e storia dal XII al XX secolo*. Cagliari: Gasperini, 2001.
- FARCI, Ida. "Contributo alla conoscenza dei maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna nel Settecento". *Biblioteca francescana sarda: rivista semestrale di cultura della Provincia dei Frati minori conventuali*, 10, 2002, pp. 293-324.
- FARCI, Ida. "Maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna dalla prima meta del Settecento ai primo decenni dell'Ottocento". *Quaderni Oristanesi: bollettino bibliografico dell'editrice Sa Porta*, 51-52, 2004, pp. 29-102.
- FARCI, Ida. "Scipione Aprile e Antiogo Pili, sculptors: inediti d'archivio". En: ANGIOLILLO, Simonetta, GIUMAN, Marco, PASOLINI, Alessandra. *Ricerca e confronti 2006: giornate di studio di archeologia e storia dell'arte*. Cagliari: AV, 2007, pp. 373-380.
- FEOLA, Annalisa. "Sigismondo Arquer e la *Cosmographia* del Münster". *La Grotta della Vipera*, 68, 1997, pp. 31-37.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes. "Los problemas bibliográficos de las relaciones de sucesos: algunas observaciones para un repertorio descriptivo". En: LÓPEZ POZA, Sagrario, PENA SUEIRO, Nieves (ed.). *La fiesta: Actas del II seminario de relaciones de sucesos*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pp. 107-120.

- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes. “Indicios y evidencias para la asignación tipobibliográfica de los pliegos sueltos burgaleses del siglo xvi”. En: Cátedra, Pedro (ed.). *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*. Salamanca: SEMYR & IHLL, 2006, pp. 437-475.
- FILIA, Damiano. *La Sardegna cristiana. Storia della chiesa*. Sassari: Delfino, 1995 (1909).
- FIRPO, Massimo. *Storie di immagini. Immagini di storia. Studi di iconografia cinquecentesca*. Roma: Storia e letteratura, 2010.
- FONTCUBERTA, Cristina. “Art, conflicte i religió: l’ús de les imatges en la guerra dels Segadors”. En: CANALDA, Sílvia, FONTCUBERTA, Cristina (ed.). *Imatge, devoció i identitat a l’època moderna (ss. XVI-XVIII)*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona- Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2014, pp. 135-156.
- FRANCASTEL, Pierre. “La Contrarreforma y las artes en Italia al final del siglo XVI”. En: *La realidad figurativa: el objeto figurativo y su testimonio en la historia*. Barcelona: Paidòs, 1988 (1965), pp. 475-536.
- FRANCHINI GUELF, Fausta. “Gli altari dei marmorari Macetti da Rovio in Liguria e in Sardegna”. En: SCIOLLA, Giovanni Carlo, TERRAROLI, Valerio (ed.). *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento: interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*. Bergamo: Bolis, 1995, pp. 169-175.
- FRANCHINI GUELF, Fausta. “La escultura de los siglos XVII y XVIII. Mármoles y maderas policromadas para la decoración de los palacios y las imágenes de devoción”. En: BOCCARDO, Piero, COLOMER, José Luis, DI FABIO, Claro (ed.). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, Fundación Carolina, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2004, pp. 205-221.
- FRANCHINI GUELF, Fausta. “La decorazione e l’arredo marmoreo”. En: ROSSINI, Giorgio (ed.). *L’Annunziata del Vastato a Genova. Arte e Restauro*. Venezia: Marsilio, 2005, pp. 41-67.
- FRANCHINI GUELF, Fausta. “Scultori Lombardi da Genova in Sardegna nel Seicento en el Settecento”. *Artisti dei laghi. Magistri d’Europa in Sardegna*, 1, 2011, parte IV, pp. 786-822. En línea: http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/23/23.pdf. [Fecha de consulta: 3 de abril de 2012].

- FUIDORO, Innocenzo. *Successi del governo del conte d'Oñatte*. Edizione curata da Alfredo Parente. Napoli: presso Luigi Lubrano, 1932.
- GALASSO, Giuseppe. *Napoli spagnola dopo Masaniello. Politica, cultura, società*. Firenze: Sansoni, 1982 (2 vol.).
- GALASSO, Giuseppe. "Una capitale dell'impero". En: COLOMER, José Luis (ed.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 39-62.
- GALIÑANES GALLÉN, Marta, ROMERO FRÍAS, Marina. *Documenti sulla peste in Sardegna negli anni 1652-1657*. Sassari: Stampacolor, 2003.
- GALINDO BLASCO, Esther. "La escritura y la imagen en las exequias de Carlos II en la catedral de Barcelona: una lectura del Túmulo y de las Poesías, Caligramas y Jeroglíficos". *Cuadernos de arte e iconografía*, 7, tomo 4, 1991, pp. 273-283.
- GALINDO ROMERO, Pascual. *La Virgen del Pilar y España. Historia de su devoción y su templo*. Zaragoza: Talleres gráficos "El Noticiero", 1939.
- GALLO, Agostino. *Elogio storico di Pietro Novelli da Monreale famoso dipintore architetto ed incisore*. Seconda edizione. Palermo: Regia Tipografia, 1828.
- GAMBARDELLA, Alfonso (ed.). *Ferdinando Sanfelice: Napoli e l'Europa*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2004.
- GARCÍA CALVO, Margarita. "Correspondencia entre Fernando de Aragón (1644-1713), 8 duque de Montalto, y su agente en Bruselas sobre la realización de la tapicería de la "Historia de la Casa de los Moncada". *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, 335, julio-septiembre 2011, pp. 283-294.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *Pau Claris. La Revolta catalana*. Barcelona: Ariel, 1985.
- GARDNER, Julian. *The tomb and the Tiara. Curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- GAVAZZA, Ezia, NEPI SCIRE, Giovanna, ROTONDI, Giovanna. *Bernardo Strozzi: Genova 1581-82 - Venezia 1644*. Milano: Electa, 1995.
- GIANFRANCESCHI, Michela. "La cappella de Sylva nella chiesa di S. Isidoro". *Lazio ieri e oggi*, 49, 2003, pp. 6-7.
- GIANNINI, Massimo Carlo, SIGNOROTTO, Gianvittorio (ed.). *Lo Stato di Milano el XVII secolo. Memoriali e relazioni*. Roma: Ministero per i Beni e le Attività culturali, Dipartimento per i Beni archivistici e librari, Direzione Generale per gli Archivi, 2006.

- GIARRIZZO, Francesco. "La chiesa di Santa Maria di Castello di Cagliari". *Per l'Arte Sacra*, 5, 1928, pp. 17-33.
- GIBELLINO, Maria. *Guglielmo Della Porta, scultore del Papa Paolo III Farnese*. Roma: F.lli Palombi, 1944.
- GIORDANO, Carla. "La relación al Rey Don Phelipe di Martín Carrillo". In: PABA, Tonina (a cura di). *Relaciones de Sucesos sulla Sardegna (1500-1750). Repertorio e studi*. Cagliari: CUEC, 2012, pp. 51-63.
- GIORGIO, Alberto. *Le catacombe di S. Gaudioso. La basilica di S. M. della Sanità. San Vincenzo "il Monacone"*. Napoli: Laurenziana, 1964.
- GIOVANNUCCI, Pierluigi. *Canonizzazioni e infallibilità pontificia in età moderna*. Brescia: Morcelliana, 2008.
- GIUFFRÈ, Maria. "Palermo ai tempi del viceré d'Osuna: città e architetture". En: SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, RUTA, Caterina (ed.). *Cultura della guerra e arti della pace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli*. Napoli: Pironti, 2012, pp. 145-158.
- GOLZIO, Vincenzo. *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*. Roma: Casa editrice fratelli Palombi, 1939.
- GOMBRICH, Ernst Hans. "Objetivos y límites de la iconología". En: *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1983 (1972), pp. 13-48.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. "El taller escultórico de Juan de Lugano y Francisco de Aprile en Valencia". En: *El Mediterraneo y el arte español*. Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, septiembre 1996. Valencia: Direcció General de Patrimoni Artístic, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Generalitat Valenciana, 1996, pp. 122-129.
- GÓMEZ MORENO, Manuel. *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.
- GONZÁLEZ ASENJO, Elvira. *Don Juan José de Austria y las Artes (1629-1679)*. Madrid: Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2005, pp. 54-58.
- GONZÁLEZ CRUZ, David. "La mentalidad religiosa hispana ante los conflictos bélicos de Portugal y Cataluña". En: ARANDA PÉREZ, Francisco José (ed.). *VII Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, I, pp. 85-98.
- GOTOR, Miguel. *I beati del papa. Santità, inquisizione e obbedienza in età moderna*. Firenze: Leo S. Olschki, 2002.

