



**TESIS DOCTORAL**

***PIETRO CAVARO Y LA PINTURA SARDO-ESPAÑOLA DEL  
RENACIMIENTO***

**María Rosaria Rosas**

**Dirigida por los doctores:      Antonio Juan Calvo Castellón  
Miguel Ángel Gamonal Torres**

**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE  
UNIVERSIDAD DE GRANADA**

**2012**

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: María Rosaría Rosas  
D.L.: GR 330-2013  
ISBN: 978-84-9028-360-8

## INDICE GENERAL

<b>INTRODUCCIÓN.</b> .....	<b>5</b>
JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS .....	5
AGRADECIMIENTOS .....	9
<b>CAPÍTULO 1.</b> .....	<b>11</b>
1.1 INTRODUCCIÓN HISTÓRICA.....	11
1.2 SITUACIÓN POLÍTICA, ECONÓMICA Y SOCIAL DEL REINO DE CERDEÑA. ....	23
Entre los siglos XIV y XV .....	23
El siglo XVI. ....	26
<b>CAPÍTULO 2.</b> .....	<b>37</b>
2.1 INTRODUCCIÓN ARTÍSTICA A LA PINTURA SARDA.....	37
2.2 LA GÉNESIS DE LA PINTURA SARDA. ....	42
Desde el siglo XII hasta finales del siglo XIV.....	42
El siglo XV. El nacimiento de la escuela de “Stampace”. Autores y obras desde las dos últimas décadas del siglo hasta la primera década de 1500.....	46
ARTISTAS A PARTIR DE LOS AÑOS OCHENTA DEL ‘400 .....	52
Maestro de Olzai (segunda mitad siglo XV) .....	52
Maestro di Castelsardo, (ca. 1450 o 1455- ca.1503) .....	56
Maestro de Sanluri (finales siglo XV- ca. 1510).....	64
Maestro del Pesebre (ca. 1500) .....	66
Giovanni Muru (ca. 1515) .....	67
2.4 LA ESCUELA DE “STAMPACÉ” .....	68
2.5 INTRODUCCIÓN AL RENACIMIENTO EN CERDEÑA.....	71
<b>CAPÍTULO 3 PIETRO CAVARO, SU VIDA, SU LABOR Y SU TIEMPO</b> .....	<b>77</b>
3.1 DATOS GENEALOGICOS DE LA FAMILIA DE PIETRO CAVARO.....	77
3.2 ALGUNAS PUNTUALIZACIONES SOBRE LA GENEALOGÍA DE LOS CAVARO.....	81
3.3 BIOGRAFÍA DE PIETRO CAVARO. (1480/83 o 1485/86 - 1538) .....	87
3.4 PIETRO CAVARO Y SU TIEMPO .....	98

3.5	LA FORMACIÓN DE PIETRO .....	105
3.6	RASGOS ESENCIALES DEL ESTILO Y TECNICA DE PIETRO CAVARO. ....	113
<b>CAPÍTULO 4.....</b>		<b>118</b>
4.1	CATALOGO DE LA OBRA DE PIETRO CAVARO.....	118
4.2	OBRAS DE ATRIBUCIÓN CIERTA. ....	121
	Retablo Di Villamar, 1518 .....	121
	Estandarte Procesional, 1518 .....	134
	Retablo Del Santo Cristo, 1533. ....	135
	Ss. Pedro y Pablo, ca. 1528 .....	141
	OBRAS ATRIBUIDAS.....	143
	San Ludovico de Tolosa, ca. 1518 .....	145
	Ángel y Cristo en piedad, (ca. 1518) .....	146
	Retablo de la Mater Dolorosa, (post 1520) .....	147
	Triptico de la Virgen con el niño, San Miguel y San Onofre (ca. 1515-1525) ....	151
	San Agustín en cátedra, (ca. 1528) .....	155
	Retablo de San Pedro o de Suelli, (ca. 1533-37).....	158
	Estandarte procesional, (ca. 1533-38).....	166
	Pala de San Agustín, ante 1537.....	167
	OBRAS DUDOSAS .....	169
	Crucifijo, ca 1527. ....	169
	Retablo dei Beneficiati, (ca. 1527).....	170
	Retablo de los Concejales, (ca. 1527) .....	177
4.5	OBRAS PERDIDAS DE QUE TENEMOS NOTICIA.....	186
	Retablo de Santiago 1528.....	186
	Retablo de San Miguel, 1527 .....	188
	Retablo de la Virgen y Apostoles, 1535 .....	188
	Retablo de Nurri, 1537.....	189
	Retablo de San Antioco, 1538.....	189
<b>CAPÍTULO 5.....</b>		<b>190</b>
5.1	LAS HUELLAS DE PIETRO CAVARO EN LA PINTURA SARDA .....	190
	• <i>Michele Cavaro</i> (ca. 1513-15 / 1584).....	191
	• <i>Antioco Mainas</i> (ca. 1537-1571).....	193
	• <i>Maestro di Oliena</i> (Segundo cuarto siglo XVI) .....	195

• <i>Antonio Giovanni Raxis</i> (ca. 1546-1566).....	196
• Maestro de Ozieri, .....	197
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>199</b>
CONCLUSIONES (ESPAÑOL) .....	199
(ITALIANO) .....	205
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>212</b>
7.1 DOCUMENTOS RELACIONADOS CON PIETRO CAVARO.....	212
7.2 REPRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA DE ALGUNOS DEOCUMENTOS (YA ANTERIORMENTE TRANSCRITOS).....	245
Documento 2. ....	245
Documento 3. ....	246
Documento 4. ....	249
Documento 5. ....	250
Documento 7. ....	250
Documento 12. ....	251
Documento 14. ....	254
Documento 26. ....	256
<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>257</b>
IMÁGENES .....	257
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>321</b>

## ***INTRODUCCIÓN.***

### ***JUSTIFICACIÓN DE LA TESIS***

Mi nombre es María Rosaríá Rosas, soy italiana, nacida en la isla de Cerdeña, licenciada en la Universidad de Cagliari en la Facultad de Letras, Departamento de Historia del Arte, realizando una tesis sobre “El problema de las cuadrillas “arabizantes” en la arquitectura románica sarda del siglo XIII”, con la valoración de 110 *cum lauda*.

El trabajo que se presenta en esta tesis tiene algunos antecedentes. En el año académico 2000-2001, me fue otorgada por la Universidad de Cagliari una beca Erasmus para la Universidad de Granada. Esto me permitió conocer una ciudad que escogí porque, desde que puedo recordar, siempre me fascinó, y me ilusionaba poder conocerla mejor. Tengo que explicar que no sólo yo, sino la mayoría de los habitantes de mi isla, Cerdeña, tenemos un amor particular por España a pesar del complejo bagaje, entre lo malo y lo bueno, que siempre acarrea una dominación. Terminado el periodo de la beca volví a Cagliari donde obtuve mi laurea. En ese momento, me dejé convencer por los amigos y amigas que hice en el periodo de la beca, y volví a Granada para hacer el curso de doctorado en Historia del Arte. Desde aquí, seguí trabajando sobre la pintura y los artistas sardos de los siglos XV y XVI, que están estrechamente ligados al arte y los artistas de la península ibérica del mismo periodo, y especialmente a Cataluña.

Hice mi trabajo de investigación de doctorado (DEA), con la dirección del Dr. Antonio Calvo Castellón, sobre los artistas sardos o catalanes que trabajaron en Cerdeña desde la segunda mitad de 1400

hasta primeros de 1500, que en sus estilos tienen influjos y aportes muy importantes del ámbito ibérico; se tituló: “La pintura en Cerdeña durante la segunda mitad del siglo XV y comienzos siglo XVI: estado de la cuestión y valoraciones críticas”, calificado por el tribunal que lo juzgó con la nota de sobresaliente.

Terminado el trabajo que cerró mis cursos de doctorado, comuniqué al Dr. Calvo Castellón que me interesaría continuar trabajando en la pintura sarda, y decidimos que como tema de tesis podría realizar un trabajo sobre el artista isleño más representativo del Renacimiento de la primera parte de 1500, Pietro Cavarò. En este momento, se integró en la dirección de la tesis el Dr. Miguel Ángel Gamonal Torres.

En el comienzo de la investigación, me di cuenta que, mientras en Cataluña conocen la historia de mi isla y sus pormenores artísticos casi mejor que los mismos sardos; en Granada, la historia artística de Cerdeña era menos conocida. Y es que, a excepción de Cataluña, en España la dominación ibérica de Cerdeña (ya sea catalana o castellana), que suma casi cuatro siglos, está menos estudiada que la de las ex-colonias de la América Latina; a pesar de que Cerdeña fue una colonia mucho más cercana.

He de confesar que al principio me encontré algo despistada, y que el trabajo de campo para recoger material fue agotador. Los escritos sobre Pietro Cavarò eran incompletos y dispersos; pero donde el sufrimiento de esta investigadora alcanzó su cenit fue en la búsqueda de documentación, a pesar de una pertinaz dedicación a esa búsqueda de noticias en archivos catalanes y sardos. En Pietro Cavarò, la escasez de documentación es un hecho irrefutable (tanto en aspectos biográficos como de producción artística); y, derivada de ella, la orfandad que siente el investigador a la hora de dar forma al trabajo es realmente importante. También he de decir, que este hecho, aparentemente negativo, fue un desafío y un acicate para seguir trabajando en torno a la figura de un artista clave para la pintura sarda de la Edad Moderna.

Inicié la investigación realizando un estado de la cuestión que me permitió sintetizar todo lo que ya se conocía y se había estudiado sobre la familia Cavaro y, en particular, sobre Pietro; seguramente, el mejor de la saga familiar.

Seguidamente inicié la elaboración del catálogo, una labor capital; cotejando atribuciones, depurando o asignando autorías; y, también, indagando noticias y referencias que me permitieran nuevas atribuciones. Muy unida a la elaboración de un catálogo veraz y razonado, continuó la búsqueda documental, partiendo siempre de los documentos publicados en torno a él y su familia.

Como detallaré en el curso del trabajo la documentación conocida de Pietro es bastante escasa; incluso, de la publicada por Carlo Aru, en 1926, ahora se han extraviado varios documentos, sencillamente han desaparecido; ejemplo relevante de estas pérdidas es el testamento de Pietro Cavaro.

Comencé indagando todo lo que podía encontrar en mi ciudad, en publicaciones sobre el pintor, en el Archivo Histórico, o en el Archivo Arzobispal; en este punto, debo agradecer la gentileza y atenciones del personal que trabaja en estos archivos, por su profesionalidad y colaboración en mi investigación.

Una vez agotada la búsqueda en Cagliari, me desplazé a Barcelona; allí trabajé en el Archivo Histórico del Reino de Aragón; me llevó hasta este archivo la referencia entresacada de Joan Madurell i Marimón (1943); sobre un documento de 1508, en donde se menciona el nombre de un pintor llamado "Pedro Caveró", a todas luces nuestro pintor.

Busqué el original y, también, la posibilidad de hallar algún que otro documento sobre Pietro. En el Archivo Histórico del Reino de Aragón no pude hallar ese documento, ni tampoco otros que pudieran dar un poco



de luz a mi búsqueda. No descarto la posibilidad de que algún día aparezcan los documentos que yo no hallé, de todos es conocido que en un archivo tan complejo, la ordenación documental no siempre es rigurosa, y que en legajos catalogados con una cronología concreta puede hallarse documentación con otras referencias y datación.

Valorando otras posibilidades, me dirigí al Archivo Histórico Notarial de Barcelona; allí tuve la fortuna que se me negó antes y, finalmente, encontré el documento original, que está reproducido en esta tesis. Es un importante contrato, mencionado y publicado en parte por Madurell, que citan una y otra vez, sin conocerlo, los historiadores sardos. En torno a este contrato conocía también lo publicado en 1998 por Isabel Coll i Mirabent, la historiadora tradujo el nombre de Cavaro por “Canero”, evidentemente se trata de Pietro Cavaro. El hallazgo del documento en el Archivo Histórico Notarial de Barcelona me ha permitido conocer que (salvando este error de transcripción), Isabel Coll manejó el documento completo. Y si en 1508 había firmado este documento, ya como maestro pintor, no era descabellado pensar en la posibilidad de hallar alguna pintura suya en España o, siguiendo un uso de la época, alguna obra en la que hubiera colaborado con otros pintores, antes de volver a Cerdeña.

Busqué el retablo, que según el documento fue comisionado por los pintores de Barcelona a Nicolau de Credença, para la capilla de San Lucas en la iglesia de la Merced, y también otros retablos en distintas iglesias con obras pintadas de Credença; confiaba que en algunas de ellas hubiera participado Pietro Cavaro en su etapa barcelonesa; pero no tuve fortuna, comprobé que entre el 34 y el 39 muchas de estas obras desaparecieron quemadas.

Posteriormente, la búsqueda documental me llevó a Zaragoza, la posibilidad de hallar vestigios sobre su formación y, quizá sobre alguna obra, era razonable, ya que conocía que mucha documentación sobre Cerdeña podría conservarse en esta ciudad. Comprobé que la mayoría de los documentos del periodo de dominación de Cerdeña (del periodo

aragonés), estaba en el Archivo Histórico del Reino de Aragón en Barcelona, en el que ya había trabajado.

A través del análisis de las obras de Pietro Cavaro, me asombró la relación ya sea iconográfica, como en las tipologías de algunos rostros femeninos, que tenía la pintura de Pietro Cavaro con la de Vicente Macip, a principio de 1500 y, también, paralelismos con la pintura de Paolo de San Leocadio. Lo que me impulsó a una investigación en la ciudad de Valencia, para profundizar en las obras de los “pintores borjanos”, de origen italiano (San Leocadio, Quartararo y Pagano) y el influjo que tuvieron en los pintores valencianos de su generación, de forma especial en los Osona; más tarde, en Macip y otros.

Tras esta experiencia, me reafirmé en la sensación de que Pietro o se había formado en un taller valenciano, o en el obrador de algún pintor de Barcelona fuertemente influido por la pintura valenciana.

Esta tesis recoge analizados y ordenados los materiales que he obtenido a lo largo de cuatro años de investigación. He querido ser muy sincera en esta introducción, dejando perfectamente claro cuál ha sido el proceso y las dificultades que encontré en el mismo; he reseñado mis opiniones sobre la pintura sarda de la época, sobre los Cavaro o la Escuela de “Stampace” y, sobre todo, sobre Pietro Cavaro. He aventurado rasgos de su personalidad, formación y biografía, se han hecho nuevas atribuciones, he cuestionado otras; la tesis compendia lo que yo pienso y siento de Pietro Cavaro y de la importante pintura sarda de su tiempo. Si lo he conseguido, al menos en parte, me sentiré feliz y recompensada.

### **AGRADECIMIENTOS**

Antes de comenzar a exponer esta tesis quiero expresar mi agradecimiento a algunas personas que me han apoyado y animado en los momentos más críticos para seguir trabajando: el primero y más

importante porque este trabajo pudo llegar al final y a quien quiero dar muchísimas gracias es a mi tutor el profesor Dr. **Antonio Calvo Castellón**, por su orientación, atención y enorme paciencia; junto a él mi agradecimiento al Dr. **Ángel Gamonal Torres**; también un grande agradecimiento al Profesor **Giorgio Pellegrini**, para la disponibilidad y ayuda con la cual me ha amparado en un momento de “*empass*” en que me encontré. Otra persona a quien quiero agradecer es a mi marido, **Angelo Aste**, por su gran paciencia en escucharme mientras le leía parte del trabajo y por haberme animado cuando me veía un poco descorazonada. Unas gracias de corazón a mi sobrino **Mario Picciau** y su mujer **María Luigia** por la gran ayuda en el trabajo técnico de organización y configuración de la tesis y la preparación de la presentación del trabajo. Están otras personas que, de una manera u otra, me han sido cercanas, como el director del Archivo arzobispal de Cagliari, Dr. **Cabazzosu**, el archivero **Nicola Settembre** y a todo el personal, y en manera especial a mi hermana **Agnese** que, trabajando como voluntaria en el Archivo, me ha permitido haber en muy poco tiempo diferentes documentos y también ella me alentó mucho en mi trabajo.

Gracias de todo corazón.

## **CAPÍTULO 1**

### **1.1 INTRODUCCIÓN HISTÓRICA**

Sobre la historia antigua del periodo medio-bajo medieval de la isla de Cerdeña carecemos de documentos claros, aunque podemos afirmar que desde el siglo IX hasta 1258 estaba dividida en cuatro reinos llamados “Giudicati”, cuyos reyes eran los “judekes, judighes o giudici”<sup>1</sup>: el reino de Kalaris al centro-sur; el reino de Arborea que abarcaba el centro-oeste; el reino de Torres en el noroeste; el reino de Gallura en el noreste (mapa n.1).

Desde la segunda mitad del siglo XIII, dos de estos cuatros reinos, los de Gallura y Kalaris, fueron conquistados por la república marinera de Pisa y parte del reino de Kalaris fue repartido entre los pisanos (que desde este momento lo llamaron Calari), y el “giudicato” de Arborea; mientras lo de Torres terminó, a finales del siglo, después de una larga lucha para su dominio, y al final fue repartido entre el reino de Arborea y nobles familias genovesas, quedando como reino autóctono sólo el de Arborea.

---

<sup>1</sup> El primero documento que relata sobre los “judighes” sardos, en plural, es una carta del papa Nicolás I del 864. Para el historiador BELLINI, Camillo. *La sardegna e i sardi*. Cagliari: Fondazione il Nuraghe, 1928, p. 726, *judighe*, o las otras formas en que se les llamaba, es un termino para indicar los ricos hombres y notables que rescataban los cristianos de los sarracenos; mientras por CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sardegna*. Pisa: ETS, 1992, pp.153-163, es la primera vez que, con este termino, se puede atisbar la presencia de gobernantes autónomos respecto al imperio bizantino y esto es confirmado de otra carta del año 873, enviada de Juan VIII a los “principi” de Cerdeña. Pero los primeros documentos claros que nos quedan de este largo periodo histórico, son del siglo XI, y recogen los términos de *regnus* y *rex* – en lengua sarda con el sinónimo de *Giudice*, *Judike* o *Judighe* – llamados así porque durante la dominación bizantina la más importante carga del imperio, en momentos de gran peligro, era la del *JUDEX PROVINCIAE*.

Desde 1324-1326 el territorio dominado por Pisa fue conquistado por el reino de Aragón ayudado por el reino de Arborea, pero a partir de 1357, Arborea luchó contra los nuevos dominadores aragoneses, hasta que el 17 agosto de 1420 toda la isla cayó bajo el dominio aragonés; aunque se tuvieron esporádicamente momentos de rebelión.

El 19 de enero de 1479, cuando nació la Corona de España, el reino de “Cerdeña y Córcega” fue entregado, junto con otros estados catalanes, al *Supremo Consejo de Aragón*, pero sólo el “reino de Cerdeña”, porque Córcega nunca fue conquistada, e insertado entre los reinos nominales de la Corona, hasta el momento en que, a la muerte de Fernando el Católico, Carlos V reunió de derecho los dos reinos ibéricos, Castilla y Aragón.

Con el acuerdo del Tratado de Londres de 1718, el 8 de agosto de 1720, el dominio de la isla pasó a los duques de Saboya<sup>2</sup>, que desde ese momento tuvieron el título de reyes para tener Cerdeña titularidad de reino (mapa actual de Cerdeña, n. 3).

La conquista de Cerdeña por parte del Reino de Aragón tiene unos antecedentes que se pueden resumir en tres hechos importantes:

- a) La política expansionista de los catalanes en el Mediterráneo que sobre todo a partir del reinado de Pedro III *el Grande*, se dirigió a competir con los pisanos, venecianos y genoveses en el comercio con el Próximo Oriente, y con este fin apoderarse de bases en el Mediterráneo;
- b) La guerra de la Vísperas, que contrapuso los franceses a los catalanes por la posesión de Sicilia y que terminó con la enfeudación de Cerdeña al rey de Aragón;
- c) Las relaciones conflictivas que se habían entablado entre los pisanos y el reino de Arborea, a mediados del ‘300, en ese momento el único reino autóctono que había sobrevivido en la isla.

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 390 – para la historia de Cerdeña se ha hecho referencia a diferentes historiadores, pero la mayoría de las veces, al texto del historiador Francesco Cesare Casula.

**a) La política expansionista de los catalanes en el Mediterráneo.**

A finales del siglo XIII Pedro III *el Grande*, emprendió una expansión en el Mediterráneo para llegar a los ricos mercados orientales, en concurrencia de Génova y Venecia, creando la “Ruta de las islas”, con bases en las Baleares, Cerdeña, Sicilia, Grecia y Chipre. En 1262 se había casado con Constanza de Hohenstaufen, hija de Manfredi rey de Sicilia e hijo del emperador Federico II. Este hecho lo convertía en directo heredero del reino de Sicilia.

**b) La guerra de la Vísperas.**

La lucha entre el Papa y la familia de los Hohenstaufen, comenzada ya en el periodo de Federico II, se hizo más encarnizada a la muerte de este gran emperador y rey de Sicilia, en cuanto el Papa desconoció los herederos y enfeudó el reino de Sicilia a Carlos De Anjou, que fue coronado rey de Sicilia en 1265 por el Papa, y que después en la guerra que se desató entre él y los herederos Hohenstaufen, batiendo antes a Manfredo en 1266 y después a Conradino en 1268, la Sicilia pasó al dominio efectivo francés. El Papa consideraba a Carlos De Anjou su vasallo, en virtud de la falsa donación de Constantino que daba la señoría del Imperio Romano de Occidente a los Papas, y en los cuales recaían los territorios del sur de la península italiana, Sicilia y Cerdeña, que desde el periodo de Justiniano pertenecieron por mucho tiempo al Imperio de Oriente<sup>3</sup>.

Los ciudadanos de Palermo en 1282 se rebelaron a los franceses y los echaron fuera, no sólo de la ciudad, sino de toda la isla y, temiendo que volviesen, pidieron ayuda a Pedro de Aragón, ofreciéndole el trono, que aceptó y llegó a la isla con todo su ejército. Pero todo el sur de la península italiana estaba en manos de los franceses apoyados por el Papa Martín IV, que excomulgó a los aragoneses y, a ese punto se

---

<sup>3</sup> Las dos islas más grandes del Mediterráneo tuvieron, pero, diferente evolución: Sicilia en el siglo IX fue conquistada por los musulmanes fatimíes, después por los Normandos, el cuyo último vástago fue el emperador Federico II, la cuya madre era la última heredera de la dinastía normando siciliana. Cerdeña tuvo una evolución diferente, con la formación de los reinos autóctonos de que hemos hablado al comienzo de este capítulo

desató la guerra entre éstos y los franceses en la así llamada “Guerra De la Vísperas”<sup>4</sup>.

La guerra duró casi 10 años, y después de muchos problemas económicos entre las dos partes beligerantes <sup>5</sup>, y de diferentes acontecimientos, como la muerte de Pedro III en 1285, en 1294 fue nombrado Papa Bonifacio VIII, que tentó de poner fin a la guerra devolviendo la Sicilia a los franceses, levantando la excomuni3n y la interdicci3n a la Corona de Arag3n, e instituyendo el reino nominal<sup>6</sup> de “**Cerdeña y C3rcega**” y don3ndolo en feudo a Jaime II de Arag3n.

### c) Las relaciones conflictivas.

La familia de los *judighes* de Arborea ya desde la segunda mitad del siglo XII habían estrechado lazos de amistad y parentesco con los reyes de Arag3n, mientras crecía el rechazo contra los písanos.

Desde la primera mitad el siglo XIV, la enemistad entre arborenses y písanos se hizo más fuerte, tanto que Mariano III de Arborea, en 1314 enviaba mensajeros a Jaime II el *Justo*, para que los aragoneses lo ayudaran con el fin de expulsarlos de Cerdeña.

En 1323 el nuevo *Judighe* de Arborea Ugone II, que tuvo muchos problemas con los písanos, ya que no querían reconocer su derecho a la sucesi3n al trono, hizo una alianza con el rey aragonés Jaime II, haciéndose su vasallo con la *commendatio personalis*<sup>7</sup>. El 11 de abril del mismo a3o, Ugone II abri3 las hostilidades contra los písanos atac3ndolos

---

<sup>4</sup> Fue llamada así porque parece que algunos caballeros franceses molestaron a algunas nobles sicilianas que salían de una iglesia después de vísperas. Los caballeros sicilianos que las acompañaban reaccionaron y llamaron a la rebeli3n toda la regi3n contra las prepotencias de los franceses y, en poco tiempo, los galos fueron echados de toda Sicilia.

<sup>5</sup> La corona de Arag3n pidi3 un préstamo de 5.000 marcos de plata a Mariano II de Bas-Serra rey de Arborea, para solucionar los problemas económicos surgidos con la guerra de las Vísperas. CASULA, Francesco Cesare. *La Storia...*, p. 335

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 381. Según el historiador, el Papa o el Imperador, una vez que daba en feudo una tierra, según el derecho medieval, concedía solo la *licentia invadendi*, y los nombrados feudatarios tenían que conquistarla para ser de derecho dueños del territorio concedido, por eso se utiliza el término nominal, de nombre, pero no de *facto*.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 342: el juramento personal de fidelidad y pagando 3.000 florines de oro al a3o, a cambio del mantenimiento de sus derechos dinásticos, amenazados por los písanos, junto con una eventual ayuda militar.

en el sur de sus confines meridionales y pidió ayuda al rey aragonés, quién le envió tres galeras a las ordenes de Gerardo y Dalmazzo de Rocaberti.

Era el comienzo de lo que ya se estaba planeando en Cataluña para hacer realidad lo que les había otorgado el Papa Bonifacio VIII, la conquista de la isla, que estando en medio del Mediterráneo era muy importante para la política expansionista del reino aragonés.

La ayuda de Ugone II fue determinante para la conquista aragonesa y su cálculo, muy poco acertado, era poder echar los písanos quedando como rey en su reino, y único príncipe sardo y gobernador, en nombre del rey de Aragón, para los territorios písanos conquistados.

El 13 de junio 1323, el infante Alfonso de Aragón llegó con una gran armada en Cerdeña, desembarcando en Palma di Sulcis, y el 19 de junio 1324 Pisa capituló estipulando un tratado, por el que los písanos cedían a los catalanes-aragoneses todos los territorios poseídos en Cerdeña, todo el calaritano y la Gallura, a excepción de Calari (Cagliari) que seguía teniendo, de forma feudal, en nombre del rey de Aragón. Pero después de muchas traiciones para apoderarse de nuevo de los territorios perdidos, el 19 de julio de 1326, los písanos fueron expulsados también de la ciudad de Calari.

La dominación catalana no fue seguramente mejor que la precedente pisana, y ya en 1329, comenzaron las primeras rebeliones contra los aragoneses, aunque todavía Ugone II se mantuvo siempre fiel aliado del rey aragonés.

Las cosas se complicaron con Mariano IV, nieto de Ugone II y rey de Arborea desde 1347, casado con Timbora de Rocaberti y padre de tres hijos: Ugone, Eleonora y Beatrice. Mariano fue un gran rey, inteligente culto y refinado<sup>8</sup>, y entre 1355 y 1365 escogió un grupo de juristas sardos y boloñeses para escribir las leyes del *giudicato*: *La Carta de Logu* (Carta de leyes del reino o lugar), compuesta de 198 capítulos, 26 artículos del

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 348: conocía diferentes lenguas, las cuatro que se hablaban en la isla: *arborense*, *campidanese*, *logudorese* y *gallurese*, y latín, florentino y catalán; también tenía correspondencia con grandes personalidades de la época entre las cuales estaba Santa Catalina de Siena.



“Codice Rurale” y las normas de las “Ordinanze” añadidas en 1382 por su hijo Ugone, revisada y publicada por Eleonora en 1392<sup>9</sup>. Pero era también fuerte y cruel como solían ser los reyes medievales y, a diferencia de su abuelo, no le gustaban mucho los catalanes, porque estos estaban tentado ponerle en contras el hermano Giovanni.

En 1347, las diferentes ramas de la familia de los Doria, genoveses, que seguían teniendo territorios en el norte de Cerdeña, se unieron y batieron los catalanes-aragoneses. La respuesta fue una fuerza al mando del almirante Bernardo de Cabrera, que ocupó la ciudadela de Algüer (Alghero), pero entonces, la *Corona de Logu*<sup>10</sup> de Arborea deliberó la guerra y Mariano IV se unió a las fuerzas rebeldes. Después de diferentes acontecimientos y diferentes tratados, en 1368, toda la Cerdeña estaba reconquistada a excepción de la ciudad de Caller -el nuevo nombre dado por los catalanes a Calari-, Sassari la ciudad al norte de la isla y Algüer, que en ese periodo fue repoblada totalmente por catalanes, después de haber echado fuera a los sardos. Aún hoy día en esta ciudad se habla catalán.

Por diez años la paz se instauró de nuevo en la isla, pero en 1376 Mariano IV murió de peste y subió al trono su hijo Ugone III, que mientras era *donnikellu* (infante) fue muy estimado y amado por todos; posteriormente, según las crónicas de la época, parece que se volvió cruel y tiránico, y el 3 de marzo de 1383 la población se sublevó, y pensando que había traicionado su país, lo mató y con él su hija, según cuanto recogía la ley consuetudinaria que arraigaba en el derecho bizantino<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 351: Reflejaba la ley oral y consuetudinaria que arraigaba en el derecho romano y por su plenitud y modernidad fue también utilizada durante la dominación ibérica y piemontés. Los historiadores de derecho de la Universidad de Padua lo consideran, en algunas partes, el tratado más completo y moderno aún en la actualidad.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 169: la *Corona de Logu*, Consejo del reino o lugar, era un parlamento deliberativo formado por un representante de cada uno de los distritos en que estaba dividido el reino, llamados “Curatorie”, más dos que representaban la capital, y se reunían cuatro veces al año para debatir las cuestiones nacionales, como determinar la paz o la guerra del reino y, también, para entronizar los nuevos soberanos.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 171- 357,358: cuando el rey era coronado tenía que hacer el juramento de *bannus consensus*, consistente en no ceder ni vender ningún territorio o castillo estatal y no hacer alianzas sin el consentimiento de la *Corona de Logu*; en caso contrario se le

La directa descendiente de Ugone III, era su hermana Eleonora<sup>12</sup>, casada con Brancaleone Doria, hijo ilegítimo del grande Brancaleone dogal genovés y heredero de la mayoría de los territorios que los Doria tenían en Cerdeña. Tuvieron dos hijos: Federico y Mariano. La *Corona de Logu*, nombró rey Federico, menor de edad, el hijo de Eleonora<sup>13</sup>, a su vez elegida regente, y a la muerte de éste, acaecida a los diez años, su otro hijo Mariano fue nombrado rey pero, por su menoría de edad, Eleonora se mantuvo como regente.

La guerra se reanudó en 1388, y por diferentes motivos se perdieron casi todos los territorios conquistados de Mariano IV, hasta que en 1390, Brancaleone Doria, que desde el 1383 era prisionero de los catalanes, fue puesto en libertad y el 1 de abril 1391, movilizó el ejército, y en menos de seis meses toda Cerdeña estaba de nuevo en manos del reino de Arborea, a excepción de las ciudades de Caller, Algüer y algunos castillos aislados.

En 1392, llegando a su mayoría de edad, fue entronizado Mariano V, que murió en 1407 sin dejar descendencia. En 1402 había muerto, al parecer de peste, también Eleonora.

A este punto el reino se encontró con el gran problema de la sucesión, y la *Corona de Logu*, entonces, nombró como rey a “Guglielmo III” vizconde de Narbona, nieto de Beatrice la hermana de Eleonora, con gran disgusto de Brancaleone, que se alejó de la corte, probablemente porque esperaba ser entronizado él después de todo lo que había hecho por la reconquista de la isla.

---

quitaría el *consensus*, y podría ser asesinado por la población según el derecho a la revuelta de origen bizantino. Parece que *Ugone* quiso crear una dote por su hija con el patrimonio estatal, que pensaba casar con el hijo de Luís I de Anjou hermano del rey de Francia Carlos V de Valois, de aquí la revuelta. Mucho más probable que fue una conjura de notables que instigó la población a la revuelta.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 366: En 1392 esta reina regente hizo terminar y publicar la *Carta de Logu*, mandada hacer por su padre a juristas sardos y boloñeses, y publicado durante su reinado.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 359: la imagen de esta regente todavía hoy es una de las figuras más importantes y muy amada en la isla y conocida fuera de la isla. Fue estimada como símbolo de libertad e independencia, pero este símbolo es en realidad un mito nacido en el mil ochocientos durante la guerra de independencia italiana, a través de algunos documentos falsos, las así llamadas “Carte false D’Arborea”.

Aprovechando este momento de crisis, el rey de Aragón Martín el *Viejo*, envió al infante Martín el *Joven*<sup>14</sup>, que murió en la isla al parecer de malaria, con un potente ejército al comando de Pedro Torrelles, formado por ocho mil infantes y tres mil jinetes, provenientes de Sicilia, Aragón, Valencia y de las islas Baleares, muy bien adiestrado.

Por la misma época llegó el heredero al trono de Arborea, “Guglielmo III”, que aprestó un ejército más numeroso pero heterogéneo y peor disciplinado que el ibérico.

El 30 de junio 1409, los dos ejércitos se enfrentaron y las fuerzas de Arborea fueron aplastadas en un lugar llamado todavía hoy *Su occidroxiu* (el matadero). Fue el comienzo del fin del sueño autonómico sardo. En julio del mismo año “Guglielmo” volvió en Francia para buscar ayuda, dejando como lugarteniente del reino a Leonardo Cubello, un pariente, que pero no obstante pudo rechazar los aragoneses que habían llegado a la capital Oristano, al final se encontró con la ciudad asediada y, alguien habla de traición, el 29 de marzo de 1410 firma la capitulación de la ciudad y de todo el reino con la así dicha “Pace di San Martino”, porque fue firmada en el convento di san Martín fuera de la muralla de la ciudad de Oristano.

Guglielmo III, a la vuelta de Francia, tentó recuperar el territorio perdido pero, ya sea por esta traición, que por el agotamiento y cansancio de la población después de casi 80 años de guerra, intercalados de epidemias de peste y consiguientes carestías, al final se rindió y vendió sus privilegios reales por 100.000 florines de oro al rey Alfonso V el *Magnánimo* (1416-1458). El documento se firmó el 17 agosto de 1420<sup>15</sup>.

El rey de Aragón tentó en este momento conquistar la isla de Córcega, para hacer realidad el legado pontificio, pero no pudo conseguirlo; entonces volvió en Cerdeña y en 1421 abrió y presidió la primera sesión de las Cortes de la unificada isla.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 432-434. El último del noble linaje de los condes de Barcelona, a los que después siguieron los de la dinastía Trastámara, con Fernando I *el de Antequera* (1412-1416). En la catedral de Cagliari hay su mausoleo todo esculpido en mármol

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 359-372

Las Cortes comprendían: los feudatarios, los representantes de la iglesia y los ciudadanos de las ciudades regias. Tenían solo poder de proposición pero no deliberativo<sup>16</sup>.

No fue la única novedad que se impuso en Cerdeña. Mientras, al comienzo de la conquista, se nombró un gobernador general, desde 1418 fue nombrado un virrey. La chancillería, que sustituyó la “giudicale”, era autónoma pero moldeada sobre el ejemplo de la de Barcelona, y más tarde a la de Madrid. Para la datación de los documentos, en el periodo “giudicale” se ponía, en la parte inferior de cualquier pergamino o *Cartas bullatas* (Papeles sellados), el año del reinado del *Judighe* que reinaba en ese momento, seguida de las calendas romanas y de la “Indizione” (un ciclo de quince años referentes a la revisión de los impuestos). Más tarde se utilizará el cómputo de la “Navidad”, como se acostumbraba en Génova, y con los aragoneses llegó el estilo de la “Encarnación”. En 1558, la datación de las calendas romanas fue sustituida por el virrey Álvaro de Madrigal, que impuso los números árabes progresivos de 1 a 30 o 31 y 28 o 29 para febrero, hasta la reforma gregoriana del 24 febrero de 1581<sup>17</sup>. La lengua que se utilizaba en la chancillería regia fue, cerca del latín diplomático, el catalán y a partir de 1479 comienza, lentamente, a imponerse el castellano, que a partir de 1558 fue impuesto por el parlamento e toda la isla.

Desde el comienzo de la conquista, conforme los aragoneses procedían a la anexión de los territorios de la isla, se nombraban las ciudades regias como, ya a partir de 1326, lo fueron la Ciudad de Caller - antes Calari y después Cagliari - capital de la isla, Iglesias -antes Villa di Chiesa-, y Sassari. Más tarde se añadieron, Algüer en 1354, Castel Aragonés- antes Castelgenoves y hoy Castelsardo- en 1448, Oristano en 1479 y Bosa en 1556<sup>18</sup>; las restantes tierras conquistadas se enfeudaban a uno u otro señor, así por primera vez Cerdeña conoció el sistema feudal (mapa n. 2).

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 411

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 409-410.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 412.

Uno de los feudos más grandes, el marquesado de Oristano, que comprendía los tres Campidanos de Cabras, Milis y Simaxis<sup>19</sup>, fue dado a Leonardo Cubello, que tenía también el condado de “Goceano”, casi toda la “Parte Barigadu” y la “Parte Guilcer”, y era un descendiente colateral de la familia reinante de Arborea. La historia nos lo presenta como sospechoso de traición, porque parece que pactó con los aragoneses para la rendición de la capital del reino autóctono a cambio del marquesado, aún cuando todavía Guglielmo III de Narbona intentaba seguir luchando.

Su sucesor fue el hijo Antonio que por su lealtad a la Corona, en 1437, obtuvo del rey la *gracia* de transmitir el feudo y el título también por línea femenina; y no teniendo hijos en 1463 cuando falleció, su sucesor fue el hermano Salvatore muy cercano y amigo de Alfonso V, con el cual luchó en las guerras de África. Ambos fueron hechos prisioneros, en la desafortunada batalla naval de Ponza, y rescatados por los genoveses.

El 27 de Junio 1458, Alfonso V murió, dejando en su testamento el reino de Nápoles al hijo ilegítimo Ferrante, y la corona de Aragón al hermano Juan II, llamado *Sin Fe*. En este momento se desata la terrible lucha entre este rey y su hijo el príncipe Carlos de Viana.

Durante esta tremenda guerra civil, el 14 de febrero 1470, muere Salvatore Cubello y deja el título y el feudo, según la “*gracia*” concedido por el rey Alfonso, a su sobrino Leonardo de Alagòn, hijo de la hermana Benedetta. A esto se opuso el virrey Nicolò Carròs de Arborea<sup>20</sup>, que consideraba que la gracia concedida fuera *ad personam*, para el marqués Antonio y sus eventuales hermanas y descendientes de éstas, y no para el hermano Salvatore, ni tampoco para los descendientes directos o indirectos de éste, y pretendía que el enorme patrimonio de la familia Cubello entrara en posesión de la Corona. Lógicamente esto no era otra cosa que una excusa para apoderarse de este gran patrimonio, en cuanto

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 437. Los Campidanos eran, y son también hoy, las grandes llanuras cultivadas que desde el sur llegan al centro de la isla, desde Cagliari hacia Oristano y su provincia.

<sup>20</sup> *Ibid.*, El virrey era un descendiente de un ramo cadete de la familia “giudicale” de Arborea, p. 438.

la hermana de Antonio era también hermana de Salvatore y los descendientes de esto también descendientes del primero. La reacción de Leonardo de Alagón no se hizo esperar, sublevando los ciudadanos de Oristano y al grito de “Arborea, Arborea”, desencadenó una revuelta rebelándose, según lo que dijo:”... no contra el rey sino del virrey”<sup>21</sup>.

El 13 de Julio 1470, el rebelde derrotó un ejército formado y enviado por el virrey para someterlo, y el 14 de abril 1473 se dirigió al arbitrado del rey que, ocupado en los últimos actos de la guerra civil de Cataluña, dio la razón a Leonardo Alagón nombrándolo marqués de Oristano.

Sin embargo Nicolò Carròs, no se dio por vencido y convenció al rey de que Leonardo era un elemento muy peligroso, en cuanto podía desencadenar nuevamente la guerra de independencia en la región, y que la población en ese momento era todavía bastante sensible al argumento. Juan II se dejó convencer y hizo condenar al marques como felón y traidor, y en 1477 emanó una terrible sentencia de muerte para toda la familia Alagón, sus parientes y seguidores, confiscando todo el enorme patrimonio y añadiéndolos a los bienes de la Corona<sup>22</sup>.

Después de esta terrible sentencia, al marques no le quedó más remedio que seguir luchando. Entretanto desde Cataluña llegaron refuerzos al virrey, y después de unas series de batallas el 15 de marzo de 1478 las fuerzas del marqués y la del virrey se enfrentaron en un lugar cerca de la plaza fortificada de Macomer. La lucha fue dura y larga, murieron muchísimos sardos, entre estos el hijo mayor de Leonardo, y las fuerzas sardas fueron totalmente derrotadas. El marqués con pocos amigos fieles tentó huir con un barco, pero fue traicionado y llevado a Sicilia, donde fue dejado en las manos del almirante aragonés Joan Vilamarí, que lo escoltó a Valencia y desde allí fue encerrado en la cárcel de Játiva, donde murió el 3 de noviembre 1494, y el marquesado de Oristano y el condado del Goceano pasó en manos de la Corona de

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 441.

Aragón<sup>23</sup>. De aquí llega a los reyes de España no solo el título de Reyes de Cerdeña, que ya les había otorgado Bonifacio VIII, sino también la titulación de marqueses de Oristano y condes del Goceano.

El 19 de enero 1479 falleció Juan II *sin fe* y su sucesor fue Fernando II de Aragón que ya había contraído matrimonio con Isabel de Castilla en 1469.

Mediante la *Concordia de Segovia* de 1475, Fernando e Isabel, los *Reyes Católicos*, habían jurado reinar conjuntamente aunque, sin fusionar las dos coronas y con las mismas titularidades para ambos. Es en este mismo periodo que la titularidad conjunta del “Reino de Cerdeña y Córcega”, otorgada por Bonifacio VIII, se separa llamándose solo “Reino de Cerdeña”, y solo por la administración papal seguirán unidos.

En 1479 el “Reino de Cerdeña” y el resto de estados en posesión de los catalanes, se unieron bajo la administración del *Supremo Consejo de Aragón*, y se creó el escudo específico para toda la Isla: una base blanca cuartelada con una cruz roja y en los cuatros cantones la cabeza de cuatros moros con un pañuelo blanco en la frente, reflejando las armas del escudo del reino de Aragón.

En la segunda mitad del siglo XIX el canónigo Giovanni Spano compró una pequeña tela (m. 0,38 x 0,27) con el retrato de una dama que parecía bastante antiguo, ya sea en la postura que por su atuendo, y abajo tenía escrito el nombre de “D(OMI)NA ELEONORA”, que pero se descubrió que fue añadido mucho más tarde y por mucho tiempo se creyó que era el retrato de Eleonora d’Arborea, la última “judighissa” del reino de Arborea, que fue el único personaje sardo conocido también fuera de la isla y elevado, en mitad del ‘800, a mito de libertad e independencia para todo un pueblo<sup>24</sup>. Después, también, se pensó que pudiera ser un retrato de Juana la loca. Hoy sabemos que es el retrato de una dama hecho

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 437-441.

<sup>24</sup> En realidad es un mito nacido a mediados del ‘800, de una serie de documentos falsos que un monje donó al historiador Pietro Martini, que a su vez creyendolos auténticos los publicó. LODDO CANEPA, Francesco. “Carte D’Arborea”. En: *Dizionario archivistico per la Sardegna*. Cagliari: C. Ledda, 1926; (cit. CASULA Francesco Cesare. *La storia di Sard.* nota 359); COSTA, Enrico. “Le carte d’Arborea”. En: *Il Convegno* (Cagliari), n. 10, octubre 1960, pp. 6-7; CASULA, Francesco Cesare. *La Storia...*, p. 359;

alrededor de 1611 por el pintor napolitano Bartolomeo Castagnola, residente en Cerdeña desde 1598 hasta 1611<sup>25</sup>. El canónigo regaló esta pequeña tela a la Biblioteca Universitaria de Cagliari.

## **1.2 SITUACIÓN POLÍTICA, ECONÓMICA Y SOCIAL DEL REINO DE CERDEÑA.**

### *Entre los siglos XIV y XV*

Durante el siglo XIV y, sobre todo, hasta finales del siglo XV, la situación de la isla, desde el punto de vista económico y social, era bastante mala. La guerra, las epidemias de peste con sus consiguientes carestías, hicieron que de 1.100 pueblos presentes en el reino hasta entonces, 650 fueron abandonados por la población o se vaciaron totalmente por las pestilencias<sup>26</sup>. Esta es la razón por la que en Cerdeña, se ven aisladas en medio de la campiña, preciosas iglesias románicas, que antes estaban en el centro de pueblos hoy desaparecidos. A esto se añadieron las calamidades naturales y el bandolerismo, fenómeno que se había desbordado en ese periodo, y que terminaron por empobrecer notablemente toda la región.

Tenemos un relato fechado en 1408, que nos informa que, antes de las guerras contra el reino de Aragón y de las pestilencias que, a partir de 1348 arrasaron toda Europa haciendo estragos en la población, en la isla vivían casi 280.000 fuegos fiscales (hogares que pagaban impuestos y tasas). Entre mediados del siglo XIV y finales del XV, los fuegos fiscales habían descendido a 60.000. Durante el siglo XVI, la peste hizo estragos en la isla, pero a finales de 1500, ya se contaban de nuevo cerca de 200/240.000 fuegos fiscales y en 1603 habían ascendido a 270/300.000<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> SCANO, Maria Grazia. *Pittura e Scultura del '600 e del '700*, Nuoro: Ilisso, 2000, p. 23, ficha n. 4

<sup>26</sup> LODDO CANEPA, Francesco. *Lo spopolamento della Sardegna durante la dominazione aragonese e spagnola*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1932, p. 53

<sup>27</sup> Las cifras precedentes a este periodo son diferentes a segunda de los historiadores, en cuanto el primer censimento fiscal de que tenemos documentación fue en 1485. Para



Durante mucho tiempo se dijo que la dominación ibérica fue un desastre para Cerdeña, sobre todo por parte de los historiadores del siglo XIX y primeros del XX, que con la unificación de Italia querían ensalzar ésta y deprimir las otras dominaciones. En realidad, la situación para la población fue bastante dura, sobre todo por el territorio del “giudicato d’Arborea”, pero no cambió mucho respecto a los territorios bajo la dominación pisana, con excepción de la estructura y el sistema fiscal feudal, para el cual la población decía que existían tantos reyes cuanto eran los pueblos, - *tots reges quot sunt ville*<sup>28</sup>-, y la pérdida de la independencia de la isla.

Hasta pocos años atrás esta era todavía la postura de los historiadores, pero las nuevas investigaciones nos dan una imagen un poco diferente de este periodo, si todavía ciertamente no halagadora. Si en el interior de la isla o en los pueblos más alejados de las ciudades el feudalismo era bastante pesado, sobre todo por la arrogancia de los feudatarios, la Ciudad de Caller (nuevo nombre otorgado a la antigua Calari, hoy Cagliari, por los catalanes), capital de la Isla, continuó a tener importancia como puerto y se convirtió en punto de encuentro, no solo para todo el comercio que se desarrollaba en el Mediterráneo, sobre todo con el empobrecimiento de Barcelona después de la guerra civil que contrapuso Juan sin fe y su hijo Carlos de Viana, sino también como entrecruce de culturas.

La política suspicaz de Fernando supuso un crecimiento del tráfico mercantil en los puertos de Cerdeña que, ubicada en medio del

---

profundizar en este tema ver: VIVOLI, Carlo. “Villaggi, fuochi e abitanti”. En: *La Sardegna. Enciclopedia* (a cura de Manlio Brigaglia), I. Cagliari: Della Torre, 1982; DAY, John. «Malthus démenti? Sous-peuplement chronique et calamités démographiques en Sardaigne au bas Moyen âge». En : *Annales de l’Institut d’Estudis Catalans* (Barcelona), XXX, 1975; - “La restructuration démographique de la Sardaigne aux XIV-XV siècle”. En : *Strutture familiari, epidemie, migrazioni nell’Italia medievale* (a cura de Comba R., Picinni G., Pinto G.). Napoli, 1986; - “Quanti erano i sardi nei secoli XIV-XV?”. En: *Archivio Storico Sardo* (Cagliari), XXXV, fasc. 2, 1986; - “Gli uomini e il territorio: i grandi orientamenti del popolamento sardo dall’XI al XVIII secolo”. En: *La Sardegna Medievale e moderna*. Torino: UTET, 1984; LIVI, Carlo. “La popolazione della Sardegna nel periodo aragonese”. En: *Archivio Storico Sardo* (Cagliari), XXXIV, fasc. 2, 1984; CASULA, Francesco Cesare. *La Storia...*1992, p. 394; SERRI, Giuseppe. “La penuria d’uomini”. En: *La società sarda in età spagnola*. Cagliari: Musumeci, 1993, pp. 6-13;

<sup>28</sup> CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sard...*, p. 422

Mediterráneo, recogía buena parte del tráfico comercial de y para España. Los navíos comerciales procedentes de Oriente Próximo, que llegaban a Sicilia, Nápoles, Roma, Génova, y tomaban la ruta por Barcelona y Valencia, pasaban por los puertos sardos de Cagliari y Alghero, los cuales exportaban trigo, lana, queso, ganado, pieles, sal, madera, metales y, sobre todo, coral, el oro rojo de que era rico el mar sardo, e importaban sobre todo especias, oro, piedras preciosas, tejidos y armas<sup>29</sup>. Este tráfico comercial, ya bastante rico en el periodo de los *judighes*, no sólo portó beneficios a las ciudades marítimas, sino también a las ciudades de Bosa, Castel Aragonés y Sassari. La ciudad de Cagliari tenía, por entonces, entre 13.000/15.000 habitantes, Sassari entre 10.000/12.000; Ámsterdam en el mismo periodo tenía no más de 8.000. Los documentos indican que la ciudad de Caller, era una ciudad cosmopolita, con barrios judíos, genoveses, písanos, árabes, napolitanos, sicilianos, flamencos y milaneses<sup>30</sup>.

Todo este movimiento llevaba consigo no sólo riqueza para los comerciantes genoveses, sardos y catalanes, sino también un enriquecimiento cultural y consiguientemente artístico, que se manifiesta sobre todo en la pintura. Podemos decir que desde la mitad del siglo XV hasta finales del XVI, para el arte de la isla, este periodo fue el siglo de oro.

Al principio los mayores comitentes de obras de arte fueron las órdenes religiosas, pero en seguida, para ensalzar el nombre de sus familias, los ricos hombres y los feudatarios se convirtieron en mecenas de grandes obras de arte como los retablos y, también, mandaron

---

<sup>29</sup> MANCONI, Francesco. *La Sardegna al tempo degli Asburgo. Secoli XVI-XVII*. Nuoro: Il Maestrale, 2010, pp. 20-21

<sup>30</sup> Todos estos números varían con las diferentes oleadas de peste y de otras epidemias que, desde 1348 hasta primeros de 1800, asolaron la isla, y que no sólo afectaron al número de habitantes sino a la situación económica y, también, porque es muy difícil pasar de los fuegos fiscales al número total de habitantes. Para conocer las diferentes fechas de las epidemias, que a lo largo de los siglos azotaron la isla, ver: CORRADI, Alfonso. *Annali delle epidemia occorse in Italia dalle prime memorie fino al 1850, compilati con varie note e dichiarazioni*. Bologna: Forni, 1973; MANCONI, Francesco. "Il trionfo della morte fra peste e carestía". En: *La società sarda in età spagnola*. Cagliari: Musumeci, 1993, pp. 14-23;

construir capillas familiares dentro de las iglesias que rellenaban de pinturas y, sobre todo, hicieron erigir iglesias en sus feudos con sus respectivos retablos<sup>31</sup>.

### *El siglo XVI.*

A partir de comienzos del siglo XVI, la situación en la isla se hizo más difícil por diferentes razones:

- 1) Los piratas musulmanes, o como se dice en Cerdeña los “sarracenos”, que siempre encontraron la manera de saquear la isla en mayor o menor medida, a partir de 1508 volvieron a cometer razias en las costas de la isla, que se intensificaron también en Italia y España, sobre todo con la presencia de Khair-el-Din llamado *Barbarroja*.
- 2) El insoportable peso fiscal del gobierno regio y feudal y las luchas que se instauraron entre los diferentes virreyes, los nobles feudatarios y la inquisición, así como la expulsión de los judíos.
- 3) El descubrimiento del así llamado “nuevo mundo”, América, que lentamente pero inexorablemente alejó el gran comercio desde el Mediterráneo a las rutas Atlánticas, provocando, entre otras razones, también la decadencia de Cataluña.

#### 1) Los piratas.

Ya desde la conquista musulmana de la península ibérica, del Oriente Próximo y Sicilia, entre el siglo VIII y IX, Cerdeña fue saqueada muchas veces por los piratas sarracenos y también existió una tentativa de invasión y asentamiento de los árabes de España en la isla entre 1016-1018/1026<sup>32</sup>, pero después se habla sólo esporádicamente de este

---

<sup>31</sup> Este es el caso, por ejemplo de los señores de Santa Cruz o Santa Creus en Tuili, o de Renuscho de la Rocca, por los retablos comisionados al Maestro de Castelsardo, o de Salvatore Aymerich por la comisión a Pietro Cavarò del retablo de Villamar, y de muchos más. SERRA, Renata. *Pittura e Scultura dall'età Romanica alla fine del '500*. Nuoro: Ilisso, 1990, pp. 122,123-130; CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sard...*, p. 436; PASOLINI, Alessandra. “El caballero del Orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavarò: encargos, retratos, y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento”. En *Quintana* (Santiago de Compostela), n.8 (2009), p. 191.

<sup>32</sup> BAZAMA, Mohamed Mustafa. *Arabi e sardi nel Medioevo*. Cagliari: EDES, 1988; CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sard...*, p. 197

problema, hasta comienzos de 1500. En 1520 los turcos juntos con los berberiscos arrasaron Sant'Antioco y Pula en el sur de la isla, Carbonara y Caresi en la parte este; dos años después Castel aragonés en el norte, Terralba y Uras en la zona de Oristano al oeste<sup>33</sup>.

Con la subida al trono de Carlos I en 1516, aumentaron las esperanzas, entre otras cosas, de contrarrestar las razias de los beréberes y otomanes, y en 1535, este gran emperador y rey de España, aprontó una grande expedición naval contra Tunes, que se reunió en Cagliari el 11-12 de junio del mismo año. Pero sin grandes resultados, porque pronto comenzaron de nuevo las razias a obra de Khair-el-Din, Dragut, el renegado sardo Hazan Haga o Asan Haga y Asan Corso<sup>34</sup>.

En 1538 fue saqueada la basílica de San Gavino di Torres y en 1540 destruida la ciudad de Olmedo, ambas al norte de la isla. Pero todo el sur y el oeste de la isla, donde se encontraban los mejores puertos y atracaderos, fueron devastados por los piratas y también existieron múltiples tentativos de saquear la capital. Por el contrario, en la parte este de la isla, donde casi toda la costa son acantilados abruptos, los piratas encontraban refugios donde esconderse y de donde partir para saquear las costas de la península italiana, de Francia y España.

Carlos V en el octubre de 1541, dispuso otra flota contra Argel, pero una tormenta destrozó los navíos y desde ese momento la lucha contra los piratas pasó a ser de ofensiva a defensiva. El Estado español mandó construir, al ingeniero Marco Antonio Camós, unas series de torres de avistamiento alrededor de la isla, de las que hoy quedan unos centenares, terminadas en 1572. No faltó tampoco, en algún caso, la ayuda de la población a los piratas en sus razias, quizás con la intención de librarse de la dura dominación feudal española<sup>35</sup>.

Con Felipe II, las esperanzas para combatir esta situación resurgieron y la victoria de la batalla de Lepanto de 1571 contra Alí Pacía, en la cual luchó también *el tercio de Cerdeña*, que permitió la

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 444

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 445

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 445

momentánea conquista de Túnez en 1573, no acabó con esta llaga y ya desde 1575 se reanudaron las razias que siguieron, en mayor o menor medida, hasta el Congreso de Viena de 1815, cuando las potencias europeas vedaron a los estados magrebíes del rey de Túnez, del Bey de Argel y Trípoli, la trata de esclavos<sup>36</sup>.

El temor a estas continuas razias es el que provoca un despoblamiento de los pueblos cercanos a la costa, de ahí que surgiera la leyenda de que los sardos no fueron nunca hombres de mar y buenos marinos, sino sólo pastores y agricultores.

## 2) La administración regia y los feudatarios.

Los históricos originarios de la isla, hasta hace poco, hablaban de una verdadera rapiña y pesadez fiscal por parte del gobierno regio, que determinó la decadencia y empobrecimiento de la isla, la cual no pudo desde entonces, volver a levantar cabeza.

Pero las investigaciones de este últimos 15-20 años presentan un cuadro diferente. Haciendo una comparación de los donativos hechos por castellanos, sicilianos, napolitanos y los sardos, el historiador Giuseppe Serri<sup>37</sup>, nos dice que lo que se enviaba desde la isla al gobierno central era irrelevante, mientras que la mayoría de lo recaudado se utilizaba para el funcionamiento de la administración, el sueldo de los funcionarios regios y para otras necesidades del reino, como las construcciones de las torres costeras o el mantenimiento de las murallas que existían en las diferentes ciudades regias. Esto no significa que el peso fiscal no fuera pesado, sino que al gobierno central solo se destinaba una pequeña parte de cuanto era recaudado, y era mucho más lo que se quedaba en manos de los nobles que gestionaban el poder.

El verdadero problema era la nobleza y el sistema feudal, que agravaron los problemas políticos de la isla durante todo el siglo XVI, con las luchas y hostilidades que se desataron, sobre todo, entre los nobles

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 448-449

<sup>37</sup> Para profundizar en este aspecto ver: SERRI, Giuseppe. "Il prelievo fiscale in una periferia povera: i donativi sardi in età spagnola". En: *Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari* (Cagliari), VII (1983), pp. 181-209,210

feudatarios y la Inquisición, en contra de los virreyes y funcionarios regios que intentaban poner un límite a sus prepotencias y prevaricaciones. La vieja nobleza que se había establecido en la isla ya a partir del primer momento de la conquista en 1324-26, por la mayoría ya había vuelto a Cataluña dejando sus tierras y bienes en manos de administradores, que podían ser o familiares, y entonces de la pequeña nobleza, u oficiales o mercaderes, todos pero de ascendencia catalana, que a este punto se sentían mucho más sardos que españoles, y que un poco a la vez comenzaron a crear su base de poder enriqueciéndose ya sea con el comercio, mucha veces ilegal, que apropiándose de parte de las rentas de sus señores y también de los territorios y los bienes del realengo y creando una nueva clase de nobles mucho más atrevida y ambiciosa. El historiador Chiner Gimeno nos dice que don Juan de Leza Coloma, regidor de la casa de Oliva en Cerdeña, escribió: “Están los oficiales hechos senyores destas encontradas como si sus padres se las huviessen dexadas”<sup>38</sup>. Entre estos el caso más interesante, pero no único, es lo de la familia Aymerich<sup>39</sup>. El primero que puso las bases de la transformación social de la familia, de ricos mercaderes a administradores feudales y después a pequeños feudatarios, fue Pedro Aymerich que en 1480, obtuvo de Fernando el católico, el dominio y señoría de algunas tierras que el rey había quitado a algunos nobles rebeldes. Pero la importancia de la familia se obtuvo con el nieto Salvador Aymerich, que supo con una política suspicaz aliarse con el entorno del emperador y crear en poco tiempo una de las familias más importantes y ricas de la nobleza del tiempo, llegando ser, también, caballero de Santiago. Ya la vieja nobleza que estaba en la isla había creado una oligarquía un poco anárquica, aprovechándose de la posición periférica de la nueva tierra conquistada donde el poder real, por diferentes razones, se percibía

---

<sup>38</sup> La citación está en el texto de MANCONI, Francesco. *La Sardegna al tempo...*, p. 28

<sup>39</sup> Hablamos de esta familia porque Salvador Aymerich fue, podemos decir, el mecenas de Pietro Cavaro el pintor sobre que se hizo esta tesis. Sobre todo los pormenores de esta familia y de Salvador en particular, ver: PASOLINI, Alessandra. “El caballero del Orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavaro...”, pp. 187-209; MANCONI, Francesco. *La Sardegna al tempo...*, pp. 94,95

bastante lejano y cuando Fernando el católico sube al trono de Aragón, procura poner fin a esta anarquía con una reorganización administrativa y financiera del reino<sup>40</sup>, que si de una parte asienta algunos principios como, la extensión del realengo, el disfrute directo de algunas rentas reales, la valoración del comercio en el Mediterráneo incluyendo las dos islas de Cerdeña y Sicilia en el circuito económico catalán, pero también tiende a limitar el poder de los viejos señores territoriales, que pero se encuentran incómodos con las nuevas disposiciones y limitados en sus prerrogativas. En los primeros decenios del siglo XVI, aflojándose un poco las instituciones regias por la presencia de personajes incoloros como los virreyes Ángel de Villanueva (1515-1529) y Martín Cabrero (1529-1532) y de la poca atención que en ese momento la monarquía Habsburgo tenía hacia la isla, permite a la nueva clase emergente que se estaba desarrollando: pequeña nobleza, burocracia real, oligarquías municipales, administradores de feudos, ricos mercaderes etc., de tentar apoderarse de nuevo de la gestión pública. El primer paso lo hacen aprovechando de los espacios que la vieja nobleza catalana dejaba libres desinteresándose de los empeños que tenían en tierra sarda; el segundo fue la redefinición de la propiedad de los feudos que se transforman en alodios o las ventas de los mismos a veces obtenidas con la prepotencia; la tercera es la ocupación de los cargos regios, el acopio de encargos públicos y volver a la antigua práctica de privatizar las tierras públicas. Cuando Carlos I vuelve a España, en abril de 1533, es necesario para reafirmar el poder regio una acción fuerte y se encarga como virrey a Antón Folch de Cardona, un hombre fuerte y puede ser poco sutil, pariente de Fernando el católico (su madre Aldonza Enríquez era hermana de la reina de Aragón doña Juana, madre de Fernando), y casado con María de Requesens, otra grande e importante familia de la nobleza catalana.

Las ordenes que tenía el virrey Cardona era de: “Guarda y defensión del reyno, gobernación del mismo reyno, administración de la

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 66. Tenemos que recordar que en ese momento el reino de Aragón estaba casi en la quiebra por la precedente guerra que vio enfrentados a Juan II y su hijo Carlos de Viana.

justicia, conservación y aumento de nuestras rentas y entradas del real patrimonio”<sup>41</sup>, y por hacer esto se tiene que intervenir no sólo en las especulaciones financieras de los particulares, sino también en los comercios clandestinos de los oficiales regios y de los barones; sobre las irregularidades contables de los oficiales patrimoniales; en las malversaciones que en ese periodo se habían hecho en los municipios, en los oficios reales y en las administraciones feudales. La acción del virrey fue contundente y dura, todo esto lógicamente no fue de agrado de la clase noble y dirigente que ya desde decenios gobernaba en Cerdeña y se creó un movimiento que encarnizó una lucha de poder contra los representantes del reino, virreyes y oficiales reales, de carácter tan violento y engañoso, que nunca se había dado en la historia de la isla. A todo esto se añadieron los problemas creados por el representante de la inquisición en Cerdeña, el obispo de Ales, Andreu Sanna, que habiendo creado una base de poder muy fuerte a través del *Santo Oficio*, por su familia, muy pronto chocó con las directivas del poder real e hizo todo lo que podía para desacreditar al virrey<sup>42</sup>. Las insinuaciones, delaciones, falsos testimonios y difamaciones, llegaron a tal punto que muchos hombres, ya sea entre los nobles como entre los funcionarios regios partidarios o dependientes directos de don Antonio de Cardona, fueron azotados públicamente, como sucedió al concejal Gerolamo Selles de Caller, que después se escondió en el monasterio de Santo Domingo temiendo por su vida, y con toda razón, ya que éste fue asaltado y el concejal asesinado.

Este periodo tan negro de la historia de la isla continuó, entre tantos otros hechos, con las acusaciones de hechicería contra el virrey Cardona y contra su mujer doña María de Requesens, el envenenamiento del maestro humanista Francisco Ram, culminando con la acusación de herejía contra un gran humanista, Sigismondo Arquer, que fue acusado por la aristocracia y el clero de amistades con los luteranos y terminó con

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 98

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 104-110



su encarcelación, por parte de la Inquisición, en Toledo y tras diez años de prisión y torturas fue quemado en la hoguera<sup>43</sup>. La Iglesia a su vez, según los intereses familiares del momento, apoyaba a uno u otro de los contendientes o no intervenía para nada<sup>44</sup>. Toda esta situación lógicamente se reflejaba en el malestar de la población que, aparte de los agravios fiscales, se veía empujada por sus señores contra los enemigos del momento. Desde el punto de vista económico se puede decir que la primera parte del siglo XVI, fue un momento feliz para, sobre todo, el puerto y la ciudad de Cagliari que, no obstante el problema de los piratas otomanes, llega a ser una de las realidades urbanas más importantes del Mediterráneo occidental<sup>45</sup>. Pero ya a mediados del siglo comienzan por la isla los problemas, no último fue la expulsión de los judíos, bastante numerosos en Cerdeña, que eran grandes comerciantes y artesanos, y sin ellos la isla económicamente comenzó a debilitarse. Otro problema fueron las recurrentes epidemias de peste, seguidas de carestías que diezmaron la población, y en una tierra poco poblada como Cerdeña fue difícil volver a soliviantarse de estos desastres. En todo el siglo XVI, la peste que llegaba, sobre todo, desde España y pasaba a través del puerto de Algüer, asolando después toda la isla, apareció entre 1522 y 1528 y otra entre 1582 y 1583. En la ciudad de Sassari, se habla que de cuatro mil fogos fiscales quedaron sólo novecientos<sup>46</sup>. A esto se tiene que añadir, también, la malaria desde siempre endémica en la isla.

### **3) Consecuencias del descubrimiento de América, el predominio de los intereses atlánticos.**

Los grandes hallazgos geográficos, en un primer momento con todos los territorios en Asia y África en donde los portugueses abrieron puntos comerciales y posteriormente con el descubrimiento de América, determinaron un gran poder económico y político sobre todo en los países

---

<sup>43</sup> LODDO CANEPA, Francesco. *La Sardegna dal 1478 al 1793*, vol. I-II. Sassari: Gallizzi, 1974, pp. 180 y ss.

<sup>44</sup> CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sard...*, p. 447

<sup>45</sup> MANCONI, Francesco. *La Sardegna al tempo...*, p. 86

<sup>46</sup> MANCONI, Francesco. "Il trionfo della morte fra peste e carestia". En: *La società sarda...*, pp. 14-23

del área atlántica y particularmente en España y Portugal, que monopolizaron casi todo el tráfico comercial, tanto con el Oriente, como con el así llamado “Nuevo Mundo”.

Pero bastante pronto las ganancias de las nuevas tierras cayeron en manos de mercaderes y banqueros alemanes, genoveses y flamencos, que se hicieron proveedores para todo lo que se necesitaba, tanto para aprontar los navíos, como para las colonias que se implantaban en las nuevas tierras y los préstamos a las diferentes cortes europeas, así que el embajador veneciano en España, Francesco Vendramin, en 1595 escribió: “Parece que los españoles dicen, no sin razón, que el oro de las colonias que llega a España es como la lluvia que moja un poco el techo para después caer totalmente abajo, sin que los que la han recibido por primero obtengan ningún beneficio”<sup>47</sup>.

La mayoría del tráfico comercial que se desplegaba en el Mediterráneo se desplazó al Atlántico, y los países que tenían sus intereses en este mar entraron en crisis, como ocurrió a las repúblicas marineras de Génova y Venecia, que ya se debatían en una profunda crisis política y social, comenzando así su decadencia. Lo mismo se puede decir que sucedió a Barcelona, mientras por el contrario se enriquecía Sevilla, que en su puerto recogía todas las mercancías que llegaban de América. En el siglo XVI Sevilla llegó a tener casi cien mil habitantes, mientras Barcelona en 1515 tenía tan solo 33.000<sup>48</sup>. Esta crisis lógicamente se reflejó sobre todo en las colonias de Cataluña y una de las primeras en tener grandes problemas económicos fue Cerdeña. Tenemos que añadir que, desde un punto de vista social, los sardos obtuvieron el reconocimiento como ciudadanos españoles, solo a través de un *placet regio* en 1543<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> DESIDERI, Antonio. *Secondo Millennio*. Firenze: G. D’Anna, 1989, p. 384

<sup>48</sup> DE LA CIERVA, Ricardo. *Historia de España*. Madrid: Fénix, 2001, p. 279

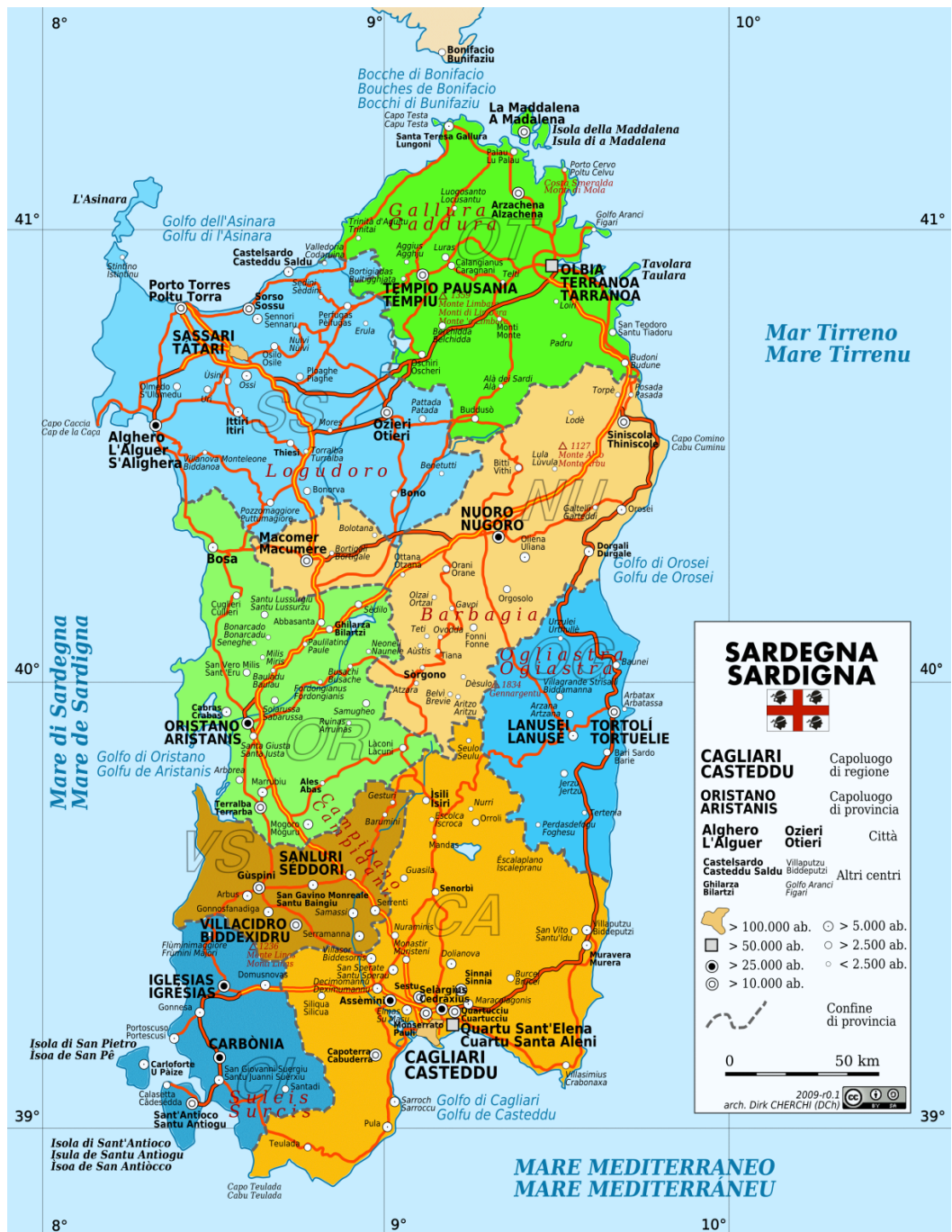
<sup>49</sup> SORGIA, Giuseppe. “Il periodo spagnolo”. En, *La società in Sardegna nei secoli*. Torino: ERI, 1967, p. 167



Mapa 1. Judicados de Cerdeña.



**Mapa 2.** Feudos del Reino de Aragón en Cerdeña.



Mapa 3. Cerdeña actual.

## **CAPÍTULO 2**

### **2.1 INTRODUCCIÓN ARTÍSTICA A LA PINTURA SARDA**

Cerdeña a lo largo de su historia, tuvo muchas y diferentes influencias en el campo del arte que se entrecruzaron con la antigua tradición de la isla creando un arte ecléctico, con rasgos dominantes autóctonos, en el que la persistencia de las influencias bizantinas y románicas es reiterada<sup>50</sup>.

A partir de la Baja Edad Media, aproximadamente desde el siglo XI hasta comienzos del XIV, cuando Roma avoca a su ámbito las tierras occidentales, que antes pertenecían a Bizancio, con la imposición de la liturgia latina y del espacio latino en las iglesias, ya en la arquitectura monumental como en pintura y escultura, la aportación más destacada, por el primer periodo, llega de Provenza con los monjes benedictinos de San Víctor de Marsella, que orientaron el gusto autóctono de derivación bizantina, hacia el románico occidental<sup>51</sup>; después llega la influencia de

---

<sup>50</sup> Renata Serra añade también la visigótica. Pero será mejor precisar que esta influencia pudo haber llegado a través de esas corrientes artísticas que circulaban en todo el Mediterráneo, o directamente con el evento de los Victorinos de Marsella, porque Cerdeña tuvo un periodo de dominación goda de sólo un año que, con las guerras godas en acto, no podía seguramente haber influido directamente en la cultura sarda. SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, p. 161

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 15; Siempre la profesora Serra escribe que una de las primeras iglesias donadas al orden de los Victorinos de Marsella, en 1089, fue la catedral *martyrium* de "sant'Antiocho", en la región de Sulcis, en el suroeste de Cerdeña. Probablemente fue este orden que destruyó la imponente decoración marmórea medio bizantina para tentar cancelar las memorias "griegas", y portar de nuevo la isla en el ámbito cultural y litúrgico de Roma, en apoyo a la reforma hecha de Gregorio VII en 1073, para eliminar la "autocefalia" de los diferentes lugares de la cristiandad. Parece que a ellos se debe, también, la introducción de la iglesia de dos naves, de que quedan muchos ejemplos en la isla; CORONEO, Roberto. *Architettura romanica dalla metà del mille al primo '300*. Nuoro: Ilisso, 1993, p. 35

Pisa en manera casi generalizada y se refuerza la orientación románica y más tarde la gótica a finales del siglo XIII.

En 1157, el rey de Arborea Barisone I, se casa con Agalbursa, hija de Poncho de Cervera vizconde de Bas de la región de Olita y de la princesa Almodis, hermana de Raimundo Berengario IV conde de Barcelona y rey designado de la corona de Aragón<sup>52</sup>. De esta forma comienzan a estrecharse los contactos entre sardos y catalanes que dará origen a la pintura de estilo románico-catalán en la isla del que, sin embargo, no han quedado muchas huellas y las que se conservan son muy discutidas, como es el caso de los frescos de la iglesia de la “Santissima Trinità di Saccargia”<sup>53</sup>, que algunos historiadores creen de pintores de Cataluña y otros de la península italiana<sup>54</sup>.

Con la conquista aragonesa de la parte pisana de la isla, acontecida en 1326, las aportaciones e influencias del arte del levante ibérico se hicieron más importantes, en la pintura, escultura y, sobre todo, en la arquitectura monumental.

En la pintura del siglo XIV, después de la conquista aragonesa de 1326, siguen siendo más importantes las aportaciones del ámbito de Toscana que las de Cataluña. Sin embargo, donde los catalanes se asentaban introducían, como todos los países dominadores, no solo la economía, costumbres y administración del reino de Aragón, sino el gusto estético que tenían en su país, sobre todo, a obra de las órdenes religiosas de los franciscanos y dominicos, cuyos frailes reemplazaron a sus cofrades písanos<sup>55</sup>.

En Cagliari, la capital de la isla, totalmente en manos de los aragoneses desde 1326 y bautizada por los nuevos dominadores como

---

<sup>52</sup> CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sard...*, p. 325

<sup>53</sup> Es un monasterio que fue construido alrededor de 1112 y consagrado en 1116, por voluntad del rey de Torres Constantino I y de su mujer Marcusa, y donado a los monjes de Camaldoli. Se encuentra en el norte de la isla cerca del pueblo de Codrongianus, en la provincia de Sassari.

<sup>54</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan. “La pittura sardo-catalana”. En: *I catalani in Sardegna*. Cinisello Balsamo (MI): Amilcare Pizzi S.p.A. Arti Grafiche, 1998, p.118

<sup>55</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, pp. 37,38

“Ciudad de Caller”, y “Castel de Caller” la colina amurallada en el centro de la ciudad donde se asentaron, los catalanes pronto implantaron la nueva tipología de iglesia gótico-sarda<sup>56</sup> y para la decoración interior adoptaron, en el altar mayor y en las capillas, el retablo pictórico. En el resto del territorio la penetración del nuevo gusto estético fue mucho más lenta, pero también muy arraigada, tanto que en pleno siglo XVIII en algunos pueblos del interior de la isla se seguía construyendo en estilo gótico-sardo<sup>57</sup>.

La guerra entre el reino de Aragón y el reino de Arborea, último reducto de los reinos autóctonos de Cerdeña, que duró casi ochenta años, la sangrienta rebelión del marqués de Alagon y, también, diferentes epidemias de peste, acontecimientos que se sucedieron a lo largo del siglo XV<sup>58</sup>, no permitieron que la influencia de la cultura catalán-aragonesa se desplegara rápidamente en toda Cerdeña. Sólo desde la segunda década del siglo XV, de manera lenta pero progresiva, comenzará a imponerse de forma masiva la influencia ibérica en las obras de arte, sobre todo en la arquitectura monumental y en la pintura, de que

---

<sup>56</sup> Utilizo este término para indicar una topología que es cercana a las iglesias que se encuentran en la provincia catalana y que se indica como gótico-catalán, pero con algunas diferencias. La iglesia gótica que se desarrolla en Cerdeña tiene algunas características peculiares: la mayoría no son muy desarrolladas en altura, están constituidas de una sola nave rectangular dividida en tres o cinco tramos por arcos diafragmas puntiagudos y la cubierta de madera; el ábside es cuadrado con bóveda estrellada, más cercana en su tipología a una capilla mayor. Entre los contrafuertes se construyen capillas con bóvedas estrelladas y cubierta autónoma. La fachada, en la mayoría de los casos, es plana y con almenas, el campanario alto y termina con una barandilla esculpida, a veces casi como un bordado. Una descripción y especificación de esta topología fue descrita de: FLORENSA, Adolfo. “La posizione del Gotico in Sardegna”. En: *Atti del XIII Congresso di Storia dell'Architettura*, vol. I (Cagliari 6/12 aprile 1963). Roma: Centro studi per la storia dell'architettura di Roma, 1963, pp. 216-220

<sup>57</sup> La primera de que tenemos constancia es una iglesia fortaleza surgida en la colina de Bonaria, donde los aragoneses, que habían puesto el asedio a la ciudad de Cagliari, construyeron una ciudadela fortificada y una iglesia en 1324, dedicada antes a la SS. Trinidad, después a la Virgen de la Merced, y sucesivamente a la “Madonna di Bonaria”, protectora de los marineros y hoy de toda Cerdeña: SERRA, Renata. *Pittura e Scultura...*, p. 68; SEGNI PULVIRENTI, Francesca-SARI, Aldo. *Architettura tardo-gotica e d'influsso rinascimentale*. Nuoro: Ilisso, 1994, p. 15

<sup>58</sup> LODDO CANEPA, Francesco. *La Sardegna fra il 1478...*, p. 40; CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sard...*, p. 440; SPIGA, Giuseppe. “Profilo storico della Sardegna fra il XVI e il XVII secolo”. En: *Estofado de Oro*. Catalogo de la exposición (Exmà, Cagliari 16 diciembre 2001- 27 enero 2002). Cagliari: IANUS, 2001, p. 15;



todavía tenemos muchos testimonios, mientras de la escultura del periodo ha quedado muy poco.

La expresión de arte más destacado entre el siglo XIV y todo el XVI en la isla, es el retablo pictórico que, muy raramente, tiene en la parte baja un nicho para insertar una estatua y, a veces, en el centro de la predela el sagrario saledizo.

El origen del retablo se puede decir que data del IV Concilio Lateranense de 1215, cuando se afirmó el dogma de la “Transustanciación”, es decir el momento culminante de la misa en que se consagra la hostia y el cáliz que se transforman en el “Cuerpo y Sangre de Cristo”. Este cambio conlleva una modificación a la decoración iconográfica: antes se adornaba el altar en el prospecto anterior con el *frontal*, para exponer a la atención de los fieles las sagradas representaciones; ahora el hecho de que el sacerdote celebra de frente al altar, dando las espaldas a los fieles y ocultando en parte el frontal, determina la necesidad de exponer las imágenes sagradas en alto, detrás del altar (*retrotabula*), y nace así el *retablo*. Con el paso del tiempo se hará más imponente e importante, sobre todo en área ibérica, pero su uso se extenderá en toda el área cultural mediterránea y será el más importante medio expresivo del arte, junto con el fresco presente sobretodo en la península italiana.

La función más importante del retablo fue la de desempeñar el papel de *medium* didáctico de la narración litúrgica exponiendo a los feligreses, en ese momento por la mayoría analfabetos, la historia de la vida de Cristo y de la Virgen, episodios de la Biblia o la vida de los santos. El retablo tenía la capacidad, a través de las diferentes tablas que lo componían, de proponer una historia, en la dimensión iconográfica de lo sagrado, ilustrando los referentes más importantes de los Evangelios, del Antiguo Testamento, o anecdóticos de la vida de un santo; era el libro de los analfabetos, que sólo podían conocer las historias sagradas a través

de estas imágenes<sup>59</sup>. Otra función importante era el fondo de oro que tenía doble sentido, espiritual y práctico: espiritual en cuanto la simbología del oro reflejaba la luz divina de que son embestidos los santos; práctico en cuanto que, la mayoría de las veces, la capilla donde se colocaba el retablo no tenía mucha luz y entonces el fondo oro, capturando y reflejando la luz de las velas, permitía ver en manera mejor las pinturas, e iluminar un poco más la capilla<sup>60</sup>.

La tipología del retablo que llega a Cerdeña tiene dos formas distintas: la pequeña, que es la forma primigenia, en forma de tríptico más de estilo toscano y otro de grandes dimensiones, a doble o triple tríptico, de estilo catalán, que es el que se impone en el siglo XV.

El armazón del retablo tiene la arquitectura gótica casi hasta mediados del siglo XVI, si bien la pintura en este periodo es ya plenamente renacentista.

En muchas iglesias, la mayoría de estilo gótico-sarda, los retablos no se ubicaban sólo en el altar mayor, sino que también se encontraban en todas las capillas laterales construidas sucesivamente entre los contrafuertes, ya sea como obra de nobles y de ricos mercaderes, como de los gremios; pero fueron sobre todo las órdenes religiosas de los franciscanos y dominicos, los comitentes mayoritarios de estas obras y, por tanto, los responsables del desarrollo del arte sardo-ibérico, ya sea de factura extra-isleña o nativa<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> DEGIOANNIS, Luisa. "Il culto dei Santi". En: *Retabli. Arte sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*. Catalogo de la exposición, (New York City, IBM Gallery of Science and Art, December 14, 1993- January 29, 1994). Cagliari: M&T Sardegna, 1993, p. 168

<sup>60</sup> SEGNI PULVIRENTI, Francesca., "L'inserimento architettonico dei Retabli". En: *Ibidem*, p. 140

<sup>61</sup> SERRA, Renata. *Pittura e Scultura...*, pp. 86-87

## 2.2 LA GÉNESIS DE LA PINTURA SARDA.

### *Desde el siglo XII hasta finales del siglo XIV*

Las pinturas que a partir del siglo XII, quedan en la Isla, son algunos frescos que se encuentran en diferentes iglesias. Según fuentes antiguas, como un inventario del siglo XIII de la antigua iglesia de *Santa María de Cluso* en Cagliari y otro del siglo XIX, los iconos, las pinturas sobre tabla y los frescos presentes en Cerdeña tenían que ser muchos más de los que hoy han llegado a nosotros, pero con el transcurrir de los siglos, de las tablas no ha quedado rastro, y muchos frescos se han borrado por la humedad o fueron cubiertos de enlucido, y esto se hizo, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX.

De los frescos que se han conservado, la mayoría se encuentran en el centro norte de la isla y todos se pueden datar entre finales del siglo XII y primera mitad del XIII.

El estilo de los frescos más antiguos es bizantino, aunque algunos, como los ubicados en la iglesia de la SS. Trinidad de Saccargia, para determinados historiadores, es una síntesis entre la manera de Cataluña y la de Toscana. Otros investigadores, como Renata Serra<sup>62</sup>, piensan que la iconografía está cerca del ámbito “umbro-laziale” de finales del siglo XII o principios del XIII, o incluso que sean obra de un pintor pisano de estilo clasicista, cercano al más antiguo “Maestro della Croce n.15”<sup>63</sup>.

A mitad del siglo XIII, tenemos noticias de la presencia en Cerdeña, de pintores toscanos y de Umbría, como Lupardo de Benincasa, hijastro de Bonaventura Berlinghieri (ca.1235)<sup>64</sup>, que después de su aprendizaje vino a la isla en 1248, y más tarde se trasladó a Sicilia donde murió en 1258. De finales de 1200 se conserva una tabla horizontal de una pieza única, presentando en la parte central la *Virgen con el Niño*, y otras seis

---

<sup>62</sup> SERRA Renata. *Pittura e scult...*, p. 32, ficha n. 12, de Coroneo Roberto

<sup>63</sup> TOESCA, Pietro. *Il Medioevo*. Torino: UTET, 1927, p. 951

<sup>64</sup> CALECA, Antonino. “Pittura del Duecento e del Trecento in Sardegna”. En: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*. Vol. I. Milano: Feltrinelli, 1986, p. 265. Es el periodo en que el arte de Umbría era claramente influenciada del arte bizantino, o para ser más exactos de los iconos sirios.

imágenes de santos, partidas por pequeñas columnas. Fue pintada con temple y atribuida a Memmo di Filipucci (1288-1324). El estilo por una parte es cercano al ámbito de Duccio da Boninsegna (1278-1318) y de la escuela senés, y por otro, del ámbito de Asís y propiamente del autor al que se le atribuye. Se encontraba en la catedral de Santa Justa, en Oristano, y hoy se encuentra en el arzobispado de la misma ciudad.

Una tabla de ca. 1340, seguramente un elemento de una pala de altar, con *Santo Domingo*, atribuido al pintor pisano Francesco Traini, y después atribuido a un discípulo suyo el “Maestro della Carità” (1330-1345)<sup>65</sup>, se encontraba en el claustro del monasterio de Santo Domingo en Cagliari, y posteriormente, en el siglo XIX, perteneció a la colección particular de Giovanni Spano, que la donó a la iglesia de su ciudad, Ploaghe, donde se encuentra hoy. En Pisa parece que estuvo en 1348, en el monasterio de Santa Catalina, *frater Dominicus*, un artista sardo, que se dice sabía escribir (probablemente miniaturista) y pintar sobre vidrieras<sup>66</sup>, que murió en ese mismo año de la gran epidemia de peste que, por primera vez, asoló el continente europeo.

Un magnífico retablo del estilo senés, de la escuela de Ambrogio Lorenzetti (ca. 1285-1348), es la *Pala di Ottana* de 1339-1344, atribuido al “Maestro delle tempere Francescane”, activo en Nápoles entre el 1325-75, y mandado pintar expresamente para Cerdeña, en cuanto en la tabla central está pintado el infante Mariano, heredero del reino de Arborea<sup>67</sup>.

Sobre la pintura de influjo catalán en la isla, tenemos noticias desde comienzos del siglo XIV, la mayoría de las veces con

---

<sup>65</sup> CALECA, Antonino. “Pittura in Sardegna: problemi mediterranei”. En: *Cultura quattrocentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*. Catalogo de la exposición (Cagliari 1983/84). Cagliari: Soprintendenza a los BAAAS, 1985, pp. 31-39

<sup>66</sup> El historiador pero indica que este autor vivió en el siglo XV: SPANO, Giovanni. “Domenico Pollini, miniatore sardo del sec. XV”. *Bullettino Archeologico Sardo* (Cagliari), VIII (1862), pp. 105-107

<sup>67</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, p. 64

documentos<sup>68</sup> que atestiguan la presencia de pintores catalanes en la isla, pero de la que casi no quedan obras.

En la primera mitad del siglo XIV, se encuentra en Cagliari el pintor catalán Bartomeu Llunell (ca.1350). El 30 de marzo 1355 el rey Pedro el *Ceremonioso*, concede una casa al pintor Pere Blanc en la ciudad de Algüer, que en ese momento se estaba repoblando de catalanes. Del primero de abril de 1395, tenemos un documento en que está escrito que el pintor catalán Ramonet de Caldes es residente en “Castel de Caller”.

En este primer periodo de dominación catalana las pinturas serán prácticamente casi todas de importación, realizadas sobre todo por unos comitentes, ya sean de ámbito religioso o civil, del levante ibérico, y pintadas por artistas que llegaban para hacerlas y después volvían a Cataluña o que las realizaban en Cataluña y después las enviaban en Cerdeña. El estilo es del gótico, y a comienzos del siglo XV, será el del gótico internacional.

Están documentados dos retablos que se pintan en Barcelona y se envían a Cerdeña: - el 16 de julio 1367 el pintor Llorenç Saragossa se empeña a pintar un retablo, por 27 liras barcelonesas, con las imágenes de los santos Gabriel y Antonio para una capilla de la catedral de Cagliari, comisionado del farmacéutico Francesc de Vilanova; - el pintor Pere Serra, estipula un contrato el 4 de marzo 1404, para hacer un retablo por Arnau de Sabrugera de Alghero, por la suma de 30 liras. Pero de todas estas obras no ha quedado nada<sup>69</sup>.

En este periodo la pintura es casi toda canónicamente tardo gótico-catalán y comisionada a artistas como: Pere Serra<sup>70</sup>, Joan Mates, del que

---

<sup>68</sup> Los diferentes documentos de que escribo, se encuentran en su mayoría en el Archivo Histórico Nacional de Cagliari, otros en el Archivo arzobispal de la ciudad, y uno fue sacado personalmente del Arxiu Històric de Protocols de Notaris de Barcelona

<sup>69</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan. “La pittura sardo-catalana”. En: AA.VV. *I catalani in Sardegna...*, p. 111

<sup>70</sup> GUDIOL RICART, José - ALCOLEA I BLANCH, Santiago. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa S. A., 1986, p. 56

quedan ocho tablas de un políptico de estilo gótico internacional catalán<sup>71</sup>, y Alvaro Pirez<sup>72</sup>, entre otros.

Pero todavía existen algunas obras, muy pocas, que tienen filiación de la península italiana, como es la *Madonna del Bosco*, una tabla de finales del siglo XIV, probablemente elemento de un políptico, con un estilo cercano a lo de Nicolò da Voltri (1385-1417), que fue descubierta, bajo un grosero repinte, a principios del siglo XX, y una pequeña pala de altar con los santos, *Nicolás, Antonio e Lorenzo* (1405/10), que hoy se encuentra en el Museo Canopoleno de Sassari<sup>73</sup>. Esta pala tiene una atribución controvertida: los historiadores Richard Offner<sup>74</sup> y Miklòs Boskovitz<sup>75</sup>, la adscriben a Mariotto di Nardo, pintor florentino de primeros del siglo XV; Gianpietro Dore, lo atribuye a ámbito pisano<sup>76</sup>.

En un documento de 1472, el pintor Giovanni Canavesio de Albenga, acepta la comisión de una pintura para la ciudad de Oristano, pero la obra ha desaparecido. A otro piamontés, Girolamo Giovenone (1490-1555), se adscribe una pequeña tabla con la imagen de *Santa Lucia*, pintada a óleo, que pertenecía a la colección Sanna<sup>77</sup>, que estaba en el homónimo museo de Sassari y hoy en el Canopoleno.

---

<sup>71</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan. "La Pittura sardo-catalana". En: *I catalani in Sard...*, p. 111; ALCOY I PEDROS, Rosa - MIRET I NIN, María Monserrat. *Joan Mates pintor del gòtic internacional*. Barcelona: AUSA, 1998, p.

<sup>72</sup> ZERI, Federico. "Alvaro Pirez: tre tavole". En: *Paragone* (Firenze), n. 59 (1954), pp. 46-47

<sup>73</sup> SERRA Renata. *Pittura e scultur...*, pp. 46-53

<sup>74</sup> OFFNER, Richard. *La Mostra del tesoro di Firenze Sacra*. Firenze: Giunti Barbera, 1975, p. 169

<sup>75</sup> BOSKOVITZ, Miklòs. *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento (1370-1400)*. Firenze: Giunti Barbera, 1975, p.401

<sup>76</sup> DORE, Giovanni. "La Pinacoteca". En: *Il Museo Sanna in Sassari*. Cinisello Balsamo (MI): Amilcare Pizzi Arti Grafiche S.p.A., 1986, pp. 226-227

<sup>77</sup> Giovanni Antonio Sanna, fue un grande hombre de cultura de Sassari y gran coleccionista. Hizo acopio de un gran número de obras de arte, ya sea en Cerdeña que, sobre todo, fuera de la isla, y en 1875, las donó al ayuntamiento de su ciudad. En el siglo XX, se creó un museo a su nombre, donde estaban todas las obras de su colección, que pero ahora se han trasladado al Museo Canopoleno.

### *El siglo XV.*

*(El nacimiento de la escuela de "Stampace". Autores y obras desde las dos últimas décadas del siglo hasta la primera década de 1500)*

A partir de finales del siglo XIV y por todo el siglo XV los retablos en su mayoría son de influjo catalán y, las obras y las noticias sobre pintores de ámbito catalán que trabajan en la isla o directamente desde su tierra con encargos de mecenas isleños, son muchas más a partir de este periodo.

Hay un documento de 1404, en que el pintor barcelonés Pere Closa o Saclosa confía su taller de Barcelona al pintor Pere Deuna, por el periodo en que se tiene que trasladar en Cerdeña, probablemente para hacer un retablo. Diferentes años después de su vuelta a Barcelona, en 1454, es nombrado cónsul del gremio de los pintores.

Quedan dos tablas pertenecientes al *Retablo de San Martín (post quem 1410)*<sup>78</sup>, que estaban en la iglesia del monasterio con la misma titulación en Oristano. Se atribuyeron en un primer momento a Ramón de Mur (noticias desde 1412, hasta 1435), pero parece que ya no se puedan asignar a este pintor y se atribuyen a un pintor anónimo cercano a su estilo, pero del ámbito de Mateu Ordoneda<sup>79</sup>.

El 17 de octubre 1452, un cierto señor Miquel Salou pagó 40 liras de antemano a Bernat Martorell para pintar un retablo de enviar a Cerdeña, pero el pintor falleció en el diciembre del mismo año sin haberlo hecho y tampoco parece que se hiciera<sup>80</sup>. En 1455, fueron entregadas otras 10 liras a Miquel Nadal, que había heredado diferentes encargos del taller de Martorell, para hacer un retablo, no se sabe si era lo que se había comisionado ya a Martorell u otro. Pero es probable que después la

---

<sup>78</sup> Maria Grazia Scano, opina que este retablo tiene el nombre de san Martín no sólo por su colocación originaria en el convento homónimo, sino como celebración por la paz que se firmó en este monasterio entre los aragoneses y los sardos después de la terrible batalla de Sanluri: SCANO, Maria Grazia. *Storia dell'arte moderna in Sardegna*. Cagliari: CUEC, 2008, p. 28

<sup>79</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan. *La pintura catalana. De l'esplendor del Gòtic al Barroc*. Barcelona: Carroggio, S.A. de Ediciones, 1990, pp. 91-92

<sup>80</sup> Ainaud de Lasarte, para esta comisión cita la documentación publicada de Madurell I Marimon. AINAUD DE LASARTE, Joan. "La pittura sardo-catalana". En: *I catalani...*, pp. 111-122

comisión pasara al taller de Pere García de Benabarre, que adquirió la mayoría de las comisiones del taller de Martorell<sup>81</sup>, pero parece que tampoco fue realizado, porque en toda Cerdeña no se encuentra ninguna obra de este periodo que responde a algo que se pueda atribuir a Bernat Martorell o cercano a su estilo.

En este mismo año se pinta el *Retablo de san Bernardino* (1455-1456), a obra de Rafael Tomás, Joan Figuera y un ayudante, que se piensa pudo ser Antonio Cavaro, el iniciador del taller de los Cavaro y de la así nombrada "Scuola di Stampace". El retablo fue comisionado por los frailes franciscanos de "Stampace" y en el contrato se impone la residencia, por los menos de un año, de los dos pintores en la ciudad, y la utilización del óleo como aglutinante de la pintura, técnica hasta entonces no utilizada en la ciudad. Este retablo no fue importante sólo por las novedades que introdujera, sino porque fue propio con la presencia de estos dos pintores, Rafael Tomás se quedó poco tiempo pero Joan Figuera está presente en la isla hasta su muerte (1477-79), que comenzó a desarrollarse una escuela sardo-catalana<sup>82</sup>.

Es propio desde mediados del siglo XV, que las obras son realizadas por artistas catalanes que se trasladan a Cerdeña con su propio taller o por autores nativos formados en los talleres catalanes.

Las atribuciones a veces están comprobadas por documentos donde aparecen nombres de pintores, otras veces son anónimas y se atribuyen por el estilo a uno u otro pintor, con todas las dudas que pueden surgir en esta situación.

En este momento, en la isla, hallamos ya intereses que se abren hacia el gusto franco-flamenco, proveniente del ambiente artístico napolitano, comprobados en un cuadro, hoy en el museo de Cracovia, pero hasta 1800 presente en la iglesia palatina de "Santa Maria di

---

<sup>81</sup> La historiadora escribe el nombre de "Pere Garcia de Benavarre", mientras en los libros de arte catalanes el nombre es de "Benabarre" y este es lo que he utilizado: SERRA, Renata. *Pittura e Scultura...*, p. 112

<sup>82</sup> SCANO, Maria Grazia., *Storia dell'arte moderna...*, p. 28



Ardara”<sup>83</sup>, en el norte de la Isla: *La Virgen de la Misericordia*, de 1448, de Giovanni da Gaeta (ca. 1448-1472)<sup>84</sup>. Para todo la segunda parte del siglo XV, el estilo seguirá siendo el del gótico-catalán del levante ibérico, pero comienzan a aparecer algunos rasgos de las grandes novedades de los dictámenes renacentistas, sobre todo con el gran Maestro de Castelsardo a finales del siglo.

Esta y otras obras hacen pensar en un intercambio cultural muy activo entre la isla y Nápoles, aunque se pueda encontrar el retraso de algunos talleres insulares de observancia tardo-gótico.

Es en este momento, también, cuando en Barcelona se produjo la superación del gótico cortés para volverse al arte de influencia flamenca con artistas como Lluís Dalmau que, educado en Flandes, cierra en ese momento su actividad, y Jaume Huguet que vuelve a Barcelona después de su estancia en Aragón. Los encuentros con el otro polo cultural de Nápoles, serán muy fecundos para el desarrollo del arte en el levante ibérico y también en la isla.

Los primeros influjos renacentistas italianos llegan al reino de Aragón, sobre todo, a partir de mediados del siglo cuando, en 1442, Alfonso el *Magnánimo*, aprovechando de las luchas entre los reinantes D’Anjou y los nobles, se apoderó del reino de Nápoles. Desde este momento la corona aragonesa en Nápoles se convierte en un centro de difusión en el levante ibérico, antes de la cultura flamenco-borgoñona, a través de los lazos que tenía ya desde 1427 con Jan van Eyck y también con otros grandes pintores, y después renacentista, no solo a través de artistas como Luciano Laurana, Antonio da Sangallo, Francesco di Giorgio Martini o Giuliano da Maiano, sino también de maestros del humanismo latino como Lorenzo Valla, Giovanni Pontano y Panormita, y donde tiene su formación un nombre importante del humanismo italiano, Jacopo

---

<sup>83</sup> Era la iglesia del "judighe" o rey del "Giudicato di Torres", hecha construir por Giorgia, hermana de Gonnario-Comita judighe de Torres y Arborea. La fecha de su fabrica es atestiguada por un epígrafe de consagración del altar, que nos hace comprender como empezó a construirse antes de 1065 y fue terminada en 1107

<sup>84</sup> ZERI, Federico. "Perchè Giovanni da Gaeta e non Giovanni Sagitano". *Paragone* (Firenze), n. 129 (1960), pp. 51-53

Sannazzaro. Estos grandes hombres de cultura, son uno de los ejes más importantes en la creación y difusión de las nuevas ideas, y también los que dan el impulso renovador al arte renacentista. Encontraremos algunos de estos hombres después en Urbino, juntos con el gran filósofo y matemático Luca Pacioli, donde comienza a desplegarse la obra de Piero della Francesca, y donde se cuajará la formación de Pedro Berruguete, y se entrecruza lo que estos artistas y humanistas hicieron en este ducado para el desarrollo del Renacimiento, impulsados por el mecenazgo de Federico da Montefeltro, y los lazos que éste tenía con el duque de Mantua y su gran pintor Mantegna<sup>85</sup>.

En Cerdeña a finales del siglo XV y durante la primera década del XVI, tiene lugar el momento de transición entre el tardo-gótico, a través de las obras hechas por pintores catalanes y nativos, y los aportes del Renacimiento italiano que llegarán a través de Nápoles y Valencia, para la presencia de pintores italianos en esta ciudad, los así nombrados pintores borjanos. Nos referimos a los pintores que antes el cardenal y después Papa Alejandro VI Borja, envió a Valencia, y en especial modo a Paolo de San Leocadio, Francesco Pagano, Riccardo Quartararo, en los años setenta de 1400. En Barcelona, al principio del siglo XVI, se encuentran pintores de la península italiana como el napolitano Nicolau de Credença, pero sobre todo muchos pintores de la península ibérica se trasladan, ya desde la segunda mitad del siglo XV y muchos más a primeros del XVI, para completar su formación en los diferentes focos de arte que se han creado alrededor de los diferentes centros señoriales en la península italiana, para después volver a España con las nuevas propuestas artísticas. Los pintores sardos se forman en talleres catalanes o valencianos y después se desplazan, para completar su formación, en Nápoles.

---

<sup>85</sup> BERTELLI, Carlo - BRIGANTI, Giuliano - GIULIANO, Antonio. *Storia Dell'Arte Italiana*, vol. 2. Milano: Electa, 1986, p. 356

Es el momento, también, en que aparece en Cagliari la así llamada *Scuola di Stampace*<sup>86</sup>, que recogiendo estos influjos permite el desarrollo de pintores nativos, antes del tardo-gótico y después de la corriente pictórica sarda de estilo renacentista, con grandes pintores, si todavía por mucho tiempo seguirán prevaleciendo en los retablos, los fondos de oro y los armazones góticos.

El nuevo estilo renacentista, en la isla, se impuso en la pintura, apareciendo en este momento nombres muy importantes de autores autóctonos, el ámbito cultural fue el catalán-valenciano, y también con importantes aportaciones de las diferentes escuelas y ámbitos culturales de la Italia continental y el norte de Europa. Esto fue posible, sobre todo, gracias a la circulación de obras de arte y grabados, antes de Schonghauer, después de Durero y Marcantonio Raimondi, que tuvieron mucha importancia entre los pintores sardos de los siglos XVI y XVII<sup>87</sup>. Este proceso pero fue lento y en realidad tuvo los mismos resultados que en la península ibérica, donde al principio se desarrolló el estilo del Quattrocento italiano, para después desplegarse el influjo de los tres grandes artistas del Renacimiento maduro: Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, si todavía siguió en la formación de los pintores españoles el apego a la *Ars Nova* de los flamencos más adheridos a la *mimesis* naturalista. El Renacimiento en España, así como en los territorios italianos domeñados, se impuso no con el sentido y las bases clasicistas y arqueológicas que tenía en la península italiana, que en la segunda mitad del siglo fueron empujadas por la filosofía neo-platónica que tuvo su teorización con Marsilio Ficino y sus amigos humanistas, que trabajaron codo a codo con los artistas más importantes del momento, sino sobre todo en la técnica pictórica, la forma plástica de la imagen, la composición harmónica, unitaria y simétrica. También en los temas tratados, en España nunca se llegó a la representación de la mitología antigua con los desnudos de los diferentes personajes disfrazados en sentido cristiano,

---

<sup>86</sup> “Escuela de Stampace”. En el barrio de Stampace estaban los talleres de la mayoría de los artistas y artesanos que obraban en la ciudad

<sup>87</sup> SERRA, Renata. *Pittura e Scultura...*, p. 171

sino que fue siempre mucho más púdica y en su mayoría religiosamente canónica.

Ya a partir cerca de la mitad del siglo XVI, estuvo muy presente el estilo manierista siempre con la pintura de artistas nativos, de los que estamos comenzando a conocer los nombres con las últimas investigaciones.

Hasta ese momento el estilo catalán en la isla, que había sido muy influyente, comienza a entrar en crisis y tiene que competir, no sólo con el clasicismo de moda en el periodo de Felipe II, sino también con las fuertes persistencias bizantinas, románicas y anticlásica<sup>88</sup> de la tradición insular nunca abandonadas del todo, que se desarrolló con una corriente que dio lugar a un sincretismo entre el clasicismo moderno y el arcaísmo medieval<sup>89</sup>, a través de un estilo pictórico “popular”, demandado por comitentes menos cultos y exigentes. Esta pintura tuvo una larga fortuna, desarrollándose hasta finales del siglo, y luego, durante el XVII y el XVIII, sobre todo en la provincia. La grave carencia de documentación acerca de estas obras hace que sea muy difícil establecer la cronología de los trabajos, pues el mantenimiento de rasgos arcaicos puede obedecer a razones muy diferentes que son, desde la incapacidad del pintor a saber comprender las nuevas ideas, a una voluntad expresiva consciente, derivada de las exigencias de vulgarización popular.

A partir de los años ochenta del siglo XV, en el periodo en el que se piensa pudo nacer Pietro Cavaro, la fecha exacta nos es desconocida, ya tenemos diferentes pintores y obras muy interesantes que, si todavía son tardo-góticas en su iconografía y estilo, se comienzan a vislumbrar

---

<sup>88</sup> Este término fue utilizado por primera vez de Giovanni Lilliu, un gran arqueólogo y estudioso de arte, pero con lo terminos: “...che non amano chiudersi nel binomio classico, non superabile, del *pulchrum/verum*”, que no quieren encerrarse en el binomio clásico, no superable, del *pulchrum-verum*; y fue citado y analizado por Salvatore Naitza, con el termino de “anti-classico”: NAITZA, Salvatore. “Classico e barbarico nella cultura popolare in Sardegna alla fine del Cinquecento”. En: *Studi in onore di Giovanni Lilliu per il suo settantesimo compleanno*. Cagliari: STEF S.p.A, 1985, p. 174; otros que utilizaron este termino fueron los historiadores MALTESE, Corrado - SERRA, Renata. “Episodi di una civiltà anticlassica”. En: *Italia romanica. La Sardegna*. Venecia: Jaca Book, 1969: pp. 177-412

<sup>89</sup> SERRA, Renata. *Pittura e Scultura...*, p. 107

algunos de los rasgos del estilo renacentista del Quattrocento: la perspectiva lineal, la decoración clásica, la armonía en la composición.

Entre estos pintores de finales del siglo XV y primeros del XVI, que seguramente fueron importantes por el desarrollo de la pintura sarda están: el *Maestro de Olzai*, cuyas obras datan desde 1477 hasta 1500; *Joan Barceló*, catalán trasladado en Cerdeña, y se piensa que fue él quien influenció mayormente la pintura indígena, sobre todo, al norte de la isla; el *Maestro de Castelsardo*, gran pintor formado en Cataluña y casi seguramente con conocimiento de la pintura que se estaba desarrollando en Valencia, influenciado por Jaume Huguet y Bartolomé Bermejo; *Lorenzo Cavaro*, supuesto padre de Pietro; muy interesantes una serie de pinturas que van bajo el nombre del *Maestro de Sanluri*, que pero con los últimos estudios parece que el *Retablo de san Eligio* a él atribuido, fue pintado por tres pintores, presentes en ese momento en Cagliari, y entre estos pudo participar Pietro Cavaro. En estas pinturas hay la búsqueda de una síntesis entre la pintura catalán-valenciana y el clasicismo renacentista; el *Maestro del Pesebre*, de que sólo tenemos el precioso *Retablo del Pesebre*; *Giovanni Muru*, de que ha quedado sólo la predela del *Retablo de Ardara*, y otros que si todavía tienen un estilo más popular tienden a replicar algunos de los rasgos de los otros pintores, pero sin la creatividad ni la maestría de los primeros.

#### **ARTISTAS A PARTIR DE LOS AÑOS OCHENTA DEL '400**

##### *MAESTRO DE OLZAI (segunda mitad siglo XV)*

De este pintor no se sabe nada. El nombre se debe a la obra que está en el pueblo de Olzai<sup>90</sup>, que y en base al estilo se atribuyó a este Maestro y al que se puede también atribuir otras tablas. Sobre su vida y sus obras se han escrito diversas hipótesis. Diferentes investigadores creen que fue Antonio Cavaro pero, en este caso, se han equivocado sobre la datación

---

<sup>90</sup> La ciudad se encuentra en el centro de la isla, en la provincia de Nuoro.

de algunas de las obras que se le atribuyen o, casi seguramente, es otro pintor.

Aceptando, por el momento, que detrás del supuesto Maestro de Olzai se encuentre Antonio Cavaro, como aseguran algunos investigadores, entonces tenemos un documento fechado en 1455 en el que aparece el nombre “Antonio Cavaro pintor” que, al parecer, falleció en 1482-83. Joan Ainaud de Lasarte piensa que las tablas atribuidas a él son de Lorenzo Cavaro y no del Maestro de Olzai o supuestamente “Antonio”, porque fecha estas obras a partir de 1477 hasta primeros de 1500. Tampoco esta datación puede ser certera en cuanto en 1477, Lorenzo era todavía muy pequeño si aceptamos la datación de su nacimiento alrededor de 1470-72<sup>91</sup>.

Lo que hoy se puede decir del Maestro de Olzai es que sus retablos reflejan una cercanía con la tradición catalán-valenciana, y el influjo italiano, presente en sus pinturas, puede proceder o del área valenciana por la presencia de los pintores borjanos, o a través de obras presentes en la isla o, más bien, gracias a dibujos y grabados, sobre todo, los de Schongauer, que por entonces circulaban por todo el mundo artístico occidental.

En las obras del Maestro de Olzai, se revela, cerca de fáciles acentos expresivos, soluciones iconográficas nuevas, como el préstamo iconográfico para el retablo del *Juicio Final*, tomado del Beato Angélico, que ya fue prototipo para la reelaboración del mismo sujeto que hizo Roger Van der Weyden, cuadro que estaba en España, hoy desaparecido; pero pintándolo en vertical y no en horizontal como hizo el Beato Angélico y Wan der Weiden. Su pintura tiene en germen datos que permitirán la maduración del ámbito artístico sardo-ibérico, pero más bien en clave popular.

A él se atribuyen dos obras: - el *Retablo de la Peste*, después de 1477; - las tablas del *Retablo del Juicio Final*, finales del siglo XV.

---

<sup>91</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan. “La pittura sardo-catalana”. En: *I Catalani in Sardegna...*, p. 119

Algunos historiadores piensan que pintó otras dos obras, acerca de las que pero se tienen dudas, sobre todo, por las dataciones que se dan de estas tablas, algo imposible si era Antonio visto que en 1482-83 falleció, algo certero si es otro artista<sup>92</sup>, más cercano al Maestro de Olzai, que son: la *-Dormitio Virginis-*, de finales del siglo XV; el *-Retablo Manca de Villahermosa-*, de principios del siglo XVI, del cual por mucho tiempo no se conocía su paradero y teníamos sólo constancia fotográfica<sup>93</sup>, pero hoy se ha recuperado y está en la Pinacoteca Nacional de Cagliari.

*JOAN BARCELÓ*<sup>94</sup> (noticias desde 1485 hasta 1516).

Nativo de Tortosa en provincia de Zaragoza, está registrado como ciudadano barcelonés en 1485. Parece que tres años después está en la ciudad de Sassari, la segunda ciudad en importancia de Cerdeña, donde aparece documentado como ciudadano de esta ciudad, hasta 1516 probable fecha de su muerte, para hacer un retablo, hoy desaparecido, por la iglesia de San Francisco de la ciudad de Alghero (o Algüer). En 1508 se encuentra en Barcelona para firmar un contrato con el fin de realizar un retablo para la iglesia de Santa María del Pi. En el documento

---

<sup>92</sup> Ainaud de Lasarte, piensa que el maestro de Olzai sea Lorenzo y no Antonio, sobre todo basándose en estas últimas obras, pero esto tampoco es probable como explicaremos más adelante en el apartado de Lorenzo. Cit. SERRA Renata. *Pittura e scult...*, p. 173

<sup>93</sup> *Ibidem*, pp. 171-172

<sup>94</sup> Sobre el estudio de este pintor ver: SPANO, Giovanni. *Guida della città e dintorni di Cagliari*. Cagliari: A. Timon, 1861; -"Pitture antiche a fresco e storia artistica sarda", en *Bullettino Archeologico Sardo* (Cagliari), VII (1861); -*Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*. Cagliari: A. Timon, 1870; AA.VV., *Guida pratica di Cagliari*. Cagliari: A. Timon, 1902; TARAMELLI, Antonio. *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*. Cagliari: Società tipografica sarda, 1914; BRUNELLI, Enrico. "Appunti sulla storia della pittura in Sardegna, pittori spagnoli del Quattrocento in Sardegna". *L'Arte* (Roma), X (1907); -"Giovanni Barcels e Giovanni Figuera". *L'Arte* (Roma), XXIII (1920); VENTURI, Adolfo. *Storia dell'arte italiana*, VII, 1. Milano: Hoepli, 1911; -*Storia dell'arte italiana*, VII, 4. Milano: Hoepli, 1915; ARU, Carlo. "Storia della pittura in Sardegna nel secolo XV". En: *Anuari de l'Institut d'estudis catalans* (Barcelona), IV (1911-12) - "La Pittura sarda nei secolo XV e XVI". En: *Atti del X congresso internazionale di Storia dell'Arte in Roma* (1912). Roma: Unione Editrice 1922; - "Identificazione di Giovanni Barcels". En: *Il Nuraghe* (Cagliari), I (1923); - "La pittura sarda nel Rinascimento, II. Documenti d'Archivio". En: *Archivio...* 1926; BIEHL, Walter, "Kunstgeschichtliche Strefzuge durch Sardinien", II. En: *Zeitschrift für Bildende Kunst* (Berlin), XLVIII (1913); MAYER, August L., *Geschichte der Spanischen Malerei*. Leipzig: Klinkardt & Biermann, 1922

el pintor se compromete a hacer el retablo en cinco años, a partir de la fiesta de Navidad de 1510, pero no llegó a iniciarlo, pues en ese mismo año se encuentra en Sassari, donde contrae matrimonio, y entonces el encargo fue dado antes a Joan de Burgunya y después terminado por el pintor portugués, ya ciudadano de Barcelona, Pedro Nunyes. Pero sobre estos acontecimientos están algunas diferencias entre historiadores. Mientras Maria Grazia Scano<sup>95</sup>, escribe que desde 1488 hasta 1516, el pintor vivía en Sassari, Madurell i Marimon publica el contrato en cuestión donde Barceló aparece, en 1508 cuando se redacta y firma, avecindado en Tarragona y escribe: “Joan Barceló avecindado entonces en Tarragona, se comprometió a pintar y dorar el retablo por 1.300 libras; los tres carpinteros pactaron terminar su labor en el termino de dos años por 250 libras...los carpinteros eran Pere Torrent, Jaume Llobet y Pere Roig”<sup>96</sup>. Esto significa que, todavía, el pintor no estaba fijo en Cerdeña, sino que, como otros pintores catalanes, llegaban en la isla para algún encargo y después volvían en la península ibérica, hasta que en 1510 sabemos con seguridad que se quedó en la ciudad de Sassari donde se casó. Pero la fuerte suma contratada para hacer este retablo, nos hace comprender el reconocimiento e interés que tuvo la Junta de Obra de la iglesia barcelonesa por la pintura de Barceló<sup>97</sup>.

Su estilo refleja la influencia de la pintura valenciana y, sobre todo, arraiga en la de los maestros Bartolomé Bermejo y Joan Reixac<sup>98</sup>, como

---

<sup>95</sup> SCANO, Maria Grazia. *Storia dell'arte moderna...*, p. 29

<sup>96</sup> Archivo de la Junta de Obra de la iglesia parroquial del Pi, “Llibre Negre fol. 13 y ss., notario Luis Jorba”: MADURELL y MARIMÓN, Josep Maria. “Pedro Nunyes y Enrique Fernández pintores de retablos”. En: *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I, parte III, nota n. 121. Barcelona: Industrias graficas Hns. Seix i Barral, 1943, p. 78

<sup>97</sup> *Ibidem*. *Anales y boletín de los museos de Barcelona*, IV. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1945, p. 131,133; SERRA, Renata. *Pittura e scultura ...*, p. 110; AINAUD DE LASARTE, Joan. *La pintura Catalana. De l'esplendor del Gòtic al Bar...*, p. 115; - “La pittura sardo-catalana”. En: *I Catalani in Sardeg...*, p. 119. SCANO, Maria Grazia no cree que estaba en Barcelona cuando firmó el contrato sino que lo hizo en Cerdeña: *Storia dell'arte moderna...* p. 29

<sup>98</sup> RUIZ I QUESADA, Francesc. “Dalmau, Huguet y Bermejo, tres grandes maestros que iluminan el último gótico catalán”. En: *La pintura gòtica hispano flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*. Catalogo de la exposición (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 de febrero-11 de mayo de 2003). Barcelona: SEACEX, 2003, p. 57



se puede aseverar en la única obra firmada que nos queda de él, pintada para la iglesia de San Francisco di Stampace en Cagliari, el magnífico *Retablo de la Visitación* (ca.1488), pero tenían que ser muchas más, visto que desde 1488 hasta 1508, de vez en cuando, y desde este año hasta 1516, fecha de su muerte, estuvo viviendo y seguramente obrando en la ciudad de Sassari.

Algunos historiadores han señalado que también eran suyas dos tablas que se conservan de un políptico, de finales del siglo XV primeros del XVI, con las imágenes de los *Santos Víctor y Ágata*; pero la mano no es seguramente la suya, y actualmente son consideradas como de autor anónimo<sup>99</sup>.

El artista más importante de finales del siglo XV fue seguramente el: *MAESTRO DI CASTELSARDO*, (ca. 1450 o 1455- ca.1503) que no sólo era un gran pintor, sino que su pintura influyó en los artistas sardos del periodo y también después.

Desde poco salió una monografía de un joven investigador, Luigi Agus<sup>100</sup>, que cree haber descubierto que este pintor era *Jachi Cavaro* hijo de Antonio, a través de una supuesta escritura encontrada en la imagen de *San Miguel*, una de las tablas del *Retablo di Castelsardo*, pero en realidad no tenemos ninguna certeza y hay muchas dudas sobre esto en el mundo académico<sup>101</sup>, para no decir rechazo, pareciendo no poco atrevidas sus deducciones. Diferentes historiadores sardos piensan que era un artista indígena formado en Cataluña y que después volvió en la isla, donde sabemos que tuvo una estrecha relación con los Cavaro. ¿Pertenece a esta familia?, ¿trabajó en este taller?, no lo sabemos, y no

---

<sup>99</sup> SERRA, Renata. *Pittura e Scultura...*, p.110

<sup>100</sup> Todos los argumentos escritos de este joven investigadores se pueden encontrar en: AGUS, Luigi. *Gioacchino Cavaro. Il Maestro di Castelsardo*. Cagliari: Agus Luigi-Arzachena Italia, 2000

<sup>101</sup> SCANO, Maria Grazia. "Giovanni Spano, la sua "collezione" e i problema attuali della storia della pittura sarda". En: *Il tesoro del canonico. Vita opere e virtù di Giovanni Spano*. Sassari: Carlo Delfino, 2005, p. 185

tenemos ningún documento que nos pueda esclarecer estos datos, pero sabemos que su influencia en la pintura indígena fue notable.

El historiador Ainaud de Lasarte<sup>102</sup> dice que casi seguramente era catalán, formado en el taller de Jaume Huguet, influido en su madurez por la pintura de Bartolomé Bermejo y desplazado a Cerdeña, donde deja la mayoría de las obras que a él están atribuidas. Hoy la mayoría de los historiadores, están de acuerdo en pensar que era un artista de Cataluña desplazado a Cerdeña, pero haciendo diferentes nombres de artistas que estaban presentes en los años noventa de 1400 en la isla, de que se conocen los nombres a través de documentos de ese periodo, sin saber todavía cual de ellos puede ser<sup>103</sup>.

Que sea o no sardo, su estilo inconfundible, se ha podido determinar partiendo de un documento, el único que nos queda, fechado 6 de junio 1500, en el que los Señores de Tuili<sup>104</sup>, Joan y Violante de Santa Creus, hicieron un contrato ante el notario Joan Carnicer, donde se comprometían a pagar un censo anual para la iglesia del pueblo, a la que dotaron de un retablo que habían mandado pintar, el denominado *Retablo de Tuili*, el único sobre que podemos poner una fecha. Los críticos e historiadores de arte, basándose en este retablo, han encontrado otros de esta misma mano y llamaron al pintor “Maestro de Castelsardo”<sup>105</sup>, por una de sus mejores obras, el *Retablo de Castelsardo* (ca. 1490).

Después de su formación, se piensa que obró por un cierto tiempo en Cataluña y que alrededor de 1490-1492 vino en Cerdeña y abrió un

---

<sup>102</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan. “La pittura sardo-catalana”. En: *I Catalani in Sard...* p. 122

<sup>103</sup> Se hacen los nombres de Michael Spanya, Joannes Dunjat, Marc Lloret o Franciscus de Fortineros. PILLITU, Aldo. “Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo”. En: *Archivio storico sardo* (Cagliari), XLII (2002), pp. 327-347; SCANO, Maria Grazia. *Storia dell'arte moderna in Sard...*, p. 34; MEREU, Salvatore. “Osservazioni sull'opera del Maestro di Castelsardo”. En: *Studi Sardi* (Cagliari), XXXII (1999), pp. 374-376

<sup>104</sup> Es un pueblo situado en provincia de Oristano, la antigua capital del reino o “giudicato” de Arborea

<sup>105</sup> SERRA, Renata. *Pittura e Scultura...*, p. 114

taller en Cagliari<sup>106</sup>, donde se pintaron diferentes retablos, algunos con muchas intervenciones de aprendices. En ese obrador se formaron diferentes pintores y seguramente tuvo no sólo una gran influencia en los pintores de la isla, en su momento y también después, sino una estrecha relación con el taller de los Cavaro. Sus trabajos se encuentran no sólo en diferentes lugares de la isla, sino también en Córcega y Barcelona.

Tenemos que hacer un largo recorrido para explicar su trayectoria artística y su estilo, por lo controvertido que es el estudio de este gran maestro. Todos los estudiosos describen que probablemente hizo su aprendizaje en el taller de Jaume Huguet, porque se encuentran detalles del estilo de éste pintor en la tabla de la *Virgen de la Leche*, atribuida a anónimo, que hoy está en el Museu d'Art de Catalunya, que pero, ya sea Lasarte que los historiadores sardos atribuyen al Maestro. Esta tabla era probablemente parte de un retablo del que queda también una *Crucifixión*, conservada en una colección particular en Barcelona. Otra obra que crea lazos entre el Maestro de Castelsardo y Huguet es el *Retablo de Sarriá* (ca. 1495) que está en el Museu d'Art de Catalunya, cuyas tres tablas de la predela son del Maestro y el restante de Huguet y su taller, según la atribución de Ainaud de Lasarte<sup>107</sup>. En los años ochenta parece que recogió en su formación el influjo de Bartolomé Bermejo, presente en Barcelona entre 1486 y 1490, porque se encuentra en su pintura una atención mayor al realismo subrayado de una gran fuerza lineal<sup>108</sup>.

Pero ya en 1919, el historiador Enrico Brunelli, escribió que en las obras de este pintor se encuentra: “Una evolución profunda desde el tardo gótico-catalán hacia la plasticidad del primer Renacimiento italiano”, pero señalaba los Vergós como el punto de partida de donde el entonces

---

<sup>106</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan. “La pittura sardo catalana”. En: *I Catalani in Sardegna...*, p. 119

<sup>107</sup> El historiador piensa que su formación tuvo lugar entre 1445 y 1455 y llegue a su madurez artística entre los años 1465-85. AINAUD DE LASARTE, Joan. “La pittura sardo-catalana”. En: *I Catalani in Sardegna...*, p. 119

<sup>108</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, p. 114

Maestro de Castelsardo había recogido estas novedades<sup>109</sup>; Georgiana Goddard King comparte esta postura, y añade: "...la cualidad inventiva y imaginativa es fresca y preciosa"<sup>110</sup>.

El historiador Carlo Aru, escribió que el Maestro de Castelsardo se encontraba vinculado a un contexto histórico-artístico que veía, no sólo España como centro de su formación, sino también Italia<sup>111</sup>.

La historiadora Caterina Limintani Viridis, a su vez, observaba que la formación de este artista tiene una base importante en la escuela catalana-valenciana, se enriquece con italianismos aprendidos de Paolo de San Leocadio, y esto se puede aseverar a través de la confrontación iconográfica entre los dos<sup>112</sup>.

También la historiadora Renata Serra, indica que el Maestro de Castelsardo estuvo en Valencia y Barcelona aprendiendo el tardo-gótico de estos lugares, pero que seguramente tiene en su pintura muchos rasgos italianos, mediados a través de Paolo de San Leocadio, y añade: *L'affascinante pittura del Maestro di Castelsardo...resta complessa e andrà ripresa da studi a carattere monografico nel contempo allargati su tutte le possibili implicazioni del problema, che non è di mera cronologia. Ne è coinvolta, infatti, la direzione evolutiva della pittura sardo-catalana: dal descrittivismo tardo-gotico di marca ispano-fiamminga alla sintesi idealizante di Antonello da Messina, oppure viceversa, dalla moda antonelliana negli ultimi decenni del Quattrocento a quella neofiamminga, all'inizio del XVI secolo...*<sup>113</sup>

---

<sup>109</sup> BRUNELLI, Enrico. "Un quadro sardo nella Galleria di Birmingham". *L'Arte* (Roma), XIII (1919), pp. 232- 242

<sup>110</sup> GODDARD KING, Georgiana. *Pittura Sarda del Quattro-Cinquecento*, (traducción de Roberto Coroneo). Nuoro: Ilisso, 2000, pp. 104 y ss.

<sup>111</sup> Tenemos que añadir que a finales del siglo XIX y primeros del XX, eran momentos en que se estaban fraguando unas ideas de italianidad ininterrumpido en la historia de la isla, en línea con esa unificación italiana todavía no alcanzada. ARU, Carlo. "Il Maestro di Castelsardo". En: *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia* (Cagliari), I-II. Università di Cagliari (1926/27), pp. 27-54

<sup>112</sup> LIMINTANI VIRDIS, Caterina. "Sardegna, Spagna, Fiandre e dintorni più o meno immediati fra Quattro e Cinquecento". En: *Archivio Storico Sardo* (Cagliari), XXXVI (1989), pp. 128-151

<sup>113</sup> "La fascinante pintura del Maestro de Castelsardo...es compleja y tendrá que ser continuada con estudios a carácter monográficos y en el mismo tiempo ampliados en

Otro problema que surge en el análisis de este pintor es la datación del *corpus* de obras que, en base al examen estilístico, se le ha asignado y que todavía sigue siendo debatido.

Parece que a primeros de 1490, hace el *Retablo de Castelsardo*; entre 1490-1492 parece que está en Barcelona, y en este mismo periodo pinta también otros dos retablos para la iglesia de Santa Lucia de Tallano en Córcega, fecha que después otros historiadores cambiarán.<sup>114</sup> Acerca de 1498 pinta el *Retablo de la Porciúncula*, para la iglesia de San Francisco que estaba en el barrio de Stampace en Cagliari, y diferentes otras obras.

Sus obras están fechadas aproximadamente desde 1492, hasta ca.1500-1503:

- El *Retablo Menor de la SS. Trinidad de Saccargia*; la tabla de la *Virgen en Trono con el Niño, ángeles músicos y comitentes* o *Virgen de Birmingham*; la tabla con la *Virgen de la Leche*; *Retablo de Tallano* y *Crucifixión de Tallano*; La predela del *Retablo de Sarriá*; *Retablo de la Porciúncula*, todos fechados entre 1492-1498.
- Entre 1498-1500 pinta el *Retablo de Tuili*, el único del que se tiene documentación para la fecha y el comitente, sin referencia al pintor. Allí se encuentra patente la fusión entre la cultura nórdica y la cultura italiana del Quattrocento.
- Una obra muy importante es el *Retablo di Castelsardo*, del que quedan cuatro tablas y tuvo fechas controvertidas, algunos historiadores, entre otros Carlo Aru y Renata Serra,

---

todas las posibles implicaciones del problema, que no es sólo cronológico. En realidad queda implicada la evolución de la pintura sardo-catalán: desde el descriptivísimo tardogótico de marca hispano-flamenca a la síntesis idealizante de Antonello da Messina, o viceversa de la moda antonieliana en los últimos decenios de Quattrocento a la neoflamenca de principios del siglo XVI...” SERRA, Renata. *Pittura e Scultura...*, pp. 114-130

<sup>114</sup> Sobre este tema y propuestas de datación han escrito: ARU, Carlo. “Il maestro di Castelsardo”, en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Cagliari* (Cagliari), I-II (1926-27), pp. 27-54; AINAUD DE LASARTE, Joan. “La pittura sardo-catalana”. En: *I catalani in Sardeg...*, p.119; SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, p. 114; MEREU, Salvatore. “Osservazioni sull’opera del Maestro di Castelsardo”. En: *Studi Sardi...*, pp. 374-376; SCANO, Maria Grazia. *Storia dell’arte moderna...*, p. 36

la situaban en 1492, otros, como Ainaud de Lasarte, en 1500. Aquí ya se encuentra fundida la preciosidad del fondo de oro gótico, que puede ser determinado por voluntad de la comitencia, y la espacialidad renacentista italiana. Jean Ainaud de Lasarte cree que después de este retablo, que piensa sea el más maduro de su producción sarda, volvió a Cataluña donde continuó desarrollando su pintura<sup>115</sup>.

El Maestro de Castelsardo introduce en Cerdeña la técnica de la veladura en gris; la investigadora Lucia Siddi escribe: *...un tocco finale agli incarnati, agli azzurri del cielo e al bianco dei vestiti, mediante velature di grigi, tecnica già incontrata nelle opere di Botticelli, Bellini e Raffaello, convincono della conoscenza diretta dell'arte italiana contemporanea da parte di questo Maestro*<sup>116</sup>. Pero esto no es del todo cierto porque, durante todo el '400, ya los flamencos habían utilizado la veladura en sus pinturas<sup>117</sup>. Todavía con él se comienza a ver como penetran las nuevas propuestas renacentistas del Quattrocento de la península italiana en la pintura isleña, pero sólo en lo que es la perspectiva, decoraciones clásicas y la armonía y monumentalidad de las imágenes, porque la iconografía, la linealidad y la composición siguen siendo tardo-góticas. Tuvo una gran influencia en los pintores sardos de la época y en un primer momento también en nuestro pintor Pietro Cavarò<sup>118</sup>.

*LORENZO CAVARO (ca. 1470 o 1472, 1518).*

---

<sup>115</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan. "La pittura sardo-catalana". En: *I Catalani in Sardegna...*, p. 119-122

<sup>116</sup> "...un toque final a los encarnados, a los azules del cielo y al blanco de las vestiduras mediante veladuras de grises, técnica ya encontrada en las obras de Botticelli, Bellini y Rafael, convencen del conocimiento directo del arte italiano contemporáneo por parte de este Maestro": SIDDI, Lucia. "Retablo di San Pietro". En: *Retabli. Arte Sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*. Catalogo de la exposición, New York City, IBM Gallery of Science and Art (December 14, 1993- January 29, 1994). Cagliari: M&T Sardegna, 1993, p. 92

<sup>117</sup> LIMINTANI VIRDIS, Caterina - PIETROGIOVANNA, Mari. *Polittici. Pale d'altare dal Gotico al Rinascimento*. San Giovanni Lupatoto (Verona): Arsenale, 2001, p. 34

<sup>118</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, p.114

De este pintor tenemos documentación desde 1500 hasta 1518. Se piensa que era hijo de Antonio y padre de Pietro, pero está un problema de fechas que, personalmente, hacen surgir algunas dudas<sup>119</sup>.

Está un análisis que se hizo sobre un epígrafe que se encuentra en el *Retablo de Gonnostramatza*, firmado de Lorenzo. La citamos porque podría tener alguna relevancia conectada con Pietro. En la base de la predela está un escrito que tiene dos versiones, una hecha por Roberto Coroneo: EN L'ANY MDI ES ESTADA FETA LO DIT RETAUL PER / MA(N)S DE MESTRE LORE(N)S CAVARO DE STAMPAS FETA A XV DE / DESE(M)BER ANY DE SUS DIT<sup>120</sup>; la otra versión más antigua fue transcrita por Carlo Aru: EN L'ANY MDI ES ESTADA FETA LO DIT RETAULO PER MAS DE MESTRE LORES CAVARO DE STAMPAS FETA A XV DE DESEBER ANY DE SUS DIT<sup>121</sup>. La diferencia de transcripción, sobre todo, de la palabra MA(N)S y MAS, ha desatado la atención de Luigi Agus, que piensa en una mala interpretación de la palabra por parte del profesor Coroneo que añadió la "N" donde faltaba la letra, dando así a la palabra el significado de "MANS"=manos; y que la más correcta es la de Aru, en el sentido que significaba no por mano de Lorenzo, sino hecha del "MAS"=del mayor del taller y de la familia. Esto lo justifica, en cuanto en el *Retablo de Villamar* de 1518, Pietro Cavaro pone cerca de su nombre, MINIMUS STAMPACINUS, entonces el más pequeño del taller, y por el Agus también es claramente la indicación de que Lorenzo y Pietro eran hermanos<sup>122</sup>, mientras para la mayoría de los historiadores puede ser que fueron padre e hijo. Otro signo de esta directa

---

<sup>119</sup> En toda esta primera parte nos hemos basado sobre lo publicado a lo largo de muchos años de los diferentes historiadores, pero tengo muchas dudas sobre la continuidad de estas fechas y acontecimiento. Sobre estas dudas me desplayaré y profundizaré cuando llegue a la genealogía de Pietro Cavaro

<sup>120</sup> SERRA, Renata. *Pittura e Scultura...*, p. 175

<sup>121</sup> Uno de los primeros trabajos sobre este pintor lo hizo Carlo ARU en su libro: "La pittura sarda del Rinascimento, I. Le origini, Lorenzo Cavaro". *Archivio Storico Sardo* (Cagliari), XV (1924), p. 11

<sup>122</sup> Hemos ya citado este joven investigador, y pese a todo lo ya dicho, creo sea importante señalar también eventuales diferentes explicaciones a este término, si todavía no están sufragadas de documentación certera: AGUS, Luigi. *Gioacchino Cavaro. Il Maestro di Cast...*, p. 36

parentela entre los dos pintores se encuentra en un documento de 1500, en el que Francesco Pipinelli, lugarteniente del Procurador Real, dona en alquiler perpetuo un solar de cañas barcelonesas 38x18, por el censo de un sueldo anuo y con la entrada de un ducado de oro al: *...venerable magistro Laurencio Cavaro pictori habitatori villae Stampacis appendiciorum Castri Calaris*. En 1518 este solar estaba todavía en posesión de Lorenzo, mientras el 27 de enero de 1536 sabemos que está en posesión de Pietro<sup>123</sup>, que lo deja en herencia a su hijo Michele, en el testamento hecho en 1538 y citado de Carlo Aru, que pero hoy ya no tenemos. Esto hace que el historiador Pillittu piense que Lorenzo, pudo fallecer en 1535, mientras la Serra pone como fecha de su fallecimiento 1518, cuando el taller pasa de su mano al de Pietro, que desde este momento comienza a firmar las obras con su nombre.

Lorenzo, casi seguramente se formó en el taller familiar y también fue influenciado por la pintura del Maestro de Castelsardo, pero su estilo arraiga en la pintura del Quattrocento del ámbito catalán-valenciano, en versión popular y expresiva, muy cercana al estilo del Maestro de Olzai, con el cual se piensa se formó. Su característica peculiar es la nitidez de la línea de contorno y la influencia que tuvo en su pintura antes Perugino y después Rafael.

A él se atribuyen el:

- *Retablo de Gonnostramatza*, firmado y fechado 1501; - *Retablo de Giorgino*, fechado 1505; - *Retablo de Sinnai*, de ca. 1508, atribuido a Lorenzo en ocasión de una exposición de 1983-84.

Se habla también de otra obra suya en un documento de 1800, por mucho tiempo desaparecida que pero, desde poco, ha salido de nuevo a la luz, encargada por una iglesia de Uta<sup>124</sup>, donde se transcribe un epígrafe que estaba en éste retablo firmado y fechado 1511: *“En lo a(n)y M D y XI feu la dita obra mosen Iulià Sebonti curad d(e) la dita vila de Uta*

---

<sup>123</sup> ARU, Carlo. “La pittura sarda nel Rinascimento, I. Le origini, Lorenzo Cavaro. En: *Archivio...*, p. 8

<sup>124</sup> Uta es un pueblo a más de 20 Km. de Cagliari y tiene una preciosa iglesia románica del siglo XII



(...) *feta en Stampax X del mes de gener a(n)y desus dit / p(er) mi Llorens Cavaró pintor*<sup>125</sup>.

#### MAESTRO DE SANLURI (finales siglo XV- ca. 1510)

Con este nombre es conocido un pintor anónimo al cual fueron atribuidos un grupo de tablas y un retablo con afinidades estilísticas. Fue un gran pintor de comienzos del siglo XVI, que probablemente se formó y, también, influyó notablemente en la “Scuola di Stampace” y sobre todo en Pietro Cavaró, el gran pintor indígena sobre que vierte esta tesis. Fue llamado “Maestro di Sanluri”, por el retablo que a él se atribuye y que estaba en el pueblo de Sanluri a 40 Km. de la capital del reino, Cagliari. Hoy a través de las últimas investigaciones se piensa que el *Retablo de Sanluri* o de *San Eligio* (ca. 1512) no es de una sola mano, sino que intervinieron tres pintores y se hacen diferentes nombres, y entre estos lo de Pietro Cavaró<sup>126</sup>, en el afán de poder encontrar un nombre para el autor de esta obra, y se ha cambiado la fecha, antes se decía alrededor de 1505 hoy se piensa que pueda ser 1512.

De su vida en realidad no se sabe nada y los historiadores Corrado Maltese y Renata Serra escriben: “...en el caso del Maestro de Sanluri a caracterizar su personalidad no pudo ser que una aparición fugaz y la

---

<sup>125</sup> SERRA, Giuseppe. *Epigrafi Medioevali del Cagliariitano*. Tesi di Laurea, Cagliari: Università di Cagliari, a.a. 1981-82, ficha n° 41

<sup>126</sup> De 1512 tenemos un documento encontrado en el Archivo Capitular arzobispal de Cagliari, vol. 464-fol.70r-74r, un testamento donde aparecen como testigos los nombres de tres pintores: Guillem Mesquida, Pere Cavaró y Julia Salba. Aldo Pillittu cree que el retablo fue pintado de estos tres pintores, por las evidentes diferencias entre las tablas (en este caso la fecha tiene que posponerse a 1512), y en el análisis de la tablilla central de la predela con *Cristo en Piedad y ángeles*, las fisionomías de los personajes pintados reflejan la cercanía a los rostros pintados de Pietro Cavaró y, también, da un nombre al autor de la mayoría del retablo: PILLITTU, Aldo. “Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo”. En: *Archivio Storico Sardo*, vol. XL. Cagliari: AV di Antonio Valveri, 1999, pp. 334-338. Pero todavía no tenemos la seguridad y no todos los historiadores están de acuerdo que estos pintores, seguramente presentes en ese momento en la isla, puedan ser los autores del retablo. Renata Serra, pone la fecha ca. 1505, argumentando que las enmarcaduras arquitectónicas presentes en algunas de las tablas de la predela se han cogido de los grabados de Durero de 1505: SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, pp. 134-141; Maria Grazia SCANO, no está de acuerdo con las razones que llevan el Pillittu a dar un nombre exacto al autor de la mayor parte de este retablo: SCANO, Maria Grazia. “Giovanni Spano, la sua collezione e i probemi attuali della storia della pittura sarda”. En: *Il tesoro del canonico*. Sassari: Carlo Delfino, 2005, pp. 188-190

sospecha de un sino misero”<sup>127</sup>. Algunos historiadores, sostienen que nació y se formó en Ferrara<sup>128</sup>. Pero la mayoría no piensa así, si todavía están seguros que el pintor tuvo contactos directos con la cultura italiana. Los elementos renacentistas en su pintura parecen ser, o bien del mundo ibérico a través de Valencia, o más bien directamente desde Nápoles y sus lazos con el centro de la península italiana.

No se puede explicar el arte de este pintor si no tenemos en cuenta lo que se estaba desarrollando en el mundo cultural de la Cerdeña del momento. Seguramente las ideas artísticas renacentistas eran captadas a través de lo que ya circulaba en el mundo mediterráneo de dominación ibérica. En este ámbito se pueden encontrar todos los influjos para comprender lo que desde este momento podemos leer en las obras artísticas producidas. Para Joan Barceló y el Maestro del Pesebre, el polo referente fue Valencia; para el Maestro de Castelsardo la escuela catalán-valenciana y, sobre todo, las obras de Huguet y Bermejo, y probablemente su amistad con diferentes pintores españoles del periodo; pero el Maestro de Sanluri revela una formación y experiencia entre los mayores pintores del circuito cultural de Barcelona, Cagliari y Nápoles, y a la luz de las nuevas investigaciones su primera formación probablemente fue en el taller de los Cavaro o cerca del Maestro de Castelsardo y, si esto es cierto, uno de sus discípulos mayormente dotados, y en este caso los influjos provienen de su cercanía a este Maestro y, también, de alguna estancia en la península italiana.

La pintura de este pintor es, después de la del Maestro de Castelsardo, una síntesis entre el mundo renacentista de la Italia central con: conocimiento y uso de la perspectiva, de elementos clásicos, búsqueda de definiciones plásticas y, todo esto, unido a la organización espacial del levante ibérico y de la escuela flamenca, hasta las soluciones planas y decorativas de la experiencia y cultura del mundo sardo.

---

<sup>127</sup> No sabemos de donde los historiadores hayan sacado esta noticia, ni tenemos ningún documento que lo compruebe. MALTESE, Corrado, SERRA, Renata. “Episodi di una civiltà anticlassica”. En: *Italia Romanica. La Sardegna*. Venezia: Jaca Book, 1969, p. 288

<sup>128</sup> PESCARMONA, Daniele. “La pittura in Sardegna nel Quattrocento”. En: *La pittura in Italia*, I-II. Milano: Feltrinelli, 1987, p. 759

Tenemos obras suyas desde finales del siglo hasta primera década de 1500:

- *Anunciación (ante 1505)*; -*San Antonio de Padua (ante 1505)*; *San Antonio de Padua (ante 1505)*; -*Retablo de San Eligio (post 1505 o 1512)*.

Fue un pintor que no sólo se piensa que tuvo su primera formación en Cerdeña, sea eso en el taller de los Cavarro o cerca del Maestro de Castelsardo, sino también conocimiento directo de las novedades centro-italianas y que influyó notablemente, con sus aportaciones renacentistas, en los pintores de la "Scuola di Stampace"<sup>129</sup>.

Pero a estos artistas se tienen que añadir los pintores, no pertenecientes a la familia, que tuvieron o que se piensa que tuvieron su primera formación en el taller de los Cavarro y sobre todo a dos que tuvieron una gran influencia en los pintores indígenas:

#### *Maestro del Pesebre (ca. 1500)*

De este pintor, no tenemos ninguna noticia, y de sus obras la única que nos queda es el *Retablo del Pesebre* de ca. 1500, y por eso llamado con este nombre.

Renata Serra hace la hipótesis que probablemente era sardo, formado en algún taller de Cerdeña<sup>130</sup>. Su formación parece influida por las obras presentes en la isla, las de Figuera, Barceló y del Maestro de Castelsardo, así como por los grabados, de donde parece haya sacado muchos motivos del ámbito flamenco y, sobre todo, entre otros los detalles minuciosos y los paisajes. Su estilo pone en evidencia la gama colorista, bastante viva y armoniosa en los contrastes.

---

<sup>129</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, pp. 134-135

<sup>130</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, p. 112, ficha n. 48 de Coroneo Roberto

### GIOVANNI MURU (ca. 1515)

Fue otro pintor importante. Se piensa que fue discípulo o colaborador del Maestro de Castelsardo.

Es el autor de la predela del *Retablo Mayor de Ardara* (1515), unas tablas del Quattrocento renacentista insertadas en un cuerpo totalmente tardo-gótico pintado del así llamado “Maestro di Ardara”, y otra ayuda.

De él se conoce el nombre porque aparece su firma en una tabla de la predela de este gran retablo, con un letrero que dicta: *Joannes Muru me pinsit*, y una epígrafe: *En l'a(n)i MDXV (h)oc opus fecit fieri Mosen Joan Cataholo asipr(e)ste et donu Bainiu Valedu et donu Vale(n)tinu Detori et mastru Bainiu Maroniu et donu Pedrusu Madius obre(re)s*<sup>131</sup>.

De este periodo existen diferentes documentos con el nombre de Joan Cataholu, último arcipreste de la Catedral de Bisarcio, a cuya diócesis pertenecía Ardara, sede obispal que fue suprimida en 1503 para unirla a la diócesis de Ottana<sup>132</sup>, y cuyo nombre aparece en la inscripción del retablo de Ardara, cerca de la del pintor. Al parecer fue su mecenas y uno de los comitentes del retablo de Ardara.

El estilo de Giovanni tiene una cercanía con el lenguaje expresivo del Maestro de Castelsardo y con las novedades italianas introducidas por él en el ámbito artístico de Cerdeña, pero interpretados con una cierta dureza nórdica, que puede derivar de los grabados, sobre todo, de Durero, que por entonces circulaban en el mundo artístico. En realidad de este pintor nos quedan sólo las pinturas de la predela de este retablo, aunque debían de ser muchas más, ni tampoco sabemos más de su vida, sino que se menciona de nuevo su nombre en 1531<sup>133</sup>. Giovanni Spano relata que otra grande tabla suya estaba en la Catedral de San Antioco de

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 145, Renata Serra pone la fecha de 1515; mientras Maria Grazia SCANO, la pone en 1505: *Storia dell'arte moder...*, p. 39

<sup>132</sup> CASULA, Cesare Francesco. *La Storia di Sardegna...*, p. 396; la diócesis surgía en la ciudad desaparecida de Bisarcho, hoy llamada Bisarcio, cerca de Ozieri, en provincia de Sassari.

<sup>133</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, p. 148, ficha n. 67 de Coroneo Roberto

Bisarcio<sup>134</sup>, pero se quemó por el descuido de una feligresa que dejó encendida una vela muy cerca de la tabla<sup>135</sup>. A él se atribuye también un estandarte procesional, pero muchos historiadores no creen que sea de su mano, sino del otro pintor al que se atribuye la mayor parte del *Retablo Mayor de Ardara* (1515); mientras se le atribuye la tabla con *Santo Diacono* (finales siglo XV)<sup>136</sup>.

## 2.4 LA ESCUELA DE “STAMPACE”

“Stampace” es uno de los cuatro barrios históricos de la ciudad de Cagliari, y el barrio donde tenían el taller la mayoría de los artistas y artesanos<sup>137</sup>. En este barrio tuvo origen un centro artístico, al cual los historiadores pusieron el nombre de “Scuola di Stampace”, y surgió el taller y las obras de la familia Cavaro que, por lo que hasta ahora sepamos, a partir de 1455 y hasta finales de 1500, fueron muy probablemente los más importantes artistas, casi con un rol hegemónico en el panorama isleño y centro de referencia para los diferentes artistas indígenas del momento. Hablamos de esta escuela porque desde ese momento en la isla no estuvieron sólo obras de artistas catalanes, sino también de artistas sardos.

El primer documento de archivo que hace referencia al primer pintor del taller de los Cavaro, es un documento fechado 1455, sobre la adquisición de un solar y, para explicar su ubicación, se precisa que linda con la casa del “pintor” Antonio Cavaro, un pintor todavía tardo-gótico.

---

<sup>134</sup> CORONEO, Roberto. *Architettura romanica dalla metà del mille...*, p. 92; es una iglesia románica comenzada a construir antes de 1090, un incendio la destruyó y fue reconstruida entre 1153-1174

<sup>135</sup> SPANO, Giovanni. “Giovanni Muru, pittore sardo del secolo XVI, tavole nella chiesa di Ardara”. *Bullettino Archeologico Sardo* (Cagliari), V (1859), pp.143-151

<sup>136</sup> Sobre esta tabla, que tiene un grande parecido con el *san Baldiri* (ca. 1450) de Lluís Dalmau, no se tiene seguridad sobre su autoría. Renata Serra opina que su autor pueda ser del ámbito del Maestro de Castelsardo, más que de mano de Giovanni Muru, que se cree fue su discípulo: SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, p. 144

<sup>137</sup> Los otros tres son “Castello, Marina y Villanova”.

Sus hijos y nietos siguieron con el taller familiar y con la que muchos historiadores han indicado como la *Scuola di Stampace*, formando a muchos de los pintores sardos entre finales del siglo XV y casi todo el siglo XVI.

Otros investigadores consideran que el origen de la escuela se debe al taller de Rafael Tomás y Joan Figuera y creen que el ayudante que trabajó con ellos en el *Retablo de San Bernardino* (1455) fue Antonio Cavaro; pero, también, otros historiadores creen que este ayudante fue el así llamado Maestro de Olzai, y este maestro anónimo bien pudo ser el que fundó el taller de los Cavaro, y mientras algunos lo identifican con Antonio, otros con Lorenzo, por la cercanía de sus estilos; nos no creemos que es ninguno de los dos, sino un personaje y artista bien definido<sup>138</sup>.

Las características de esta escuela, con una fuerte connotación catalana, fueron descritas por diferentes historiadores, como Carlo Aru que escribe: “Desde el principio esta escuela sarda manifiesta un carácter propio: el lenguaje rico, variado, preciso de los pintores catalanes se traduce en dialecto sardo, para ser comprendido de la población menos culta de la provincia de la isla; pierde de su variedad, de su precisión y de su verdad, para adquirir la grandiosidad de las formas y la vivacidad de colorido. La pintura sarda popular es esencialmente pintura decorativa, que tiende a suscitar sensaciones estéticas delante de los ojos de hombres ignorantes<sup>139</sup>”.

A parte el hecho de que la pintura de este periodo no es toda provinciana y popular, y esto sobre todo cuando hablamos del Maestro de Castelsardo o del Maestro de Sanluri, en la introducción artística hemos ya mencionado este fenómeno de arte popular que, replanteándose atraviesa, casi como un hilo rojo, todos los períodos y los diferentes

---

<sup>138</sup> MALTESE, Corrado, escribe simplemente de un ayudante más tosco: *Arte in Sardegna dal V al XVIII*. Roma: De Luca, 1962, p. 203-204; SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, p. 173; SCANO, Maria Grazia. *Storia dell'arte moderna in Sard...*, p. 28

<sup>139</sup>Para una mayor profundización sobre este tema ver: ARU, Carlo. “La pittura Sarda nel Rinascimento, II, I Documenti d'archivio”. En: *Archivio storico sardo* (Cagliari), XVI (1926), p. 140

movimientos artísticos. Podemos decir que uno de sus rasgos más evidentes es la influencia catalán-valenciana que tuvo en su desarrollo.

Un fenómeno que se muestra es la predilección por la representación gráfica y el gusto por la policromía plana de las imágenes. Un arte que algunos historiadores llaman “anticlassico”<sup>140</sup> y que se repite, casi siempre, como hecho singular en cualquier periodo histórico-artístico de la isla. Este hecho es también remarcado de Georgiana Goddard King que en su libro *Sardinian Painting*<sup>141</sup>, mientras antes escribe: “La antigua pintura sarda constituye una rama de la pintura ibérica...más cercana a la catalana y valenciana...siempre más española que italiana, permaneciendo pero hasta hoy sarda”, sigue escribiendo: “Es prerrogativa de los sardos, en todas las artes...lo de haber siempre mantenido un carácter propio...un color fuerte y bien repartido, una dramática tensión narrativa...una romántica inclinación por el paisaje, una sugestiva emocional vocación naïf, en una individualidad que ha asimilado toda una serie de elementos ajenos y exóticos, absorbiéndolos en una tradición conscientemente revivida.” y, en la parte en que describe las obras de los primitivos renacentistas, añade: “Estos caracteres (peculiares) son: solemnidad, desapego, dureza en el trazado, equilibrio; gran sobriedad de formas y gestualidad; composición rigurosamente equilibrada; detalles de las figuras basadas en la inmediata percepción común, y no deducidas de estudios de anatomía o de maneras académicas, sino de imitaciones del mundo real. Las sombras están reducidas al mínimo, el color es omnipresente, fuerte y utilizado por sus calidades intrínsecas. Las ejemplificaciones formales que todo esto comporta hacen surgir esa belleza...etc.”.

---

<sup>140</sup> LILLIU, Giovanni. “Sardegna: isola anticlassica”. En: *Il Convegno* (Cagliari), n. 10, (Ottobre 1946), p. 9; NAITZA, Salvatore. “Classico e barbarico nella cultura popolare in Sardegna alla fine del Cinquecento”. En: *Studi in onore di Giovanni Lilliu per il suo settan...*, pp. 173-199; MALTESE, Corrado - SERRA, Renata. “Episodi di una civiltà anticlassica”. En: *Italia romanica. La Sard...*, pp. 177-408

<sup>141</sup> Este libro editado en 1923, con el título: *Sardinian painting*. Pennsylvania: Bryn Mawr; fue reeditado en 2000, traducido a cura de Roberto Coroneo, profesor de Historia de Arte Medieval de la Universidad de Cagliari: GODDARD KING, Giordiana. *Pittura Sarda del Quattro-Cinquecento*. Nuoro: Ilisso, 2000, pp. 58-119-148

Entre los pintores que se formaron en esta escuela a comenzar por los mismos Cavaro, *Antonio*, el *Maestro de Olzai*, *Lorenzo*, *Pietro* y *Michele*, están los artistas que por cercanía artística se piensa pudieron formarse en el taller de los Cavaro o que aquí tuvieron su primera formación, para después perfeccionarse en otros lugares: el *Maestro del Pesebre*, el *Maestro de Sanluri*, *Giovanni Muru*, *Antioco Mainas*, el *Maestro de Oliena*, muy probablemente *Antonio Giovanni Raxis* y el *Maestro de Ozieri*, y probablemente otros de que tenemos documentos con nombres pero no obras en que poder basarnos, que después tuvieron sus propios talleres, y diferentes pintores anónimos. Todos estos pintores abarcan el periodo desde finales del siglo XV hasta mediados del XVI. Los rasgos descriptivos con que se puede decir que están formados o influenciados por esta escuela son patentes, si todavía después tenemos lógicamente los rasgos distintivos de su propia creatividad o estilo.

Tenemos que añadir que en realidad el taller de los Cavaro no es el único taller importante en Cerdeña, porque surgió otro gran filón en el norte de la isla probablemente ligado al taller de *Joan Barceló*, pero desde el punto de vista de la cantidad de obras que quedan de este periodo la mayoría parece que fueron pintadas por parte de los pintores que se formaron, o que tuvieron su primera formación, en la “Scuola di Stampace”.

## **2.5 INTRODUCCIÓN AL RENACIMIENTO EN CERDEÑA.**

(Desde 1500 hasta final de la segunda década del XVI)

En la mayoría de los libros de arte sardo se hace comenzar el Renacimiento en Cerdeña con la figura de un pintor muy creativo: PIETRO CAVARO.

En realidad el periodo renacentista no tiene una fecha tan precisa, como en el resto de Europa, ni tampoco un sólo artista puede representar una ruptura neta con el pasado, sino que es un proceso lento pero continuo que progresivamente absorbe los nuevos retos que se van fraguando en la península centro-italiana y lenta pero inexorablemente se



difunden por doquier, con sus diferencias, debidas a la cultura predominante de los diferentes lugares.

En Cerdeña el impulso renovador llega a través de lo que muchos historiadores llaman “ruta mediterránea del arte”. Las influencias renacentistas italianas, llegan desde el centro de la península italiana, y se van asentando en el sur de la península en manos del Reino de Aragón: Sicilia, Nápoles y Cerdeña que, estando en medio del Mediterráneo, era el eje de paso entre la península italiana y la península española. La importancia del emplazamiento de Cagliari en la circulación de las obras de arte, por su posición geográfica, parece un dato relevante, si todavía aquí las nuevas ideas llegan de reflejo. El historiador Ferdinando Bologna<sup>142</sup>, reconoce este papel fundamental que tuvo la ciudad en la circulación artística entre Barcelona, Valencia, Nápoles y Palermo. Otra historiadora Paola Santucci, añade que estos circuitos comprendían también el eje sur-norte: “Nápoles-Roma-Ferrara-Venecia”, incluyendo en éste a Urbino y Mantua, estrechamente relacionadas a través de la presencia en los dos ducados de León Battista Alberti, Luciano Laurana y, sobre todo, vinculados con Mantegna y sus innovaciones. Así como las contribuciones culturales que se entrelazan desde y por España, a través de Nápoles, sobre todo con el aporte y soporte de Alfonso el *Magnánimo*, que es el punto de encuentro y transmisión entre la cultura del centro, sobre todo desde Roma y el norte de Italia, con fuertes connotaciones flamencas que ya estaban muy presentes en España. Esto no quiere decir que antes no estuvo una circulación artística muy activa en toda la Europa del tiempo, baste pensar al intercambio entre artistas franco-flamencos e italianos ya desde las primeras décadas del siglo XV, cuando Nápoles y el sur de la península

---

<sup>142</sup> Para profundizar en este tema están tres tomos preciosos: BOLOGNA, Ferdinando. *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*. Napoli: Società napoletana di storia patria, 1977; SANTUCCI, Paola. *La Pittura del '400*. Torino: Utet, 1992. pp. 185 y ss.; AA.VV., *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de Artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*. Catalogo de la exposición (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, desde 31 de enero al 6 de marzo 2002; Valencia: Museo de Bellas Artes, 18 de mayo 2 de septiembre 2001). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001, pp. 19-22

italiana estaba bajo el dominio de los franceses, o la influencia que los flamencos tuvieron en la pintura española, y nuevas investigaciones nos permiten conocer que existía un lazo muy importante, también, con algunas ciudades del centro de Italia y especialmente Urbino y Roma, las cuyas novedades llegaban a Nápoles y desde aquí en España y en Cerdeña. Eduard Mira<sup>143</sup>, escribe: “La situación geográfica de la ciudad de Nápoles la convierte en rótula de un universo hecho de flujos de vieja raíz entre la fachada oriental hispánica, el sur itálico -incluidas Cerdeña y Sicilia- y Provenza; conectada esta última, a su vez, con el corazón de Europa, con Borgoña y con Flandes...en tiempos del Magnánimo, las urbes mercantiles de esos estados marítimos (Barcelona, Valencia, Palma de Mallorca, Perpiñan) consolidan su papel de activos motores artísticos entre todas las riberas del Mediterráneo occidental”.

Quien recoge estas influencias en Cerdeña, en ese momento histórico, fue la así nombrada “Scuola di Stampace”. Pero llegan en Cerdeña de reflejo, sobre todo, a través de la presencia de artistas del ámbito español, con conocimientos y formación todavía tardo-góticos e hispano-flamencos, pero con algunos rasgos renacentistas, que influyen en manera notable los pintores indígenas, que van o envían sus hijos a formarse en España, donde aprenden también los primeros rasgos de lo que son los pormenores renacentistas.

Pero el que expresa plenamente los dictados renacentistas como algo ya asimilado y totalmente inherente a su formación, y no sólo con algunos rasgos, este es Pietro Cavaro, y a través de él el Renacimiento se impone en el panorama isleño. Sabemos que se formó en el levante español, probablemente en Valencia o Barcelona, pero en su maduración como pintor tuvo importancia su estancia en Nápoles, que sabemos certera, y probablemente algún que otro viaje en la península italiana, porque en su pintura se encuentra no sólo el rafaelismo, que tuvo en él un gran representante en Cerdeña, sino que obraron en él y en su capacidad expresiva elementos florentinos, ferrareses y lombardos, que ya estaban

---

<sup>143</sup> MIRA, Eduard. “Del mar del Norte al Mediterraneo”. En: *Ibidem*, pp. 118, 119

presentes en el ámbito napolitano de primeros del Cinquecento, que pero tuvo que profundizar, seguramente, en una visión directa de las obras y artistas de estos lugares, absorbiendo y elaborando todo esto en una manera y creatividad toda personal, serena y harmónica en su expresión, donde el influjo de Rafael no es sólo una copia de las obras de este gran pintor, sino una elaboración propia de la influencia rafaelesca.

A partir de los años treinta del siglo XVI, están diferentes pintores que se adhieren al manierismo, sobre todo en el norte de la isla, presuponiendo un gran avance en la pintura sarda, si todavía se puede decir retrasada respecto a lo que ya se expresaba en la península italiana<sup>144</sup>.

En este momento está un extraordinario pintor, apodado “Maestro di Ozieri” que, único entre los pintores sardos del siglo XVI junto a Pietro Cavaro, se impone con su personalidad no solo en el ámbito cultural de la isla, sino también fuera de Cerdeña. En realidad de la vida del Maestro de Ozieri, no se sabe nada y también el recorrido crítico y de atribución de las obras a este enigmático pintor, hasta hora, es bastante complejo. Hasta primeros del siglo pasado las obras que hoy forman el *corpus* del Maestro de Ozieri, eran asignadas a otros pintores y la falta total de documentación no permitía poner en relación entre si las obras y como autor un único pintor. Diferentes viajeros e historiadores de 1800, Antoine-Claude Pasquin Valery<sup>145</sup>, Alberto Della Marmora<sup>146</sup>, Giovanni Spano<sup>147</sup>, Enrico Costa<sup>148</sup>, admiraron las obras, pero su evaluación crítica fue determinada de Hermann Voss<sup>149</sup>, que en 1930 estudiando una tabla donde estaba pintada una *Crucifixión*, vista en una tienda anticuaria de

---

<sup>144</sup> SCANO, Maria Grazia. *Storia dell'arte moderna in Sard...*, p. 66

<sup>145</sup> VALERY, Antoine Claude Pasquin. *Voyage en Corse, a l'île d'Elbe et en Sardaigne*, II. París: Librairie de L. Bourgeois-Maze, 1837, pp. 330-331

<sup>146</sup> DELLA MARMORA, Alberto. *Itinerario dell'isola de Sardegna*. Cagliari: A. Timon, 1868, p. 151

<sup>147</sup> SPANO, Giovanni. *Guida della città e dintorni di Cagliari*. Cagliari: A. Timon, 1861; copia anastática, Cagliari: GIA, 1991, p. 43

<sup>148</sup> COSTA, Enrico. Cit, SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, p. 235

<sup>149</sup> VOSS, Hermann. “A problem of sardinian painting”. En: *The Burlington Magazin*, LVI, (abril-septiembre 1930), pp. 227-272

Wiesbaden, negó que se podía atribuir a *Grünwald*, y apostó que era del mismo manierista sardo del siglo XVI, al que se atribuía otra *Crucifixión*, que procedía de Sassari y se encontraba en la parroquial de Cannero, una ciudad en provincia de Novara en el norte de Italia, así como otra tabla con el *Crucifijo*, custodiada en el Museo G. A. Sanna de Sassari. En un primer momento diferentes historiadores<sup>150</sup>, ponían el periodo en que estuvieron hechas estas obras a finales del siglo XVI, pero las nuevas investigaciones lo ponen alrededor de los años treinta, o a mediados del siglo<sup>151</sup>, y también se proponen diferentes nombres donde parece prevalecer lo de Giovanni del Giglio<sup>152</sup>.

El primero a llamarlo “Maestro de Ozieri” fue el historiador Raffaello Delogu<sup>153</sup>, porque en esta ciudad estaba el *Retablo de Nuestra Señora de Loreto*, que atribuyó a él, y a partir de este retablo se comienza a atribuir a este anónimo pintor un cierto número de obras presentes en el norte de la isla. El mismo historiador, sin dar gran importancia en ese momento a este pintor, lo puso como un seguidor de Michele Cavaro y solo en 1952, reconoció su autonomía y personalidad asignando a él una serie de obras, y a parte la que hemos mencionado antes, añadió cuatro tablas del *Retablo de Santa Elena*, hoy presentes en la parroquial de Benetutti, un pueblo en provincia de Sassari. Siguiendo las investigaciones se aclaró más la personalidad del Maestro de Ozieri y se comenzó a ver la importancia que tuvo, en el ámbito cultural sardo, su abertura al manierismo, parecido a la importancia de la abertura de Pietro Cavaro

---

<sup>150</sup> Entre estos MALTESE, Corrado. *Arte in Sardegna...*, p. 28; MALTESE Corrado y SERRA Renata. “Episodi di una civiltà anticlassica”. En: *Italia romanica...*, pp. 327-334; LIMINTANIS VIRDIS, Caterina. “Sardegna, Spagna, Fiandre e dintorni più o meno immediati fra Quattro e Cinquecento”. En: *Archivio Stori...*, p. 132; SARI, Aldo. “Il Cristo di Nicodemo nel san Francesco di Oristano e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso in Sardegna”. En: *Retabli. Arte sacra in Sardegna nei sec...*, p. 74

<sup>151</sup> MAGNANI, Marco, PARIS, Wally. *Pittura del '500 nel nord Sardegna: scoperte e restauri*. Catalogo de la exposición (Sassari, 16-31 dicembre 1992). Nuoro: Ilisso, 1992, p. 14; TANZI, Marco. *Pedro Fernandez de Murcia, lo pseudo-bramantino: un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*. Milano: Leonardo arte, 1997, p. 17; SCANO, Maria Grazia. *Storia dell'arte moderna...*, pp. 67, 68;

<sup>152</sup> AGUS, Luigi. *Giovanni del Giglio*. Arzachena: Luigi Agus, 2006, pp. 15-21

<sup>153</sup> DELOGU, Raffaele. “Michele Cavaro, influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna”. En: *Studi Sardi* (Cagliari), III (1937), pp. 5-92

para los dictámenes renacentistas. El estilo del Maestro de Ozieri, tiene como elemento y caracterización personal la búsqueda lumino-cromática, las fisionomías y caracterización somática de los personajes, la geometría de la arquitectura y el efecto teatral de “sacra representación” de sus composiciones. Frecuentemente utiliza el gran repertorio iconográfico de los dibujos y grabados de los grandes maestros, como los de Rafael, Tiziano y Durero, pero en la iconografía del Crucifijo coge la imagen del Crucifijo gótico doloroso de Nicodemo, puesto en auge por primera vez de Pietro Cavaro. Otra particularidad de este maestro es que a un cierto punto opta por la forma cuadrada de las tablas, que hasta ese momento siempre se utilizaban rectangulares, y en muchas pinturas el uso sólo del óleo.

### **CAPÍTULO 3**

#### **PIETRO CAVARO, SU VIDA, SU LABOR Y SU TIEMPO**

##### **3.1 DATOS GENEALOGICOS DE LA FAMILIA DE PIETRO CAVARO**

En realidad no se sabe mucho del parentesco de los Cavaro, pero la mayoría de los historiadores piensa que el primero fue:

- **Antonio**, que parece trabajó con Rafael Tomás y Joan Figuera en el *Retablo de San Bernardino* de 1455<sup>154</sup>, del que se ha encontrado un documento de archivo con la misma datación, donde se define como pintor, que falleció en 1482-83 y que, también, algunos historiadores identifican con el Maestro de Olzai, dato no sólo poco atendible sino que muy improbable si tenemos que basarnos en las probables fechas de las obras de este último<sup>155</sup>.
- **Lorenzo**, puede ser que nació alrededor de 1470-72<sup>156</sup>. De este pintor tenemos obras y testimonios documentales desde 1500 hasta 1518, año en que se pensaba que había fallecido, pero ahora se piensa que falleció en 1535. Muchos historiadores lo consideran el verdadero fundador de la *escuela* y padre de Pietro, cosa altamente dudosa, si aceptamos las fechas que aproximadamente se refieren a los dos.
- **Pere o Petrus**, a segunda de los diferentes documentos, **o Pietro** a la italiana, como es definido en los libros de arte nuestro artista,

---

<sup>154</sup> Maria Grazia SCANO, tiene dudas que el tercer pintor del retablo de *San Bernardino* sea Antonio Cavaro y opina que el tercer colaborador pudo ser otro: *Storia dell' arte Moderna...*, p. 29

<sup>155</sup> No teniendo documentos seguros de estas fechas sino meras hipótesis seguimos cuanto escrito en diferentes trabajos de Renata SERRA a la que se han sumado otros historiadores: *Pittura e scultura...*, pp. 173-176;

<sup>156</sup> Luigi AGUS, hace esta hipótesis en: *Gioacchino Cavaro...*, p. 36

se cree que nació alrededor de 1480-83 o de 1486-87<sup>157</sup>. Se impuso como uno de los más importantes pintores indígenas y portó el estilo renacentista a su completa madurez en la isla. Las noticias documentales parten desde 1508 hasta 1538, fecha de su fallecimiento.

Pietro se casó dos veces, la primera con Joana Godiel, ya viuda de Pietro de Canyonada, probablemente alrededor de 1513-14, con quien tuvo Michele, pintor como el padre y heredero del taller. Sabemos de este matrimonio porque hay una letra de cambio, fechada *Jesús en Napols a 6 del mars 1545*, para la constitución y el pago de la dote que se daba a una cierta Eleonor Sánchez, que se casaba con Michele Revella, hija de Pietro de Canyonada y de Joana Godiel y de que tenía que dar fe Michele, y otros dos documentos del Archivo Histórico del Estado en la ciudad de Cagliari que confirman este parentesco, en que abiertamente está escrito el termino de “hermana”. Por esto se sabe que era hermana de Michele. Pietro se casó una segunda vez en 1515, con Antonia Dorru o De Orrù, apellido común en la isla. De estos esponsales está un documento, una “*littera sponsalium*” redactado por el cura de Villanova<sup>158</sup> y fechado 1515, encontrado cerca de 1990 por obra del investigador Aldo Pillittu, donde está escrito: “...*Petru Cavaru pintore ville Stampacis ex Antonia Dorru doncella filia magistri Antonii Dorru...etc.*”, de que he encontrado el original en el Archivo arzobispal de Cagliari<sup>159</sup>. De estas nupcias nació otro hijo que se llamaba Miguelángel, de que estamos seguros en cuanto existen diferentes documentos con este nombre y fue también albacea en

---

<sup>157</sup> La supuesta fecha de 1480-83, fue propuesta de SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, p. 176; la otra de 1485-86, es una propuesta mía y sobre estas presuntas fechas y las dudas que hacen surgir, escribiré más adelante

<sup>158</sup> Otro de los barrios históricos de la ciudad de Cagliari

<sup>159</sup> Este documento ya lo había publicado Aldo Pillittu: cit. SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, p. 177. Tengo que dar las gracias al personal del Archivo arzobispal, entre estos al director del mismo archivo, monseñor Cabizzosu, al Señor Nicola Settembre archivista, al personal voluntario en modo particular a Silvana Pulix y Agnese Rosas, por la gran cortesía y el apoyo que me han dado para obtener las copias de esto y otros documentos.

el testamento de Michele, donde se indica con el termino de hermano. Probablemente tuvo otro hijo llamado Lorenzo, cura, de que tenemos un documento fechado y firmado también con Miguel ángel de 1554, pero de esto no tenemos seguridad, pudo ser un pariente, y también parece que tuvo una hija llamada Micaela<sup>160</sup>.

- **Miguel** o *Michele* hijo de Pietro, esto lo sabemos con seguridad. Nació probablemente alrededor de 1513-15, y falleció el 16 agosto de 1584. Parece que se casó dos veces, la primera con *Catalina Broto* con quien tuvo tres hijos: *Pietro Giovanni*, *Angela* y *Anna*; la segunda con *Ángela Corellas*, viuda del notario Gaspare Moragues. Entre los años 1556-57 se fue a Bosa cerca del tío Antonio obispo de esta ciudad, y probablemente tuvo reveses económicos en cuanto tenemos dos documentos<sup>161</sup> que hacen referencia a un préstamo que le hizo la hermana Eleonor para llegar a dicha ciudad. A su vuelta en la capital del reino, Ciudad de Caller, hubo diferentes encargos institucionales cual: sube-vicario de la ciudad de Caller en 1563, concejal en 1573 y alcalde de “Stampace” en 1580<sup>162</sup>. De Michele tenemos muchos documentos, desde 1538 hasta su muerte, sobre sus obras que pero no corresponden con las que existen y, al revés, de las que existen y se le atribuyen no tenemos documentación. Personaje controvertido, definido por algunos historiadores como buen técnico y pintor, pero poco creativo y con un estilo que vuelve a la pintura plana del tardogótico, para otros considerado buen administrador del taller y pésimo pintor, es también un artista por investigar y encuadrar en el ámbito del arte isleña a través de una mayor profundización en

---

<sup>160</sup> Este documento (A.S.C. Atti sciolti N. 256 notaio Melchiorre de Silva 18 novembre 1561) fue encontrado por un descendiente por línea femenina de los Cavaro, Vincenzo SANNA, que ha publicado el documento, junto con Salvatore CUCCU, en la revista: *Vulcano* (Decimomanno), año XV, n. 69. (Noviembre-diciembre 2010-Enero 2011), p. 52

<sup>161</sup> A.S.C. Atti notarili sciolti n. 478, notaio Bernardino Coni f. 91, 26 ottobre 1556; A.S.C. Atti notarili sciolti n. 478, notaio Bernardino Coni, n. 478, f. 92, 26 ottobre 1556; los documentos fueron publicados por: OLLA REPETTO, Gabriella. “Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento”. En: *Commentari* (Roma), XV, fasc. I-II. (1964), p. 125

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 122



su figura y su estilo si despegamos las dudas sobre la atribución de obras que se piensa pintó.

- **Miguelángel**, hijo de Pietro y de Antonia Dorru o Orrù. Se encuentran diferentes documentos a partir desde 1554 hasta 1584, y esto hizo pensar que pudiera ser el mismo Michele, pero Carlo Aru encontró el testamento de Michele, redactado en 1584, donde los albaceas testamentarios son el sobrino Giacomo de Silva y el hermano Miguelángel Cavaro. Se piensa que no fue pintor, porque no se encontró ningún contrato de comisión de obras con su nombre y, también, hay otro documento<sup>163</sup>, donde aparece claramente que Miguelángel es hijo de Antonia Orrù y del fallecido mestre Pere Pintor.

Después de Michele, tenemos otros de la familia de los Cavaro, hasta mitad del siglo XVII, pero sin la importancia que tuvieron en el siglo anterior, y pocos pintores, sino más bien con otros oficios. Entre estos figura un "*Antonio Cavaro alias Pintor*", casi seguramente hermano de Pietro y su albacea testamentario, que fue cura en Cagliari hacia 1547, obispo en Bosa desde 1555, y falleció en 1572. Sabemos que pudo ser el hermano porque en un documento se dice que es tío de Michele.

Parece, si todavía no podemos documentarlo, que después de Michele el taller de los Cavaro tuvo no sólo que competir con otros talleres isleños, sino también con otros artistas que llegaron sobre todo desde Nápoles, y comenzó su decadencia. Alguien opina que el taller pasó a otros pintores fuera de la familia que, ya durante la vida y sobre todo después de la muerte de Michele, se había empobrecido con muchos y diferentes reveses económicos y esto se puede comprobar a través de diferentes documentos donde se venden muchos de los bienes que en el testamento Pietro había dejado a los hijos como herencia<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> A.S.C. Atti notarili sciolti n. 256, notaio Melchiorre de Silva, 17 novembre 1561; CUCCU, Salvatore, SANNA, Vincenzo. "I Cavaro e i Mostallino", en *Vulcano*, n. 69..., p. 52

<sup>164</sup> He conocido por casualidad al señor Sanna Vincenzo, un descendiente por línea femenina de Pietro, que me comentó que los herederos de Pietro y Michele despilfarraron la herencia y que tuvieron que vender no sólo muchos de los bienes de los Cavaro sino también el taller y que probablemente esto fue comprado de la familia

### 3.2 ALGUNAS PUNTUALIZACIONES SOBRE LA GENEALOGÍA DE LOS CAVARO.

El problema que surge de inmediato, leyendo estas notas y lo que dicta la historiografía oficial, es que tenemos algunas fechas que no coinciden y que hacen surgir dudas, y pienso sea necesario hacer alguna reflexión. Afrontándonos a estas dudas tenemos que esclarecerlas para reordenar en forma más plausible estos hechos. Antes de todo está un hueco temporal de casi veinte años entre el fallecimiento de Antonio y las obras atribuidas a Lorenzo, que se presume sea su hijo, así como no son claras las fechas consecuentes de la vida de esta familia. También tenemos fuertes dudas entre Lorenzo y Pietro y su parentesco directo de padre e hijo.

Entre Antonio y Lorenzo tiene que estar otro enlace, si todavía no tenemos documentación para afirmar con seguridad que nuestra exposición sea certera, y supongo que se pueden hacer diferentes hipótesis intentando dar una explicación. Las hipótesis para dar continuidad a la saga familiar de los Cavaro y colmar este hueco temporal de veinte años entre el fallecimiento de Antonio y los primeros rastros que tenemos de Lorenzo, pueden quedarse en tres opciones:

a) Antonio es el padre de Lorenzo.<sup>165</sup>

Por las indagaciones realizadas sobre Antonio sabemos que en 1455 era ya pintor, por un documento de venta de un solar colindante con una propiedad del "...mestre Antonio Cavaro Pintor"<sup>166</sup>. Entonces debía tener una edad que pudiera permitirle ser ya maestro pintor y, visto lo que aclaran los estatutos de los

---

Mainas. Todo esto pero se ha transmitido en la historia de la familia y faltan los documentos para poder tener certidumbre, sobre estos acontecimientos.

<sup>165</sup> Esta suposición la hizo: PASOLINI, Alessandra. "El caballero de la orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavaro: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento". En: *Quintan...*, p. 188

<sup>166</sup> ARU, Carlo. *Archivio Storico sardo...*, p.16

gremios del tiempo, podemos arriesgar una aproximación de edad entre veinte-veinticinco años o más. A parte de su probable participación en el *Retablo de San Bernardino*, donde parece trabajó junto con Rafael Tomás y Joan Figuera autores del retablo, no se conocen otras obras suyas, a menos que no aceptemos que son las del Maestro de Olzai<sup>167</sup> y, en este caso pero, no son acertadas las fechas, en cuanto las obras de este maestro están fechadas desde 1477, hasta principios del siglo XVI. Antonio falleció alrededor de 1482, no puede ser el Maestro de Olzai, sino más bien pienso que el eslabón entre Antonio y Lorenzo sea propio el susodicho Maestro, porque enfrentándonos ahora a los pormenores de la vida de Lorenzo surgen otras preguntas y dudas, a las cuales tentaremos, a través de unas hipótesis, dar unas respuestas.

Lorenzo, el supuesto hijo de Antonio, se piensa que nació cerca de 1470-72. Entonces surgen las preguntas: ¿Antonio se casó muy tarde y por esto tuvo su, por lo que hasta hoy los historiadores creen, único hijo a los cuarenta y tantos años, o era sólo el menor de sus hijos? La respuesta a estas preguntas puede ser sólo basada en el conocimiento que tenemos de la sociedad del tiempo y en el sentido común. Por el periodo histórico en que vivieron sabemos que las expectativas de vida eran bastantes bajas y que la gente se casaba pronto, pero el nacimiento de Lorenzo tuvo lugar cuando Antonio tenía ya alrededor de treinta y cinco o treinta y siete años, si en 1455 tenía veinte años, o más de cuarenta si tenía veinticinco. Esto no quiere decir que no podía a esa edad tener hijos, ni mucho menos, pero que probablemente tuvo antes algunos más de lo que hoy conocemos, y sobre todo, que este otro hijo podía ser el Maestro de Olzai.

---

<sup>167</sup> Esta hipótesis la hace el historiador DELOGU, Raffaele. "Il Maestro di Olzai e le origini della scuola di Stampace". En: *Studi Sardi* (Cagliari), n. VI (1941-42), fasc. I. Real Università di Cagliari, 1942, p. 19

- b) El así llamado Maestro de Olzai, que podría ser el *trait d'union* entre los dos, es el padre de Pietro.

En este caso pudo ser el hijo mayor de Antonio, hermano de Lorenzo y Pietro; o hijo de Antonio y padre de Lorenzo y Pietro; o, también, hijo de Antonio hermano de Lorenzo y padre de Pietro.

Esta explicación es convincente por dos razones: una es que cuando muere Antonio en 1482-83, Lorenzo no podía hacerse cargo del taller en cuanto tenía, si nos partimos de las probables fechas ya escritas, diez o doce años, muy joven ya sea por su formación como pintor, ya sea para cargarse con las obligaciones del taller. Entonces tuvo que estar alguien más que pudiera hacerse cargo del taller, visto que conocemos sus obras sólo a partir de 1500; la segunda razón está en la cercanía de estilo entre el Maestro de Olzai y Lorenzo, es lo que nos hace presumir que este último se formó sube la dirección del Maestro, ¿probable hermano mayor o padre?, y que este último es el *trait d'union*, lógico entre los dos. Esta suposición puede explicar el vacío temporal entre la muerte de Antonio y la datación de las obras de Lorenzo: en ese periodo el taller estaba en manos del Maestro de Olzai. ¿Podemos también presumir que el Maestro de Olzai era hijo de Antonio y padre de Lorenzo y no el hermano mayor? Podría ser, pero ahora surgen otros problemas y se tienen que explicar otros hechos.

Si, como he ya escrito, el Maestro de Olzai es el hermano mayor de Lorenzo, ahora tenemos que explicar el lazo que une Pietro con Lorenzo. La historiografía oficial dice que probablemente Lorenzo era padre de Pietro. Esta es otra cosa que no coincide con las fechas aproximadas que tenemos.

Pietro parece que, segundo cuanto escrito por Renata Serra, nació alrededor de 1480-83, en estas fechas Lorenzo tenía diez o doce años, muy joven para tener ya familia. Si tomamos como acertado el hecho de que el Maestro de Olzai, hijo de Antonio, sea el padre de Lorenzo podemos también pensar que fue padre de Pietro, y entonces los dos son hermanos. Pero surge otra

incongruencia, ¿si los dos son hermanos, porque Lorenzo, el mayor y heredero, por lo que sabemos, se forma en el taller familiar y Pietro es enviado para su formación en Cataluña o Valencia<sup>168</sup>, lugares mucho más avanzados en la pintura del tiempo respecto a lo que se estaba desarrollando en la isla? ¿No habría sido más lógico que se enviara al mayor, que después tenía que hacerse cargo del taller? Entonces la única respuesta lógica puede ser que el Maestro de Olzai y Lorenzo son hermanos, pero Pietro es hijo del Maestro, que por su capacidad creativa e innovadora y, sobre todo, por la presencia en Cerdeña del Maestro de Castelsardo en los años noventa del '400, siente la necesidad de enviar su hijo, Pietro, a formarse en el ámbito catalán-valenciano, mucho más adelantado en lo que era la pintura del tiempo, que no el ámbito sardo que, en ese momento, era atrasado y donde las novedades llegaban de reflejo. Pero surge otra pregunta ¿Por qué las posesiones de Lorenzo van a parar en los bienes de Pietro como atestigua el testamento hecho por él en 1537? Una respuesta posible es que Lorenzo no tuvo hijos, o que si los tuvo fallecieron antes que él y su herencia pasó a Pietro. Otra puede ser que Pietro nació más tarde, alrededor de 1485-86, y entonces es muy posible que fuera hijo de Lorenzo, que en esa fecha podía tener alrededor de 15-16 años. Lorenzo, segundo algunos historiadores, falleció en 1518, segundo otros alrededor de 1535, y el primer retablo firmado y fechado de Pietro es de 1518, donde se aut nombra el más pequeño del taller.

**c) Pietro es hijo de Lorenzo.**

Teniendo en cuenta que diferentes propiedades de Lorenzo se encuentran en el testamento de Pietro de 1537<sup>169</sup>, y que en

---

<sup>168</sup> Después, en el capítulo dedicado a la vida de Pietro explicaré mejor porque creo que su lugar de formación pudo ser Valencia y no Barcelona

<sup>169</sup> Sobre este testamento tenemos noticia por parte de Carlo Aru, pero no el documento que ha desaparecido: ARU, Carlo. "La pittura sarda nel Rinascimento, I, Documenti d'archivio". En: *Archivio Storico Sardo* (Cagliari), vol. XV, (1924), p. 20

1518 el taller está en manos de Pietro, podemos pensar que Pietro es hijo de Lorenzo y heredero del taller. Pero en este caso o se antedata la fecha de nacimiento de Lorenzo o se posdata la de Pietro. Se tiene que añadir que no se puede antedatar mucho la fecha del primero, en cuanto no tenemos obras de Lorenzo hasta 1500, si todavía Ainaud de Lasarte<sup>170</sup> piensa que las del Maestro de Olzai son de Lorenzo, que pero otros historiadores rechazan, porque entonces se tiene que posdatar, y mucho la fecha de su primera obra que se ha fechado en 1477<sup>171</sup>. La única explicación es que o muchas obras de Lorenzo se hayan perdido, o más bien puede ser que hasta esa fecha estaba otro pintor a la cabeza del taller, y entonces volvemos al Maestro de Olzai, la cuya primera obra conocida está fechada 1477, cuando Lorenzo tendría no más de 7 años, y las últimas alrededor de 1500, cuando las de Lorenzo comienzan a aparecer. Pero dejando firme la probable fecha de Lorenzo, podemos posdatar la de Pietro alrededor de 1485-86, entonces es probable que Lorenzo sea el padre de Pietro y que a él se debe que envíe este último a formarse en la península ibérica.

Está también otra hipótesis, que puede coincidir con la ya hecha por Luigi Agus y vale la pena discutirla si todavía, es diferente en la conclusión<sup>172</sup>. ¿Puede ser que Pietro no fue ni hijo de Lorenzo, ni tampoco del Maestro de Olzai, sino de otro pintor que era ligado a la familia? y me atrevo a decir, ¿el hijo del Maestro de Castelsardo? Luigi Agus, sugiere esta hipótesis, que hemos ya escrito no es aceptada a nivel académico. Pero, si seguimos por un momento la sugerencia de Agus, entonces se puede hipotizar que el Maestro de Castelsardo era hijo de Antonio y añadimos hermano del Maestro de Olzai y Lorenzo y padre de

---

<sup>170</sup> AINAUD DE LASARTE, Joan. "La pittura sardo-catalana". En: *I catalani in Sarde...*, p. 119

<sup>171</sup> Se piensa que la obra se hizo en esta fecha porque parece que el *Retablo de la Peste*, fue pintado propio como voto por la peste que había asolado la isla en 1477: LIMINTANI VIRDIS, Caterina. *Polittici. Pale d'altare dal Gotico al Rinasc...*, p. 25

<sup>172</sup> Aquí mi exposición es mucho más atrevida y carece por completo de apoyo documental y certero, pero creo que es una hipótesis plausible

Pietro, tenemos la respuesta más directa del porque Pietro fue enviado a formarse fuera de la isla.

Pero supongamos que este último gran Maestro no fuera sardo, sino como cree Ainaud de Lasarte catalán, entonces los lazos con la familia Cavaro pudieron ser de parentesco político. ¿Cómo?, casándose con una hija de Antonio. Esto explicaría su grande y prolongado labor en la isla y que probablemente trabajó no en un taller suyo sino en el de los Cavaro<sup>173</sup>, y explicaría también ya sea el vínculo que tenía con los Cavaro, ya sea que teniendo un hijo prefiriera enviarlo a formarse en Cataluña, donde se había formado también él. Esto pero pone el problema del apellido, Pietro se firma Cavaro. También esto puede haber una explicación, muchas veces los pintores, sobre todo en el ámbito ibérico, tomaban el apellido de la madre y están muchos ejemplos en este sentido, sobre todo, teniendo en cuenta que el taller, que después heredó, era lo de los Cavaro. Pero están las fechas que no nos permite aceptar estas explicaciones. Sabemos que las obras del Maestro de Castelsardo, en Cerdeña, datan de la década de los noventa del siglo XV hasta primeros de 1500, entonces se puede presumir que llega en Cerdeña en este periodo, cuando Pietro ya tendría diez-doce años, y estaría de explicar también la presencia del Maestro de Olzai y el vacío de diez años, desde la muerte de Antonio hasta la llegada del Maestro de Castelsardo, en la conducción del taller.

Todas estas hipótesis se hacen en base a lo que probablemente son las fechas de nacimiento de algunos de los Cavaro, como es el caso de Lorenzo y Pietro, pero si seguimos las indicaciones de los documentos de archivo que han quedado sobre los Cavaro pintores y las probables fechas de las obras, podemos trazar un recorrido, que ya en su tiempo publicó Carlo Aru<sup>174</sup>, donde se puede ver que está una conexión e parentesco entre estos pintores pero sin saber con certidumbre como. Por

---

<sup>173</sup> Esta posibilidad es expresada de Luigi Agus en base al hecho que en la decoración del fondo de diferentes tablas del Maestro está un dibujo que era usual en el taller de los Cavaro: *Gioacchino Cavaro...*, p. 37

<sup>174</sup> ARU, Carlo. "La pittura sarda nel Rinascimento, I. Le origini-Lorenzo Cavaro", en *Archivio Storic...*, p. 8

los documentos conocemos el nombre de Antonio Cavaro a partir de 1455, otro documento lo nombra en 1482, y que al parecer falleció alrededor de 1482-83; Lorenzo, del que tenemos conocimiento ya sea a través de documentos que de sus obras, desde 1500 hasta 1518, fecha en que parece el taller pasa en las manos de Pietro; Pietro, desde 1508 hasta 1537-38; Michele, desde 1538 hasta 1584. Después de Michele tenemos otros nombres pertenecientes a esta familia, pero no de pintores o si alguien fue pintor, sin la importancia o el peso social que tuvo el taller y la familia de los Cavaro hasta Michele. Del Maestro de Olzai no sabiendo el nombre tampoco podemos encontrar ningún documento, pero por afinidad estilística se le han atribuido diferentes tablas que se fechan aproximadamente desde 1477, hasta primeros de 1500. Así como por el Maestro de Castelsardo, las cuyas obras se fechan desde 1490 hasta 1503.

### **3.3 BIOGRAFÍA DE PIETRO CAVARO. (1480/83 O 1485/86 - 1538)**

No tenemos muchos conocimientos sobre la vida de Pietro Cavaro, y mirando lo que se tiene son muchas más las preguntas que las respuestas. Como ya hemos tentado de esclarecer algo sobre su genealogía así tentaremos de hacerlo sobre su vida y su formación.

Que exista un estrecha relación con la familia Cavaro es certero, primero por los nombres de pila: Antonio, Lorenzo, Pietro, Michele, que se repiten por diversas generaciones en el ámbito familiar, y el apellido que sigue compareciendo en los diferentes documentos de archivo<sup>175</sup> sobre contratos de retablos, que a ellos se refieren y, también, en algunos documentos aparecen propiedades que se transmiten por herencia. En día de hoy la mayoría de los historiadores piensa que Pietro, Lorenzo y Antonio, fueron hijo, padre y abuelo, pero ya hemos escrito nuestras

---

<sup>175</sup> La mayoría de los documentos, con su contenido más o menos extendido, seguirán en un apartado específico y se han sacado, en su mayoría, del "Archivio Storico di Cagliari", y fueron publicados por: ARU, Carlo. "La pittura sarda nel Rinascimento, I. Documenti d'archivio". En: *Archivio Storico...*, p. 7



dudas y también intentado dar algunas respuestas, dando una explicación diferente y añadiendo en la lista al Maestro de Olzai, que puede ser fue el padre de Pietro, o que lo fue Lorenzo, si posponemos la fecha de nacimiento de Pietro de tres o cuatro años. En algunos de estos documentos cerca del apellido “Cavaro”, aparece también el término “Pintor” que terminó por ser otro apellido junto o en sustitución con el primero, más que la simple definición por el arte en la que versaban.

Las noticias certeras que tenemos de Pietro Cavaro, a través de los documentos encontrados en los archivos, abrazan un arco de tiempo desde 1508 hasta 1538, fecha en que falleció y, entre estas fechas, con muchos periodos oscuros.

No sabemos con seguridad el año de su nacimiento, pero se ha intentado definirlo y fijar algunas fechas, partiendo de un documento del Archivo Notarial de Barcelona, de 1508<sup>176</sup>, ya publicado por primera vez del historiador catalán Josep Madurell i Marimon. En este documento encontramos la firma de un pintor llamado “Pedro Caveró”<sup>177</sup> y la mayoría de los historiadores catalanes y sardos piensan que es nuestro pintor. Basándonos en este hecho podemos en manera aproximada pensar en la fecha en que nació.

La historiadora Renata Serra, pone como fecha de nacimiento de Pietro alrededor de 1480-83, poniendo los años del comienzo de su aprendizaje, que generalmente comenzaba de los quince a los dieciocho, cerca de 1495-98. Después de cuatro años de aprendizaje, entre 1499-1502, se hacían otro dos años como oficial, y en 1501-1504, presentando su obra maestra, era nombrado maestro, presumiendo que en el momento

---

<sup>176</sup> De este documento escribiremos los detalles más adelante. Hemos encontrado el original en el Archivo Notarial de Barcelona y lo reproducimos en el apartado de documentos, pero fue ya publicado, sólo en parte, por primera vez de: MADURELL I MARIMON, Josep María. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandez pintores de retablos”. En: *Anales y Boletín de los museos de Arte de Barcelona* (Barcelona), I, parte III, (1943), pp. 37-40;

<sup>177</sup> La historiadora Isabel Coll I Mirabent, reproduce totalmente el documento, pero traduce el nombre del pintor en “Pedro Canero”, equivocando la letra “v” con la letra “n”, y es sin duda una equivocación o un error de la imprenta, porque es la misma letra que aparece en *civis*. COLL I MIRABENT, Isabel. *Els Credença, pintors del segle XVI*. Sitges: Impres Gràfiques Llopart, 1998, pp. 132-135

en que puso la firma en el documento era un pintor ya asentado en Barcelona. Si pero adelantamos la fecha de su nacimiento alrededor de 1485-86, para que podamos pensar que es hijo de Lorenzo, entonces su formación se puede fechar desde 1501 hasta 1505, o 1502-1506, si comienza su aprendizaje a los dieciséis años. Dos años como oficial y a partir desde 1507 o 1508 ya maestro pintor. Esto puede también explicar el hecho de que una vez obtenido el título de pintor, Pietro vuelva a su tierra, teniendo un taller familiar que lo esperaba en Cerdeña y también teniendo en cuenta la dificultad de abrir un taller suyo en Barcelona, porque según cuanto relata Francisc Torrella Niubó<sup>178</sup>, eran momentos en que los maestros pintores recelaban en permitir que se quedasen más pintores en la ciudad.

Si tenemos en cuenta que el periodo de aprendizaje de un pintor abarcaba cerca de cuatro años y podía comenzar a partir de los dieciséis años de edad<sup>179</sup>, comenzaría así su camino como pintor, según las leyes del gremio. Después de dos años como oficial, en que tenía que perfeccionarse constantemente y realizar también viajes de estudio y practicas en algunos afamados talleres, una vez hubiera alcanzado lo que se pensaba era el momento de su madurez como pintor, tendría que ejecutar una obra destacada la así dicha “pieza maestra” que era sometida al examen antes los maestros del gremio designados, y si era satisfactoria nombrado maestro. Con este título podía abrir el propio taller y tener aprendices. Entonces en base a este recorrido podemos pensar que a partir de 1502-05, según Renata Serra, o en 1507-1508, según my recorrido, nuestro pintor ya era maestro y estaba trabajando en Cataluña, Aragón o Valencia, y se puede también creer que tendrían que estar algunas obras suyas en estas regiones. Todavía, por el momento, no tenemos o no conocemos ninguna obra suya u otro documento de este

---

<sup>178</sup> TORRELLA NIUBÓ, Francisc. *Gremios y cofradías (Sintesis historico-social)*. Tarrasa: Pina, 1961

<sup>179</sup> Torrella Niubó escribe: “...no se súa aceptar aprendices menores de 16 años y siendo de cuatro años la duración del aprendizaje, en casi todos los oficios, a los veinte se ingresaba en la categoría oficial con unos conocimientos muy completos y una amplia experiencia.” TORRELLA NIUBÓ, Francisc. *Gremios y Cofradías...*, pp.15-19

periodo, y tampoco se puede pensar en encontrar alguna obra, a raíz de que muchas desaparecieron en diferentes periodos y, sobre todo, muchas se quemaron durante el periodo de la guerra civil.

Las fechas más importantes de su vida, entonces, fueron:

- **1480-83** fecha probable de su nacimiento, o **1485-86**, aunque a nuestro juicio, según la reconstrucción hecha en este trabajo. Una vez determinada aproximadamente su fecha de nacimiento, tenemos que hipotizar que, en cuanto no tenemos ningún documento de este periodo, a los 16 años fue enviado, para su formación como pintor, en algún taller de la península Ibérica. Esto puede presuponer, también, que la familia era acaudalada para poder permitirse enviar un hijo lejos de casa por su formación<sup>180</sup>, sobre todo pensando que en ese momento los sardos todavía no tenían derechos de ciudadanía en el ámbito catalán.
- En **1508** era ya seguramente maestro pintor, como ya hemos escrito antes por el documento de este periodo que nos ha ayudado también a determinar con cierta aproximación su fecha de nacimiento. A través de este documento descubrimos que el pintor de origen napolitano, Nicolaus de Credença, pero en ese momento ya ciudadano de Barcelona, firmó un contrato y prometió hacer un retablo en la capilla de San Lucas Evangelista, situada en el capítulo de la iglesia de Santa María de la Merced en Barcelona, comisionada por los pintores que en ese momento estaban y trabajaban en Barcelona, con una aportación en dinero variada a segunda de las posibilidades de cada uno. Aquí tenemos que hacer una digresión sobre el gremio de los pintores de Barcelona. Los profesionales de la pintura no tenían un gremio propio en la ciudad de Barcelona, sino que eran agrupados en el gremio o cofradía de los Freneros que tenían como patrono San Esteban, pero ya once años antes de que se promulgase el privilegio de 1519, en el que se considera San Lucas patrón de los pintores de Barcelona,

---

<sup>180</sup> SERRA Renata. *Pittura e scultura...*, p. 176

tenemos el documento de 1508 que atestigua como los pintores ya lo veneraban como protector. Todavía se tendrá que esperar hasta el 1572 para que el gremio de los pintores pueda ser autónomo, jurídicamente hablando, respecto a los de los Freneros<sup>181</sup>.

- Entre **1508/1512**, o entre **1512-1515**, parece que estuvo en Nápoles. Probablemente a su vuelta en Cerdeña, estando el taller en manos de Lorenzo, aprovechó la oportunidad de profundizar en las nuevas ideas que procedían de la península italiana para una estancia en esta ciudad. Sabemos de esta estancia en Nápoles porque aquí parece que se casó, con Joana Godiel, viuda de Canyada, con quien tuvo su hijo Michele antes de 1515, que a su muerte continuará en el taller familiar. Pero, llegados a este punto, se tienen que verificar las fechas que hasta este momento hemos utilizado, porque en 2002 Aldo Pillittu<sup>182</sup> publicó un documento, el testamento de una vecina de Castel de Caller, Miquela Perpinya, firmado de tres pintores: Guillem Mesquida, Pere Cavaró y Julià Salba, fechado **1512**<sup>183</sup>; entonces este significa que Pietro o viajó diferentes veces desde Nápoles a Cagliari en el transcurso de estos años, o que hasta 1512 se quedó en la ciudad de “Caller”, y después se fue a Nápoles. Pero esto nos pone otra pregunta: ¿desde 1508 hasta 1512, estaba en Cagliari y sólo después se fue a Nápoles? ¿O estaba ya en Nápoles y vino a Cagliari momentáneamente y después volvió a la ciudad partenopea donde se piensa que no sólo estaba profundizando en su formación sino que también estaba casado? En las últimas investigaciones parece que se fue a Nápoles antes de 1512, en cuanto, a parte de que no era tan fácil viajar en esos tiempos, se piensa que el *Retablo de*

---

<sup>181</sup> MADURELL I MARIMÓN, Josep María. “Pedro Nunyes y Enrique Fernandez... En: *Anales y boletín...*, p. 38;

<sup>182</sup> Estos documentos fueron publicados con el título: PILLITTU Aldo. “Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo”. En: *Archivio Storico Sardo* (Cagliari), vol. XLII, (2002)

<sup>183</sup> También he encontrado el original en el Archivo Arzobispal de Cagliari y lo he añadido en el capítulo de los documentos

*San Eligio* (ca.1512), fue pintado de tres pintores y se piensa que lo hicieron los firmantes de ese testamento: Guillem Mesquida, Juliá Salba y Pietro Cavaro<sup>184</sup>, también porque si conoció y fue amigo de Pedro Fernández de Murcia, sabemos que este pintor volvió a Roma en 1513, entonces su estancia en Nápoles tuvo que ser desde 1508 hasta 1512. No tenemos por el momento respuestas seguras, no sólo a esta sino a muchas otras preguntas que seguirán surgiendo a lo largo de este trabajo. La única respuesta podría ser que después de 1508, volvió a Cerdeña, porque allí estaba el taller familiar, pero viendo que no podía progresar en su arte, o que el taller estaba todavía en manos de Lorenzo, se fue a Nápoles, donde siguió con su formación, volvió en 1512, año en que tenemos su firma en el testamento ya mencionado y, probablemente pintó el *Retablo de san Eligio*, para volver después en Nápoles donde se casó y tuvo un hijo, Michele.

- En **1515** ya viudo, estaba seguramente en Cerdeña con su pequeño hijo. Aquí según el registro de la parroquia de Villanova<sup>185</sup>, se casó por segunda vez, con Antonia Dorru, o de Orrú, apellido frecuente en la isla. La segunda esposa de Pietro parece que fue hermana de su procurador legal Bernardino Orrù, y de su albacea testamentario, el mercader Andrea Orrù<sup>186</sup>. De estas nupcias nació un hijo llamado Miguelángel, y probablemente otro llamado Lorenzo, que conocemos a través de un documento de archivo fechado 1554, donde aparece este nombre conjuntamente a lo de Miguel ángel, con el mismo apellido y su *estatus* que lo define cura. Sobre esta persona tenemos sólo esto documento y nada más, por esto hemos escrito probablemente, porque pudo ser también un

---

<sup>184</sup> PILLITTU, Aldo. "Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo", en *Archivio Storico Sardo*, XL, ed. AV, Cagliari 1999, pp. 335-336; SCANO Maria Grazia. *Storia dell'arte...*, p. 64

<sup>185</sup> Es una *Litera Sponsalium*, fol. 5 r. de Registrum Comune, Vol 1, del Archivo Arzobispal de Cagliari, fechada 25 de agosto de 1515, publicada por primera vez de Aldo Pillittu y citada en el texto: SERRA, Renata. *Pittura e Scultura...*, p. 177

<sup>186</sup> Esta noticia fue publicada por: OLLA REPETTO, Gabriella. "Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento". En: *Commentari* (Roma), a. XV, n. I-II, (1964)

pariente más o meno cercano, o su cuñado en cuanto está un documento donde la madre, Antonia Orrù, lo ayuda a pagar una deuda contraída por su matrimonio con una cierta Antonia Cavaro<sup>187</sup>. Otro documento de archivo<sup>188</sup> nos da a conocer que tenía una hija llamada Micaela. Parece que para los nombres de los hijos, Pietro no tuvo mucha imaginación.

- Desde **1515** hasta **1518** no tenemos constancia ni de obras ni tampoco de documentos.
- De **1518** es su primera obra conocida, el *Retablo de Villamar*. El retablo fue comisionado por el señor de Mara Arbarei, antiguo nombre de Villamar, el conde Salvador Aymerich, el vástago más brillante de una antigua familia mercantil española llegada en Cerdeña parece en la primera mitad de 1300, pequeños feudatarios y administradores de algunos feudos tras los más importantes de la isla, los de Carrós y Masa de Lizana, sube Fernando el católico en 1486, y ennoblecida en 1521 de Carlos I<sup>189</sup>. En la aleta al final del guardapolvo está esculpido el escudo de esta familia y a lado está una epígrafe en minúscula gótica con la firma y la fecha de la obra que dicta: “*Anno salutis MDXVIII die XXV mensis maius pingit hoc retabolum Petri Cavaro pictorum minimus Stampacis*”<sup>190</sup>. Una larga discusión se ha abierto entre los historiadores acerca del termino *minimus* utilizado en la epígrafe. Algunos historiadores, y son la mayoría, piensan que lo puso porque era el más joven del taller si bien, en ese periodo, probablemente ya había dejado el taller

---

<sup>187</sup> A.S.C. Atti notarili sciolti n. 256, notaio Melchiorre de Silva, 17 novembre 1561: CUCCU, Salvatore – SANNA, Vincenzo. “I Cavaro e i Mostallino”, en *Vulcano...*, p. 52

<sup>188</sup> En el documento, descubierto por Vincenzo Sanna, se relata que una hija de Pietro Cavaro y Antonia Orrù llamada Michela está casada con mossen Thomás Mostallino. A.S.C., vol. Actas notariales sueltas n. 256, notario Melchiorre de Silva, 16 noviembre 1561: *Ibidem*, p. 52

<sup>189</sup> PASOLINI, Alessandra. “El caballero de la Orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavaro... En: *Quintana...*, p.191; MANCONI, Francesco. *La Sardegna al tempo...*, pp. 94-95

<sup>190</sup> MURGIA, Gianni. *Villamar, una comunità, la sua storia*. Villamar: Grafica del Parteolla, 1993, p. 13

Lorenzo Cavarò. Carlo Aru<sup>191</sup> en un primer momento creía lo mismo, pero después dio otra explicación, que merece ser mencionada, si todavía la mayoría de los historiadores no la recoge. En los años veinte de 1900, fue encontrada en el Archivo de Turín, a obra de Francesco Nicolini<sup>192</sup>, una carta fechada 20 marzo 1524 sobre las artes en Nápoles, que Pietro Summonte enviaba a Marcantonio Michiel en Venecia<sup>193</sup>, donde se hablaba de un maestro sardo en estos términos: *..In Santa Maria delle Grazie un'altra cona della Visitazione, fatta pur qua di mano di un maestro Pietro, che poi si fè eremita. Ipso era sardo*<sup>194</sup>. Muchos historiadores creyeron que este pintor pudiera ser Pietro Cavarò, y Aru basándose en “*si fè eremita*”, piensa que nuestro pintor pudo formar parte del orden terciario de los mínimos de San Francisco de Paula y de aquí el término por el cual firma *minimus*. Este santo, que tuvo gran importancia en la vida espiritual del sur de la península y desde allí se difundió por doquier, hacia 1440 comenzó a acoger discípulos que fueron llamados “Eremiti”, para distinguirlos de los frailes *mínimos* de San Francisco de Asís; en 1482 fundó un monasterio en Nápoles; en 1493 la regla de la orden fue aceptada por el Papa Alejandro VI, con el nombre de “Eremiti dell’Ordine dei minimi”; en 1501 se añadieron los siete artículos de la regla de los terciarios del Orden que se difundieron notablemente. Esta explicación es fuertemente seductora y bastante fundada en su argumentación, pero no todos están de acuerdo, entre estos el mismo Nicolini. La historiadora Georgiana Goddard King<sup>195</sup> por su término *minimus* define Pietro como una persona que se regocija

---

<sup>191</sup> ARU, Carlo., “La Pittura sarda nel Rinascimento, II...”. En *Archivio Stor...*, p. 33,34

<sup>192</sup> NICOLINI, Fausto. *L’arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*. Napoli: Riccardo Ricciardi, 1925

<sup>193</sup> De esta carta hemos ya escrito antes pero volvemos a citarla para tentar explicar este punto un poco controvertido

<sup>194</sup> “En santa María de las Gracias, otra tabla de la Visitación, hecha de mano de un tal maestro Pietro, que después se hizo eremita. Él era sardo”

<sup>195</sup> GODDARD KING, Georgiana. *Pintura sarda del Quattro-Cinquecento...*, p. 171, reedición y traducción a cura de Roberto Coroneo

en una actitud de “falsa modestia”, y también lo define “ignorante” por los errores presentes en la inscripción latina.

- Entre **1518/1528**, después del *Retablo de Villamar*, tenemos diferentes obras, pero ningún otro documento sobre su vida de estos años. Renata Serra<sup>196</sup> escribe que en este periodo pintó o fueron pintados en su taller, con o sin su aportación directa, diferentes retablos del que hoy pocos han quedado enteros, sino que han llegado hasta nuestros días algunas tablas:
  - *San Ludovico de Tolosa; Varón de dolores* (en italiano *Angelo e Cristo in pietá*), cerca de 1518; *Retablo de la Mater Dolorosa*, post 1520; todas tablas que quedan de retablos desmontados; está otro pequeño tríptico, *Virgen con el Niño y un ángel, San Miguel arcángel, San Onofre*, que el historiador Vittorio Natale<sup>197</sup>, adscribe a nuestro pintor, con dudas, fechándolo alrededor de 1515-1525. Acerca de 1527-1528, tenemos diferentes obras, del que algunas dudosas:
    - *Retablo de los Beneficiados*, ca. 1527; *Retablo de los Consejeros*, ca. 1527; *Crucifijo*, ca. 1527; *San Agustín en cátedra*, ca. 1528, una tabla de un retablo desmontado.
- De **1528** está un documento que es el contrato sobre la comisión de un retablo para la iglesia de Santiago en Cagliari. En este contrato, escrito en catalán, los representantes de la comunidad de Villanova, donde se encuentra la iglesia, “...*mossen leonart murja major mestre joan solanes y mestre joan margens...de una parte e mestre pere pintor de la vila de stampais...etc.*”<sup>198</sup>, comisionan el retablo y especifican cómo tiene que ser pintado, que imágenes poner en las diferentes tablas, las puertas con las imágenes de *San*

---

<sup>196</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura...*, p. 186

<sup>197</sup> NATALE, Vittorio. “Pintor sardo (¿Pietro Cavaro?)”. En: *El Renacimiento Mediterráneo*. Catálogo de la exposición, Museo Thyssen-Bornemisza (31 de enero-6 de marzo d 2001); Valencia (18 de mayo-2 de septiembre 2001). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001, p. 520

<sup>198</sup> A.S.C., Atti sciolti notaio Giovanni Bansa, Cagliari, a. 1528, 24 agosto: ARU, Carlo. “La Pittura sarda nel Rinascimento, I...”, p. 28



*Pedro y San Pablo*, la fecha en que tiene que entregarlo y cuánto será la ganancia. Este retablo se ha perdido pero quedan las dos puertas.

A partir desde 1528 hasta 1533, no tenemos obras ni tampoco documentos.

- Desde **1533/1538** vuelven a ser fechadas otras obras. De 1533 tenemos diez tablas de un retablo desmontado llamado del *Santo Cristo*, con los recibos del pago hechos al cuñado del pintor, Bernardino Orrù, documentados en los antiguos registros de los franciscanos de Oristano, a partir de esta fecha<sup>199</sup>.
- Acerca de 1533-37 está el *Retablo de Suelli* o de *san Pedro*; de 1538 la *Pala de San Agustín*; de 1533-38 *Estandarte procesional*. Se ha descubierto hace poco un documento fechado 1535, donde se hace el encargo de un retablo en alabastro y madera, para la catedral de Oristano, tenía que representar la *Virgen y los Apóstoles*, y parece que Pietro hizo el proyecto que pero fue realizado por el escultor Jaume Rigalt.

En el mes de mayo de 2010 se ha presentado otro tríptico<sup>200</sup>, adquirido recientemente de la Fundación Crobu, que parece se acerca a la producción del taller de los Cavaro, pero sobre este hecho las posturas de los historiadores son encontradas. La mayoría de los historiadores<sup>201</sup> presentes a la exposición de la obra están de acuerdo en atribuirle a un pintor campano manierista que

---

<sup>199</sup> Archivio Convento San Francesco di Oristano. Campion, p. 2; BRANCA, Remo. "Il Crocefisso di Oristano". En: *La Lampada*. Bollettino Bibliografico della Sardegna, n. 4, reedición. Milano: L'Eroica, 1971, p. 56; DELOGU, Raffaele. "Michele Cavaro. Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna". En: *Studi Sardi* (Cagliari), III. Real Università di Cagliari, 1937, pp. 28-29; DEVILLA, Costantino. *I Frati Minori Conventuali in Sardegna*. Sassari: Gallizzi, 1958, p.175; SERRELLI, Marcella – ZUCCA, Umberto. "Ipotesi di ricostruzione del Retablo del Santo Cristo in Oristano". En: *Biblioteca Francescana Sarda* (Oristano), VIII. (1999), p. 325

<sup>200</sup> La noticia fue publicada en el periódico: *L'Unione Sarda*, 23 de mayo 2010, p. 21. Sobre esta pintura sabremos más después de su restauración que se está llevando a cabo por obra della doctora Maria Albai

<sup>201</sup> Estaban presentes, entre otros representantes institucionales: Roberto Coroneo, Maria Grazia Scano Naitza, Alessandra Pasolini, Aldo Pillittu, Renata Serra y Lucia Siddi, todos profesores e investigadores de la Universidad de Cagliari.

vivió y obró en Cerdeña y hasta que no se haya estudiado bien, después de su restauración, por el momento lo dejamos como noticia sin añadir nada más.

- El **7 de mayo de 1538** sabemos que había ya fallecido, o a finales de 1537 o principios de 1538, porque está un contrato, establecido con Pietro, para hacer un retablo por la ciudad de Iglesias y, habiendo fallecido Pietro, en esta fecha el contrato se hizo de nuevo a nombre del hijo Michele. También había su testamento, relatado por Carlo Aru, hoy desaparecido, donde los albaceas testamentarios eran su hermano Antonio Cavaro, y Andrea Orrù, su cuñado<sup>202</sup>.

Diferentes retablos atribuidos a Pietro y a su taller se encuentran hoy desmontados y nos quedan sólo las tablas sueltas, pero podemos remontarnos a cuales retablos pertenecían porque tenemos una descripción minuciosa de todas las obras de arte que estaban en Cagliari en la segunda mitad del siglo XIX, hecha por el Canónigo Giovanni Spano<sup>203</sup>, que si ya no se atreve a dar nombres de pintores pero las describe minuciosamente y a veces esto ha sido de gran ayuda para reconstruir los retablos a las que pertenecieron, y sobre todo tener constancia de muchas obras de arte presentes en la isla y de que hoy no queda rastro.

---

<sup>202</sup> Sobre esto tenemos seguridad porque está otro documento redactado en 1539 por la venta de un solar donde aparecen estos nombres como *tutores et curatores* de la herencia de Pietro: ARU, Carlo. "La pittura sarda nel Rinascimento, I...", p. 31

<sup>203</sup> SPANO, Giovanni. *Guida della città e dintorni di Cagliari*. Cagliari: Trois, 1861. Este historiador fue una gran personalidad en el panorama cultural de la isla, si bien su trabajo, en parte, se vio disminuido para apoyarse, sobre sus estudios de la edad media, en documentos que después se revelaron falsos, las así denominadas "Carte d' Arborea".

### 3.4 PIETRO CAVARO Y SU TIEMPO

No teníamos mucha documentación sobre la situación de la sociedad del tiempo de Pietro, pero últimamente han salido diferentes trabajos que han echado un poco más de luz sobre ese periodo<sup>204</sup>.

Sabemos que a finales del siglo XV y primeros del XVI la situación de la isla no era muy halagadora, por el pueblo llano, ya sea desde un punto de vista social que económica<sup>205</sup>. La última gran oleada de peste que se produjo entre 1477-79, había dejado extenuada la isla y diezmada la población con la consecuente carestía que siempre seguía a estas epidemias, por falta de brazos que pudieran trabajar la tierra. A esto se añadió la rebelión del marqués de Alagón en 1478, con otros millares de muertos. A comienzos del siglo XVI, lentamente y con gran esfuerzos la isla se estaba levantando de nuevo, cuando en el 1522, reapareció la “muerte negra”, que por la particular orografía de la región, se presentó al comienzo latente y después, a partir de 1528 mucho más virulenta, la población disminuyó de manera exponencial. El historiador Francesco Manconi escribe: “...*queste scorribande della peste in Sardegna non sono di breve durata, ma si presentano con una periodicità che varia dai venticinque ai cinquant’anni e si compiono in un ciclo epidemico di almeno tre o quattro anni*”<sup>206</sup>. Pero lo más terrible es que cuando lentamente la población parece recuperarse, la peste reaparece y puntualmente se repiten los estragos en una población ya muy esquilmada. En 1582-83

---

<sup>204</sup> Sobre todo de Francesco Manconi, Giuseppe Serri y Raimondo Turtas: MANCONI, Francesco. “Il trionfo della morte fra peste e carestia”. En: *La società sarda in età spagnola*. Cagliari: della Torre Musumeci, 1993, pp. 14-23; -*La Sardegna al tempo degli...*, p. 22-26; SERRI, Giuseppe. “La penuria d’uomini”. En: *La società sarda in età spagnola...*, pp. 6-13; TURTAS, Raimondo. “La chiesa sarda attorno alla metà del Cinquecento: il momento della decisione”. En: *Biblioteca francescana sarda* (Oristano), a. VIII. (1999), pp. 205-216

<sup>205</sup> Desde el punto de vista económico sabemos que con Fernando el católico volvió a ser importante el puerto de Cagliari y la actividad mercantil que, pero, en su mayoría era en manos de los nobles sardos-catalanes: MANCONI Francesco. *La Sardegna al tempo degli...*, p. 20-21

<sup>206</sup> “...estas incursiones de la peste en Cerdeña no son de corta duración, empero se presentan con una periodicidad que varía de los veinticinco a los cincuenta años y se cumplen en un ciclo epidémico de por lo menos tres o cuatro años”: MANCONI, Francesco. “Il trionfo della morte fra peste e carestía”. En: *La società sarda...*, p. 17

hay otra oleada que, según las crónicas del tiempo, deja la ciudad de Alghero, o Algüer según los catalanes, con seis mil muertos y sólo ciento cincuenta ciudadanos se salvaron.

La isla desde finales del siglo XV, principios del XVI está totalmente sometida y resignada de frente a la dominación ibérica, donde los habitantes de la isla no eran todavía considerados ciudadanos a todas luces, se tendrá que esperar el decreto regio de 1543, para haber los derechos inherentes a la plena integración en el incipiente reino español de Carlos V, si todavía siguió siendo administrada con los fueros de Aragón.

Desde el punto de vista cultural, la situación de la isla en la primera parte del siglo no detecta grandes acontecimientos, a parte lo del mundo artístico donde ya a partir de finales de '400, no eran sólo las ordenes religiosas que comisionaban las obras sino también los feudatarios que comenzaron a dotar de obras de arte las iglesias que mandaban construir o restaurar en sus dominios. La situación cultural para la sociedad sarda mejoró durante la Contrarreforma ya que, a partir de 1563, llegaron diferentes órdenes religiosas, como los jesuitas, capuchinos, barnabitas, escolapios y agustinos, que se encargaron de combatir la gran ignorancia de los sacerdotes, con la fundación de los seminarios de Cagliari en 1577, de Alghero en 1586 y de Sassari en 1593. Las Universidades surgieron en Cagliari en 1626, con el nombre de *Generalis Universitas Sardiniae*, y a Sassari ocho años después<sup>207</sup>.

Data de la segunda parte del siglo XVI, el gran trabajo religioso para despertar en la gente no sólo la participación al culto, sino también en todas las manifestaciones de carácter más populares como: ritos de la Semana Santa, teatro religioso, solemnes pacificaciones de familias enemistadas<sup>208</sup>, procesiones, fiestas populares que se celebraban

---

<sup>207</sup> TURTAS, Raimondo. *La nascita dell'Università in Sardegna. La politica culturale dei sovrani spagnoli nella formazione degli Atenei di Sassari e Cagliari (1543-1632)*. Sassari : Società Storica Sarda, 1987, p. 151

<sup>208</sup> La "faida" (luchas y venganzas entre familias), fue por mucho tiempo una de las llagas más dolorosas de Cerdeña y, todavía hoy, en algún pueblo del centro de la isla sigue siéndolo

llegando en procesión hasta iglesias ubicadas en el alto de los montes, o aisladas en medio de la campiña, a veces a muchos kilómetros de cualquier lugar habitado, y donde la antigua tradición popular absorbió e hizo suyas algunas costumbres españolas. Muchas de estas fiestas religiosas todavía hoy tienen lugar en la isla, casi inalteradas en el tiempo, como la procesión de San Eufisio a Cagliari<sup>209</sup> y la procesión de los Candelieri a Sassari. Hoy día existe casi una réplica de las costumbres españolas en las procesiones de Semana Santa en la ciudad de Iglesias y de Cagliari, con las diferentes hermandades que visten con el capirote bajado y la túnica de penitente, pero sin la magnitud que tienen en España.

Tenemos que añadir que, durante el periodo de los reinos indígenas, el nivel de escolarización de la población, en general, tenía que ser mucho más alto de lo que sería posteriormente durante la dominación española, la de los Saboya, y hasta comienzos del siglo XX, cuando el 90% de la población era analfabeto. Si tenemos en cuenta que el jefe del pueblo, el *maiore de villa* (la más pequeña parcela del reino), asistido de un conjunto de hombres llamados *maiorales*, era nombrado por dos años en el cargo y tenía que tener unos registros donde escribir todo lo que eran sus incumbencias, desde la administración del pueblo a la administración de la justicia para los cargos menores, esto significa que a rotación era recubierto por todos los hombres libres del pueblo, e implica también que la mayoría sabían escribir y leer<sup>210</sup>. Se estaba también desarrollando una buena literatura en vulgar sardo, que pero se vio afectada por la lucha terrible que contrapuso por casi un siglo los sardos arborenses a los aragoneses. En realidad de los primeros textos importantes, en lengua sarda, nos queda sólo el *Libellus iudicum*

---

<sup>209</sup> En 1652-57 estuvo una gran oleada de peste que asoló la isla y Cagliari en particular, en 1656 se llevó la estatua de San Eufisio por las calles de la ciudad. La peste remitió y desde entonces todos los años se repitió esta procesión ininterrumpidamente, hasta hoy. También durante la segunda guerra mundial algunos de la cofradía lo llevaron de procesión mientras alrededor caían las bombas.

<sup>210</sup> CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di...*, p. 176

*turritanorum*<sup>211</sup>, del siglo XIII, y los textos legislativos de la *Carta de Logu*, de finales del siglo XIV. Con la conquista de la isla en el siglo XV, se bloquea la producción y desarrollo de esta incipiente literatura y sólo en la segunda parte del siglo XVI, volverán a producirse algunos libros, a obra de unos grandes hombres de cultura isleños, que tenían un conocimiento profundo no sólo de la lengua sarda, catalana y castellana, sino que escribían también en italiano, latín y griego, como Roderigo Hunno Baeza, Sigismondo Arquer, Giovanni Francesco Fara, Giovanni Proto Arca, que escribieron sobre todo obras historiográficas para reevaluar y dar a conocer la historia de la isla. Los más conocidos que escribieron en sardo o insertaron en alguna parte de sus obras esta lengua, fueron: Gerolamo Araolla, el arzobispo de Portotorres<sup>212</sup>, Antonio Cano, Antonio lo Frasso, pero ya a finales del siglo XVI<sup>213</sup>. Esto quiere decir que se estaba constituyendo y comenzando, a través de estos autores, una tradición literaria isleña a la que pero no consiguieron dar continuidad, por una represión programática lingüística y cultural, sobre todo a obra de los personajes más representativo de la Iglesia y del gobierno de los virreyes que recelaban en cuanto, junto con la autonomía cultural, pudiera resurgir la instancia autonomista de la región. Un poco a la vez la lengua sarda se quedará como lengua hablada de la población y de la producción minoritaria popular y folklórica, diferenciándose en cuatro ramas principales: *campidanese*, *nuorese*, *logudorese* y *gallurese*, y dentro de estas una gran variedad de diferentes formas dialectales, todas con una base común de la rama principal, pero una pronuncia diferenciada. Se tendrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX para ver revaluada la lengua sarda con la producción de dos diccionarios, uno a

---

<sup>211</sup> BOSCOLO, Alberto - SANNA Antonio, *Libellus Judicum Turritanorum*. Cagliari: S'Ischiglia, 1957

<sup>212</sup> Porto Torres es una ciudad en el norte de Cerdeña, conocida antiguamente con el nombre de *Turris Libisonis*

<sup>213</sup> MANINCHEDDA, Paolo. "La letteratura del Cinquecento". En: *La società sarda in età spagnola*. Cagliari: Della Torre Musumeci, 1993, pp. 56-65

obra de Max Leopold Wagner<sup>214</sup>, sobre todo basado en la lengua logudores, considerada de los filólogos alemanes como, entre las lenguas neolatinas, la más cercana a la lengua clásica latina; otro del canónigo Giovanni Spano con las diferentes formas que con el paso del tiempo adquirieron el *campidanese*, *nuorese*, *logudorese* y *gallurese*, porque el *sassarese* lo define un dialecto espurio de la lengua de *Liguria*, no obstante que él hubiera nacido en Ploaghe, una ciudadela de la provincia de Sassari<sup>215</sup>.

Otro punto importante en la asimilación colonial de la isla fue la reestructuración de lo que eran los gremios de los artesanos. Estos organismos estaban ya presentes desde 1200, aunque de los mismos no han perdurado los reglamentos, ya sea por la devastación de la antigua capital *Giudicale* de Calari, *Santa Igia*, hecha de los pisanos en 1258<sup>216</sup>, ya sea por los incendios que se produjeron en el archivo arzobispal de Cagliari a comienzos del siglo XV y también en el XVI<sup>217</sup>, o por el hecho de que muchos documentos se dispersaron en los diferentes archivos de Pisa, España y Turín. Con la llegada de los catalanes los gremios fueron dotados de reglamentos que reflejaban los estatutos barceloneses. Tenemos 44 estatutos, ya sea original o copias, de gremios sardos pertenecientes a los: albañiles, carpinteros, herreros, toneleros, alfareros, horticultores, y también sabemos que existían los que correspondían a los artistas: pintores, escultores, picapedreros y *caxers*, *fusters* y *argenteros*<sup>218</sup>.

El taller de los Cavaro que ya ejercía un rol hegemónico en la isla, en 1518 pasó en manos de Pietro manteniendo un nivel bastante alto,

---

<sup>214</sup> WAGNER, Max Leopold. *Dizionario Etimologico Sardo*. Cagliari: 3T, 1978, copia anastática

<sup>215</sup> SPANO, Giovanni. *Vocabolario Sardo*. Cagliari: Tip. Nazionale, 1851; copia anastática, Cagliari: Trois, 1989

<sup>216</sup> El nombre de la capital del *Giudicato de Calari* era Santa Igia, se piensa una deformación del nombre Cecilia, con los pisanos volverá al nombre romano de Calari, pero con la "c" en lugar de la "K", con los aragoneses se nombró Ciudad de Caller y en fin Cagliari. CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sard...*, p. 210

<sup>217</sup> SERRA, Renata. *Pittura e Scultura...*, p. 17-18

<sup>218</sup> CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sard...*, p. 449

baste pensar que una obra pintada en el taller de los Cavaro, podía alcanzar desde las 280 libras, hasta las 550 libras, mientras, para hacer una comparación, a Antioco Mainas lo pagaban alrededor de 250 libras, y a Giovanni Antonio Raxis pagaron 125 libras por un retablo del pueblo de Nuraminis.

Está el testimonio documental de diferentes pintores que obraron y vivieron en la ciudad de Cagliari y de Sassari en el norte de la isla, de que pero no ha quedado ninguna obra y tampoco se puede saber como era su estilo, y otros anónimos de que tenemos muchas obras, como el del Maestro de Ozieri. La mayoría obró desde mediados de '500, pero también están algunos que trabajaron en el mismo periodo de Pietro, como por ejemplo Juliá Salba y Guillem Mesquida<sup>219</sup>, con los cuales en 1512 firma como testigo en un testamento, de que pero no sabemos nada más, ni tampoco tenemos obras con sus nombres, y están también otros de los que conocemos poco más que sus nombres: - Giovanni Ibert, un pintor de Alghero; Giovanni Dessì, que vivió en Cagliari en el barrio de Lapola; Antioco Cau, que tenía su taller en el barrio de Stampace; Giacomo Murgia, que murió en 1548. A mediados del siglo están: Giannotto Mora, vivía y tenía su taller en el barrio de Lapola; Gaspare Novella, pintor catalán que vivía en el Castel de Caller; Sebastiano Orlando, pintor napolitano que habitaba en Lapola; Pietro Brundu, del barrio de Lapola. En la segunda mitad del siglo XVI están: - Michele Tocco, pintor de Lapola, que fue expulsado de la isla por un crimen que había cometido; Pietro Nurchi, pintor del barrio de Stampace, discípulo de Raxis y probablemente colaborador de Michele Cavaro; Giovanni Bertarius, vivió en Stampace; Pietro, un pintor de que tenemos sólo el nombre, habitante

---

<sup>219</sup> Sobre estos dos pintores el historiador Aldo Pillittu opina que pudieran ser los autores, juntos con Pietro Cavaro, del *Retablo de san Eligio*. Sobre todo cree que la imagen de san Julián es debido al pintor Julián Salba, en cuanto no se comprende como se haya elegido este santo para pintarlo en el retablo, que tenía que estar en la catedral de Cagliari, sin que estuviera esta veneración ni en la catedral ni en toda la ciudad. También está pintado un pequeño mosquito en la tabla de la *Consagración obispa*l de la predela, que piensa sea la firma del otro pintor, Guillem Mesquida, por la similitud del nombre Mesquida=mosquito. No todos los historiadores están de acuerdo con estas conclusiones: PILLITTU, Aldo. "Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo". En: *Archivio Storic...*, p. 337-341



en Stampace; Gerolamo Ferrá, pintor de Alghero<sup>220</sup>. Están otros más conocidos por sus vidas, en cuanto están citados en diferentes documentos de archivo, de que pero no tenemos o conocemos ninguna obra: Giovanni Antonio Raxis, vivía y tenía taller en Stampace, de que pero no han quedado obras si todavía tenemos deferentes contratos, que parece se formó en el taller de los Cavaro. Fue oficial o colaborador de Michele Cavaro y Antioco Mainas, casi seguramente era hermano de Pedro Sardo Raxis. Están algunos documentos en que se nombran otros pintores catalanes presentes en Cerdeña a finales del siglo XV, Marc Lloret y Franciscus de Fortineros (o Fortiveros), Joannes Dunyat y Miguel Spanya de que pero no sabemos nada más. Estuvieron en el periodo en que trabajó en la isla el Maestro de Castelsardo, tanto que se ha hipotizado que uno de estos, Fortineros o en manera específica Miguel Spanya pudiera ser dicho Maestro<sup>221</sup>. El canonico Spano<sup>222</sup> nombra otros dos pintores, Pietro Giovanni Genes y Giovanni del Giglio. Del primero no tenemos ninguna otra noticia, ni tampoco el documento de archivo que es mencionado por lo Spano; mientras del segundo sabemos un poco más. Este nombre que a veces está escrito en los documentos de archivo como: “*Johannes de lo Gillo*”, *Joha de lo Gillo*”o “*Jho de lo Gilo*”<sup>223</sup>, se refiere a un pintor que está bien documentado desde el 13 de abril de 1531, hasta su muerte acaecida el 4 de febrero 1557, siempre indicado en los documentos como: *pictoris presentis civitatis Sassari*. Pero no obstante los muchos documentos que tenemos de él, solo dos están relacionados a su actividad de pintor, de que pero no conocemos y no ha quedado

---

<sup>220</sup> Muchos de estos nombres fueron publicados por: OLLA REPETTO, Gabriella. “Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento”, en *Commentari* (Roma), XV, n. 1-11, (1964)

<sup>221</sup> Por el momento son sólo hipótesis: PILLITTU, Aldo. “Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo”. En: *Archivio Stor...*, p. 338

<sup>222</sup> SPANO, Giovanni. *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*. Cagliari: Tip. A. Alagna, 1870, p. 15

<sup>223</sup> Estas noticias se han recogido del artículo y el sucesivo libro escrito de Luigi Agus, que cree que este pintor pueda ser el Mastro de Ozieri, probablemente formado en el taller de los Cavaro, hoy otros historiadores concuerdan con él: AGUS, Luigi. “Pittori a Sassari nel Cinquecento: un probabile nome pe il Maestro di Ozieri”. En: *Sardegna Antica* (Nuoro), a. XIII, n° 26, (2004), pp. 31-36; – *Giovanni del Giglio*. Arzachena: Agus Luigi, 2006

ninguna obra con su firma, los otros están relacionados a su actividad institucional por el ayuntamiento de Sassari, o sus estrechas relaciones con el arzobispo de "Torres y Sassari" Alepus, o a diferentes actas y documentos que se refieren a su parentesco.

Están diferentes otros documentos de archivo que ponen nombres de pintores, ya sea del sur como del norte de la isla, de que pero no sabemos nada, hasta hoy, y obras anónimas de que seguimos sin poder atribuir a ninguno de estos nombres, en cuanto faltan datos que los puedan juntar.

### **3.5 LA FORMACIÓN DE PIETRO**

Casi seguramente su primera formación tuvo que ser en el taller familiar desde la niñez, pero muy pronto siguió en la península Ibérica.

Diferentes historiadores escriben que tuvieron notables influencias en su pintura las obras del Maestro de Castelsardo, uno de los más importantes pintores en el ámbito sardo, de finales del siglo XV y, sobre todo, la del Maestro de Sanluri, otro gran pintor de comienzos de '500. Seguramente vio y conoció de cerca el trabajo del primero, que obró en Cerdeña a partir de los años noventa del Quattrocento, mientras la influencia que pudo haber recogido del Maestro de Sanluri, sólo pudo haberla adquirido a su vuelta en la isla, visto que de este Maestro las obras se fechan a partir de un antes y un después de 1505, periodo en que se piensa que todavía Pietro estaba en Barcelona o Valencia, terminando su formación. Hoy se hipotiza que en una de las obras de este pintor anónimo, el *Retablo de san Eligio*, haya colaborado Pietro y lo fechan en 1512.

Estos dos pintores tuvieron que ser bastante importantes para Pietro, sobre todo pensando que los dos Maestros tenían formación y conocimiento del arte catalán-valenciano, si no eran del levante ibérico ellos mismos, y de la península italiana del momento, pero tenemos que añadir que también los rasgos interesantes de estos dos pintores se

respiraban ya en la península ibérica y pudieron entrar en su formación española.

Muchos historiadores escriben de su formación, entre finales de '400 y primeros de '500, en algún taller de Cataluña, y otros, la mayoría, de la gran influencia que tuvo en su pintura lo que se producía en el ámbito valenciano. En realidad no podemos ser muy estrictos en hablar de una región u otra, lo certero es que el Reino de Aragón formado de la confederación de Aragón, el condado de Barcelona y el principado de Valencia, tenía una relación privilegiada con la península Italiana, ya que domeñaba Nápoles, Sicilia y Cerdeña, y estaban los lazos comerciales que unían las diferentes señorías de la península italiana con Valencia que, en la segunda mitad de 1400, tuvo su grande siglo de oro.

En base a algunas observaciones sobre lo que se producía en ese periodo en Cataluña y en Valencia, y haciendo las comparaciones con su pintura, creo más bien que, en donde quiere que se formó, seguramente tuvo una gran influencia sobre su formación lo que se producía en Valencia, sobre todo la que salía del taller de los Osona, la pintura del primer periodo de Vicente Macip y el conocimiento directo de la obra de Paolo de San Leocadio, más que el sólo flamenquismo e hispano-flamenco que tenía sus mayores representantes en Bermejo, Reixac y los Vergós, para nombrar sólo algunos de los grandes artistas de la pintura hispano-flamenca. Es en el taller de los Osona donde se entrecruzan con gran armonía hispanismos, flamenquismos e italianismos, que conviven en la pintura valenciana aproximadamente desde 1460 hasta 1520. Esto se puede comprobar en la lectura de las obras y la comparación de la iconografía entre estos maestros valencianos y la pintura de nuestro pintor, sobre todo, con el primer retablo suyo, el *Retablo de Villamar* (1518), donde los influjos flamencos, en la tabla de la *Crucifixión*, y los rostros rafaelescos, muy dulces, de los otros personajes, son patentes. Encuentro un asombroso parecido entre la pintura de Pietro y la de las primeras obras conocidas de Vicente Macip, tanto que se puede pensar o que se hayan formado juntos o, visto que las obras de Macip se remontan a comienzos de 1500, que se hayan formado en diferentes momentos en el mismo taller. Se puede comprobar, también, la influencia de Paolo de San

Leocadio, en el dibujo de la cara de la *Magdalena* a los pies de la Cruz, comparándolo con el dibujo de la cara de *San Juan* en la tabla *Oración en el Huerto*, del *Retablo de los siete Gozos de la Virgen* (1502-1508), que estaba en la Colegiata de Gandia, hoy desaparecido y que conocemos sólo a través de algunas fotos. También en la imagen de *San Miguel*, del *Retablo de Villamar*, que en algunos trazos recuerdan la escuela de Ferrara y Ercole de Robertis en particular, sobre todo en el movimiento de los pliegues del manto de San Miguel, muy movidos duros y escultóricos, puede ser que en esto haya jugado un acercamiento a Paolo, en cuanto sabemos que este artista era de Reggio Emilia y se había formado en Ferrara.

Esta afirmación creo que puede ser acertada por diferentes motivos. Valencia fue una de las primeras regiones de España, en tener conocimientos directos de la pintura del Renacimiento italiano quattrocentista, con la presencia en su territorio de los pintores borjanos, los pintores Paolo de San Leocadio, Francesco Pagano y Riccardo Quartararo, que en 1472 el entonces Cardenal Borja, después Papa Alejandro VI, envió a Valencia su sede obispal, si todavía Riccardo Quartararo volvió muy pronto en Italia. La presencia de estos pintores hizo que las ideas del Renacimiento italiano influyeron en muchos artistas del ámbito valenciano, permeados del otro polo innovador -el flamenco-, y en manera particular en los Osona y desde aquí algunos rasgos de las ideas renacentistas se desarrollaron en el resto del reino de Aragón.

Esto no quiere decir que no estuvieron antes diferentes pintores italianos que se trasladaron a vivir y trabajar en la península ibérica, como por ejemplo Nicolau de Credença<sup>224</sup>, o pintores españoles que se formaron en la península italiana. Fue propio en este período que diferentes pintores españoles se desplazaron a Italia para completar su formación, o para conocer mejor lo que se estaba desarrollando en la península italiana, y hablo en manera especial de Pedro Berruguete que,

---

<sup>224</sup> Sobre este pintor están los estudios de MADURELL Y MARYMON, Josep Maria: "Pedro Nunyes y Enrique Fernandez...", pp. 19-27; pero también de COLL I MIRABENT Isabel. *Els Credença pintors...*, 1998

propio alrededor de 1472, se fue a Urbino. Pero a esas fechas todavía la península ibérica estaba más influida por la pintura flamenca y el realismo, casi expresionista, hispano, que por la pintura italiana renacentista del centro, porque también al sur y norte de la península italiana era mucho más presente la pintura naturalista flamenca.

Terminado su aprendizaje y ya maestro pintor entre 1506-1508, hecho de que tenemos conocimiento por el documento de 1508, puede ser que por un cierto periodo trabajara en Cataluña, pero muy pronto tuvo que volver a Cerdeña donde estaba el taller familiar, para después seguir profundizando sus conocimientos de la pintura italiana en Nápoles.

Sobre la estancia y labor de Pietro en Nápoles se pensó que podía tener importancia la carta (de que hemos escrito ya diferentes veces, que pero por su importancia volvemos a proponer) sobre las artes en Nápoles, escrita por el humanista Pietro Summonte, fechada 20 de marzo de 1524<sup>225</sup>, y enviada a Marcantonio Michiel a Venecia, donde hablaba de una pintura, la *Visitación*, que estaba en la iglesia de “Santa Maria delle Grazie di Caponapoli”, hecha de un pintor nombrado “Pedro... ipso era sardo”, en el cual diferentes historiadores pensaban haber divisado el pintor Pietro Cavaro. Hoy Luigi Agus ha escrito que se puede suponer también que, si el cuadro se hizo en esa fecha, pudo ser Pedro Raxis “Sardo”<sup>226</sup>, pero no lo creo en absoluto. Por lo que sabemos, a través de la obra sobre este pintor escrita por el profesor Lázaro Gila Medina<sup>227</sup>, llegó en Andalucía acerca de 1528, se casa en ese mismo año, y eso significa que era excesivamente joven para haber pintado una obra, antes de 1524, que pudiera encontrar la admiración de un humanista de tal envergadura. Después de haber debatido largamente los historiadores sobre cual podía ser la obra, se pensó que era la *Visitación* presente en el Museo de Capodimonte que, pero, hoy se atribuye a Pedro Fernández de

---

<sup>225</sup> NICOLINI, Fausto. *L'Arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*. Napoli: Riccardo Ricciardi, 1925; cit. Aru Carlo, 1926, p. 32

<sup>226</sup> AGUS Luigi. *Giovanni del Gig...*, p. 13

<sup>227</sup> GILA MEDINA, Lazaro. *Los Raxis: importante familia de artistas del Renacimiento Andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas*. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica, 1987, p. 168

Murcia, llamado también Pseudo-bramantino. Hoy estamos seguros que la obra de la que escribe Summonte no es la que está en el museo y todo hace suponer que haya desaparecido, así que no podemos tampoco saber cómo era su estilo por aquel entonces, si era él que la pintó. Otros historiadores piensan que el nombre de “Pedro el sardo” era un apodo de Pedro Fernández, cosa muy poco probable, y diría casi imposible<sup>228</sup>.

Diferentes historiadores piensan, también, que durante su estancia en Nápoles conoció y trabó amistad con Alonso Berruguete, Pedro Machuca, Pedro Fernandez, el apodado Pseudo-bramantino, y otros artistas españoles llegados en la península italiana para profundizar en lo que era el nuevo movimiento y estética del Renacimiento y que a su vuelta a España pudieran quedarse algún tiempo en Cagliari y participar también en la pintura de algunos retablos en el taller de los Cavaro, como el “dei Beneficiati” o el “dei Consiglieri”, fechados alrededor de 1527. En toda esta hipótesis está algo que no coincide con las fechas, por lo que atañe a Alonso Berruguete y Pedro Machuca, mientras pudo ser probable por Pedro Fernandez.

De Alonso Berruguete sabemos que estuvo en Florencia y Roma desde 1508 hasta 1518, influenciando con sus novedades formales artistas como Rosso Fiorentino y Pontormo, que si todavía se habían formado con Andrea del Sarto fueron, juntos con otros artistas, unos de los más importantes representantes del primer manierismo<sup>229</sup>. Entonces puede ser que coincidió con Pietro, o de paso en Cerdeña, ya sea de ida camino de la península italiana o de vuelta hacia España, o en Nápoles, y

---

<sup>228</sup> LIMINTANI VIRDIS, Caterina. “Sardegna, Spagna, Fiandre, fra Quattro e Cinquecento”. En: *Archivio Storic...*, p. 133: escribe que el nombre de “Pedro Sardo” indica el pintor Pedro Fernandez, el Pseudo-bramantino; ZANZU. Giovanni – TOLA, Gabriele. *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*, Catalogo de la exposición, (claustro de Santo Domingo, julio-agosto 1991). Cagliari: SAGEP, 1992, p. 17. Como explicación, para este apodo, Giovanni Zanzu escribe que esto no tiene que sorprender por los lazos políticos y económicos entre España, Cerdeña y Nápoles. Pero no estoy de acuerdo porque en ese momento, más que nunca, sabían muy bien lo que era Cerdeña, España o Nápoles.

<sup>229</sup> El historiador Roberto Longhi, considera que Alonso Berruguete no sólo se formó en Roma, sino que, paralelamente con Perin del Vaga y Correggio, es el único pintor extranjero que toma parte en la creación del primer manierismo: LONGHI, Roberto, “Comprimari spagnoli della maniera italiana”. En: *Paragone* (Roma), n. 3. (1953)

podemos pensar que puede ser que se conocieron y también que trabaron amistad, pero seguramente no encontramos ninguna aportación suya en la obra de Pietro, ni tampoco cercanía estilística entre los dos, siendo Alonso mucho más adelantado en su pintura respecto a la de Pietro. Sabemos también que Berruguete estuvo sobre todo en Florencia y volvió a España en 1518, y no tenemos constancia de que volvió a Italia.

Pedro Machuca, a su vez, puede ser que estuviera en Nápoles en el periodo en que estuvo Pietro Cavaro, porque las fechas coinciden, y que de vez en cuando se viesan y estuviesen conectados por su pertenencia a la misma nación y que, también, trabasen amistad. Machuca estuvo y trabajó sobre todo en Roma, parece desde 1510 hasta 1520<sup>230</sup>, ¿estuvo también algún tiempo en Nápoles? Casi seguramente sí, porque el puerto de Nápoles era el atracadero natural por todos los que llegaban desde España, perteneciendo al reino de Aragón, así como Sicilia y Cerdeña, pero sabemos que ya sea Alonso Berruguete, ya sea Pedro Machuca, trabajaron sobre todo en Florencia y Roma, y esto nos hace dudar de que se quedaran mucho tiempo en Nápoles.

¿Cuándo estos dos grandes artistas volvieron a España pasaron en Cagliari y fueron huéspedes en el taller de los Cavaro contribuyendo a alguna obra?

La fecha del primer retablo conocido de Pietro es de 1518, y con un estilo muy diferente de los dos grandes artistas, y sabemos que el retablo es todo de su mano, entonces por cuanto concierne Berruguete podemos decir que no. Por cuanto relativo a Machuca tenemos que partir de algunos datos concretos: Machuca estuvo en Roma hasta 1520, fecha en que Pietro ya estaba en Cerdeña, si todavía se puede hipotizar que Pietro alguna que otra vez pudo hacer algún otro viaje a la península italiana, de que pero no tenemos ningún conocimiento. Está pero un retablo que se ha relacionado con el estilo de Machuca: el *Retablo dei Beneficiati*, pintado en el taller de los Cavaro, en que la mayoría de las tablas no son

---

<sup>230</sup> Sobre la biografía de Pedro Machuca consultar: LOPEZ GUZMAN, Rafael, - ESPINOSA SPÍNOLA Gloria. *Pedro Machuca*. Granada: Comares, 2001; también tengo que dar las gracias a la doctoranda Liliana Campos Pallarés por las noticias sobre Machuca y sus eventuales discípulos

de Pietro, sino que intervinieron otros pintores, y entre estos se hace su nombre. Las fechas nos dicen que el retablo se pintó acerca de 1527, y muchos historiadores creyeron ver su mano en la tabla de la *Crucifixión*, de dicho retablo, donde los dos ladrones parecen una replica de los desnudos de la capilla Sixtina de Miguel Ángel, estilo muy propio de Machuca. De una parte podemos estar casi seguros que no fueron hechos por él, porque por esa fecha ya Machuca estaba en España, encargado propio ese año en la construcción del Palacio de Carlos V, en Granada. Todavía no tenemos bastante documentación sobre Machuca para saber si de vez en cuando pudo volver alguna vez a Italia a lo largo de su vida y también parar en Cerdeña y visitar su amigo Pietro, si amistad tuvo. Dijimos esto porque hemos visto dos obras de Machuca que recuerdan mucho, pero sólo como iconografía y composición, a dos obras de nuestro pintor, y son: una tabla que queda de un retablo desmontado, el *Crucifijo de Viznar* (1540), que pero no es de Machuca sino de su círculo, donde la postura del Cristo con las piernas dobladas, si todavía no así acentuada como en los retablos sardos, recuerda el Crucifijo Gótico de Perpiñan, imagen muy conocida en ámbito ibérico, de que tenemos diferentes copias en la isla y en específico lo de la iglesia de san Francisco en Oristano, llamado también *Cristo de Nicodemo*, modelo que cogió Pietro y que después de él fue casi un trato determinante de la pintura isleña; y el retablo de *San Pedro de Osma*, (1548), que está en Jaén, muy similar en su iconografía al *Retablo de san Pedro* o de *Suelli* (ca. 1533-37) de nuestro pintor, pero totalmente diferente como estilo, en cuanto las dos obras son mucho más tardías de las hechas por Pietro y en estilo manierista, muy diferente respecto al estilo de Pietro.

En el *Retablo dei Beneficiati*, se puede decir que seguramente no fue Machuca lo que participó en su pintura, pero es cierto que también hayan participado otros pintores muy influidos de Miguel Ángel, que probablemente estaban de paso en la ciudad, después de la huida de muchos artistas de Roma, saqueada en 1527 por las tropas de Carlos V, y puede ser que uno de los discípulos de Machuca fue a parar en la isla, participando en la pintura de este retablo. Con todo lo ya dicho, pero, no tenemos certezas sobre estos acontecimientos, en cuanto falta



documentación que nos pueda esclarecer quien fueron los artistas, ni de cómo se desarrollaron exactamente los hechos. La única cosa que podemos añadir es que los tres grandes genios del Renacimiento maduro italiano, Leonardo, Miguel ángel y Rafael, tuvieron muchos admiradores e imitadores entre los pintores del periodo, que estudiaban y reproducían una y otra vez sus obras y sus modelos y puede ser que algunos de estos artistas fueron a parar de pasaje en Cagliari o eran directamente pintores isleños, porque desde pocos años algunos historiadores de Cerdeña se están replanteando las fechas en que obró el Maestro de Ozieri y, se están haciendo hipótesis, que pueda ser uno de los pintores que, muy joven, participa en la pintura de este retablo y también en el *Retablo dei Consiglieri*.

Otro pintor, Pedro Fernández de Murcia, llamado Pseudo-bramantino y con rasgos que recuerdan también la pintura de Beccafumi, se ha propuesto pensar que fue su huésped y que pudo participar en la pintura del *Retablo dei Beneficiati*, porque sobre todo en las tablas de la *Anunciación*, la influencia de Beccafumi es patente y es uno de los rasgos que se atribuyen a Fernández, y puede ser que Pietro lo conoció en Nápoles, donde están algunas de sus obras, desde más o menos 1507 hasta 1512, si todavía sus obras son manieristas, muy diferentes como estilo a las de Pietro, pero también creemos que es de descartar su presencia en la isla alrededor de 1527. Este pintor parece que desde España llegó antes en el norte de la península italiana, después probablemente en compañía de Bramantino al Vaticano y, desde aquí en Nápoles, de donde alrededor de 1513 volvió a Roma; acerca de 1517 está en Lombardía, para volver parece definitivamente en 1519 a España, o por mejor decir a Gerona, donde pintó, entre otros, el *Retablo de santa Elena* (ca. 1520-21)<sup>231</sup>; a menos que, alrededor de 1527, haya podido volver a Cerdeña para ver su amigo, siempre si amistad tuvo, no es

---

<sup>231</sup> LEONE DE CASTRIS, Pierluigi - GIUSTI Paola. *Pittura del Cinquecento a Napoli*. Napoli: Electa, 1988, p. 14; PASOLINI, Alessandra. "El caballero de la Orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavaro...", en *Quintana...*, p. 189

probable que volvieron a verse y no tenemos ninguna noticia ni documento que pueda hacer nos pensar que esto se produjo.

### **3.6 RASGOS ESENCIALES DEL ESTILO Y TECNICA DE PIETRO CAVARO.**

El estilo de Pietro se puede resumir sobre todo con el estudio de la primera obra suya certera: el *Retablo de Villamar*, todavía intacto, con su firma y fecha. Cerca de elementos hispano-flamencos, seguramente asumidos en su formación y experiencia en el ámbito catalán-valenciano, está también el influjo italiano, que seguramente había aprendido no sólo por la presencia de diferentes artistas italianos en Barcelona y Valencia, sino en los años que estuvo en Nápoles, no olvidando que esta ciudad era dominada de los catalanes; así como patente son los influjos del área de Ferrara y Lombardía, con artistas como Vincenzo Foppa o de los menores como Borgognone, que estaban cercanos a la sensibilidad artística de nuestro pintor, porque también fueron influidos notablemente por los flamencos. Pero, sobre todo, en su formación tuvo que influir el grupo de los pintores borjanos entre los cuales Paolo de San Leocadio que se había formado en Ferrara, y esto puede explicar algunos rasgos presentes en la pintura de Pietro que recuerdan la escuela ferraresa y en manera particular a Ercole de Robertis, sobre todo, en los pliegues quebradizos y escultoreos de las vestimentas y los mantos de los diferentes personajes de su pintura.

Ya desde la primera obra y mucho más en las sucesivas, se denota la adquisición segura y sólida de los dictámenes renacentistas, sobre todo en la perspectiva correcta, la organización formal, la simetría y armonía del esquema compositivo, la solidez y el antropocentrismo de las imágenes y las citaciones clásicas; también es bastante fuerte el influjo flamenco en algunas iconografías, así como el gusto por la representación minuciosa de los más nimios detalles. Pero, todavía, en algunas obras se denotan también rastros del gusto tardo-gótico, sobre todo, en el armazón, la profusión del oro y en algunas iconografías del imaginario medieval, como en la figura del demonio bajo los pies de San Miguel y el mismo

arcángel en el *Retablo di Villamar* con la balanza en la mano, tanto que Corrado Maltese lo define “retrò”<sup>232</sup>. Pero debemos tener en cuenta que a primeros del Cinquecento los comitentes sardos estaban todavía acostumbrados a una pintura más tardo-gótica que renacentista y, entonces, muchos de estos rasgos podían ser más elementos requeridos por los comitentes que voluntad del pintor, porque analizando las obras de los otros pintores del periodo podemos ver el gran avance que la pintura sarda tuvo a partir de él y de sus planteamientos renacentistas.

A partir de su pintura se impuso, en el arte isleño, la imagen del *Crucifijo de Oristano o de Nicodemo*<sup>233</sup>. Se denomina así una imagen muy venerada en la isla hasta nuestros días, que repite la iconografía de una escultura presente en la iglesia de San Francisco de Oristano<sup>234</sup> ya desde comienzos del siglo XIV (está fechada alrededor de 1320-1330), la del “Crucifijo gótico doloroso”, derivado de la imagen presente en la catedral de Perpiñan de alrededor de 1307, muy conocido en área de cultura ibérica. En la iconografía empleada de Pietro siguen apareciendo diferentes santos orientales, muy venerados en la isla ya desde la

---

<sup>232</sup> Un conservador que mira más al pasado que al presente. Pero es un juicio que no tiene cuenta del momento y de la situación de los mecenas y de la isla en ese periodo y, sobre todo, que probablemente todavía no se había restaurado y estaba lleno de repintes. MALTESE, Corrado. *Arte in Sardegna...*, p. 25

<sup>233</sup> Sobre esta escultura son diferentes la opinión de los historiadores para su cronología: BRANCA, Remo. “Il Crocifisso di Nicodemo”. En: *La Lampada. Bollettino Bibliografico della Sardegna* (Milano), n. 4, (1935), p. 56, indica la fecha de 1320-30, añade que lo sitúa en ese periodo por su gran expresionismo; así sigue comentándolo DE FRANCOVICH, Geza. “L’origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso”. En: *Kunstgeschitliches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana*. Lipsia: H.Keller, 1938; MALTESE, Corrado y SERRA, Renata, lo sitúan en la segunda mitad del siglo XV por su anatomía naturalista: “Episodi di una civiltà anticlassica”. En: *Italia Romanica. La Sardegna*. Venecia: Jaka Book, 1969; SARI, Aldo lo define de finales del siglo XIV- mitad del siglo XV, por la evolución en senso realista: “Il Cristo di Nicodemo nel san Francesco di Oristano e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso in Sardegna”. En: *Biblioteca Francescana Sarda* (Oristano), n. 2, (1987); en el texto de ZANZU Giovanni y TOLA Gabriele, se hace remontar a la primera mitad del siglo XIV, cuando fueron esculpidos los diferentes Crucifijos que tenían referencia a los Crucifijos Góticos dolorosos derivados de lo de Perpiñan: *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia...*, p. 18; SCANO, Maria Grazia, a su vez piensa que es una replica del mismo artista que hizo la talla del Crucifijo de la beata Villana de Florencia, que está en Santa Maria Novella: *La Storia dell’arte...*, p. 31

<sup>234</sup> Es una de las provincias históricas de Cerdeña

dominación bizantina, y todavía hoy, que pero estaban presentes algunos, también, en la pintura española y en el sur de la península italiana.

Entonces podemos decir que en el estilo de Pietro, en su formación básica, tiene una gran importancia el influjo hispano-flamenco, que sobresale, a lo largo de toda su obra, como por ejemplo podemos ver no sólo en la *Crucifixión del Retablo de Villamar*, sino también en la tabla *Ángel y Cristo en Piedad* (ca. 1518), la tabla de la *Piedad de Tánger* (post 1520), las tablas del *Santo Cristo* (1533), o en el *Varón de Dolores del Retablo de Suelli* (1533-37), y a esto se suma el influjo del renacimiento italiano que ya estaba en su formación española y que profundiza en su estancia napolitana. Pero también no podemos descartar algún que otro viaje que pudo hacer en la península italiana y su apego a la pintura de Rafael, cuya influencia es muy presente en sus obras. Creo que lo que se desprende en manera particular de sus obras es esa síntesis, muy peculiar y personal, entre las diferentes formas artísticas y la armonía con las que están conyugadas y que dan un respiro internacional a su obrar.

¿Es un pintor renacentista Pietro? Sin ninguna duda. En el sentido en que utiliza todo los recursos que le proporcionan las nuevas ideas pero adaptándolos ya sea a su formación, que a la sensibilidad y a la temperie cultural y artística del ámbito donde vive y obra, que es todavía un ámbito periférico y provinciano respecto ya sea a las novedades que se expresaban en Italia, que a las de Flandes. No olvidemos que también en España, los primeros artistas importantes de la “manera” italiana, según el sentido que le daba Vasari, a parte de Pedro Berruguete, fueron los leonardistas Yañez y Llanos a partir de 1507, a los que siguieron otros artistas más impregnados de la influencia de Rafael y Miguel Ángel, como Vicente Macip y después su hijo Joan de Joanes, y naturalmente Pedro Machuca con su miguelangelismo, pero estos últimos dos a partir ya desde los años veinte del siglo XVI.

En la pintura de Pietro no existen los temas mitológicos, sino que su producción es esencialmente religiosa, así como no existía en la pintura española de ese periodo, y este se puede atribuir ya sea a su formación, ya sea que el retablo era sobre todo un soporte utilizado por estos temas y en todas sus obras no están tablas sueltas sino sólo

retablos. En la medida de los cuerpos utiliza la proporción armónica, dada de ocho veces y tres cuartos de la medida del rostro reportada a la figura entera, que a partir de Cennino Cennini se impuso desde primeros de 1400 hasta todo el Renacimiento, y si todavía los cuerpos no tienen mucho volumen, los muslos están bien dibujados en su anatomía y el atisbo de movimiento que les imprime, con los tendones de las piernas estirados, casi como si fuera un paso de danza. El estilo delata una pincelada espesa, una paleta muy rica y con colores contrastantes: blanco y negro, rojo y verde, concientemente juntos, con una gran habilidad técnica, prevaleciendo en las atmósferas, en diferentes tonos, el color verde.

Con la restauración<sup>235</sup> de diferentes obras de Pietro Cavaro o atribuidas a él, en el análisis que se hizo, tenemos también una descripción minuciosa de la técnica del artista.

A través de los exámenes expetrográficos, infrarrojos y radiográficos se pudo evaluar el dibujo subyacente que fue realizado a carboncillo, en su mayor parte, o a pincel o con pluma de pato, utilizando negro de carbón y legante aguado, a excepción de las arquitecturas y decoraciones que fueron incisas con una punta metálica. Más que un esbozo es un dibujo muy completo y minucioso, también con el sombreado, evidenciando así los trazos claroscuroales, y también se aprecian las correcciones. En algunos casos se evidencia que el dibujo es muy atento, preciso, detallado y con un esmero mayor que la misma pintura. Los trazos del dibujo, a veces son tupidos y cruzados, a veces en diagonales y paralelos, para dar volumen y profundidad, en otros casos son más simples y esfumados. Donde el dibujo es más elaborado se denota la mayoría de las variaciones, correcciones y arrepentimientos. No olvidemos que fue propio con el Renacimiento que se dio gran importancia al dibujo, que era considerado el momento creativo por excelencia, como lo expresaron en sus libros los diferentes teóricos y

---

<sup>235</sup> Los pormenores de estas últimas restauraciones fueron publicadas por: ZANZU, Giovanni - TOLA Gabriele. *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provin...* 1992

artistas del periodo, a partir desde Cennino Cennini a Ghiberti, desde Vasari a Leonardo o Federico Zuccari.

El análisis químico ha revelado que en la técnica pictórica se utilizaron óleos, sobre todo en el blanco, mientras en otros colores prevalece la mezcla de óleo con temple. La base pictórica de los encarnados es de tonalidad verde claro, una técnica antigua ya muy conocida y utilizada de muchos pintores, compuesta de blanco de plomo y un poco de verde cobre transparente. El color propio de la piel es compuesto de blanco de plomo y bermellón en menor cuantía, a veces enriquecida con ocres amarillos y rojo oscuro.

## **CAPÍTULO 4**

### **4.1 CATALOGO DE LA OBRA DE PIETRO CAVARO**

Pietro Cavaro fue, durante mucho tiempo, considerado un pintor menor en el panorama artístico del sur de la península italiana. Hoy la crítica está revaluando su arte y poniéndolo como uno de los más interesantes artistas del área sur del Mediterráneo de entonces y sobre todo el pintor más representativo, ya con su primer retablo conocido el *Retablo de Villamar*, de la pintura renacentista en la isla, según la mayoría de los historiadores. No faltan tampoco las voces discordantes. Georgiana Goddard King, sobre el pintor y este retablo escribió: “La atribución a este pintor es complicada de su pésimo latín y su falsa humildad...analfabeta, ambicioso y ciego y paralizado de frente a la belleza”, pero añade: “En este gran retablo son considerables las novedades sea formales que iconográficas. La paleta se compone de colores inusuales, el esquema de la composición es complejo y articulado, con un agradable sentido de profundidad espacial que indica la elección de renovación,...pero las imágenes son feas, como los colores y mucho más el efecto final. Los dos ladrones...son repugnantes...etc.”<sup>236</sup>. Puede ser que este juicio tan drástico de la historiadora se deba a diferentes factores: primero porque se firma “*pictor minimus Stampacis*”, alardeando según la historiadora una falsa modestia, pero tendría que haber leído “el más joven”, o como en el ya escrito precedentemente de Carlo Aru, perteneciente al orden de los “mínimos” de San Francisco de Paula; segundo tiene que haber visto la obra cuando todavía no se había restaurado y estaba llena de suciedad y

---

<sup>236</sup>GODDARD KING, Georgiana. *Pintura sarda del Quattro-Cinquecen...*2000, p. 171; traducción y notas a obra de Roberto Coroneo

repintes; tercero y último, simplemente puede ser que no le gustó el estilo del pintor.

Se tuvieron muchos problemas al momento de la atribución de las obras. Algunos historiadores pensaban que la mayoría de las obras fechadas en la primera parte del siglo XVI, eran del hijo Michele, hoy sabemos que eran suyas. Esta confusión se debió al hecho que Pietro parece que tenía la costumbre de firmar en el armazón de los retablos y la mayoría de estos no han llegado hasta hoy, sino sólo las tablas de algunos.

Muchos retablos, con el cambio de gusto que se produce a finales del siglo XVII, y también por los dictámenes del Concilio de Trento, fueron desmontados y se perdieron los armazones y, también, diferentes tablas, porque la moda había cambiado y en su lugar se pusieron otras obras. La acción se repetirá con más fuerza aún a principio del siglo XVIII, cuando con el pasaje de Cerdeña a los Saboias se reemplazaron con altares marmóreos, y también a mediados del siglo XIX muchos retablos se perdieron con la supresión de los ordenes religiosos<sup>237</sup>, y durante los comienzos del XX, cuando muchos retablos se deshicieron, ya sea porque los armazones estaban totalmente carcomidos, o porque a veces con el despliegue de los mercados anticuarios se vendieron las tablas por separado. Esto se hizo sobre todo porque muchas órdenes religiosas se dejaron convencer a vender las tablas, o las regalaron, a mercaderes sin escrúpulos, verdaderos estafadores, que dispersaron las obras vendiéndolas no sólo a Museos sino también a particulares. Entre estos podemos nombrar Enrico Castagnino y Enrico Murtola<sup>238</sup>, que a veces, basándose en la ignorancia de frailes y monjas, se ofrecieron a hacer copias de las pinturas si se le regalaban las viejas, que decían eran

---

<sup>237</sup> El 22 de mayo de 1855 la ley Rattazzi suprimió todos los órdenes monásticos terminando el proceso iniciado ya en 1848 cuando fueron alejados los jesuitas del Reino de Cerdeña (que comprendía todo el territorio, también continentales de los Saboias): CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sardegna...*, p. 486

<sup>238</sup> PESCARMONA, Daniele. "Considerazioni in margine ad alcuni problemi offerti in discussione dalla mostra". En: *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna, Retabli restaurati e documenti*. Catalogo de la exposición (Cagliari 1983-84). Cagliari: Sovrintendenza ai BAAAS, 1985, pp. 41-49; SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età roman...*, p. 110



desgastadas y arruinadas. Una tabla en particular, atribuida a Pietro, merece ser recordada, la así llamada *Llanto sobre Cristo Muerto* o *El Cristo de Tánger*, perteneciente al *Retablo de la Virgen de los siete dolores*, que fu encontrada en Tánger en 1955, y finalmente comprada por los encargados de la Superintendencia a los Bienes Culturales de Cagliari, y hoy está expuesto en la Pinacoteca.

Muchos retablos se han podido reconstruir a través de la descripción que hizo Giovanni Spano, habiéndolos vistos a veces todavía en *loco*, o cuando ya estaban en posesión de particulares<sup>239</sup>. Como para muchos otros pintores de este periodo, también por nuestro pintor, no todas las obras tienen una atribución certera. La certeza sobre su autoría la tenemos sólo para una obra, la primera que tiene su firma. Para las otras de algunas tenemos documentos que la comprueban con recibos de pago o por contratos de comitentes, otras son atribuidas por continuidad estilística y otras se piensa pintadas en su taller por algún que otro rasgo, como por ejemplo los dibujos en el aro de algún santo o el fondo burilado, pero con una mínima o nula participación suya.

Para una mejor exposición las hemos sistematizadas en los siguientes apartados:

- Obras de atribución cierta;
- Obras atribuidas;
- Obras dudosas;
- Obras pérdidas sobre las que tenemos noticias.

---

<sup>239</sup> El Canónico Giovanni SPANO hizo descripciones detalladas de muchos retablos, si todavía no indicó los nombres de los artistas, y están descritos en el libro: *Guida della città e dintorni di Cagliari*. Cagliari: Timon, 1861; pero también se explyaya con nombres de pintores en: *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*. Cagliari: Timon, 1870

## 4.2 OBRAS DE ATRIBUCIÓN CIERTA.

### *Retablo Di Villamar, 1518*

Técnica mixta sobre tabla con fondo de oro, m. 7,57 x 3,79 - Villamar (CA), parroquial de San Juan Bautista (Imagen n. 1)

Es su primera obra conocida, íntegro en todas sus partes y terminada en 1518. Su atribución es cierta por la firma y la fecha dejada del artista en el armazón, donde se lee una inscripción en minúscula gótica: *ANNO SALUTIS MDXVIII DIE XXV MENSIS MAIUS / PINGIT HOC RETABULU(M) PETRI CAVARO PICTORU(M) MINIMUS STAMPACIS*, y a lado las armas de los condes Aymerich señores de Villamar. La primera descripción de la obra se debe al canónigo Giovanni Spano en el artículo *Pitture antiche a fresco e storia artistica sarda*, escrito en el “*Bullettino Archeologico Sardo*”, nº VII, de 1861.

Este retablo es llamado también de la *Virgen de la leche*, por la estatua lignea del nicho central, que repite la iconografía de la “*Virgen lactans*”. El armazón del retablo es gótico florido ricamente labrado y el fondo de la mayoría de las tablas es de oro cincelado y en algunas tablas burilado con punzón. Tiene tres calles y dos cuerpos, nicho en el centro, guardapolvo, predela con sagrario saledizo y dos puertas.

En la calle central hay:

- abajo el nicho donde se inserta una estatua de la *Virgen de la leche con el Niño*, rodeada de pequeñas tablillas con ángeles músicos;
- en la parte alta separada de un dosel finamente labrado de arcos góticos e ímbrices está la tabla con la *Crucifixión*,

En las calles laterales a la izquierda:

- abajo *San Juan Bautista*;
- en alto *El Arcángel Miguel*;

A la derecha:

- abajo *Bautismo de Jesús*;
- en alto *Los estigmas de San Francisco*.

La predela tiene el sagrario saledizo, y las tablas a partir de la izquierda son:

- *Anunciación y Navidad;*
- en el sagrario saledizo están:
  - o en el lado izquierdo *Epifanía;*
  - o al centro *Resurrección;*
  - o en el lado derecho *Ascensión;*
- a continuación *Pentecostés y Dormitio Virginis.*

En el guardapolvo once tablas con imágenes de santos:

- *S. Nicolás de Bari;*
- *S. Onofre;*
- *S. Ana con la Niña María;*
- *S. Ursula con las Vírgenes;*
- *el Arcángel Rafael con Tobías;*
- *Dios Padre entre San Jorge de Suelli y San Lucifer de Cagliari;*
- *el Arcángel Jehudiel;*
- *SS. Cosme y Damián;*
- *S. Catalina de Alejandría;*
- *S. Cristóbal;*
- *S. Antonio Abad.*

Cierran la composición dos puertas con las imágenes de:

- *San Pedro y San Pablo.*

La estatua de la *Virgen amamantando el Niño* (imagen n. 2), es del siglo XVI, y se atribuye al escultor de Campania, Giovanni da Nola<sup>240</sup>. La *Virgen* muestra el pecho izquierdo desnudo con que se apresta a amamantar, y con la manita de Jesús encima. Alrededor de la estatua hay seis pequeñas tablas con ángeles músicos, que en su iconografía recuerdan los del *Retablo de la Porciúncula*, del Maestro de Castelsardo<sup>241</sup>, y que están presentes, también, en muchas pinturas

---

<sup>240</sup> GRELE IUSCO, Anna. *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e Restauri*. Roma: De Luca, 1981, p. 65

<sup>241</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età roman...*, p. 178

catalanas, pero sus atuendos recuerdan los de la pintura renacentista del Quattrocento italiano, así como la justa perspectiva de las baldosas.

La *Crucifixión* (imagen n. 3), en primer plano y con un grupo numeroso de personas alrededor, está representada como si fuera de noche, con el cielo cuajado de estrellas. En la lejanía destaca un paisaje con prados y árboles, y en el fondo algunas colinas brumosas que cierran la composición, bien delineadas en perspectiva. Cerca de las cruces el terreno es yermo y pedregoso, muy detallado en la descripción de las diferentes imágenes, también de las más nimias, como la definición perfecta de las piedras y las cuñas con la cual se afirma bien la cruz.

*Cristo* está representado con el rostro contraído por el dolor en el rictus de la muerte, el cuerpo escuálido y clavado en la cruz con tres clavos, las rodillas muy dobladas y cubiertas con el paño de pureza. Esta postura es un trato característico del pintor, el primero que lo pintó de esta manera y que después fue repetidas veces representado en el mismo modo por otros artistas sardos, caracterizando así una iconografía propia del ámbito isleño; es la replica de la representación del *Crucifijo de Nicodemo* o de *Oristano* (ca. 1320-30), el cuyo modelo fue copiado del *Cristo gótico doloroso de Perpiñan*, de 1307 (imagen n. 4)<sup>242</sup>. El paño de pureza, que en este retablo envuelve los dos muslos, después se caracterizará con un trapo más amplio que cubre la rodilla izquierda. Los dos ladrones con sus cuerpos retorcidos recuerdan la misma iconografía que habían utilizado los cuatrocentistas italianos, como Antonello da Messina en su *Crucifixión* de 1475 (Anversa, Musées Royal de Beaux Arts) (imagen n. 6), o Vincenzo Foppa, *Crucifixión* de 1456 (Bergamo, Academia di Carrara)<sup>243</sup>; pero también diferentes artistas catalán-valencianos y, sobre todo, flamencos que los pintaron de esta manera, si

---

<sup>242</sup> Sobre esta estatua hoy están diferentes opiniones. Maria Grazia Scano escribe que el Crucifijo de Oristano fue esculpido por el mismo autor de otro que está en la capilla de la Pura en santa Maria Novella en Florencia, delante de la cual rezaba la Beata Villana de Florencia, que se data alrededor de 1320-30. Según mi esto no quita que tuvieron los dos como modelo el Crucifijo gótico doloroso de Perpiñan. SCANO, Maria Grazia. *Storia dell'arte moderna* ..., p. 31

<sup>243</sup> BERTELLI, Carlo – BRIGANTI, Giuliano – GIULIANO, Antonio. *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II. Milano: Electa Mondadori, 1986, p. 367, p. 411

todavía con sus diferencias y originalidades estilísticas, como por ejemplo la *Crucifixión*, de ca. 1480, de Bartolomé Bermejo (Museo de la colegiata de Daroca); el flamenco Luis Alimbrot y su *Crucifixión* (ca. 1440-1450), de la Antigua colección Rodríguez Bauzá (imagen n. 5). Todos estos artistas se inspiraron en su mayoría al díptico de la *Crucifixión* (antes de 1432), de Jan van Eyck (Metropolitan Museum of Art New York), si todavía aquí están pintados aun más retorcidos y en diferente postura<sup>244</sup>.

Mientras la cruz de Cristo es de madera pulida y lisa, las de los ladrones son troncos de árboles rudos. Un hecho curioso se advierte en los paños que cubren los crucificados: mientras en el ladrón de la izquierda la tela se mueve como si estuviera una ráfaga de viento, la de Cristo está caída e inmóvil, casi para simbolizar la inmovilidad de la muerte. Un nutrido grupo de personajes se apiñan alrededor de las cruces: de una parte los seguidores de Cristo, de la otra sus verdugos del Sanedrín y los soldados romanos. En el grupo de los seguidores hay en primer plan un grupo de cuatro: la Virgen desmayada, que tuvo su mayor representación a partir del siglo XV<sup>245</sup>, apoyada en San Juan de rodillas, su hermana María mujer de Cleofás que apoya sus manos en los hombros de la Madre y María Magdalena abrazada a la cruz; esta imagen se relaciona con el Evangelio de San Juan<sup>246</sup>, el único que habla de la cercanía de estos personajes alrededor de la cruz, mientras los otros tres evangelistas relatan que estaban alejados; detrás un grupo de tres que se piensa sean María Salomé madre de los hijos de Zebedeo, José de Arimatea con un rollo de pergamino en la mano, la autorización para recoger el cuerpo de Cristo y llevarlo a la sepultura, y Nicodemo. En el grupo de los verdugos destaca Caifás y otro personaje del sanedrín entre los soldados romanos y en primer plano un personaje bastante curioso, en cuanto se tiene la sensación que sea el retrato de un personaje de la

---

<sup>244</sup> Todas estas imágenes se pueden encontrar en: AA.VV., *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*. Barcelona: Seacex, 2003, p. 150-202

<sup>245</sup> RÉAU Luis. *Iconografía del arte cristiano. Nuevo testamento*. Tomo 1, vol. 2. Barcelona: Serbal, 2000, p. 519

<sup>246</sup> Biblia de Jerusalén, Evangelio de san Juan, ver. 19-25. Bilbao: Duclée de Brouwer, 1998, p. 1582

época, puede que bien puede ser un paje de Caifás, en cuanto tiene el brazo en el cuello del caballo, y recuerda un personaje que fue pintado en 1476 por Rodrigo Osona en su *Calvario*, (Iglesia Parroquial de San Nicolás, Valencia). Hoy se piensa, con dudas, que pueda ser el retrato de Salvador Aymerich, el comitente de la obra<sup>247</sup>. Todos los personajes tienen los ropajes de finales del siglo XV y primeros del XVI.

La mayoría de la iconografía, ya sea por los rostros tan realistas y distorsionados en un *rictus* de dolor de los crucificados, como por las vestiduras con su abundancia de pliegues y la atención a los más mínimos detalles, reflejan el estilo hispano-flamenco. Las caras tan dulces y delicadas de algunos personajes, como la de la Magdalena que tiene un parecido extraordinario con la cara de san Juan en la tabla de la *Oración en el huerto del Retablo mayor de la colegiata de Gandia* (1502-1508) de Paolo de San Leocadio (imagen n. 7); la cara de San Juan, así como las melenas lacias y más naturales, menos rizadas de cómo la representaban los flamencos, recuerdan la pintura del Perugino y de Rafael, que seguramente Pietro conocía ya desde el periodo de su formación, en cuanto, en el ámbito valenciano con la pintura de Paolo de San Leocadio y, sobre todo, en el taller de los Osona y en la pintura de Macip, el ejemplo de Perugino antes y Rafael después estuvo muy presente; pero también seguramente fueron importantes las obras del Maestro de Sanluri, se puede decir el más rafaelita de los pintores sardos de primeros del Cinquecento, que seguramente tuvo una gran influencia en la pintura de Pietro, reforzada de su estancia en Nápoles.

En las tablas de la izquierda (imagen n. 8) hay: abajo la imagen monumental de *San Juan Bautista*. El santo está de pié, sobre baldosas bien escorzadas en perspectiva. En el brazo izquierdo tiene un libro, donde se emplaza la figura del cordero con la banderilla que casi siempre acompaña la imagen del Resucitado. El índice de la mano derecha y el rostro con su mirada indican el cordero. La imagen está bien asentada

---

<sup>247</sup> PASOLINI, Alessandra. "El caballero de la orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavaro: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento". En: *Quintana...*, p. 191

sobre las baldosas, en el acto de mover un paso adelante, ya renacentista en la perspectiva perfecta del suelo, la impostación del espacio, la justa volumetría y antropocentrismo de la imagen, las citas clásicas, pero también una cierta linealidad que lo acerca a la pintura flamenca, cosa que se repite en la pintura de todo el retablo en mayor o menor medida<sup>248</sup>. Detrás del santo hay una barandilla clásica pintada en monocromo con imágenes de la vida del santo. También en la pintura del *Retablo de San Eligio* (post 1505 o 1512) del Maestro de Sanluri, encontramos la pintura en monocromo, pero con temas clásicos. Tenemos que añadir que ya a partir de primeros del siglo XV esta tipología de pintura tuvo gran éxito, como se puede aseverar ya en la pintura flamenca con Hubert e Jan van Eyck: *Políptico del Cordero Místico* de 1432, (Gante, iglesia de San Bavón); de Luis Alimbrot, *Tríptico de los Roiç de Corella* de 1440-50, (Madrid, Museo del Prado)<sup>249</sup>, para citar algunos, y en la pintura renacentista italiana estaba muy presente esta manera de pintar, nos baste pensar en Botticelli, Bellini y muchos otros pintores que lo utilizaban casi siempre en el decorado de barandillas y arquitecturas renacentistas, hasta llegar a los artistas que lo utilizan también por las expresiones pictóricas, como Andrea del Sarto, y que en Nápoles tuvo su mayor desarrollo con el discípulo de Raffaello, Polidoro da Caravaggio<sup>250</sup>. En profundidad hay un paisaje de colinas verdes, pero al fondo no está el cielo, sino una lamina de oro cincelado, y esto se repite en todas las tablas de los lados del retablo, la predela, el guardapolvo, las puertas y que, así como el armazón gótico florido, se puede pensar que casi seguramente es algo impuesto por el comitente que quería la decoración

---

<sup>248</sup> MALTESE, Corrado y SERRA, Renata, indican esta manera de pintar como una prerrogativa destacada de la pintura sarda en su concepto plana-cromático (“...por formas de concepción plana-cromáticas, propias del *Kunstwollen* isleño”), que vuelven una y otra vez en diferentes periodos del arte isleño: “Episodi di una civiltà anticlassica”. En: *Italia Romanica, La Sardegna...*, p. 288

<sup>249</sup> Todas estas imágenes se encuentran en: AA.VV., *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 26- 29

<sup>250</sup> Sobre todo en el periodo en que el pintor estuvo en Nápoles. BERTELLI-BRIGANTI-GIULIANO. *Storia dell'Arte Italiana*, vol.III..., p. 127

rutilante tardo-gótica que todavía estaba arraigada en el gusto del tiempo y que seguirá casi hasta finales del siglo.

La tabla de arriba con el *San Miguel Arcángel*, tiene unas fuertes connotaciones tardo-góticas en su iconografía, sobre todo en la imagen del demonio-dragón con un largo garfio en la garra y también con la presencia de la balanza donde se están pesando las almas, junto con la larga lanza. El Arcángel está totalmente cubierto con la armadura, que tiene reflejos metálicos que recuerdan las incisiones de las estampas de Durero y que eran muy utilizadas como modelo en las pinturas desde principio del Cinquecento. El mantel tiene los pliegues muy movidos y rígidos, recuerda los pintores de la escuela de Ferrara y, sobre todo, de Ercole de Roberti, pero el rostro es dulce y suave, muy cercano al influjo de Rafael y a los artistas que se inspiraban a su escuela, y es totalmente renacentista la correcta perspectiva del paisaje.

En las tablas de derecha (imagen n. 9), abajo tenemos el *Bautismo de Cristo* en el río Jordán. Es la pintura más renacentista de toda la obra.

La composición, la plasticidad del cuerpo de Cristo y del Bautista, así como la dulzura de los rostros recuerdan las pinturas de Antonello da Messina (ca. 1430-1479) que fue, entre los grandes pintores cuatrocentistas, el que: *...riuscì a conciliare le due tradizioni stilistiche più importanti dell'epoca: quella fiamminga, con la sua luce e il suo naturalismo e quella italiana col suo antropocentrismo e la sua compostezza formale*<sup>251</sup>.

La tabla de arriba representa *San Francisco*, que recibe los estigmas. También aquí tenemos una iconografía que se remonta al tardo-gótico, ya expresada por muchos pintores catalanes-valencianos que, influenciados del mismo sujeto pintado de Jan van Eyck, lo representan muchas veces de esta manera como, por ejemplo, el *Maestro de la Porciúncula*, con *San Francisco recibiendo los Estigmas*, de la segunda mitad del siglo XV (Convento de Capuchinas de Castellón); Joan

---

<sup>251</sup> "... acertó conciliar las dos tradiciones estilísticas más importantes de la época: la flamenca, con su luz y naturalismo y la italiana con su antropocentrismo y compostura formal", *Ibidem*, vol. II, p. 366



Reixach, con el mismo título (Colección Ignacio de Balanzó de Barcelona)<sup>252</sup>; también con el mismo sujeto pintado por el Maestro de Castelsardo, y sobre todo está muy cerca del grabado de Durero de 1503-04, con el mismo tema<sup>253</sup>. En todos estos ejemplos el santo está arrodillado en medio de un paisaje agreste, cerca de él otro fraile dormido, fray León, y desde lo alto el Cristo Crucificado, levantado por seis u ocho alas de ángeles, casi siempre de color rojo, que envía rayos hacia el costado, manos y pies de *San Francisco*. La perspectiva en profundidad del paisaje, la monumentalidad, plasticidad y volumetría de las figuras, son renacentistas; mientras la expresión del rostro de San Francisco, en éxtasis, recuerda el rostro de *San Antonio de Padua*, del *Retablo de San Eligio*, que ahora se fecha en 1512, del así dicho Maestro di Sanluri, el pintor o los pintores que más que otros, en ese momento, se acercó y expresó algunos de los dictámenes renacentistas en la isla<sup>254</sup>. En el fondo está una iglesia románica con alrededor un bosquecillo. Sabemos que el pintor describe una iglesia derivada de la incisión de los *Estigmas de san Francisco* de Durero de 1503-04<sup>255</sup>, pero más bien pueda que sea la iglesia de Villamar para la cual estaba destinado el retablo. Nos gustaría pensar en la segunda opción, porque en esta ciudad existía una iglesia románica con pequeños arcos en la fachada característicos de la arquitectura románica sarda, construida en la segunda mitad del siglo XIII, de la que hoy queda solo un trozo del antiguo campanario, el espacio interno, alguna que otra parte de los muros y una puerta lateral, y que a comienzos del siglo XVI fue casi totalmente reconstruida en estilo gótico-sardo<sup>256</sup>.

---

<sup>252</sup> AA.VV., *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. Catalogo de la..., pp. 68-69, 118; AA.VV. *La pintura gótica hispano-flamenca, Bartolomé Bermejo y su época*. Catalogo, pp. 208-184

<sup>253</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età roman...*, p. 278

<sup>254</sup> Ya hemos escrito que, con las últimas investigaciones, se están haciendo hipótesis sobre este nombre y esta obra, sobre todo del investigador PILLITTU, Aldo. "Una proposta di investigazione peri I Maestro di Castelsardo". *Archivio Stor...*, p.141

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 278;

<sup>256</sup> AA.VV. *Catalogo e guida turistica dei beni culturali ed artistici di Villamar*. Sanluri: Arti Grafiche Latipografia, 2000, p. 7

En la predela las diferentes tablillas describen diferentes momentos de la vida de la *Virgen*.

Dentro de unas arquitecturas clásicas se desarrollan las diferentes historias:

- *Anunciación* (imagen n. 11), con el ángel anunciante arrodillado ante María, con el dedo izquierdo levantado hacia el rayo de luz, emanación del Espíritu Santo, a la misma Virgen que recibe el anuncio un poco retraída, con un libro miniado en la mano y su cara serena y dulce aceptando la voluntad de Dios;

- *Navidad* (imagen n. 11), con José y María arrodillados ante el Hijo, que no está en el pesebre sino apoyado con una manta sobre las baldosas. Esta es una iconografía muy utilizada en la pintura hispano-flamenca y están muchos ejemplos que corroboran esta filiación;

Al centro en el sagrario saledizo hay:

- *Epifanía* (imagen n. 10), en la tabla izquierda, pintada como si los tres reyes y la Sagrada familia estuvieran en el interior de un palacio. Esta primera serie está interrumpida con:

- *Resurrección* (imagen n. 10), al centro, donde la bandera que Cristo tiene en la mano presenta los colores invertidos, una cruz blanca en campo rojo<sup>257</sup>, que no es única, en cuanto en la pintura catalana se encuentran algunos ejemplos más, sin saber la razón o la simbología que la inspira. La postura del cuerpo de Cristo apoyado sobre el pié derecho recuerda los dictámenes enunciados por Leon Battista Alberti y su *De Pictura*, en donde postula que para crear un justo equilibrio, con el desplazamiento de la cadera y el apoyar todo el peso del cuerpo en el pié, este tenía que estar perpendicular a la cabeza, más pesada, y el rostro orientado en dirección del pié;

- *Ascensión* (imagen n. 10), en el lado derecho, donde están presentes los once apóstoles y la Virgen, reunidos y muy apretados entre todos, mirando el Ascensión de Cristo;

---

<sup>257</sup> Cómo justamente nos hace notar Georgiana King. GODDARD KING, Georgiana. *Pittura sarda del Quattro-Cinquece...*, p. 174, traducción y notas de Roberto Coroneo

Las tablillas en el lado derecho siguen con:

- *Pentecostés* (imagen n. 12), con San Juan en primer plano, con un libro miniado en las rodillas, San Pedro mirando asombrado el Espíritu Santo en forma de Paloma, y en el medio María recogida con las manos juntas;
- *Muerte de la Virgen* (imagen n. 12), rodeada de los apóstoles, y san Pedro ya revestido con la casulla de obispo.

Todas las tablas representan la redención del género humano a través de la aceptación de María.

Las pinturas parecen tener un vago sentido tardo-gótico por los fondos de oro, pero en su perspectiva, arquitecturas clásicas, expresividad de las caras, la consecución de las historietas, solidez y volumetría de las figuras son totalmente renacentistas, y se encuentran rasgos muy fuertes de la pintura valenciana y, sobre todo, de Vicente Macip. Los rasgos de la cara de la Virgen, así como los cabellos, en las diferentes tablillas tienen un asombroso parecido con *santa Cecilia*, de la *Predel-la de les Santes* de ca. 1506, (Valencia Museu de Bellas Artes) (imagen n. 13), atribuida a la primera etapa de la pintura de Vicente Macip<sup>258</sup>, y en la postura recuerda, también, la pintura renacentista del norte de la península italiana, fuertemente influenciada por los flamencos.

En el guardapolvo las diferentes figuras representan santos, ángeles, profetas y en la parte superior Dios Padre. A partir de izquierda se suceden las imágenes de:

- *San Nicolás de Bari, San Onofre, Santa Ana* con la *Niña María* sentada en el regazo (imagen n. 14);

---

<sup>258</sup> Esta predela tuvo diferentes atribuciones. TORMO, Elías, lo nombra como el "Maestro de la Predel-la de las Santes", en el texto: "El Museo de Arte Cristiano (Museo Episcopal de Valencia)". En: *Arte Español* (Valencia), VI. 1922-23, pp. 354-355; SERALEGUI Leandro, lo atribuye al Maestro de Cabanyes: "Para el estudio de algunas tablas valencianas". En: *Archivo de Arte Valenciano* (Valencia), n. 20. (1934), p. 37; así como RATHFON POST, Chandler. *A History of Spanish Painting*, vol. VI, 2ª parte. Cambridge (Massachussets): Harvard University Press, 1935, p. 402; la última atribución la hizo DOMÉNECH, Benito Fernando. "El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera". En: *Archivo Español de Arte* (Valencia), 1993, p. 402; DOMÉNECH, Benito Fernando - GALDÓN José Luis. *Vicente Macip (c. 1475-1550)*. Catalogo de la exposición (Museu de Belles Arts de Valencia, 24 de febrer-20 de abril 1997). Valencia: Fundació Bancaixa, 1997, p. 19, p. 44,45

- *Santa Ursula* con las vírgenes de su sequito; en el ático, a un lado el *Arcángel Rafael* y el *joven Tobías* (imagen n. 14);
- en el centro *Dios Padre* entre *San Jorge de Suelli* y *San Lucifer de Cagliari*, dos obispos santos nacidos en Cerdeña y muy venerados en la isla, a continuación el *Arcángel Jehudiel* (imagen n. 15);
- lo Santos *Cosme y Damian*, *Santa Catalina de Alejandría*, *San Cristóbal* con el *Niño Jesús* sentado en la espalda y *San Antonio Abad* (imagen n. 15).

Hay un error en la identificación iconográfica del arcángel en el lado derecho del ático, que el texto de la Serra de 1990 pone como el Arcángel Gabriel. En realidad tiene que ser el *Arcángel Jehudiel* el “remunerador”<sup>259</sup>, preceptor de Sem, aquel que recompensa y castiga, en cuanto los símbolos que tiene, son la corona de oro y la espada, y en ninguna pintura que se conozca el arcángel Gabriel tiene una espada en la mano. En realidad tendría que ser un látigo de tres tiras, pero en esta imagen es la espada. Es una imagen muy rara en la imaginería sarda, algo que no había aparecido nunca hasta que la pintó Pietro, y que pone otros interrogantes sobre su creación iconográfica. Sabemos que los arcángeles son los únicos, de las diferentes jerarquías celestes, conocidos con el nombre y que en la tradición de la alta edad media son siete, pero en la iglesia occidental ya desde el concilio de Letrán de 746, se limitó el culto a los tres que recurren continuamente en la pintura de cualquier periodo: Miguel, Gabriel y Rafael, y es raro, si todavía existe algún ejemplo, que esté una iconografía donde aparezcan los siete juntos, o algún otro arcángel a parte de los ya nombrados. En el arte bizantino es frecuente que aparezca también un cuarto que es Uriel, preceptor de Esdra, que pero a veces se convierte en Raziel, lo que expulsó a Adán y Eva del paraíso terrestre, mientras en el arte occidental esta función la cumplió Miguel. En esta iconografía puede ser que al arcángel Jehudiel se sobreponga Raziel, por el símbolo de la espada. Pero me parece muy

---

<sup>259</sup> RÉAU Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*, tomo 1, vol.1. Barcelona: del Serbal, 1996, p. 66

interesante que Pietro haya escogido el arcángel que es conocido como preceptor de Sem, la cuya iconografía es sobre todo oriental, porque tengo que añadir que en Cerdeña, todavía hoy, perdura la veneración hacia muchos santos de la iglesia de Oriente, casi el 70%, tradición que seguramente data del periodo en que la isla perteneció al impero de Bizancio y al Exarcado de África, y que se ha mantenido en el tiempo.

En la mayoría de estas imágenes vuelve una y otra vez el gran parecido de esta iconografía con las de Vicente Macip, en la postura de los personajes y en los rasgos de las caras, sobre todo con las imágenes del *Retaulo de Sant Dionís i santa Margarita* (ca. 1507), que está en el Museu de Bellas Artes de Valencia.

En las dos puertas están las figuras monumentales de los apóstoles *Pedro y Pablo* (imagen n. 8-9), con los símbolos que siempre los acompañan, la llave y la espada. Están delante de un simple bancal, bien asentados sobre las baldosas perfectamente escorzadas, y detrás el fondo de oro cincelado. En el aro que está alrededor de la cabeza de los dos santos están unas epigrafías, alrededor de la de *san Pedro* dicta: *Argentum et aurum non est michi*, que hace referencia a las *Hechos de los Apóstoles*<sup>260</sup>, donde *Pedro* al lisiado que le pedía limosna dijo estas palabras añadiendo: *..pero lo que tengo te lo doy, en nombre de Jesucristo, el Nazareno, hecha a andar*, alrededor de la imagen de *san Pablo*: *Mundus michi crucifixus est et*<sup>261</sup>, exaltando su fe en la cruz de Cristo.

Unas de las características que se repiten en la pintura de Pietro son: las manos ahusadas y delicadas de los diferentes personajes, la forma particular y, me parece muy personal, con la que pinta los pies de sus personajes, con el dedo gordo del pié muy abierto y parece un poco retorcido hacia el exterior, los valores cromáticos que se repiten en todas sus obras, pero sobre todo esta síntesis entre la pintura hispano-flamenca, seguramente a la base de su formación y los dictados renacentista italianos ya asumidos plenamente, como la expresión antropocéntrica, las

---

<sup>260</sup> Biblia de Jerusalén. *Hechos de los Apóstoles*, vers. 3,6. Bilbao: Descleé de Brouwer, 1998, p. 1597

<sup>261</sup> *Ibidem*. "Epístolas a los galatos", vers. 6,14. En: *Epístolas de san Pablo*, p. 1715

decoraciones clásicas y la visión armónica en su conjunto de las diferentes tablas laterales que se unifican en la continuidad de los paisajes del fondo.

En la exposición de la muestra de 1991, el retablo fue expuesto con las tablas de las calles laterales desplazadas, las de arriba fueron puestas abajo y esto fue dictaminado por dos cosas (imagen n. 16):

- Las tablas de *San Miguel* y de *San Francisco*, son de mayor dimensión y en el retablo sardo, las tablas de mayor dimensión, nunca se ponían arriba;
- En 1744 fue reestructurado el presbiterio donde estaba el retablo con función de altar mayor que fue desplazado detrás del nuevo altar, reconstruido en tardo-barroco piamontés, y pegado a la pared del fondo. Esto deja suponer que cuando fue montado de nuevo, después de algún tiempo, se equivocaron en la disposición de las tablas.

Pero también puede ser que las tablas fueron posicionadas así como las conocemos hoy, porque la iglesia está titulada a San Juan Bautista y, en general, el santo más importante tenía el puesto de honor y entonces abajo para ser más visible. Todavía se tienen dudas en cuanto no se conoce ningún ejemplo de retablo sardo en que las tablas de mayor tamaño fueron puestas arriba<sup>262</sup>.

Entre los años 1980 y 1990 el retablo fue restaurado y también limpiado de los diferentes repintes con los cuales se había restaurado a lo largo de los siglos. La madera de todo el armazón y de las tablas es de pinastro o abeto rojo con las venas muy marcadas y muchos nudos, el dibujo muy atento, completo en el mas nimio trazo y definido con el claroscuro del sombreado (imagen. n. 17-18).

Esta es la primera obra conocida de Pietro Cavaro y esto, en el análisis que se hace de su vida, parece un poco raro en cuanto se cree que volvió a Cerdeña, desde Nápoles, en 1512 o en 1515, si todavía no podemos excluir que hizo algún que otro viaje a la península italiana en el

---

<sup>262</sup> ZANZU, Giovanni -TOLA Gabriele. *Pittura del Cinquecento a Cagliari...*, p. 24

transcurso de su vida, pero antes de este retablo no tenemos conocimiento de ninguna otra obra suya, a no ser que el pequeño tríptico de la *Virgen con el Niño, el arcángel Miguel y san Onofre*, fechado entre 1515-1525, fue pintado antes del Retablo de Villamar.

*Estandarte Procesional, 1518*

Temple y óleo sobre tabla, m. 0,40 x 0,25 (imagen n. 20-21), Villamar (CA), iglesia parroquial de San Juan Bautista

El estandarte está pintado en las dos caras con los rostros de la *Virgen y Cristo Salvador Mundi*. El fondo está burilado con un punzón a forma de estrella, igual que en las laminas de la predela del *Retablo de Villamar*. El rostro de Cristo y de la Virgen tienen rasgos judíos, con la nariz recta, los ojos un poco rasgados y los párpados pesados entreabiertos; la cara de la Virgen es ovalada, la piel tiene una textura morena, los cabellos totalmente escondidos de un velo negro bordado de oro, alrededor de la cabeza un halo cincelado y de ella se desprende un aura de gran serenidad y melancolía. La imagen recuerda los iconos bizantinos y sobre todo la imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro. Mientras el rostro de la Virgen está pintado ligeramente vuelto hacia la derecha, el de Cristo es frontal, con pelo y barba castaño oscuro, la expresión melancólica y, de lo alto y lados de la cabeza, parten tres pares de rayos rojos que se entrecruzan con el halo cincelado.

Los estandartes de madera tienen una larga tradición en el arte de España, pero son bastante raros en otros lugares, y desde aquí se difundieron en Cerdeña. Hoy quedan sólo cuatro de los muchos que seguramente había<sup>263</sup>. Según la tradición el estandarte se llevaba a las casas, pidiendo la ayuda del santo cuando estaba algún enfermo grave o moribundo y se le ponía cerca en el lado de la cara de Cristo, mientras se ponía la cara de la Virgen cuando alguna mujer tenía que parir.

---

<sup>263</sup> La historiadora Renata Serra piensa que la manera de pintar las dos caras tenga su base en los iconos bizantinos y por eso tradicionalmente aceptado y muy apreciado en la isla. SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età rom...*, p. 154

En este estandarte se puede ya apreciar como comienza a evolucionar la iconografía en la pintura sardo-ibérica de este momento, influenciada por el Renacimiento cuatrocentista. En los dos estandartes precedentes, del periodo tardo-gótico, los rostros de Cristo eran uno del *Cristo Varón de Dolores* (Anónimo, finales siglo XV-comienzos XVI, Ardara, iglesia de santa María del Reino) y el otro del *Rostro de Cristo* “achiropita” (Anónimo, comienzos siglo XVI, Sassari, catedral de san Nicolás) que son una variación del tema del sudario de la *Verónica*. Este estandarte pero no es un rostro impreso en un paño, es la imagen del *Salvator Mundi*, que tuvo sus precedentes, sobretudo, en el modelo de Van Eyck (Berlín Staatliche Musee Kulturbeitz) y en la península italiana con la imagen pintada de Melozzo da Forlì de 1466<sup>264</sup> (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche), si todavía aquí no está pintada la mano que bendice.

(Spano G., *Pitture*, 1861, p. 43, nota 3; Spano G., in Della Marmora A., 1868, p. 276, nota 1; Spano G., *Catalogo*, 1870, pp. 14-15; Aru C., 1912, pp. 17-18; Biehl W., 1913, p. 30- 1917, pp. 139-141; Aru C., 1922, pp. 266-26; Goddard King G., 1923, p. 108 ss.; Nicolini F., 1925, pp. 253-255; Aru C., 1926, pp. 188-193; Aru C., *Cavaro*, 1931, p. 558; Van Merle R., 1934, p. 469; Brunelli E., 1936, p. 866; Aru C., 1937, p. 465; Delogu R., 1937, p.24 ss.; Delogu, *Scultura*, 1941, pp. 16-17; *Sardegna* n. 139, 1954, p. 81; Rathfon Post C., 1958, p. 495-522; Maltese C., 1962, ficha 91, p. 238; Maltese C. Serra R., 1969, p. 304 ss.; Alparone G., 1973, pp. 29-31; Kalby L. G., 1975, pp. 65-66; Serra R., *Pietro*, 1979, pp. 25-26; Serra R., 1980, ficha 17, p. 62; Grelle lusco A., 1981, p. 65; Arce J., 1982, pp. 111-155; Serra R., 1982, p. 89; Ainaud de Lasarte J., 1985, p. 29; Bertacchi L., 1985, pp. 38-39; Giusti P., De Castris L., 1985, nota 28, p. 66; Pescarmona D., 1985, p. 43; Serra R., *Argenti*, pp. 159-160; Spiga G., 1985, p. 51; Pescarmona D., 1988, pp. 530-531/ ficha “Cavaro, Pietro” en *Cinquecento*, II, 1988, p. 675/1989, pp. 605-606; Spanu G. N., 1989 ficha 11, p. 98; Serra R. Coroneo R., 1990, pp. 176-179; Zanza G., Tola G., 1992, pp. 24-26-40; Scano M. G., 2008, pp. 31-64; Pasolini A., 2009, pp. 188-209)

*Retablo Del Santo Cristo, 1533.*

Pietro, Michele Cavaro y ayudas

---

<sup>264</sup> BERTELLI, Carlo – BRIGANTI, Giuliano – GIULIANO, Antonio. *Storia dell'Arte Italiana*, vol. II..., p.311



Técnica mixta sobre tabla con fondo de oro - Oristano, Iglesia de San Francisco y Antiquarium Arborese

Son diez tablas de un retablo desmontado y tenemos la seguridad de su autoría por el documento de pago, hecho al cuñado del pintor Bernardino Orrù, a partir de esta fecha, presente en los antiguos registros de los franciscanos de Oristano, una de las antiguas provincias de Cerdeña y antaño capital del reino de Arborea. Las tablas están expuestas en diferentes lugares. La tabla mayor de la calle central con:

- *Las estigmas de San Francisco*, mide m. 2,62 x 1,62 (imagen n. 22-23); está en la sacristía de la iglesia de San Francisco en Oristano.

San Francisco está arrodillado en éxtasis, con los ojos hacia el cielo, donde dentro de una almendra aparece la imagen del Cristo Crucificado que, rodeado de ángeles con alas rojas, envía rayos con los cuales se forman los estigmas del santo. Cerca de él fraile León dormido, detrás un vasto paisaje de colinas rocosas con céspedes y árboles. En una abertura entre la colina, directamente detrás del santo, el monasterio con algunos monjes atareados trabajando. Todo el cromatismo de la tabla está en tonos terrosos y apagados: castaños, ocre y verdes.

Vuelve una iconografía que recuerda la pintura flamenca con la minuciosidad de los diferentes detalles, también los más pequeños, como los pequeños hilos de hierba, el pájaro que picotea cerca del santo, el asno cargado con bultos siguiendo al monje, el caballo comiendo los rastrojos, la estacada y las rocas finamente dibujadas.

Otras cuatro tablas de las calles laterales, que están expuestas en el Antiquarium Arborese de Oristano. En cada tabla están pintados dos santos:

- En la primera están SS. *Catalina de Alejandría y Apolonia*, mide cm. 196x155 (imagen n. 24);
- en la segunda *Antonio de Padua y Buenaventura*, mide cm.175x155 (imagen n. 24);
- en la tercera *Esteban y Nicolás de Bari*, mide 196x156 (imagen n. 25);
- en la cuarta *Ludovico y Bernardino de Siena*, mide 176x155 (imagen n. 25).

En todas las tablas los santos están pintados sobre fondo de oro, sentados y en las manos tienen los símbolos que hacen referencia a ellos: *Catalina de Alejandría* la espada, *Apolonia* las tenazas, y las dos la palma del martirio; *Antonio de Padua* el lirio y *Buenaventura* vestido con la capa cardenalicia y en el regazo un libro que puede sean las *Memorias de San Francisco*, que parece estaba escribiendo cuando murió y que, dice la leyenda, regresó de la tumba por tres días para terminarlas; *Esteban* con su vestido de diacono y la palma del martirio, *Nicolás de Bari* con la casulla y el báculo de obispo y las tres bolsitas de oro con la cuales, según la tradición, entregó la dote a tres chicas pobres; *Ludovico de Tolosa* con sus insignias de obispo y *Bernardino da Siena* que indica la hostia, con el monograma del nombre de Jesús "IHS", que llevaba a todas partes inscrito en una tabla<sup>265</sup>.

Cinco tablas de la predela o del guardapolvo, están también en el Antiquarium Arborense, con los santos mártires franciscanos:

- *Acursio*, la tabla mide cm. 130x54;
- *Bernardo*, cm. 130x54;
- *Otón*, cm. 145x54;
- *Pedro*, cm. 128x54;
- *Adjuto*, cm. 132x54 (imagen n. 25);

que fueron ejecutados por los musulmanes y que están casi siempre representados en las obras que tienen como tema san Francisco y el mundo franciscano. En todas estas nueve tablas están presentes las manos de diferentes discípulos entre las cuales, pero sin saber cual de ellas es, se piensa que está la del hijo Michele<sup>266</sup>.

En toda la pintura, pero sobre todo en la de *san Francisco*, se tiene la sensación de una vuelta atrás del pintor, ya sea en las imágenes más aplastadas, ya sea en su iconografía; la figura del santo esta puesto

---

<sup>265</sup> Todas las referencias iconográficas se pueden recoger en los diferentes textos de: RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Del Serbal, 2000; CHISESI Ino. *Dizionario Iconografico dei Patroni e dei Santi della Sardegna*. Cagliari: Unione Sarda S.p.a., 2004

<sup>266</sup> PASOLINI, Alessandra. "El caballero de Santiago Salvatore aymerich y Pietro Cavaro...". En *Quintana...*, p. 202

transversalmente ocupando casi todo el espacio, la línea de contorno está muy marcada, prevalecen los tonos terrosos y un sentido casi atemporal, una imagen congelada en un momento preciso y falta de toda realidad, si todavía precisa en la minuciosidad de la representación de la naturaleza que rodea la imagen del santo. Entre todas las obras del pintor es la más desconcertante y enigmática, como justamente observa la historiadora Renata Serra "...De hecho es una obra donde muchas son las intervenciones del taller, tanto que se puede atribuir al pintor sólo la tabla con *-San Francisco que recibe los estigmas-*. Es una pintura donde nos encontramos con una desconcertante vuelta a la manera flamenca cuatrocentista: contornos finos y marcados, insistencia a la minuciosidad y en conjunto un aplastamiento de los volúmenes. Es difícil comprender, en esta fecha, estos arcaísmos, sobre todo pensando que ya en el *Retablo de Villamar* habían sido superados"<sup>267</sup>.

Se ha pensado que esta vuelta atrás se haya producido con la llegada a la ciudad del *Tríptico de Clemente VII*<sup>268</sup>, botín de un soldado español durante el "Sacco di Roma" de 1527, una obra atribuida a Roger Van der Weyden, hoy a su taller, que pudo haber influido en su pintura y en un nuevo sentimiento hacia el sagrado. No obstante a estas alturas habría sido más comprensible un progresar hacia adelante sobre todo por la experiencia vivida en su taller con los supuestos huéspedes españoles manieristas. Consideramos que es más probable que quiso volver a su experiencia formativa napolitana, reheleándola a través de su primera formación ibérica, porque debiendo crear un retablo que tenía que ponerse cerca, o alrededor, de la antigua *Croce di Nicodemo*, el estilo más próximo a esta imagen y que pudiera expresar mejor esa

---

<sup>267</sup> SERRA, Renata. *Pittura e Scultura dall'età rom...*, p. 192

<sup>268</sup> Sobre este tríptico se cuenta que llegó a Cagliari de manera bastante rara. Parece que un soldado de Carlos V durante el saco de Roma de 1527, robó el tríptico de las habitaciones del Papa y después se dispuso a volver a España con un navío. Durante la travesía se desencadenó una terrible tormenta y el soldado rezó a la Virgen y juró que si llegaban salvos al primer puerto donaría la obra a la iglesia del lugar. Llegaron en el puerto de Cagliari bastante maltrechos y el tríptico fue donado al arzobispo de la ciudad Girolamo de Villanova. Éste advirtió al Papa que decidió con un *Breve* dejarlo a la ciudad.

espiritualidad, fuera volver al pasado y a una tipología mística más afine a esa escultura.

Este retablo es llamado del *Santo Cristo*, en cuanto está citado con este nombre en los antiguos registros de los franciscanos y sabemos la fecha exacta en que se estaba terminando, 1533<sup>269</sup>, porque está la constancia del pago al pintor a partir de esta fecha, pero no explica porque fue llamado con este nombre, si todavía se hacen hipótesis bastante acertadas. Si, como después explicaremos, se construyó un retablo alrededor del Crucifijo, se comprende porque el nombre que se le puso fue el de “Santo Cristo”.

El retablo fue desmontado en 1835, cuando la antigua iglesia gótica, que se llamaba “Santuario del Crucifijo” porque estaba expuesto, desde primeros del siglo XIV, el *Cristo Gótico doloroso* o mejor dicho el “Crucifijo de Nicodemo” como es conocido en la isla, fue derribada para reconstruirla con el nuevo estilo neo-clásico, con el nombre de iglesia de San Francisco, donde estaba también el monasterio de los franciscanos conventuales. En 1866 se impuso la desamortización y los frailes fueron alejados con la fuerza del monasterio y, mientras se pudo mantener en la iglesia la tabla con *San Francisco que recibe los estigmas* y el *Crucifijo de Nicodemo*, las otras tablas fueron recogidas por el ayuntamiento que después las donó al Museo de la ciudad.

Diferentes historiadores estudiaron las tablas y se pusieron la pregunta de cómo pudiera ser el retablo completo, de cómo eran acopladas las tablas. Raffaello Delogu<sup>270</sup> escribe que, juntando las tablas, se puede aseverar que seguramente falta una, la de la Crucifixión, que en el ático de la mayoría de los retablos estaba presente, sobre todo los de derivación ibérica como eran los sardos. Se sabe que en el Ochocientos, con el desarrollo del mercado anticuario, Cerdeña fue uno de los lugares codiciados por los mercaderes de Arte, y muchos retablos fueron

---

<sup>269</sup> Está el documento del pago que los franciscanos hicieron al cuñado del pintor de 280 libras, fechado 14 de Julio 1533.

<sup>270</sup> DELOGU, Raffaele. “Michele Cavaro. Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna”. En: *Studi Sardi* (Cagliari), III, (1937), pp. 5-96

desmontados y vendidas las tablas, pero no tenemos constancia de que una tabla de estas características y procedente de Oristano se haya vendido nunca. Marcella Serreli y Umberto Zucca<sup>271</sup>, hacen una hipotética reconstrucción del retablo escribiendo que las tablas probablemente fueron pintadas y acopladas alrededor de la escultura del “Crucifijo de Nicodemo”, la figura más importante de la iglesia, que en este modo se ponía no sólo como imagen central, sino también parte integrante del retablo, entonces no era necesario hacer otra tabla por la Crucifixión, algo no usual en los retablos de la península italiana, pero normal en los retablos de área ibérica que conyugaban la pintura con la escultura. La disposición de las tablas para los dos historiadores, tenía que ser:

- el Cristo gótico al centro del retablo, sin o con un nicho donde insertarlo;
- arriba la tabla de *san Francisco*, en cuanto la medida de la base de esta tabla se corresponde al travesaño de la Cruz, y por la similitud de la imagen “Jesús-Francisco”, siempre presente en los monumentos regidos por los franciscanos;
- a los lados del brazo vertical del Crucifijo, las cuatro tablas con los santos. Los más antiguos abajo, *santos Esteban y Nicolás de Bari*, arriba, *santas Catalina de Alejandría y Apolonia*;
- abajo, *Ludovico de Tolosa y Bernardino de Siena*; arriba los principales santos franciscanos, *Antonio de Padua y Buenaventura*;

No se puede decir cuales estaban en las calles izquierdas o derecha, en cuanto no tenemos ninguna descripción, tampoco antigua, de la obra. Las otras cinco tablas con los santos mártires franciscanos, que Raffaele Delogu<sup>272</sup> pensó pudieran ser de la predela, creemos que por su dimensión, siendo más altas que anchas, pudieron ser del guardapolvo, pero en un caso como en el otro faltan, entonces, diferentes otras tablas para completar el retablo, y en este caso, según la reconstrucción de Serreli y Zucca, en el sagrario saledizo, a parte de la imagen de Cristo en

---

<sup>271</sup>SERRELI, Marcella – ZUCCA, Umberto. “Ipotesi di ricostruzione del Retablo del Santo Cristo”. En: *Biblioteca Francescana Sar...*, 325-336

<sup>272</sup> DELOGU, Raffaele. “Michele Cavarro...”. En: *Studi Sardi* (Cagliari), III..., p. 52

la parte central, faltaría otro santo franciscano, que bien puede ser el sexto mártir<sup>273</sup>.

(Spano G., *Picture*, 1861, p. 40; Spano G., *Catalogo*, 1870, p.11; Goddard King G., 1923, 176; Aru C., 1937, p. 466; Delogu R., 1937, p. 28ss.; Rathfon Post C., 1938, p. 438; Delogu R., 1952, ficha 27, pp. 9,19-20; Devilla C., 1958, p. 175 ss.; Rathfon Post C., 1958, pp. 503-513; Maltese C., 1962, ficha 92, p. 224; Maltese C. Serra R., 1969, pp. 306, 314; Branca R., 1971, pp. 45-46; Kalby L. G., 1975, p. 66; