

## El mecenazgo de Antonio López de Ayala y la política artística de los virreyes de Cerdeña en el siglo XVII<sup>1</sup>.

Antonio López de Ayala's patronage and the artistic policy of Sardinia's viceroys in the 17<sup>th</sup> century.

 SARA CAREDDA  
Universitat de Barcelona  
[sara.caredda@ub.edu](mailto:sara.caredda@ub.edu)

**Resumen:** La iglesia del Santo Sepulcro de Cagliari presenta una enorme capilla lateral dedicada a la Virgen de la Piedad, decorada por un suntuoso retablo de madera dorada y policromada que destaca por su calidad artística. El espacio, edificado por voluntad del virrey Antonio López de Ayala, conde de Fuensalida (1683-1686), es uno de los escasos ejemplos de patronazgo virreinal en Cerdeña que hayan llegado hasta nuestros días. A través de un análisis pormenorizado de su programa decorativo y gracias a la localización de nuevas fuentes de archivo que incluyen, por ejemplo, los inventarios de las colecciones del personaje, el artículo propuesto pretende analizar su tarea de mecenazgo y, a partir de su caso de estudio, reflexionar sobre la política artística de los virreyes de Cerdeña en el siglo XVII.

**Palabras clave:** Virreyes - Arte – Patronazgo - Italia - Devoción

**Abstract:** The church of the Holy Sepulchre, located in Cagliari, boasts a huge lateral chapel dedicated to Our Lady of Piety and decorated with a magnificent altarpiece made in golden and polychrome wood. The chapel, commissioned by Antonio López de Ayala, Count of Fuensalida and viceroy of Sardinia (1683-1686), is one of the few remaining examples of viceregal art patronage in the island. The principal aim of this essay is to present an in-depth analysis of its decorative program, to understand López de Ayala's role as a patron. At the same time, the research takes a closer look at his art collection, which can be examined thanks to the discovery of different inventories. Finally, with this case-study, I propose an overall reflection on viceroys' patronage in Sardinia in the 17<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Viceroys - Art – Patronage - Italy - Devotion

<sup>1</sup> La investigación que aquí se presenta es fruto de la tesis doctoral realizada por la autora bajo el título *El patronazgo español en la Cerdeña Barroca. Arte, poder y devoción*, dirigida por la Dra. Silvia Canalda Llobet (Universitat de Barcelona, 2016).



## Introducción

Los estudios histórico-artísticos sobre los virreinos españoles en Italia, inaugurados en los ya lejanos años setenta por autores como Renato Ruotolo, Alfonso Pérez Sánchez o Francis Haskell<sup>2</sup>, se han afirmado a lo largo de las últimas décadas como una fructífera línea de investigación que ha puesto el foco de atención en las figuras de los virreyes del siglo XVII no solo en su faceta de políticos, sino también de mecenas y patronos de las artes<sup>3</sup>. Estos diplomáticos, normalmente procedentes de la alta aristocracia de corte, solían aprovechar su estancia en Italia para reunir extensas colecciones de pinturas, esculturas y objetos suntuarios que posteriormente enviaban a la península ibérica, donde pasaban a decorar sus residencias particulares y las fundaciones religiosas de las que ostentaban el patronato<sup>4</sup>. Pero el coleccionismo correspondió solo a una –aunque sin duda la más espectacular– de las facetas del mecenazgo de los representantes del Rey Católico. De hecho, la política artística de estos personajes no se agotó en la adquisición masiva de objetos artísticos, sino que se orientó a la vez hacia otros ámbitos, como el patronazgo arquitectónico, sobre todo en Nápoles y en Palermo, dos capitales virreinales que a caballo de los siglos XVI y XVII fueron protagonistas de una renovación urbanística a gran escala amparada por sus respectivos *proreges*<sup>5</sup>.

<sup>2</sup>Ruotolo, Renato, “Collezioni e mecenati napoletani del XVII secolo”, en *Napoli Nobilissima*, 12 (1973), pp. 145-153; Pérez Sánchez, Alfonso, “Las colecciones de pintura del Conde Monterrey”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIV (1977), pp. 417-454; Haskell, Francis, *Patronos y pintores*, Madrid, Cátedra, 1984 [1980].

<sup>3</sup>Citamos a continuación algunas obras de referencia en orden cronológico de publicación: Brown, Jonathan y Kagan, Richard, “The Duke of Alcalá: his collection and its evolution”, en *Art Bulletin*, 69 (1987), pp. 231-255; Muñoz González, María Jesús, *El mercado español de pintura en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Caja Madrid-Fundación Arte Hispánico, 2008; Colomer, José Luis (ed.), *España y Nápoles: coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009; de Frutos Sastre, Leticia, *El templo de la Fama. Alegoría del Marqués de Carpio*, Madrid, Fundación de Apoyo de Arte Hispánico-Caja Madrid Fundación, 2009; López-Fanjul Díez del Corral, María, “Las representaciones de don Gaspar de Haro y Guzmán, VII Marqués del Carpio: retratos, alegorías y emblemas”, en *Archivo español de arte*, 344, LXXXVI (2013), pp. 291-310.

<sup>4</sup>Esta tarea artística tuvo importantes puntos en común con la de los embajadores en Italia, muchos de los cuales fueron virreyes antes o después de desempeñar este cargo y que también han sido objeto de numerosos estudios a lo largo de las últimas décadas. Recordamos, a modo de ejemplo, algunos de los relativos a los embajadores en Roma: García Cueto, David, “Mecenazgo y representación del Marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma”, 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. 695-716; 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; García Cueto, David, “Mecenazgo y representación de los embajadores de España en Roma durante el reinado de Felipe IV (1621-1665)”, en Halcón, Fátima (coord.), *Italia como centro: arte y coleccionismo en la Italia española durante la Edad Moderna*, Granada, Editorial Universidad de Granada, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2018, pp. 37-60; Mallén Herráiz, David, “Coleccionismo y mecenazgo español en Roma: el III duque de Alcalá y la embajada extraordinaria de España ante la Santa Sede (1625-1626)”, en Parada López de Corselas, Manuel y Palacios Méndez, Laura María, *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2020, pp. 283-303.

<sup>5</sup>Sobre el caso de Nápoles véase: 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; Pessolano, María Raffaella, “L’addizione di Pedro de Toledo alla ciudad antigua de Nápoles”, en Denunzio, Antonio et al. (ed.), *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, Napoli, Arte’m, 2013, pp. 49-64. Sobre el caso de Palermo: Di Fede, María Sofia, “Architettura e trasformazioni urbane a Palermo nel Cinquecento: la committenza viceregia”, *Espacio, tiempo y forma*, 8 (1995),

Dentro de este rico filón de estudios, el caso de Cerdeña ha generado hasta ahora escaso interés. Las razones se deben básicamente a la pobreza del contexto histórico-artístico de la isla, sobre todo si comparado con la riqueza de centros de primerísimo plano como las mismas Nápoles o Palermo. Desde el punto de vista pictórico, en Cagliari no floreció ninguna escuela importante, por lo cual esta ciudad no representaba un lugar idóneo para reunir una colección. Y si trasladamos idealmente el discurso al campo arquitectónico, la capital sarda no experimentó ningún crecimiento demográfico significativo y, en consecuencia, tampoco se registraron ampliaciones urbanísticas remarcables<sup>6</sup>.

A todo ello hay que añadir que los virreyes solían llegar a Cerdeña en una etapa inicial de su carrera diplomática, siendo a menudo la isla un trampolín hacia otros destinos más prestigiosos, como la misma capital partenopea, Roma, Sicilia o Milán<sup>7</sup>. Era precisamente en estas sedes donde los diplomáticos españoles eran más propensos a hacerse protagonistas de importantes empresas artísticas, asociando su memoria al lugar que había representado la cumbre de su *cursus honorum*. Como caso ejemplificativo de este discurso recordamos a Fernando Joaquín Fajardo, marqués de los Vélez, que fue virrey de Cerdeña (1673-1675) y posteriormente de Nápoles (1675-1683). Fue en esta segunda ciudad donde el personaje realizó compras masivas de pinturas, reuniendo una colección de más de 500 piezas que incluía obras de autores como Miguel Ángel, Rafael, Giulio Romano, Ticiano, Tintoretto o Federico Zuccari<sup>8</sup>.

A pesar de todo lo referido, cabe destacar que Cagliari tampoco fue del todo ajena al fenómeno del patronazgo artístico virreinal. Al contrario, varios representantes de la Corona atendieron a la ampliación, mejora y decoración del palacio real, su residencia oficial y el principal espacio de poder en la ciudad. El más activo en este sentido fue Luis Guillermo Moncada, duque de Montalto (1644-1649), que emprendió unas obras tan ambiciosas que

---

pp. 103-118; Piazza, Stefano, “I palazzi di Via Maqueda a Palermo tra Seicento e Settecento”, en *Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura*, N.S. 34-39 (1999-2002), pp. 469-474; 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; Di Fede, Maria Sofia y Scaduto, Fulvia (ed.), *I quattro canti di Palermo. Retorica e rappresentazione nella Sicilia del Seicento*, Palermo, Caracol, 2011.

<sup>6</sup> A principios del siglo XVII, Cagliari era una ciudad de unos 20.000 habitantes, una población muy reducida si se compara con los 100.000 de Milán, los 150.000 de Palermo o los 250.000 de Nápoles. Sorgia, Giancarlo, “Le città regie”, en Manconi, Francesco (ed.), *La società sarda in età spagnola*, Quart, Musumeci, 1992, vol. I, pp. 38-47; Anatra, Bruno, “Cagliari e il suo territorio”, en Manconi, Francesco (ed.), *La società sarda...op. cit.*, vol. I, pp. 48-55.

<sup>7</sup> Guia Marín, Lluís, *Sardenya, una historia próxima. El regne sard a l’època moderna*, Catarroja, Editorial Afers, 2012, pp. 45-46. Sobre las dinámicas y los circuitos de la carrera virreinal véase también: Revilla Canora, Javier, “De virreyes y embajadores: el *cursus honorum* en la Corona de Aragón y Navarra durante el siglo XVII”, en González Cuerva, Rubén et al. (coord.), *Carrera de embajador: virreinos y consejos en el *cursus honorum* diplomático de la monarquía hispana (siglo XVII)*, *Revista de Historia*, 1(30) (2023), pp. 1-37 (hc356); Revilla Canora, Javier, *El reino de Cerdeña en la segunda mitad del siglo XVII: evolución, crisis y reforma de un territorio mediterráneo*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2022; Cardim, Pedro y Palos, Joan Lluís (ed.), *El Mundo de los virreyes en las monarquías de España y Portugal*, Madrid, Iberoamericana, 2012; 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.

<sup>8</sup> 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)”, en *OADI. Rivista dell’Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, 1 (2011), pp. 122-145.

causaron las quejas del *Mestre Racional* ante el Consejo de Aragón<sup>9</sup>. Lamentablemente de dichas obras nada pervive, puesto que el edificio fue remodelado a lo largo de los siglos posteriores, borrándose así cualquier huella relativa a la época barroca<sup>10</sup>.

Por otro lado, la atención de los virreyes de Cerdeña se dirigió hacia la fundación o reforma de iglesias, capillas u otros espacios de culto. En esta línea, uno de los casos más interesantes es el de la capilla funeraria de San Salvador de Horta en la iglesia calaritana de Santa María de Jesús, que recibió donaciones por parte de cuatro representantes reales distintos: Antonio Coloma, conde de Elda (1599-1604); Pedro Sánchez de Calatayud, conde de Real (1604-1610); Carlos de Borja, duque de Gandía (1610-1617); y el cardenal Juan Jacobo Trivulzio (1649-1653)<sup>11</sup>. También es significativo el ejemplo de Nicolás Pignatelli Aragón, duque de Monteleón (1687-1690): este personaje, procedente de una distinguida familia napolitana pero residente en la corte de Madrid, patrocinó la reconstrucción de la iglesia de la comunidad partenopea en la capital sarda, intitulada, además, a su santo patrono, San Nicolás<sup>12</sup>. De nuevo, son únicamente las fuentes escritas las que nos dan noticia de estos casos de patronazgo, puesto que, por distintos avatares históricos, los dos templos no se han conservado.

El presente estudio se centra en otro espacio de culto vinculado a un representante de la Corona española en Cerdeña: la capilla de la Piedad de la iglesia de Santo Sepulcro de Cagliari, cuya edificación y decoración se debe a la munificencia de Antonio López de Ayala, conde de Fuensalida (1683-1686). Sobre ella se han realizado varios estudios estilísticos y documentales que han permitido fecharla e identificar a los artistas que la realizaron. Sin embargo, todavía no se ha insistido en su principal factor de excepcionalidad, que reside precisamente en el hecho de que se trata de uno de los poquísimos casos de patronazgo virreinal del siglo XVII que han llegado hasta nuestros días. A partir del análisis del retablo, la imagen titular y otros elementos, nuestro objetivo es el de examinar el programa decorativo de la capilla y vincularlo con la figura del mecenas, reconstruyendo las razones que lo llevaron a hacerse protagonista de esta empresa. La localización de nuevos fondos documentales en Madrid (Archivo Histórico Nacional y Biblioteca Nacional de España), Toledo (Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional) y Cagliari (Archivo Parroquial de Santa Eulalia) se ha revelado clave para delinear

<sup>9</sup>Pinna, Giuseppe y Pillittu, Aldo, “G. B. Mola, Montalto, Brant, Orani, Spano: nomi nuovi, meno nuovi e fasulli per la storia dell’arte sarda”, en *Studi Sardi*, 30 (1992-1993), pp. 563-624; Manconi, Francesco y Pillai, Carlo, “Feste cagliaritanes e cerimonie di palazzo”, en *Il Palazzo Regio di Cagliari*, Nuoro, Ilisso, 2000, pp. 171-183; Manfrè, Valeria y Mauro, Ida, “Rievocazione dell’immaginario asburgico: le serie dei ritratti di viceré e governatori nelle capitali dell’Italia spagnola”, en *Ricerche sul Seicento napoletano. Saggi e documenti* (2010-2011), pp. 107-135.

<sup>10</sup>Manconi, Francesco y Pillai, Carlo, *Il Palazzo Regio...op. cit.*

<sup>11</sup>San Salvador de Horta (Santa Coloma de Farners, 1520 - Cagliari, 1567) fue un fraile franciscano y conocido taumaturgo que murió en olor de santidad en Cerdeña. En el siglo XVII su proceso de canonización estaba en curso. Caredda, Sara y Dilla Martí, Ramon, *Il taumaturgo universale. Iconografia e culto di S. Salvatore da Horta*, Cagliari, PFTS University Press, 2020, pp. 50-54.

<sup>12</sup>Pasolini, Alessandra y Stefani, Grete, “Microstoria di un sito urbano: la Chiesa di S. Nicola nella piazza del Carmine a Cagliari”, en *Cagliari: omaggio a una città*, Oristano, S’Alvure, 1990, pp. 13-42; 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.

no sólo su perfil biográfico, sino también sus gustos en cuestión de arte y el peso de su acción de patronazgo en el entorno artístico de Cerdeña. En última instancia, el estudio de este caso concreto pretende ser el punto de partida para reflexionar sobre las características de la política artística desarrollada por los virreyes de la isla.

## Un militar entre España, Cerdeña y Milán

Antonio López de Ayala pertenecía a una antigua casa aristocrática castellana estrechamente vinculada con la corte<sup>13</sup>. No se conoce su fecha de nacimiento, aunque consta que heredó los títulos familiares, incluida la grandeza de España de segunda clase, en 1677 por fallecimiento de su hermano mayor<sup>14</sup>. En 1669 se casó con María de los Remedios de la Cueva Enríquez, dama de la reina Mariana de Austria, con la que tuvo dos hijos: Pedro Nicolás e Isabel Ana, que seguirían a sus padres durante sus desplazamientos diplomáticos<sup>15</sup>.

Según las fuentes 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<sup>16</sup> y tres años más tarde el de Capitán de una compañía de hombres de armas de las guardias viejas de Castilla<sup>17</sup>. Fueron probablemente sus méritos en estas campañas militares los que le abrieron las puertas de la carrera diplomática, por lo cual en agosto de 1676 fue nombrado virrey de Navarra y en 1681 gobernador de Galicia<sup>18</sup>. Estos cargos le sirvieron de trampolín para pasar a los territorios Mediterráneos, siendo designado representante real de Cerdeña el 10 de diciembre de 1682<sup>19</sup>.

Tras su estancia en la isla 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 destacado. Nuestro personaje debió dejar

<sup>13</sup> 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). Pinea Rivarola, Juan Félix, *Monarquía española. Blason de su nobleza*, Madrid, en la imprenta de Alfonso de Mora, 1736, vol. II, pp. 424-425.

<sup>14</sup> La grandeza de España había sido concedida en 1640 a Bernardino, padre de Antonio, por el rey Felipe IV. Archivo Histórico Nacional [en adelante, AHN], Consejos, leg. 5240/67, Sf.

<sup>15</sup> Las capitulaciones matrimoniales se conservan en: Archivo Histórico de la Nobleza [en adelante, AHNOB], Frías, Caja 845/89, Sf.

<sup>16</sup> AHNOB, Frías, Caja 845/86, Sf.

<sup>17</sup> AHNOB, Frías, Caja 845/92, Sf. La reina regente Mariana de Austria 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».

<sup>18</sup> El personaje prestó juramento en la catedral de Cagliari el 28 de marzo del año siguiente. Debemos esta noticia al entonces nuncio apostólico en Madrid, el cardenal Millini, que la recoge en su correspondencia con la curia vaticana. Archivo Apostolico Vaticano [en adelante, AAV], Segreteria di Stato, Spagna, vol. 142, f. 559.

<sup>19</sup> Sobre su mandato político en la isla véase: Mateu Ibars, Josefina, *Los virreyes de Cerdeña*, Padova, CEDAM, 1968, vol. II, pp. 160-165.

Cagliari hacia el 27 de marzo de 1686, fecha en la que concluía oficialmente su trienio sardo<sup>20</sup>. 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 cargo<sup>21</sup>.

En 1691 la familia Fuensalida regresó a Madrid y cuatro años más tarde, el 9 octubre de 1695, nuestro personaje, estando enfermo, hizo testamento<sup>22</sup>. Sin embargo, debió recuperarse de sus delicadas condiciones de salud, puesto 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»<sup>23</sup>. Esta es la última noticia que poseemos sobre él, no conociéndose la fecha de su fallecimiento.

## La *Virgen de la Piedad* entre la historia y la leyenda

Tras su llegada a Cerdeña Antonio López de Ayala patrocinó distintas iniciativas en el campo de las artes. Por ejemplo, se ha conservado una loa, lamentablemente anónima, que da prueba de la actividad teatral desarrollada en el palacio real durante su mandato político<sup>24</sup>. También queda constancia de que el personaje donó un dosel de plata al camarín de la Virgen de Bonaria (o del Buenaire), una imagen mariana muy venerada en Cagliari como protectora de los navegantes<sup>25</sup>. No obstante, su principal tarea de patronazgo se orientó hacia una pequeña talla de madera que representa la Virgen del Piedad [fig.1].

<sup>20</sup> Ibidem p. 163.

<sup>21</sup> 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 envió copia a su majestad*. Giannini, Massimo Carlo y Signorotto, Gianvittorio (ed.), *Lo Stato di Milano nel 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, IX. También destacamos que en la Biblioteca Nacional de España se conserva parte de la correspondencia de Antonio López de Ayala: Biblioteca Nacional de España [en adelante, BNE], Correspondencia del Conde de Fuensalida, gobernador de Milán con Villa García y viceversa y con el Marqués de Leganés, Mss 7955.

<sup>22</sup> AHNOB, Frías, Caja 845/101, Sf. 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 Fuensalida, que había sido fundado en 1574 por un antepasado suyo y donde la familia probablemente poseía el patronato de alguna capilla, que no hemos podido localizar. A su hijo y heredero, Pedro Nicolás López de Ayala, encargaba «que haga decir por mi Alma las misas que pudiere [...] no pudiendo yo señalar ninguna pues primero es pagar mis deudas».

<sup>23</sup> AHNOB, Frías, Caja 845/104, Sf.

<sup>24</sup> Anónimo, Loa en alabanza de los Excellentísimos Señores Condes de Fuensalida, virreyes de este Reyno, en Caller, en la Estampa del Doct. Don Hylario Galcerín, por Nicolas Pisà, 1683. La obra ha sido localizada y estudiada por Tonina Paba: Paba, Tonina, *Loas Palaciegas nella Sardegna Spagnola*, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 173-191.

<sup>25</sup> La noticia corresponde a una relación de sucesos encargada por el mismo conde de Fuensalida en 1685 al poeta sardo Juan Ephis Esquirro, en la que leemos: «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». Esquirro, Juan Ephis, *Relacion en plauso de los elogios que dispuso el excellentísimo señor conde De Fuensalida virrey y Capitan General deste Reyno. Al encomio tan famoso que*

Cuenta la leyenda que esta imagen fue hallada milagrosamente en el cementerio de la iglesia del Santo Sepulcro precisamente durante la estancia del virrey en Cerdeña, que se le encomendó para pedir que sanase su hija Isabel Ana, que había caído gravemente enferma. La historiografía sarda recoge así el 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<sup>26</sup>.*

Es posible que esta tradición se base en hechos reales, sobre todo en lo que se refiere a la devoción del virrey y la enfermedad de su hija. No obstante, salta a la vista el componente legendario de la narración. ¿Qué circunstancias justificaron realmente la construcción y ornamentación de la capilla de la Piedad?

Para contestar a nuestra pregunta recordemos que la iglesia del Santo Sepulcro surgió en el siglo XVI como sede de la Cofradía del Santísimo Crucifijo de la Oración, *alias* de la Muerte, fundada oficialmente en 1564 con bula del papa Julio III<sup>27</sup>. Su piadosa tarea era la de dar digna sepultura a los pobres y los encarcelados que morían de muerte natural<sup>28</sup>. La imagen titular de la hermandad era un *Crucifijo* fechado en el *Cinquecento*, que aún en la actualidad preside el

---

vino de la Corte, En Caller, en la emprenta del doctor D. Hylario Galcerin, por Nicolas Pisà, 1685, pp. 11-12. Sobre la figura de Esquirro véase: Tola, Pasquale, *Dizionario biografico degli uomini illustri di Sardegna*, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1837, p. 109; 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; Paba, Tonina, *Loas Palaciegas...op. cit.*; Vidorreta Torres, Almudena, “Teatro, poder y mecenazgo en la Cerdeña del XVII. La imprenta de los Galçerín”, en *Anejos de Dieciocho*, 5 (2019), pp. 399-417; Vidorreta Torres, Almudena, *Teatro, poder e imprenta en la Cerdeña española. A propósito de una loa de José Navarro*, New York, IDEA, 2021.

<sup>26</sup> Spano, Giovanni, *Guida della città di Cagliari e dei suoi dintorni*, Cagliari, Timon, 1861, pp. 220-221. Salta a la vista la incongruencia relativa a la fecha, ya que Antonio López de Ayala llegó a Cerdeña en 1683 y no en 1660.

<sup>27</sup> Dadea, Mauro, “Santo Sepulcro”, en Piseddu, Antioco (ed.), *Chiese e arte sacra in Sardegna. Arcidiocesi di Cagliari*, Cagliari, Zonza, 2000, vol. III, pp. 231-238. Según la tradición, los orígenes del edificio, de nave única con capillas laterales, serían más antiguos y estarían asociados con la llegada de los templarios a Cerdeña. Sin embargo, no hay ninguna prueba documental ni arqueológica de ello. Desde el punto de vista arquitectónico, lo único que se conserva de la primitiva construcción del siglo XVI es la cubierta, que presenta una bóveda estrellada de tipo gótico. Tanto el presbiterio como las capillas laterales fueron remodelados en repetidas ocasiones a lo largo de los siglos posteriores.

<sup>28</sup> Por ello, la cofradía disponía de un cementerio anexo a la iglesia que, en el siglo XIX, fue convertido en plaza. Maxia, Antonia Giulia y 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; Messina, Maria Gerolama y Pasolini, Alessandra, “La vita nel quartiere dal Cinquecento al Settecento: artisti e botteghe”, en Martorelli, Rossana y Mureddu, Donatella (ed.), *Archeologia urbana a Cagliari. Scavi nella chiesa di Sant’Eulalia alla Marina. Il quartiere dalle origini ai giorni nostri: status quaestionis all’inizio della ricerca*, Perugia, Morlacchi, 2020, pp. 207-229.

altar mayor. No obstante, el templo poseía otras tallas veneradas, entre las que nuestra *Virgen de la Piedad* debía ocupar un lugar especial.

Desde el punto de vista iconográfico, 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. Las dos figuras destacan por su rigidez, sobre todo la del hijo, que tiene la cabeza suspendida en el vacío; además, las manos de María, demasiado grandes y desproporcionadas se alejan de los cánones anatómicos. Con toda probabilidad la obra fue concebida únicamente para una visión frontal, como indica el hecho de que esté vacía por detrás<sup>29</sup>.

En lo que atañe a la atribución y la cronología, hay líneas de interpretación distintas. Según Marcella Serreli:

*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*<sup>30</sup>.

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 artífice<sup>31</sup>.

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 Piedad<sup>32</sup>. Es decir, a finales del siglo XVI el templo ya poseía un espacio de culto con la misma advocación<sup>33</sup>. En esta óptica es probable que la iniciativa artística patrocinada por Antonio López de Ayala no tuviese nada que ver con un “milagroso hallazgo”, sino que fuese 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 en un estado de olvido parcial. La escultura, cuya antigüedad –e incluso tosquedad– debía evocar unos orígenes envueltos en el misterio, fue más bien “redescubierta”, volviendo a manifestarse sus poderes taumatúrgicos con la hija del virrey. Se decidió entonces dignificarla intitulándole una nueva y suntuosa capilla que fue financiada por un mecenas de gran prestigio en el lugar

<sup>29</sup> Serreli, Marcella. “La *Virgen de la Piedad* della chiesa del Santo Sepulcro in Cagliari”, en *Cagliari: omaggio ad una città...op. cit.*, pp. 71-78.

<sup>30</sup> *Ibidem* p. 72.

<sup>31</sup> Scano, Maria Grazia, “L’escultura del gòtic tardà a Sardenya”, en Pladevall Font. Antoni (ed.), *L’art gòtic a Catalunya. Escultura*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, vol. II, pp. 260-269. La autora avanza la hipótesis de que en origen hubiese un tercer personaje, que tal vez 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 Entierros.

<sup>32</sup> Viridis, Francesco, *Artisti e artigiani in Sardegna in età spagnola*, Villasor, Amministrazione Comunale di Villasor, 2006, p. 123, nota 310.

<sup>33</sup> Según Mauro Dadea, el vínculo de esta talla con la hermandad sería incluso más antiguo: antes de la edificación de la iglesia los cofrades administraban un pequeño oratorio en una cueva cercana, que recibieron en donación en 1519. En su opinión, la imagen podría proceder de este primitivo templo. Sin duda se trata de una hipótesis sugerente, aunque no hay ninguna prueba documental que la corrobore. Dadea, Mauro “Santo Sepulcro”...op. cit., p. 231.

ocupado anteriormente por dos capillas diferentes<sup>34</sup>, que modificó el eje litúrgico del templo y creó un nuevo punto focal capaz de atraer las miradas –y los consiguientes rezos– de los feligreses. De hecho, los registros de pagos de la cofradía certifican que a caballo de los siglos XVII y XVIII las donaciones a esta imagen crecieron de manera importante<sup>35</sup> y que delante del retablo ardía constantemente una lámpara votiva cuyo aceite era costeado por la municipalidad de Cagliari<sup>36</sup>.

## El programa decorativo de la capilla

La edificación de la capilla de la Piedad, actualmente conocida en italiano como “*il cappellone*” porque sobrepasa por tamaño incluso el presbiterio de la iglesia del Santo Sepulcro debió de comenzar hacia 1683. Su artífice, cuya identidad no ha trascendido, fue probablemente un arquitecto abierto a las novedades artísticas y a la experimentación, como demuestra el empleo de la planta octogonal cubierta por una cúpula, una solución muy poco habitual en Cagliari en la época<sup>37</sup>. El espacio fue posteriormente remodelado en distintas ocasiones, adaptándose a los cambios de la moda y del gusto<sup>38</sup>, por lo cual de la primitiva decoración barroca pervive únicamente el retablo, que ocupa un gran nicho colocado en la pared de fondo [fig.2].

Desde el punto de vista tipológico es uno de los más elegantes y suntuosos ejemplos de altares barrocos de madera dorada en Cerdeña. Su estructura es de doble cuerpo, enmarcada por columnas salomónicas sobre pedestal. El orden inferior presenta en el centro una hornacina sostenida por querubines y rodeada por ángeles que, descorriendo una cortina, exhiben la milagrosa imagen de la Piedad. Una potente cornisa clasicista marca la transición al segundo cuerpo, que alberga un nicho con símbolos de la pasión de Cristo. Finalmente, la decoración del remate se resuelve en una figura de querubín entre dos elegantes volutas<sup>39</sup>. Por su teatralidad y

<sup>34</sup> Ibidem p. 238.

<sup>35</sup> Citamos a continuación una de las más significativas: 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. La cofradía se valió de esta donación para encargar piezas del ajuar de sacristía o para realizar obras en la iglesia y el cementerio. Archivo Parroquial de Santa Eulalia [en adelante, APSE], Libro donde se han de vasiar las cuentas tomaran los síndicos de la archicomfadría del s.to sepulcro desde 1700 hasta 1749, f. 44.

<sup>36</sup> Ibidem 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».

<sup>37</sup> 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 Lagomaggiore. Cavallo, Giorgio, “I maestri della sacrestia della chiesa di S. Michele a Cagliari”, en *Ricerche di storia dell'architettura della Sardegna*, Dolianova, Grafica del Parteolla, 2007, pp. 7-38.

<sup>38</sup> El altar y la barandilla, por ejemplo, están fechados en finales del siglo XVIII; y la pavimentación fue completamente renovada en 1829, como prueba la fecha esculpida en el escalón de acceso.

<sup>39</sup> Sobre la obra véase: Maltese, Corrado, y Serra, Renata, “Episodi di una civiltà anticlassica”, en Barreca, Ferruccio (ed.), *Sardegna*, Milano, Electa, 1969, pp. 177-404; Serreli, Marcella, “La *Virgen de la Piedad*...op. cit.; Scano,

profusión decorativa ha sido definido «*l'eseplare più grandioso della tipologia [di altari] a scomparto unico*» en la isla<sup>40</sup>.

En lo que atañe a las cuestiones estilísticas, la obra es una síntesis de modelos italianos y referencias hispánicas. Por un lado, según Alma Casula se inspira en el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* de la catedral de Cagliari, realizado tres años antes por el marmolista lombardo Giulio Aprile<sup>41</sup>; por otro lado, Alessandra Pasolini y Marisa Porcu Gaias han propuesto como posibles precedentes el *Retablo Mayor* de la capilla de San Onofre de la catedral de Sevilla (1678-1682), realizado por Bernardo Simón de Pineda, y el de la Inmaculada de la seo de Tarragona (1678-1679), obra de fray Josep de la Concepció<sup>42</sup>. Además, por su gran calidad de ejecución, el *Retablo de la Piedad* se convirtió a su vez en un modelo a nivel local, inspirando, por ejemplo, el *L'ancona del Rosario* de la iglesia parroquial de Mogoro, ejecutada en 1735<sup>43</sup>.

Un estudio documental de Francesco Viridis aclara que la obra fue encargada el 5 de septiembre de 1684 por «*Pere Francisco Rosso, Salvador Moretto y Salvador Meloni [...] guardians de la venerable archiconfraternitat del santissim Cocifissi*»<sup>44</sup> a tres artistas entonces residentes en Cagliari: el escultor Juan Gabanellas, natural de Mallorca, que se valdría de la colaboración del napolitano Paolo Spinale; y el dorador, también partenopeo, Bernardo Infante<sup>45</sup>. Estos datos son de gran interés porque no solo aclaran los nombres de los artífices y la cronología, sino también que los miembros de la cofradía del Santísimo Crucifijo mantuvieron en todo momento la gestión directa de la iniciativa, ejerciendo de mediadores entre Antonio López de Ayala y los mencionados artistas<sup>46</sup>. Aun así, no cabe duda de que la operación fue financiada por el representante real, como atestiguan su escudo de armas, que remata el arco

---

Maria Grazia, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro, Ilisso, 1991, p. 203; Naitza, Salvatore, “La scultura del Seicento”, en Manconi, Francesco (ed.), *La società sarda...op. cit.*, vol. II, pp. 154-177; Casula, Alma, “Gli altari e i tabernacoli lignei”, en Manconi, Francesco (ed.), *La società sarda...op. cit.*, vol. II, 178-201; Pasolini, Alessandra y Porcu Gaias, Marisa, *Altari barocchi: l'intaglio ligneo in Sardegna dal Tardo Rinascimento al Barocco*, Perugia, Morlacchi, 2019, p. 143; Messina, Maria Gerolama y Pasolini, Alessandra, “La vita nel quartiere...op. cit., p. 218.

<sup>40</sup> Casula, Alma, “Gli altari...op. cit., p. 188.

<sup>41</sup> *Ibidem* pp. 188-189.

<sup>42</sup> Pasolini, Alessandra y Porcu Gaias, Marisa, *Altari barocchi...op. cit.*, p. 143.

<sup>43</sup> *Ibidem* p. 167.

<sup>44</sup> Viridis, Francesco, *Artisti e artigiani...op. cit.*, pp. 123-125 y doc. 82-83.

<sup>45</sup> Mientras los datos que se poseen sobre Paolo Spinale y 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, lo cual sugiere que ocupaba un lugar de prestigio en el entorno local. Sobre su trayectoria artística véase: Viridis, Francesco, “Due documenti inediti del 1681 per l'altare maggiore di S. Francesco di Stampace”, en *Biblioteca Franciscana Sarda*, 7 (1997), pp. 119-132; Viridis, Francesco, *Artisti e artigiani...op. cit.*, pp. 120-126.

<sup>46</sup> Este proceder era habitual entre los virreyes de Cerdeña. Por ejemplo, Diego Fernández de Angulo, arzobispo de Cagliari (1676-1683) y virrey interino (1682), encargó el ya citado *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* de la catedral a través de su procurador, el canónigo Diego Cugia. Y unos años más tarde Nicolás Pignatelli (1687-1690) también recurriría a un mediador para mandar ejecutar cinco fuentes de mármol para el jardín de su residencia particular, lamentablemente perdidas. Cavallo, Giorgio, “Un artista lombardo in Sardegna, Giulio Aprile, maestro di quadro e architettura, scultore, marmista e architetto”, en *Studi ogliastrini: storia, arte, scienze, letteratura, tradizioni*, 7 (2002), pp. 135-188; Viridis, Francesco, *Artisti e artigiani...op. cit.*, pp. 164-165; Corda, Mario, “Marmorari nel Regno di Sardegna (sec. XVII-XVIII)”, en Meloni, Maria Giuseppina y Schena, Olivetta (ed.), *Sardegna e Mediterraneo tra Medioevo ed età moderna: studi in onore di Francesco Cesare Casula*, Genova, Brigati, 2009, pp. 85-120.

toral de la capilla, y una inscripción laudatoria colocada en la pared lateral derecha, con la que la cofradía le concedió el patronato:

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 ESCESIVOS 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<sup>47</sup>.

Las paredes laterales de la capilla, además, estaban decoradas con cuatro retratos de los miembros de la familia Fuensalida que están actualmente conservados en el museo calaritano de Santa Eulalia<sup>48</sup>: Antonio López de Ayala [fig.3], su esposa María de los Remedios [fig.4] y sus hijos Pedro Nicolás [fig.5] e Isabel Ana [fig.6]. Todos están representados de cuerpo entero y de pie sobre un fondo neutro decorado con ricos cortinajes que resaltan aún más la silueta de cada protagonista. Destacamos sobre todo la efigie del virrey, que curiosamente no se retrata en actitud orante delante de la Virgen de la Piedad, sino con todos los símbolos de su condición

<sup>47</sup> La inscripción ha sido transcrita en: Arce, Joaquín, *España en Cerdeña. Aportación cultural y testimonios de su influjo*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas-Instituto “Jerónimo Zurita”, 1960, p. 313. Además, la ya citada relación de sucesos de Juan Ephís Esquirro también hace referencia a la edificación de esta capilla: “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”. Esquirro, Juan Ephís, *Relacion en plauso...* op. cit., p. 11.

<sup>48</sup> No sabemos en qué momento las obras fueron removidas de la iglesia del Santo Sepulcro para pasar a Santa Eulalia, pero a mediados del siglo XIX aún se encontraban *in situ*, como recuerda el testimonio de Giovanni Spano: «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». Spano, Giovanni, *Guida della città...* op. cit., p. 221. Por otro lado, es posible que durante el traslado las pinturas fuesen recortadas. Prueba de ello es que el retrato de la hija del virrey presenta en el ángulo superior izquierdo la inscripción “I SEÑORA DOÑA / ABEL ANNA”, faltando las primeras letras. Por ello, Giovanni Spano, y tras él la mayoría de los críticos sardos, siempre se han referido a la joven como “Abelanna”, en vez de “Isabel Ana”. Queremos expresar nuestro agradecimiento a los responsables del museo de Santa Eulalia por permitimos realizar las fotos que publicamos y acceder a la documentación de su archivo parroquial.

de representante del soberano. De hecho, observamos que va vestido con un traje negro y la espada colgando del cinturón; su mano izquierda está apoyada en un bufete, mientras que en la otra mano lleva un papel, probablemente una carta, en la que se distinguen las palabras “Señor nuestro rey”; y en el ángulo superior derecho aparece su escudo de armas. Este último detalle se mantiene también en el su retrato de su hijo, Pedro Nicolás, simbolizando su condición de heredero de los títulos paternos. Las damas, en cambio, lucen elegantes peinados y vestidos que siguen la moda cortesana española de la época.

Desde el punto de vista iconográfico, los lienzos se inspiran en el retrato de aparato de corte, siendo su referente más cercano la obra de Juan Carreño de Miranda, pintor de cámara de Carlos II<sup>49</sup>. Antonio López de Ayala debía apreciar enormemente este artista, puesto que los inventarios de sus bienes -sobre los que volveremos al final de este estudio- aclaran que poseía un retrato del rey, uno de la reina Maria Luisa de Orleans y otro de la reina madre Mariana de Austria, todos de la mano de Carreño.

Por lo que se refiere a la autoría, los retratos de la familia Fuensalida fueron ejecutados probablemente por Giuseppe Deris, un modesto artista documentado en Cagliari entre 1659 y 1695<sup>50</sup>. Maria Grazia Scano, que en sus estudios fue la primera en proponer dicha atribución, lo define como un pintor local «*che propone un linguaggio di sapore popolare del tutto estraneo alle regole accademiche del disegno*»<sup>51</sup>. Efectivamente, los lienzos demuestran que el autor trabajaba fundamentalmente a partir de figuras planas, recortadas a través de una clara línea de contorno y con total ausencia del claroscuro, priorizando, además, la representación anecdótica de los detalles, como los encajes, los brocados y los broches de los vestidos de las damas. Por ello, concluye Scano que los retratos «*interpretano con gusto provinciale e compendiaro aulici modelli secenteschi spagnoli*»<sup>52</sup>. ¿Cómo se explica que un aristócrata procedente de la corte de Madrid, sin duda amante del arte y conecedor de la buena pintura, se conformase con unas obras de tan baja calidad?

Para contestar a la pregunta es importante recordar la extrema pobreza del entorno artístico de Cagliari durante el último tercio del siglo XVII, sobre todo después de la terrible carestía de los años 1680-1681, que diezmo la población sarda. Pero el dato clave, desde nuestro punto de vista, reside en el hecho de que todas las fases de construcción y decoración de la capilla de la Piedad, como hemos destacado, fueron gestionadas no directamente por Antonio

<sup>49</sup> Sobre este importante pintor del Siglo de Oro español existe una extensa bibliografía. Citamos a continuación algunas monografías de referencia: Baretini Fernández, Jesús, *Juan Carreño. Pintor de Cámara de Carlos II*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales, 1972; Pérez Sánchez, Alfonso, *Juan Carreño de Miranda (1614-1685)*, Avilés, Ayuntamiento de Avilés, 1985; López Vizcaíno, Pilar y Carreño, Ángel Mario, *Juan Carreño de Miranda: vida y obra*, Oviedo, Cajasur, 2007; Alvarez Alvarez, 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.

<sup>50</sup> Scano, Maria Grazia, *Pittura e scultura...op. cit.*, pp. 196-199; Scano, Maria Grazia, “La pittura del Seicento”, en Manconi, Francesco (ed.), *La società sarda...op. cit.*, vol. II, pp. 124-153. Sobre el mismo artista véase también: Viridis, Francesco, *Artisti e artigiani...op. cit.*, pp. 110-114.

<sup>51</sup> Scano, Maria Grazia, “La pittura del Seicento...op. cit.”, p. 146.

<sup>52</sup> *Ibidem* p. 148.

López de Ayala, sino por la cofradía del Santísimo Crucifijo. Giuseppe Deris era miembro de dicha hermandad, en la que incluso desempeñó algún cargo de responsabilidad<sup>53</sup>. Si fueron los cofrades quienes encargaron las pinturas, igual que escogieron los escultores y el dorador para el retablo, es lógico pensar que sus preferencias recayesen en una personalidad cercana y de confianza.

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 colocada en el nicho central del nuevo retablo<sup>54</sup>. A finales de ese mismo mes Antonio López de Ayala dejó Cerdeña para trasladarse a Milán. En esta óptica, los retratos, tan groseros a nuestros ojos, debían desempeñar, en cambio, un papel fundamental: el de evocar la presencia del personaje. Era precisamente a través de estos lienzos, que por ser de tamaño natural debían resultar especialmente impactantes a los ojos de los feligreses, que el virrey ejercía su derecho de patronato y vinculaba perpetuamente su memoria con el espacio de culto que él mismo había financiado, manteniendo un lazo con la ciudad de Cagliari que iba más allá del tiempo y la distancia y asegurándose la protección eterna de “su” Virgen de la Piedad<sup>55</sup>.

## Las colecciones artísticas

Durante su estancia en Milán Antonio López de Ayala, asfixiado por las deudas, se vio obligado a vender parte de sus pertenencias. Los inventarios, realizados en vista de una pública almoneda entre el 22 de agosto y el 4 de septiembre de 1690, se revelan un valioso instrumento para acabar de perfilar la biografía del personaje y completar el discurso sobre su tarea de patronazgo artístico<sup>56</sup>.

Antes de entrar en materia queremos subrayar que dichos documentos, actualmente conservados en la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional, son de gran interés en cuanto dan una idea bastante clara de qué objetos llevaban consigo los diplomáticos españoles durante sus desplazamientos. De hecho, nos figuramos que la mayoría de los que se mencionan

<sup>53</sup> Viridis, Francesco, *Artisti e artigiani...op. cit.*, p. 111; Messina, Maria Gerolama y Pasolini, Alessandra, “La vita nel quartiere...op. cit.”, p. 218.

<sup>54</sup> La documentación aclara que a esas alturas el trabajo escultórico del retablo había sido concluido. Faltaba el dorado, que se acabaría un año y medio más tarde. Viridis, Francesco, *Artisti e artigiani...op. cit.*, p. 125.

<sup>55</sup> A este propósito, las fuentes aclaran que, tras la partida del virrey, la cofradía continuó celebrando todos los años el 1 de marzo la «fiesta de la colocación de la Virgen de la Piedad», durante la cual se montaba un «túmulo [...] por el aniversario del excelentísimo Conde de Fuensalida» y se oficiaba una misa en sufragio de su alma. APSE, Libro donde se han de vasiar las quantas tomaran los síndicos de la archicomfadría del s.to sepulcro desde 1700 hasta 1749, f. 353 ss. A esta fiesta le quedaría una larga vida por delante, puesto que aparece citada en distintas fuentes del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Spano, Giovanni, *Guida della città...op. cit.*, p. 221; Anónimo, “Onoranze alla Vergine della Pietà”, en *L'Unione Sarda*, 26 de febrero de 1928, Sp.

<sup>56</sup> AHNOB, Frías, Caja 869/11-22, Sf.

decorarían el palacio real de Cagliari mientras Antonio López de Ayala ejercía de virrey de Cerdeña, siguiéndole posteriormente a su nueva sede de Milán. A continuación, presentamos algunos datos que hemos extraído del inventario de las alhajas, el más largo y completo, que comprende pinturas, tapices, tejidos, muebles y escaparates, entre otras cosas<sup>57</sup>.

En primer lugar, destacamos que el conde de Fuensalida 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 dos 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. 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 12 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<sup>58</sup>.

¿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 catalogadas por temática: floreros, fruteros, pinturas y retratos. Con respecto a esta última categoría, ya hemos destacado la presencia de los retratos del rey Carlos II, la reina María Luisa de Orleans y la reina madre Mariana de Austria, todos de Carreño de Miranda. Como curiosidad mencionamos también la presencia de ocho retratos -que probablemente formaban parte de una

<sup>57</sup> AHNOB, Frías, Caja 869/21, Sf. Dicho inventario fue realizado en Milán el 4 de septiembre de 1690, aunque no aparece el nombre del tasador.

<sup>58</sup> AHNOB, Frías, Caja 869/21, Sf.

galería- de los generales del ejército de Milán, cargo que nuestro personaje había desempeñado en los años 1670-1673, al principio de su carrera al servicio de la Corona.

Las que el inventario denomina propiamente “pinturas” son 40 en total, todas de temática religiosa, menos tres mitológicas (un *Hércules y Diana*, un *Sisipo Condenado* y una *Sibila*). Es interesante notar que 15 se refieren a la Virgen en diferentes advocaciones: *Nuestra Señora de la Soledad*, la *Dolorosa*, la *Inmaculada Concepción*, la *Virgen de los Desamparados*, etc., prueba incontrovertible de la devoción mariana del mecenas. Además, hay tres pinturas de San Antonio de Padua, el patrono del virrey. Pero lo que más nos interesa destacar es la presencia de «una imagen de San Jorge arzobispo de Suelli sardo, de cuerpo entero, sin marco»; una «Nuestra Señora de Buenayre de medio cuerpo, con su marco esforado y dorado»; y dos «imágenes de Nuestra Señora de Buenaire de cuerpo entero, que no tienen marcos». El dato es de sumo interés, pues se trata de cultos locales sardos, que Antonio López de Ayala debió de conocer durante su estancia en Cagliari<sup>59</sup>. Por todo lo referido, 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 desdeñar otras advocaciones<sup>60</sup>.

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 V<sup>61</sup>. 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, que fueron probablemente adquiridas en la capital de Lombardía y que 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.

El último inventario que aparece en el expediente, otra vez sin fecha<sup>62</sup>, debió de compilarse 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 catálogos precedentes. El único elemento de interés es la identidad del tasador: el teórico y pintor de cámara Antonio Palomino<sup>63</sup>.

<sup>59</sup> Según la tradición San Jorge de Suelli fue un obispo sardo del siglo XII. Su culto, muy difundido en la archidiócesis de Cagliari, fue aprobado en 1609.

<sup>60</sup> De hecho, como ya hemos destacado, donó al camarín de la Virgen de Bonaria un dosel de plata. Esquirro, Juan Ephis *Relacion en plauso...* op. cit., pp. 11-12.

<sup>61</sup> AHNOB, Frías, Caja 869/26, Sf. El tasador fue el pintor madrileño Juan Delgado.

<sup>62</sup> AHNOB, Frías, Caja 869/59, Sf.

<sup>63</sup> Sobre su actividad como tasador de pinturas véase: Simón Díaz, José, “Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas”, en *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”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes*, 57 (1986), pp. 147-152.

## Conclusiones

El estudio del caso de Antonio López de Ayala prueba que, aunque a menudo los virreyes españoles llegaban a Cerdeña en una etapa inicial de su carrera diplomática para después “saltar” a destinos más importantes dentro del entramado político de la época, no descuidaron hacerse protagonistas de empresas artísticas de calado durante su trienio sardo. No obstante, en la isla el fenómeno del patronazgo de los representantes de la Corona parece tener características propias y específicas, que lo diferencian de lo que ocurrió, por ejemplo, en Nápoles o Palermo.

La capilla de la Piedad es paradigmática en este sentido, puesto que demuestra que en tierras sardas el mecenazgo virreinal se vehiculó fundamentalmente a través de un factor concreto: la devoción. Fue precisamente el componente piadoso el que motivó la actuación de Antonio López de Ayala; igual que justificó la fundación de la iglesia de San Nicolás por parte de Nicolás Pignatelli Aragón; o las donaciones a la capilla funeraria de San Salvador de Horta por varios predecesores suyos. En este sentido, la actuación de los diplomáticos procedentes de la corte tiene muchos puntos en común con la de los obispos, que, en cambio, solían residir en la isla durante largas temporadas, siendo por ello propensos a patrocinar la decoración de iglesias o capillas que fuesen a la vez su lugar de sepultura<sup>64</sup>.

A este propósito cabe señalar que en años recientes se han realizado muchos estudios sobre la labor artística de las esposas de virreyes y embajadores que han identificado en la devoción uno de los motores del patronazgo femenino<sup>65</sup>. Por ello, sería interesante desplazar el foco hacia la figura de María de los Remedios de la Cueva Enríquez, esposa de Antonio López de Ayala, para averiguar si participó de la actividad de promoción artística de su marido -o si desarrolló una propia-. Además, aunque durante nuestra investigación no haya aflorado ninguna fuente específica sobre ella, los inventarios de bienes analizados mencionan algunos objetos referidos a las mujeres de la familia -la virreina y también su hija Isabel Ana- en los que merecería la pena ahondar.

<sup>64</sup> En esta línea recordamos a dos arzobispos de Cagliari que fueron también virreyes interinos y que se hicieron protagonistas de grandes obras en su iglesia catedral: por un lado, Pedro Vico, que en los años 1669-1674 emprendió una gran remodelación del edificio en estilo barroco; y, por otro lado, el ya mencionado Diego Fernández de Angulo, que en 1683 encargó el *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* para el crucero derecho. Revilla Canora, Javier, “Jaqué al virrey: Pedro Vico y los *Sucesos de Zerdeña* durante la regencia de Mariana de Austria”, en *Librosdelacorte*, monográfico 1, a. 6 (2014), pp. 260-276 [consultado el 22 de enero de 2023].

<sup>65</sup> Hasta el momento se ha prestado muy poca atención al papel artísticos de las virreinas de Cerdeña. Aun así, recordamos una investigación relativa a Artemisia Doria, esposa de Carlos de Borja, Duque de Gandía (1610-1617): Campos-Perales, Ángel, “El triunfo de la pintura en la familia Borja. El coleccionismo de Artemisia Doria Carretto, VII duquesa de Gandía, y sus antecedentes valencianos y genoveses” en García Pérez, Noelia y Soler Moratón, Melania (ed.), *Mujer y retrato en la edad moderna, Usos, funciones y formas de exhibición*, Madrid, Silex, 2022, pp. 147-174. Sobre otras sedes virreinales véase: Mafri, Mirella (ed.), *Alla corte napoletana. Donne e potere dall'età aragonesa al vicereame austriaco (1442-1734)*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2012; Boluda Verduras, Sandra, “El *cursus honorum* virreinal y el papel de las virreinas consortes del reino de Valencia en el siglo XVII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 49(1) (2024), pp. 71-90.

Volviendo a la capilla, queremos destacar la envergadura de la empresa patrocinada por el conde de Fuensalida: si bien es cierto que los retratos familiares fueron ejecutados por un pintor más que modesto, cuyo éxito dentro del entorno pictórico sardo se explica únicamente por la pobreza del mismo, el *Retablo de la Piedad* es una obra de gran calidad de ejecución, que introduce y reinterpreta múltiples influencias, convirtiéndose por ello en un modelo dentro de Cerdeña. En este sentido, los virreyes se revelan como mecenas capaces de fomentar los intercambios artísticos internacionales y dinamizar el mercado local de la isla, introduciendo, a través de su tarea de patronazgo, importantes elementos de novedad.

Por otro lado, el escenográfico altar convirtió la iglesia del Santo Sepulcro en un nuevo lugar de peregrinación en Cagliari. En esta línea, toda la operación artística prueba la habilidad del representante de la Corona a la hora de tender puentes con el contexto ciudadano, puesto que convertirse en protector de la cofradía del Santísimo Crucifijo se traducía en un aumento de su propio prestigio personal, garantizando la perpetración de su memoria en la capital sarda.

Desde otra perspectiva, la localización de los inventarios de las colecciones de Antonio López de Ayala prueba que el patronazgo artístico de los virreyes de Cerdeña, aun orientándose principalmente hacia la decoración de espacios de culto, tuvo distintas facetas; y desmiente a la vez la teoría de que estos personajes no compraban pintura en la isla, sino únicamente después de dejar Cagliari rumbo a otros destinos artísticamente más relevantes. Aunque indudablemente el entorno sardo ofrecía posibilidades limitadas, sobre todo en comparación con centros como Nápoles, Roma o Milán, todo apunta a que los diplomáticos españoles también podían hacer adquisiciones, siempre que encontrasen obras que respondían a su gusto o, de nuevo, a un recuerdo justificado por razones devotas.

Finalmente, creemos imprescindible hacer una última reflexión relativa a las enormes pérdidas patrimoniales de los siglos más recientes, que lamentablemente han causado, por distintos avatares históricos, la desaparición de la gran mayoría de los encargos artísticos vinculados a los virreyes de Cerdeña del siglo XVII. En este sentido la capilla de la Piedad, que actualmente representa casi un *unicum*, debió de formar parte en origen de una práctica, la del patronazgo artístico virreinal, que en la isla fue más habitual de lo que dejarían suponer las escasas huellas que quedan de ella.

### Imágenes



**Figura. 1.** *Virgen de la Piedad*. Sec. XV-XVI. Madera policromada. Cagliari, Capilla de la Piedad, Iglesia del Santo Sepulcro (foto de la autora).



Figura. 2. Juan Gabanellas, Paolo Spinale, Bernardo Infante, *Retablo de la Piedad*. 1684-1687. Madera dorada y policromada. Cagliari, Capilla de la Piedad, Iglesia del Santo Sepulcro (foto de la autora).



Figura. 3. Giuseppe Deris (atr.), *Retrato de Antonio López de Ayala*. 1686 ca. Óleo sobre lienzo. Cagliari, Museo de Santa Eulalia (foto de la autora).



Figura. 4. Giuseppe Deris (atr.), *Retrato de María de los Remedios de la Cueva*. 1686 ca. Óleo sobre lienzo. Cagliari, Museo de Santa Eulalia (foto de la autora).



Figura. 5. Giuseppe Deris (atr.), *Retrato de Pedro Nicolás López de Ayala*. 1686 ca. Óleo sobre lienzo. Cagliari, Museo de Santa Eulalia (foto de la autora).



Figura. 6. Giuseppe Deris (atr.), *Retrato de Isabel Ana López de Ayala*. 1686 ca. Óleo sobre lienzo. Cagliari, Museo de Santa Eulalia (foto de la autora).