- GOTOR, Miguel. *Chiesa e santità nell'Italia moderna*. Roma: Laterza, 2004.
- GOTOR, Miguel. "Le canonizzazioni dei santi spagnoli nella Roma barocca". En: HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José. *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad moderna*. Madrid: Sociedad estatal para la acción cultural exterior, 2007, vol. II, pp. 621-640.
- GRACIA GIMENO, Juan Antonio. *El Pilar de Zaragoza (1969-2005): historia, arte, devoción*. Zaragoza: Los Fueros, 2005.
- *Gregorio De Ferrari: Porto Maurizio 1647 - Genova 1727*. Catalogo della mostra tenuta a Genova dal 12 luglio al 14 ottobre 2001. Genova: Fondazione Schiffrini, 2001.
- GROHN, Hans. *Die italienischen Gemälde*. Hannover: Niedersächsisches Landesmuseum, 1995.
- GUASCH, Anna Maria. "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión". *Estudios Visuales*, 1, 2003, pp. 8-16.
- GULLÉN BERRENDERO, José Antonio. "Iluminando las sombras: Diego Barreiro, un Rey de Armas en la corte de Felipe IV". *Librosdelacorte.es*, 2, 2010, pp. 15-20. En línea: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/6101/37263_3.pdf?sequence=1. [Fecha de consulta: 01/03/2015].
- HASKELL, Francis. *Patronos y pintores*. Madrid: Cátedra, 1984 (1980).
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1969 (1951).
- HERAS HERNÁNDEZ, Félix. *Los obispos de Ávila: su acción pastoral en el ambiente histórico de su tiempo a partir de la predicación apostólica*. Ávila: Imagen gráfica, 2004.
- HERKLOTZ, Ingo. *Sepulcra e Monumenta del Medioevo: studi sull'arte sepolcrale in Italia*. Napoli: Liguori, 2001.
- HERRERO SÁNCHEZ, Manuel. "Fajardo de Zúñiga y Requesens, Fernando Joaquín". En: VV. AA. *Diccionario biográfico español. XVIII*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2011, pp. 319-322.
- HOLLINGSWORTH, Mary. *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento. De 1400 a principios del siglo XVI*. Madrid: Akal, 2002 (1994).
- JAIME LORÉN, José María, JAIME GÓMEZ, José. "Pedro Martínez Rubio y Gómez (Ródenas, 1614-1667)". *Xiloca*, 8, 1991, pp. 81-90.
- JOHANNSEN, HUGO. "Dignity and dynasty. On the history and meaning of the royal funeral monuments for Christian III, Frederik II and Christian IV in the Cathedral of Roskilde". En: ANDERSEN, Michael, NYBORG, Ebbe, VEDSO, Mogens (ed.). *Masters, meanings and models*.

- Studies in the Art and Architecture of the Renaissance in Denmark. Essays published in honor of Hugo Johannsen.* Copenhagen: National Museum of Denmark, 2010, pp. 118-150.
- KRUFFT, Hanno.Walter, ROTH, Anthony. "The della Porta workshop in Genoa". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 3, 1973, pp. 893-954.
 - *La América de los Virreyes.* Cádiz: Delegación Diocesana de Cádiz-Ceuta, 1990 (3 vol.).
 - LABÒ, Mario. "Note sulla scultura barocca a Genova. Daniello Solaro". *Rassegna d'arte*, 1922, pp. 341-348.
 - LABROT, Gerard (ed.). *Collections of paintings in Naples, 1600-1780.* Munich: K. G. Saur, 1992.
 - LA DUCA, Rosario. "Le sale del Duca di Montalto nel Palazzo dei Normanni". *Cronache Parlamentari Siciliane*, 10, ottobre 1969, pp. 31-33.
 - LANFRANCONI, Matteo. "L'Accademia di San Luca nel primo Seicento. Presenze artistiche e strategie culturali". En: BONFAIT, Olivier, COLIVA, Anna (ed.). *Bernini dai Borghese ai Barberini. La cultura a Roma intorno agli anni venti.* Roma: De Luca, 2004, pp. 39-45.
 - *La scultura a Genova e in Liguria.* Genova: Cassa di risparmio di Genova e Imperia, 1989 (3 vol.).
 - LEDDA, Giuseppina. "Informar, celebrar, elaborar ideológicamente". En: LÓPEZ POZA, Sagrario, PENA SUEIRO, Nieves (ed.). *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos.* A Coruña: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pp. 201-212.
 - LEDDA, Giuseppina. "Le relazioni su «La invención de los cuerpos santos»". En: PABA, Antonina, ANDRÉS RENALES, Gabriel (ed.). *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar: actas del tercer Coloquio Internacional sobre relaciones de sucesos, Cagliari, 5-8 de septiembre de 2001.* Alcalá: Universidad de Alcalá, 2003, pp. 319-328.
 - LIGRESTI, Domenico. "I Moncada nel sistema nobiliare sovranazionale italo-spagnolo ed europeo". En: SCALISI, Lina (ed.). *La Sicilia dei Moncada: le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII.* Catania: Domenico Sanfilippo, 2007, pp. 207-218.
 - LOBATO, María Luisa, GARCÍA, Bernardo (ed.). *La fiesta cortesana en la época de los Austria.* Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2003.
 - LÓPEZ-FANJUL, María: "Las representaciones de don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio: retratos, alegorías y emblemas". *Archivo español de arte*, LXXXVI, 344, 2013, pp. 291-310.

- LÓPEZ VIZCAÍNO, Pilar. *Juan Carreño de Miranda: vida y obra*. Villafranca del Castillo: A. M. Carreño Rodríguez-Maribona, 2007.
- *Los Leoni (1509-1608): escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*. Catálogo de la exposición. Madrid, 18 de mayo-12 de junio de 1994. Madrid: Museo del Prado, 1994.
- MÂLE, Emile. *L'art religieux après le Concile de Trente*. Paris: Armand Colin, 1932.
- MALTESE, Corrado. *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*. Roma: De Luca, 1962.
- MALTESE, Corrado, SERRA, Renata. "Episodi di una civiltà anticlassica". En: BARRECA, Ferruccio. *Sardegna*. Milano: Electa, 1969. pp. 177-404.
- MAMELI, Claudia. "Strategie di diffusione della notizia in età moderna: l'atto di devozione di Carlo II". En: PABA, Tonina (ed.). *Relaciones de Sucesos sulla Sardegna (1500-1750). Repertorio e studi*. Cagliari: CUEC, 2012, pp. 65-80.
- MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci. 1992 (2 vol.).
- MANCONI, Francesco. "De no poderse desmembrar la Corona de Aragón: Sardenya i Països Catalans, un vincle de quatre segles". *Pedralbes*, 18, 1998, pp. 179-194.
- MANCONI, Francesco, PILLAI, Carlo. "Feste e cerimonie di palazzo". En: *Il Palazzo Regio di Cagliari*. Nuoro: Ilisso, 2000, pp. 171-183.
- MANCONI, Francesco. "Un letrado sassarese al servizio della Monarchia ispanica. Appunti per una biografia di Francisco Ángel Vico y Artea". In: ANATRA, Bruno, MURGIA, Giovanni (a cura di). *Sardegna, Spagna e Mediterraneo. Dai Re cattolici al secolo d'Oro*. Roma: Carocci, 2004, pp. 291-333.
- MANCONI, Francesco. "Circonfuso da un'aureola di Santità. La canonizzazione di fra Salvatore da Horta in alcuni documenti del Supremo Consiglio d'Aragona". *Almanacco di Cagliari*, 2006.
- MANCONI, Francesco. "El uso de la de la historia en las contendas municipalistas de Cerdeña de la primera mitad del siglo XVII". *Pedralbes*, 27, 2007, pp. 83-96.
- MANCONI, Francesco. "Para los reales ejércitos de Su Magestad. La nobiltà sarda nelle guerre della Monarchia ispanica (1626-1652)". En: MANCONI, Francesco (ed.). *Una piccola provincia di un grande impero. La Sardegna nella Monarchia composita degli Asburgo (secoli XV-XVIII)*. Cagliari: CUEC, 2012, pp. 180-212.
- MANCONI, Francesco. *Uomini e cose di Sardegna in età spagnola*. Sassari: Edes, 2015.

- MANDUCA, Raffaele. *Le chiese, lo spazio, gli uomini. Clero e istituzioni ecclesiastiche nella Sicilia moderna*. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 2009.
- MANFRE, Valeria, MAURO, Ida. "Rievocazione dell'immaginario asburgico: le serie dei ritratti di viceré e governatori nelle capitali dell'Italia spagnola". *Ricerche sul Seicento napoletano*, 2010-2011, pp. 107-135.
- MANOTE CLIVILLES, Maria Rosa, TERÉS TOMÀS, Maria Rosa. "El panteó reial de Poblet". En: PLADEVALL FONT, Antoni (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. I, 2007, pp. 183-198.
- MARÈS DEULOVOL, Frederic. *Las Tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*. Poblet: Publicacions de L'Abadia de Poblet, 1998 (1952).
- MARÍAS, Fernando. "Don Gaspar de Haro, Marqués del Carpio, coleccionista de dibujo". En: COLOMER, José Luis (ed.). *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2003, pp. 209-219.
- MARÍAS, Fernando. "La magnificencia del mármol. La escultura genovesa y la arquitectura española (siglos XV-XVI)". En: BOCCARDO, Piero, COLOMER, José Luis, DI FABIO, Claro (ed.). *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, Fundación Carolina, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2004, pp. 55-68.
- MARÍN PERELLÓN, Francisco José (ed.). *Madrid 1830: la maqueta de León Gil de Palacio y su época*. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2006.
- MARROCU, Luciano. "L'invenzione de los cuerpos santos". En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, 1993, vol. I, pp. 166-173.
- MARQUES, José María. "La Santa Sede y la España de Carlos II. La negociación del nuncio Millini. 1675-1685". *Anthologica Anua*, 28-29, 1981-1982, pp. 139-398.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.
- MARTINI, Pietro. *Storia Ecclesiastica di Sardegna*. Cagliari: Stamperia Reale, 1840.
- MAS SOLENCH, Josep. *Salvador d'Horta l'humil framenor*. Santa Coloma de Farners: Comissió Organitzadora del Cinquantenari, 1989.
- MASALA, Cesare. *L'arciconfraternita della Santissima Vergine d'Itria in Cagliari. Profilo storico: 1607-1700*. Cagliari: Aisara, 2014.

- MASCILLI MIGLIORINI, Paolo. "Il palazzo reale di Napoli e la città vicereale". En: CURCIO, Giovanna, NAVONE, Nicola, VILLARI, Sergio (ed.). *Studi su Domenico Fontana. 1543-1607*. Mendrisio: Mendrisio Acad. Press, 2011, pp. 185-195.
- MASCILLI MIGLIORINI, Paolo. "Novità seicentesche sul Palazzo Reale di Napoli". En: DENUNZIO, Antonio, DI MAURO, Leonardo, MUTO, Giovanni (ed.). *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Napoli: Arte'm, 2013, pp. 193-207.
- MATEU IBARS, Josefina. "Iconografía real de Aragón en San Domenico Maggiore de Nápoles". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 29, 1962, pp. 229-238.
- MATEU IBARS, Josefina. *Los virreyes de Cerdeña*. Padova: CEDAM, 1964-1968 (2 vol.).
- MATTONE, Antonello. "Le istituzioni militari". En: *Storia dei sardi e della Sardegna. L'età moderna. Dagli Aragonesi alla fine del dominio spagnolo*. Milano: Jaca Book, 1989, vol. III, pp. 65-108.
- MATTONE, Antonello. "Le istituzioni e le forme di governo". En: GIUDETTI, Massimo (ed.). *Storia dei sardi e della Sardegna*. Milano: Jaca Book, 1988, vol. III, pp. 217-252.
- MAURO, IDA. "Il governo dei viceré di Napoli e la presenza di vescovi spagnoli nelle diocesi di regio patronato del regno". En: BRAVO LOZANO, Cristina, QUIRÓS ROSADO, Roberto (ed.). *En tierra de confluencias. Italia y la Monarquía de España. Siglos XVII-XVIII*. Valencia: Albatros, 2013, pp. 51-59.
- MAURO, Ida. "Il ruolo dei vescovi delle diocesi di regio patronato tra Spagna e Italia. Due casi a confronto: Martín de León y Cárdenas e Giovan Battista Visco (Veschi)". En: LUGAND, Julien (ed.). *Echanges artistiques dans la couronne d'Aragon (XVIe-XVIIIe siècles): le rôle des chapitres cathédraux*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2014, pp. 111-30.
- MAXIA, Antonia Giulia, SERRELI, Marcella. "L'attività dell'Arciconfraternita della Morte, attraverso i suoi documenti, nella chiesa del Santo Sepolcro in Cagliari nei secoli XVII e XVIII". En: KIROVA, Tatiana (ed.). *Arte e Cultura del '600 e del '700 in Sardegna*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1984, pp. 245-255.
- MAZZARESE FARDELLA, Enrico, FATTA DEL BOSCO, Laura, BARILE PIAGGIA, Costanza. *Ceremoniale de' signori vicere: 1584-1668*. Palermo: Società siciliana per la storia patria, 1976.

- MEDIAVILLA MARTÍN, Benito (ed.). *Las Reliquias del Real Monasterio del Escorial*. San Lorenzo de El Escorial: Ediciones Escorialenses, 2004-2005 (2 vol.).
- MELE, Giuseppe. "L'arbitrio frumentario del *visitador* Pedro Martínez Rubio nella Sardegna di metà Seicento". En: MANCONI, Francesco (ed.). *Una piccola provincia di un grande impero. La Sardegna nella Monarchia composita degli Asburgo (secoli XV-XVIII)*. Cagliari: CUEC, 2012, pp. 135-149.
- MELI, Giuseppe. "Sulle tre stanze del Palazzo Reale di Palermo dipinte da quattro valorosi pittori nel 1637-1638". *Archivio Storico Siciliano*, N.S. IX, 1882, pp. 417-424.
- MELONI, Maria Giuseppina. *Il Santuario della Madonna di Bonaria: origine e diffusione di un culto*. Roma: Viella, 2011.
- MENDOLA, Giovanni. "Quadri, palazzi e devoti monasteri. Arte e artisti alla corte dei Moncada fra Cinque e Seicento". En: SCALISI, Lina (ed.). *La Sicilia dei Moncada: le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*. Catania: Domenico Sanfilippo, 2007, pp. 153-176.
- MERCADER SAAVEDRA, Santi, CANALDA LLOBET, Sílvia. "La tímida irrupción de los santos contrarreformistas en la catedral de Barcelona". En: RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.). *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, pp. 441-476.
- MERCADER SAAVEDRA, Santi. "El patronatge artístic a la catedral de Barcelona. Els retaules barrocs". En: CANALDA, Sílvia, NARVÁEZ, Carme, SUREDA, Joan (ed.). *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad: siglos XV-XVIII*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2011, pp. 171-184.
- MESONERO ROMANOS, Ramón. *El antiguo Madrid: paseos históricos-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid: Renacimiento, 1925 (1881).
- MEZZETTI, Amalia. "Contributi a Carlo Maratti". *Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, 4, 1955, pp. 253-354.
- MEZZETTI, Amalia. "Carlo Maratti. Altri Contributi". *Arte antica e moderna*, 4, 1961, pp. 377-387.
- MIGLIACCIO, Luciano. "Alcune opere di Pietro Aprile da Carona in Toscana occidentale e le contingenze italo-spagnole nella scultura della prima metà del Cinquecento". *Arte Lombarda*, 96-97, 1991, pp. 19-28.
- MILIA, Graziano. "La civiltà giudicale". En: GIUDETTI, Massimo (ed.). *Storia dei sardi e della Sardegna*. Milano: Jaca Book, 1988, vol. II, pp. 193-218.

- MÍNGUEZ, Víctor. *Art i arquitectura efímera a la València del segle XVIII*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim de l'IVEI, 1990.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. "Exequias de Felipe IV en Nápoles. La exaltación dinástica a través de un programa astrológico". *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 53-62.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. "Los emblemas solares, la imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero". En: *Actas del I simposio internacional de emblemática. Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 209-254.
- MÍNGUEZ, Víctor. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1995.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. "El retrato áulico y la iconografía solar. La imagen astral de los reyes hispanos durante el Antiguo Régimen". *Millars. Espai i Història*, 19, 1996, pp. 145-164.
- MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellón: Universitat Jaume I, 2001.
- MIRALPEIX, Francesc. "Obispos y canónigos en la Girona de los siglos XVII y XVIII. Promoción artística y coleccionismo". En: LUGAND, Julien (ed.). *Echanges artistiques dans la couronne d'Aragon (XVIe-XVIIIe siècles): le rôle des chapitres cathédraux*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 167-184.
- MIRET SANS, Joaquim. "La traslación de los restos de don Alfonso V al monasterio de Poblet", *Revista de la Asociación artístico-arqueológica Barcelonesa*, 9, 1898, pp. 657-660.
- MONTORO LÓPEZ, José. *Los virreyes españoles en América*. Barcelona: Mitre, 1991.
- MORÁN, Miguel, PORTÚS, Javier. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: Istmo, 1997.
- MORELLO, Giovanni, FRANCA, Vincenzo, FUSCO, Roberto. *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*. Milano: Motta, 2005.
- MORENO NIETO, Luis. *La reina de Toledo: historia de la Virgen del Sagrario*. Toledo: Imp. Serrano, 1995.
- MOTZO, Bacchisio Raimondo. *San Saturno di Cagliari*. Cagliari: tipografia Giovanni Ledda, 1926.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. "Una nota sobre los intereses pictóricos del virrey de Nápoles, duque de Alcalá (1629-1631)". *Ricerche sul Seicento napoletano*, 1999, pp. 59-60.

- MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús. *El mercado español de pintura en el siglo XVII*. Madrid: Fundación Caja Madrid-Fundación Arte Hispánico, 2008.
- MUREDDU, Donatella. SALVI, Donatella. STEFANI, Grete. *Sancti Innumerabiles. Scavi nella Cagliari del Seicento*. Oristano: S'Alvure, 1988.
- MUREDDU, Donatella. "Presupposti per un ritrovamento miracoloso". Póster realizado en el marco de la exposición *Alla ricerca di san Lucifero, vescovo di Cagliari*, organizada en ocasión de la última visita a Cerdeña del Papa Benedicto XVI, en el septiembre de 2008.
- MURGIA, Giovanni. "La conquista aragonesa e le conseguenze sulla società rurale (secoli XIV-XV)". En: MURGIA, Giovanni. *Un'isola, la sua storia. La Sardegna tra Aragona e Spagna (secoli XIV-XVII)*. Dolianova: Edizioni grafiche del Parteolla, 2012, pp. 11-60.
- MUSI, Aurelio. *L'Italia dei viceré. Integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo*. Cava de' Tirreni: Avagliano, 2000.
- MUTO, Giovanni. "Capital y corte en la Nápoles española". En: COLOMER, José Luis (ed.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 63-76.
- NAITZA, Salvatore. *Architettura dal tardo '600 al Classicismo purista*. Nuoro: Ilisso, 1992.
- NAITZA, Salvatore. "La scultura del Cinquecento". En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, 1992, vol. I, pp. 110-119.
- NAITZA, Salvatore. "La scultura del Seicento". En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, 1992, vol. II, pp. 154-177.
- NAPPI, Eduardo. "Documenti su fontane napoletane del Seicento". *Napoli Nobilissima*, 19, 1980, pp. 216-231.
- NAPPI, Eduardo. "Il palazzo reale di Napoli. Notizie". *Ricerche sul Seicento napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte*, 2009, pp. 101-111.
- NAPPI, Eduardo. "I viceré spagnoli e l'arte a Napoli". En: COLOMER, José Luis (ed.). *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009, pp. 95-128.
- NEGREDO DEL CERRO, Fernando. *Los predicadores de Felipe IV. Corte, intrigas y religión en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Actas, 2006.
- NEGRO, Angela. *Bernini e il "bel composto": la cappella de Sylva in Sant'Isidoro*. Roma: Campisano, 2002.

- NESTOLA, Paola. "Trame della geografia ecclesiastica di regio patronato nel Regno di Napoli dopo il 1529: un filo della ricerca". En: SPEDICATO, Mario (ed.). *Campi solcati. Studi in onore di Lorenzo Palumbo*. Galatina: Galatina 2009, pp. 115-136.
- NESTOLA, Paola. "Una provincia del Reino de Nápoles con fuerte concentración regalista: Tierra de Otranto y el entramado de la geografía del regio patronato en los siglos XVI y XVII". *Cuadernos de Historia Moderna*, 36, 2010, pp. 17-40.
- NEWCOME-SCHLEIER, Mary. *Gregorio De Ferrari*. Torino: Artema, Compagnia di Belle Arti, 1998.
- NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar. "La colección de escultura y orfebrería de don Fernando Joaquín Fajardo, Marqués de los Vélez y virrey de Nápoles (1675-1683)". *OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 1, 2011, pp. 122-145.
- NICOLAU CASTRO, Juan. "La maqueta del trono de la Virgen de la catedral de Toledo". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 83, 1996, pp. 271-286.
- NOBILE, Marco. "Ciudad y espacio urbano en Sicilia". En: *España en el Mediterráneo: la construcción del espacio*. Madrid: Ministerio de Fomento-Biblioteca Nacional de España, 2006, pp. p. 134-142.
- NOEHLES, Karl. *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*. Roma: Bozzi, 1969.
- ONNIS GIACOBBE, Palmira, *Espistolario di Antonio Parragues de Castillejo*. Milano: Giuffrè editore, 1958.
- ORTU, Gian Giacomo (ed.). *Il parlamento del viceré Carlo de Borja duca di Gandia, 1614*. Cagliari: Consiglio Regionale della sardegna, 1995.
- OVIEDO CAVADA, Carlos. *Los obispos mercedarios*. Santiago de Chile; Salesiana, 1981.
- PABA, Tonina. "Feste (e *Relaciones de Fiesta*) nella Sardegna del primo Settecento: un *delirio de exorbitante vanidad*". En: PABA, Tonina (ed.). *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*. Roma: Aracne, 2007, pp. 489-510.
- PABA, Tonina. "*Eternizar la memoria*. Duecento anni di *relaciones* sulla Sardegna". En: PABA, Tonina (ed.). *Relaciones de Sucesos sulla Sardegna (1500-1750). Repertorio e studi*. Cagliari: CUEC, 2012, pp. 13-38.
- PABA, Tonina. *Loas palaciegas nella Sardegna spagnola. Studio e edizione di testi*. Milano: Franco Angeli, 2015.

- PALA, Andrea. "La deposizione lignea di Bulzi. Nuove proposte di lettura e datazione". *Cronache di archeologia*, 7, 2008, pp. 59-76.
- PALOS, Joan Lluís. *La mirada italiana. Un relato visual del imperio español en la corte de sus virreyes en Nápoles (1600-1700)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2010.
- PALOS, Joan Lluís. "Comunicare a persuadere. L'architettura del palazzo vicererale a Napoli". En: DENUNZIO, Antonio, DI MAURO, Leonardo, MUTO, Giovanni (ed.). *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Napoli: Arte'm, 2013, pp. 165-176.
- PANE Giulio. "Pietro di Toledo viceré urbanista". *Napoli Nobilissima*, 14, 1975, pp. 81-85.
- PANE Giulio. "Pietro di Toledo viceré urbanista (II)". *Napoli Nobilissima*, 14, 1975, pp. 161-182.
- PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979 (1955).
- PAPA, Giovanni. *Le cause di canonizzazione nel primo periodo della Congregazione dei Riti*. Roma: Urbaniana, 2001.
- PAREDES GONZÁLEZ, Jerónimo. "Los Austria y su devoción a la Eucaristía". En: CAMPOS FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (ed.). *Religiosidad y ceremonias entorno a la eucaristía*. San Lorenzo del Escorial: ediciones escorialenses, 2003, vol. II, pp. 653-666.
- PASOLINI, Alessandra, STEFANI, Grete. "Microstoria di un sito urbano: la Chiesa di S. Nicola nella piazza del Carmine a Cagliari". En: Cagliari: omaggio ad una città. Oristano: S'Alvure, 1990, pp. 13-42.
- PASOLINI, Alessandra, STEFANI, Grete. "Marmorari lombardi in Sardegna tra Settecento e Ottocento". *Arte lombarda*, 3-4, 1991, pp. 127-133.
- PASOLINI, Alessandra, STEFANI, Grete. "Gli arredi marmorei". En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci. 1992, vol. II, pp. 202-211.
- PASOLINI, Alessandra. "La cripta". En: *La cattedrale di Cagliari. Itinerari didattici*. Cagliari: Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico, Artistico e Demoetnoantropologico per le province di Cagliari e Oristano, 2002, pp. 38-41.
- PASOLINI, Alessandra. "Il vicerè Pignatelli e la chiesa dei napoletani a Cagliari". En: ABBATE, Francesco (ed.). *Interventi sulla questione meridionale*. Roma: Donzelli, 2005, pp. 229-235.
- PASOLINI, Alessandra. "Lucifero, arcivescovo di Cagliari. Immagini della devozione cagliaritano: le statue marmoree". Cartel realizzato en el marco de la exposición *Alla ricerca*

- di san Lucifero, vescovo di Cagliari*, organizada en ocasión de la última visita a Cerdeña del Papa Benedicto XVI, en el septiembre de 2008.
- PASOLINI, Alessandra. "Architettura in argento: il tabernacolo del duomo di Cagliari". En: ABBATE, Francesco (ed.). *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele d'Elia*. Napoli: Papaldo, 2008, pp. 231-243.
 - PASOLINI, Alessandra. "San Michele a Cagliari: architettura e arredi". *Theologica&Historica*, XIX, 2010, pp. 401-434.
 - PASOLINI, Alessandra. "Il reliquiario di Sant'Antioco, l'arcivescovo Desquivel e l'argentiere Sisinnio Barrai". En: LAI, ROBERTO, MASSA, Marco. "*S. Antioco. Da primo evangelizzatore di Sulci a glorioso Protomartire Patrono della Saregna*". Monastir: edizioni Arciere, 2011, pp. 187-200.
 - PASOLINI, Alessandra. "L'impronta lombarda nella scultura del Seicento in Sardegna". *Artisti dei laghi*, 2, 2012, pp. 203-228. En línea: http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/0813/Artisti_Laghi_03.pdf. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2013].
 - PASOLINI, Alessandra. "Don Francisco Genovés e gli argenti dell'Arciconfraternita d'Itria a Cagliari". *Archeoarte. Rivista di archeologia e arte*, 1, 2012, pp. 703-724. En línea: <http://archeoarte.unica.it/>. [Fecha de consulta: 30 de junio de 2015].
 - PASOLINI, Alessandra. "Il disegno decorativo nella Sardegna barocca: stato della questione e linee di ricerca". En: DE CAVI, Sabina (ed.). *Dibujo y ornamento. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*. Córdoba: Diputación de Córdoba-De Luca Editori d'Arte, 2015, pp. 451-467.
 - PASOLINI, Alessandra. "Nel monte Dio provvede: un'inconsueta iconografia dell'arcangelo Michele a Cagliari". En prensa.
 - PAYO HERNANDEZ, René Jesús. "Retablo de San Isidro de la Catedral de Cagliari". En: VV.AA. *Testigos: Las Edades del Hombre. Santa Apostólica Iglesia Catedral, Ávila 2004*. Valladolid: fundación "Las Edades del Hombre", DL 2004, pp. 297-298, ficha 6.
 - PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. "Las colecciones de pintura del Conde Monterrey". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV, 1977, pp. 417-454.
 - PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*. Avilés: Ayuntamiento de Avilés, 1985.

- PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora. *Escultura barroca a Catalunya: els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730ca.)*. Lleida: Virgili i Pagès, 1988.
- PÉREZ SANTAMARÍA, Aurora. "La catedral de Barcelona: nueva capilla de San Olegario y transformación barroca". En: RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.). *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia-Gobierno de la Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2003, pp. 287-293.
- PESSOLANO, Maria Raffaella. "L'addizione di Pedro de Toledo alla *ciudad antigua de Nápoles*". En: DENUNZIO, Antonio, DI MAURO, Leonardo, MUTO, Giovanni (ed.). *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*. Napoli: Arte'm, 2013, pp. 49-64.
- PETRUCCI, Francesco. *Ferdinand Voet (1639-1689) detto Ferdinando de' Ritratti*. Roma: Bozzi, 2005.
- PETRUCCI, Francesco. *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*. Roma: Budai, 2008 (3 vol.).
- PETRUCCI, Francesco. "Repliche nella produzione giovanile del Maratta". *Storia dell'arte*, 129, 2011, pp. 111-133.
- PIAZZA, Stefano. "I palazzi di Via Maqueda a Palermo tra Seicento e Settecento". *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, (N.S.) 34-39, 1999-2002, pp. 469-474.
- PIETRANGELI, Carlo. "Una disputa teológica all'Aracoeli". *Bollettino dei musei comunali di Roma*, N.S. 4, 1990, pp. 63-68.
- PILLAI, Carlo. "Il culto dei santi. Le feste religiose e profane". En: MANCONI, Francesco (ed.) *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, 1992, vol. I, pp. 184-189.
- PILLAI, Carlo. *Il tempo dei santi - devozione e feste di tutta la Sardegna*. Cagliari: AM&D, 2004.
- PILLITTU, Aldo. "Aggiornamenti, revisioni e aggiunte a Scipione Aprile". *Archivio Storico Sardo*, 40, 1999, pp. 403-452.
- PILO, Rafaella. *Luigi Guglielmo Moncada e il governo della Sicilia (1635-1639): gli esordi della carriera di un ministro della Monarquía Católica*. Caltanissetta: S. Sciascia, 2008.
- PILO, Rafaella. "Moncada-Aragón y la Cerda, Luis Guillermo". En: VV.AA. *Diccionario biográfico español*. XXXV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012, pp. 532-534.
- PILO, Rafaella. "Moncada de Castro, Catalina". En: VV.AA. *Diccionario biográfico español*. XXXV. Madrid: Real Academia de la Historia, 2012, pp. 535-537.

- *Pinacoteca nazionale di Cagliari: catalogo*. Cagliari: Soprintendenza ai beni ambientali architettonici artistici e storici, Credito industriale sardo, 1988-1990 (2 vol.).
- PINNA, Girolamo. *Il culto dell'Immacolata in Sardegna*. Cagliari: la Cartotecnica, 1954.
- PINNA, Giuseppe, PILLITTU, Aldo. "G. B. Mola, Montalto, Brant, Orani, Spano: nomi nuovi, meno nuovi e fasulli per la storia dell'arte sarda". *Studi Sardi*, 30, 1992-1993, pp. 563-624.
- PINTUS, Michele. "Architetture". En: KIROVA, Tatiana (ed.). *Cagliari. Quartieri Storici. Castello*. Cagliari: Comune di Cagliari, 1985, pp. 83-136.
- PIRINU, Andrea. "La piazzaforte di Cagliari nel Cinquecento. Il disegno della tenaglia di San Pancrazio: comparazioni stilistiche/costruttive". *Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna*, XXII, 2013, pp. 395-416.
- PISANU, Leonardo. *I Frati Minori di Sardegna. I conventi maschili dal 1610 al 1741*. Cagliari: Edizioni della Torre, 2002 (3 vol.).
- PISED DU, Antioco. *L'arcivescovo Francesco Desquivel e la ricerca delle reliquie dei martiri cagliaritari nel secolo XVII*. Cagliari: Edizioni della Torre, 1997.
- PISED DU, Antioco. *I martiri della Sardegna: la storica ricerca delle reliquie*. Cagliari: L'Unione Sarda, 2004.
- PIZARRO LLORENTE, Henar. "Bisnieto de un santo: Carlos Francisco de Borja; VII duque de Gandía, Mayordomo Mayor de la reina Isabel de Borbón (1630-1632)". *Libros de la Corte*, 6, 2014, pp. 107-135. En línea: <https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/662490>. [Fecha de consulta: 2 de enero de 2015].
- PLACER LÓPEZ, Gumersindo. *Bibliografía mercedaria*. Madrid: Revista Estudios, 1968 (2 vol.).
- PORCELLA, Maria Francesca, PASOLINI, Alessandra. "Fondamenti teologici dell'iconografia dell'Immacolata e alcune esemplificazioni nell'arte sarda". *Biblioteca Francescana Sarda*, 10, 2002, pp. 213-258.
- PORCELLA, Maria Francesca. "Il periodo moderno". En: *La cattedrale di Cagliari. Itinerari didattici*. Cagliari: Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio, per il Patrimonio Storico, Artistico e Demotnoantropologico per le province di Cagliari e Oristano, 2002, pp. 21-36.
- PORCU, Angelo Maria. *Compendio della vita e dei miracoli del Beato Salvatore da Horta*. Cagliari: Timon, 1843.

- PORCU GAIAS, Marisa *Sassari: storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*. Nuoro: Ilisso, 1996.
- PORCU GAIAS, Marisa. "I sacri arredi di San Pietro di Silki". En: DELOGU, Ignazio et al. (ed.). *San Pietro di Silki*. Sassari: Stampacolor, 1998, pp. 81-115.
- PORRÀ, Roberto. "Nel segno della Vergine". *Almanacco di Cagliari*, 1987.
- PORRÀ, Roberto. *La Madonna di Bonaria: un culto tra Cagliari e Buenos Aires*. Cagliari: L'unione Sarda, 2013.
- PRINCIPE, Ilario. *Cagliari*. Roma: Laterza, 1988.
- PRINCIPE, Ilario. "El control territorial en la Cerdeña española". In: *España en el Mediterráneo: la construcción del espacio*. Madrid: Ministerio de Fomento-Biblioteca Nacional de España, 2006, pp. 150-158.
- PRODI, Paolo. *Ricerche sulla teoria delle arti figurative nella riforma cattolica*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1984.
- PUTZU, Felice. *Guida storico-artistica del Duomo di Cagliari*. Cagliari: Tip. San Giuseppe, 1929.
- QUERO, Angelo. *Bonaria e la sua storia: vicende storiche del Santuario di N. S. di Bonaria*. Cagliari: Jei, 2001.
- QUINN, Hubert. *Saint Isidore's church and college of the Irish Franciscans Rome*. Roma: Tipografia Poliglotta Vaticana, 1950.
- RAMALLO ASENSIO, Germán. "Aspectos generales de las catedrales españolas en el Barroco y su proyección al siglo XIX". En: RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.) *Las Catedrales españolas del barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, pp. 11-40.
- RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.). *El comportamiento de las catedrales españolas del Barroco a los Historicismos*. Murcia: Universidad de Murcia-Gobierno de la Región de Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 2003.
- RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.). *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.
- RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*. París: Presse universitaire de France, 1958.
- REDONDO CANTERA, María José. *El sepulcro en España en el siglo XVI: tipología e iconografía*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de información y documentación del patrimonio histórico, 1987.

- REVILLA CANORA, Javier. "Jaque al virrey: Pedro Vico y los *Sucesos de Zerdeña* durante la regencia de Mariana de Austria". *Librosdelacorte.es*, monográfico 1, año 6, 2014, pp. 260-276. En línea: <http://sigecahweb.geo.uam.es/ojs/index.php/librosdelacorte/article/view/78/97>. [Fecha de consulta: 28/11/2014].
- RITZLER, Remigius, SEFRIN, Pirminum. *Hierarchia Catholica Medii et Recientioris Aevi. Volumen V (1667-1730)*. Patavii: Typis et Sumptibus Domus Editorialis "Il Messaggero di S. Antonio" apud Basilicam S. Antonii, 1952.
- RIU SERRA, Josep. *Diplomatario: documentos, vida antigua, crónicas, procesos antiguos*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Facultad de Derecho, 1954.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel. *La edad de oro de los virreyes. El virreinato en la Monarquía hispánica durante los siglos XVI y XVII*. Madrid: Akal, 2012.
- RIZZO, Vincenzo. *Ferdinandus Sanfelicius, architectus neapolitanus*. Napoli: Luciano, 1999.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, GALINDO BLASCO, Esther. *Política y fiesta en el barroco. 1652: Descripción, oración y relación de fiestas en Salamanca con motivo de la conquista de Barcelona*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.
- ROE, Jeremy. "Diversas facetas del mecenazgo del duque de Osuna y consideraciones sobre las condiciones que dieron forma al mecenazgo virreinal". En: SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, RUTA, Caterina (ed.). *Cultura della guerra e arti della pace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli*. Napoli: Pironti, 2012. pp. 417-428.
- ROMERO FRÍAS, Marina, *Documenti sulla crisi politica del Regno di Sardegna al tempo del viceré marchese di Camarasa*. Sassari: Banco di Sardegna, Stampacolor, 2003.
- RONDANINI, Dario. "Le reliquie dei martiri cagliaritari". En: PICCONE CONTI, Barbara (ed.). *Arte lignea a Legnano. Scultori, ebanisti, indoratori tra Cinquecento e Settecento*. Legnano: Società Arte e Storia, 2008, pp. 87-96.
- ROSSI, Angelo. "La statua di Giuliano Cybo nella Cappella dei SS. Apostoli". *Quaderni Linguistici*, 112, 1961 pp. 161-168.
- ROTONDÒ, Antonio (ed.). *Forme e destinazione del messaggio religioso: aspetti della propaganda religiosa nel Cinquecento*. Firenze: Olschki, 1991.
- RUBÍ, Basil. *Les corts generals de Pau Claris*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1976.
- RUBINO, Antonio. *I Mercedari in Sardegna (1335-2000)*. Roma: Istituto Storico dell'Ordine della Mercede, 2000.

- RUBIO MAÑÉ, José Ignacio. *El virreinato. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, 1983 (1955) (3 vol.).
- RUDOLPH, Stella. "Carlo Maratti". *L'idea di Bello*, 2, 2000, pp. 456-479.
- RUGGIERI TRICOLI, Maria Clara. *Le fontane di Palermo nei secoli XVI-XVII-XVIII*. Palermo: Linea d'Arte Giada, 1984.
- RUOTOLO, Renato. "Collezioni e mecenati napoletani del XVII secolo". *Napoli Nobilissima*, 12, 1973, pp. 145-153.
- RUYVEN-ZEMAN, Zsuzsanna. "Drawings for Architecture and Tomb Sculpture by Cornelis Floris". *Master Drawings*, 30, 1992, pp. 185-200.
- SAIU DEIDDA, Anna. "Una nuova lettura del Santuario dei Martiri nel duomo cagliaritano sulla base di alcune considerazioni di Giovanni Spano". *Studi Sardi*, 25, 1978, pp. 95-107.
- SAIU DEIDDA, Anna. "Il Santuario dei Martiri a Cagliari: le testimonianze di S. Esquirro e J. F. Carmona". *Annali della Facoltà del Magistero*, 10, 1980, pp. 111-158.
- SAIU DEIDDA, Anna. "Opere d'arte e d'architettura in Sardegna nei disegni del '600". En: KIROVA, Tatiana (ed.). *Arte e Cultura del '600 e del '700 in Sardegna*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1984, pp. 319-333.
- SAIU DEIDDA, Anna. "Apparati effimeri nelle onoranze funebri per Filippo IV a Cagliari nelle relazioni d'archivio". En: PABA, Antonina, ANDRÉS RENALES, Gabriel. *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar: actas del tercer Coloquio Internacional sobre relaciones de sucesos, Cagliari, 5-8 de septiembre de 2001*. Alcalá: Universidad de Alcalá, 2003, pp. 381-390.
- SALAS PÉREZ, Antonio. *Caspe y el Compromiso de Caspe*. Caspe: La tipográfica Sanz, 1968.
- SALVAGNI, Isabella. "Gli aderenti al Caravaggio e la fondazione dell'Accademia di San Luca: conflitti e potere (1593-1627)". En: FRATARCANGELI, Margherita. *Intorno a Caravaggio. Dalla formazione alla fortuna*. Roma: Campisano, 2008, pp. 41-74.
- SALVAGNI, Isabella. *La corporazione dei pittori nella Chiesa di San Luca a Roma: 1478-1588*. Roma: Campisano, 2012.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, RUTA, Caterina (ed.). *Cultura della guerra e arti della pace. Il III duca di Osuna in Sicilia e a Napoli*. Napoli: Pironti, 2012.
- SÁNCHEZ HERNANDO, Carlos José (ed.). *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007.

- SÁNCHEZ MARCOS, Fernando. *Cataluña y el gobierno central tras la Guerra de los Segadores (1652-1679). El papel de don Juan de Austria en la relación entre Cataluña y el gobierno central*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1983.
- SARDELLA, Filomena. *Trenta fontane di Napoli. L'utile e l'effimero nell'arredo urbano*. Napoli: Tommaso Marotta Editore, 1989.
- SCALISI, Lina. "Giovanni Agostino della Lengueglia. L'artefice e i suoi heroi". En: SCALISI, Lina (ed.). *La Sicilia dei Moncada: le corti, l'arte e la cultura nei secolo XVI-XVII*. Catania: Domenico Sanfilippo, 2007, pp. 229-234.
- SCANO, Dionigi. "Morte e sepoltura di Don Martino d'Aragona, Re di Sicilia". *Mediterranea: rivista mensile di cultura e di problemi isolani*, 9, 1929, pp. 4-8.
- SCANO, Dionigi. *Forma Kalaris*. Cagliari: Società editrice italiana, 1934.
- SCANO, Dionigi. *Codice diplomatico delle relazioni fra la Santa Sede e la Sardegna*. Cagliari: Arti Grafiche B. C. T, 1941.
- SCANO, Maria Grazia. "Il maestro dell'affresco: Giacomo Altomonte operò a Cagliari nel terzo decennio del settecento". *Almanacco di Cagliari*, 16, 1981.
- SCANO, Maria Grazia. "La Pittura del Seicento e del Settecento in Sardegna". En: KIROVA, Tatiana (ed.). *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1984, pp. 283-304.
- SCANO, Maria Grazia. *Pittura e scultura del '600 e del '700*. Nuoro: Ilisso, 1991.
- SCANO, Maria Grazia. "La pittura del Seicento". En: MANCONI, Francesco (ed.). *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci. 1992, vol. II, pp. 124-153.
- SCANO, Maria. Grazia. "La Pala della Vergine della Mercede". En: *Vergine della Maercede. Il Restauro*. Cagliari: Lion's Club, 1993, p. 5.
- SCANO, Maria Grazia. "La quadreria e il patrimonio artistico del palazzo". In: *Il Palazzo Regio di Cagliari*. Nuoro: Ilisso, 2000, pp. 55-141.
- SCANO, Maria Grazia. "Percorsi della scultura lignea in estofado de oro dal tardo Quattrocento alla fine del Seicento in Sardegna". En: *Estofado de oro: la statuaria lignea nella Sardegna spagnola*. Cagliari: Ministero per i beni e le attività culturali, 2001, pp. 21-55.
- SCANO, Maria Grazia. "La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis alla luce di nuovi documenti". En: ABBATE, Francesco (ed.). *Interventi sulla questione meridionale*. Roma: Dolzelli, 2005, pp. 305-316.

- SCANO, Maria Grazia. "L'escultura del gòtic tardà a Sardenya". En: PLADEVALL FONT, Antoni (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. II, 2007, pp. 260-269.
- SCANO, Maria Grazia. "Presències catalanes a la pintura de Sardenya". En: PLADEVALL FONT, Antoni (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. III, 2006, pp. 245-256.
- SCANO, Maria Grazia. *Storia dell'arte moderna in Sardegna. Introduzione alla studio*. Cagliari: CUEC, 2008.
- SCANO, Maria Grazia. "San Lucifero, arcivescovo di Cagliari. La pittura per la diffusione del culto". Póster realizado en el marco de la exposición *Alla ricerca di san Lucifero, vescovo di Cagliari*, organizada en ocasión de la última visita a Cerdeña del Papa Benedicto XVI, en el septiembre de 2008.
- SCANO, Maria Grazia. "Marmorari e pittori. Quale rapporto?". *Artisti dei laghi. Magistri d'Europa in Sardegna*, 1, 2011, parte IV, pp. 707-737. En línea: http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/23/23.pdf. [Fecha de consulta: 3 de abril de 2012].
- SCANO, Maria Grazia. *La città e dintorni di Cagliari nell'arte sacra*, en prensa.
- SCAVIZZI, Giuseppe. *Arte e architettura sacra. La controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*. Roma: Gangemi, 1962.
- SCAVIZZI, Giuseppe. "La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo". *Storia dell'Arte*, XXI, 1974, pp. 171-212.
- SCHÄFER, Ernst. *El Consejo Real y Supremo de las Indias: su historia, organización y labor administrativa hasta la terminación de la casa de Austria*. Sevilla: Publicaciones del Centro de Estudios de Historia de América, 1935-1947 (2 vol.).
- SCHIRRU, Marcello. "Gli ingegneri militari piemontesi nella Sardegna del Settecento". In: *Storia della Cagliari multiculturale tra Mediterraneo ed Europa: atti della giornata di studi su immigrazione a Cagliari sino al 20. secolo (Cagliari 2005)*. Cagliari: AM&D, 2008, pp. 57-76.
- SCHRADER, Jeffrey. *La Virgen de Atocha: Los Austria y las imágenes medievales*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006.
- SCIORTINO, Lisa. *Monreale: il sacro e l'arte. La committenza degli arcivescovi*. Palermo: Plumelia, 2011.

- SCOTTI, Aurora. "Milán". En: *España en el Mediterráneo: la construcción del espacio*. Madrid: Ministerio de Fomento-Biblioteca Nacional de España, 2006, pp. 174-183.
- SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid: Alianza, 1981.
- SEGNI PULVIRULENTI, Francesca. *Architettura tardogotica e d'influsso rinascimentale*. Nuoro: Ilisso, 1994.
- SEQUI, Francesco. *Vita, miracoli dopo morte e culto del beato Salvatore da Orta*. Cagliari: Stabilimento tipografico del Corriere, 1882.
- SERRA, Giovanni. *Il Capitolo metropolitano di Cagliari: sua nascita, suo corso storico*. Cagliari: Gasperini, 1996.
- SERRA, Renata. *La Sardegna*. Milano: Jaca Book, 1989.
- SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*. Nuoro: Ilisso, 1990.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón". *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, pp. 52-74.
- SERRA, Amadeo, COLOMER, José Luis (ed.). *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.
- SERRANO MARTÍN, Eliseo. "Fiestas celebraciones religiosas y política en la España de la edad moderna. Algunos ejemplos aragoneses". *Memoria Ecclesiae*, 34, 2010, pp. 105-142.
- SERRANO MARTÍN, Eliseo. "Huesos de santos. Santa Engracia y las entregas de reliquias en las entradas reales zaragozanas". En: PEÑA DÍAZ, Manuel (ed.). *La vida cotidiana en el mundo hispánico (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Abada Editores, 2012, pp. 407-424.
- SERRELI, Marcella. "La Virgen de la Piedad della chiesa del Santo Sepolcro in Cagliari". En: *Cagliari: omaggio ad una città*. Oristano: S'Alvure, 1990, pp. 71-78.
- SIDDI, Lucia. "Il simulacro della Madonna Nera e l'antica cattedrale medievale di Cagliari". En: *Miscellanea in onore di Mons. Giuseppe Mani, Arcivescovo di Cagliari, in occasione del suo giubileo sacerdotale*. Cagliari: Il Portico, 2010, pp. 221-237.
- SIDDI, Lucia. "Le sedi istituzionali nel Regno di Sardegna all'indomani del compromesso di Caspe: la riscoperta di tre importante testimonianze". En: FALCÓN, Isabel (ed.). *El compromiso de Caspe (1412), cambios dinásticos y constitucionalismo en la Corona de Aragón*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2013, pp. 796-804. En línea: <http://www.patrimonioculturaldearagon.es/documents/10157/be03513f-b475-4ee4-9b40-5b0de8466452>. [Fecha de consulta: 05/03/2015].

- SILVA MAROTO, Pilar. "La escultura en Madrid en la época de Carlos II: importación de obras y coleccionismo". *Anales de Historia del arte*, 5, 1995, pp. 205-224.
- SIMÓN DÍAZ, José. "Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas". *Archivo Español del Arte*, 78, 1947, pp. 121-128.
- SMITH, Mack. *Storia della Sicilia medievale e moderna*. Bari: Laterza, 1970 (1968).
- SOBREQÜÉS I CALLICÓ, Jaume. *Els Reis catalans enterrats a Poblet*. Poblet: Abadia de Poblet, 1983.
- SOBRINO CHOMÓN, Tomás. *Episcopado Abulense: siglos XVI-XVIII*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 1983.
- SOLDEVILA, Ferran. *El Compromís de Casp*. Barcelona: Rafael Dalmau, 1965.
- SORGIA, Giancarlo. "I vescovi della diocesi di Ales (1503-1866)". En: *La Diocesi di Ales-Usellus-Terralba: aspetti e valori*. Cagliari: Editrice sarda Fossataro, 1975, pp. 271-286.
- Giancarlo. "Le città regie". En: MANCONI, Francesco (ed.) *La società sarda in età spagnola*. Quart: Musumeci, 1992, vol. I, pp. 38-47.
- SORGIA, Giancarlo. *San Salvatore da Horta*. Muros: Stampacolor, 1991.
- SOTO CABA, Victoria. *Catafalcos reales del barroco español*. Madrid: UNED, 1991.
- SPANO, Giovanni. *Guida del duomo di Cagliari*. Cagliari: Timon, 1856.
- SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari e dei suoi dintorni*. Cagliari: Timon, 1861.
- SPANU, Luigi. *Cagliari nel Seicento*. Cagliari: edizioni Castello, 1999.
- SPEDICATO, Mario. *Il mercato della mitra episcopato regio e privilegio dell'alternativa nel Regno di Napoli in età spagnola (1529-1714)*. Bari: Cacucci, 1996.
- SPINELLI, Riccardo. *Il Seicento fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*. Firenze: Cantini, 1986.
- SPIRITI, Andrea. "L'immagine dell'Immacolata a Milano". En: ANSELMINI, Alessandra (ed.), *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*. Roma: de Luca, 2008.
- STANGA PEDRINI, Lucia. *I Colomba di Arogno*. Lugano: Fidia, 1994.
- TODA GÜELL, Eduard. *Bibliografía española de Cerdeña*. Madrid: Tipografía de Los Huerfanos, 1890.
- TOLA, Pasquale. *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*. Torino: Tipografia Chirio e Mina, 1837.
- TOLA, Pasquale. *Codice Diplomatico della Sardegna*. Cagliari: Delfino, 1984 (1861).
- TORRES, Xavier. *La Guerra dels Segadors*. Lérida-Vic: Pagès Editors-Eumo Editorial, 2006.

- TOSINI, Patrizia (ed.). *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*. Roma: Gangemi, 2009.
- TRENS, Manuel. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1947.
- TRIADÒ TUR, Joan Ramon. "La imagen de los santos obispos en la catedral de Barcelona". En: RAMALLO ASENSIO, Germán (ed.). *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, pp. 569-588.
- TURTAS, Raimondo. "La Chiesa durante il periodo spagnolo". En: ANATRA, Bruno, MATTONE, Antonello, TURTAS, Raimondo (ed.). *Storia dei sardi e della Sardegna*. Milano: Jaca Book, 1989, vol. III, pp 253-297.
- TURTAS, Raimondo. "Erezione, traslazione e unione di diocesi in Sardegna durante il regno di Ferdinando II d'Aragona (1479-1516)". In: *Vescovi e diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo*. Atti del VII convegno di Storia della Chiesa in Italia (Brescia, 21-25 settembre 1987). Roma: Herder, 1990, vol. II, pp. 717-727.
- TURTAS, Raimondo. *Storia della Chiesa in Sardegna: dalle origini al Duemila*. Roma: Città Nuova, 1999.
- TURTAS, Raimondo. "Patronato regio e presentazione dei vescovi per le diocesi sarde verso la fine del dominio spagnolo (1680-1704)". *Archivio Storico giuridico sardo di Sassari*, vol. 17, 2012, pp. 1-24.
- TUVERI, Francesco, STELLATO, Tino. *I vescovi della diocesi di Ales-Terralba, 1503-2013*. Mogoro: PTM, 2014.
- URBANI, Leonardo (ed.). *La cattedrale di Palermo. Studi per l'ottavo centenario della fondazione*. Palermo: Sellerio, 1993.
- VARELA, Javier. *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española, 1500-1885*. Madrid: Turner, 1990.
- VÁZQUEZ, Luis. "Las fiestas solemnes de San Pedro Nolasco". *Revista Estudios*, 150, 1985.
- VEGA LOECHES, José Luis. "Fray Francisco de los Santos y el Retablo-Camarín de la Sagrada Forma de El Escorial". En: RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel (ed.). *Carlos II y el arte de su tiempo*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 549-574.
- VESCO, Maurizio. "Un nuovo assetto per il quartiere della Kalsa nel Cinquecento. L'addizione urbana del piano di Porta dei Greci". En: CASSATA, Giovanna, DE CASTRO,

- Evelina, DE LUCA, Maria Maddalena. *Il quartiere della Kalsa a Palermo*. Palermo: Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità siciliana, 2013, pp. 47-65.
- VESCO, Maurizio. "Un piano di espansione per Palermo nel secondo Cinquecento. Guglielmo Fornaya e la fondazione del borgo di Santa Luci.". En: VILLA, Guglielmo (ed.). *Storie di città e architetture. Scritti in onore di Enrico Guidoni*. Roma: Kappa, 2014, pp. 151-164.
 - VIGANÒ, Marino. "El Reino de Cerdeña. Arquitectura militar de Carlos V a Felipe II". En: HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José (ed.). *Las fortificaciones de Carlos V*. Madrid: Ediciones del Umbral-Ministerio de Defensa, 2000, pp. 469-191.
 - VIGANÒ, Marino. *El fratín mi ynginiero: i Paleari Fratino da Morcote ingegneri militari ticinesi in Spagna. XVI-XVII secolo*. Bellinzona: Casagrande, 2004.
 - VIRDIS, Francesco. "Due documenti inediti del 1681 per l'altare maggiore di S. Francesco di Stampace". *Biblioteca Francescana Sarda*, 7, 1997, pp. 119-132.
 - VIRDIS, Francesco. "Nuova luce su quadri e reliquiari di San Francesco di Stampace ora nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari". *Biblioteca Francescana sarda*, VIII, 1999, pp. 5-32.
 - VIRDIS, Francesco. *Artisti e artigiani in Sardegna in età spagnola*. Villasor: Amministrazione Comunale di Villasor, 2006.
 - VIRDIS, Francesco. *Gli arcivescovi di Cagliari dal concilio di Trento alla fine del dominio spagnolo*. Ortacesus: Nuove Grafiche Puddu, 2008.
 - VISCEGLIA, Maria Antonietta. "La reputación de la grandeza: il marchese di Villena alla corte di Roma (1603-1606)". *Roma Moderna e Contemporanea*, 1-3, 2007, pp. 131-150.
 - VIVES, Pedro. *Los virreinos americanos*. Las Rozas: Dastin Export, 2004.
 - VODRET, Rossella (ed.). *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi su libri parrocchiali romani (1600-1630)*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2011.
 - VULLO, Daniela. "Palazzo Moncada a Caltanissetta. La storia di un Principe attraverso i "registri di fabbrica" e i "conto d'intaglio". En: SCALISI, Lina (ed.). *La Sicilia dei Moncada: le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*. Catania: Domenico Sanfilippo, 2007, pp. 287-300.
 - WACKERNAGEL, Martin. *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento: obras y comitentes, talleres y mercado*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1997 (1938).
 - WARD, Alastair. *The architecture of Ferdinando Sanfelice*. New York: Garland, 1988.
 - WETHEY, Harold Edwin. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983.

- WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1979 (1958).
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1978 (1968).
- YEGUAS GASSÓ, Joan. "La trajectòria de l'escultor barroco Joan Grau". *Estudis de Constantí*, 27, 2011, pp. 55-66.
- ZUCCARI, Alessandro. "La politica culturale dell'Oratorio romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio". *Storia dell'arte*, 41, 1981, pp. 171-193.
- ZUCCARI, Alessandro. "Cesare Baronio: le immagini, gli artisti". En: STRINATI, Claudio (ed.). *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*. Milano: Electa, 1995, pp. 80-97.
- ZUCCARI, Alessandro. "Il Cardinale Baronio iconografo della Controriforma". *Studi Romani*, 57, 2009, pp. 182-197.
- ZUCCARI, Alessandro. "Baronio e l'iconografia del martirio". En: GUAZZELLI, Giuseppe Antonio, MICHETTI, Raimondo, SCORZA BARCELLONA, Francesco. *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*. Roma: Viella, 2012, pp. 445-501.
- ZURIAGA SENENT, Vicent. *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced. Tradición, formación, continuidad y variantes*. Valencia: Universidad de Valencia, 2005.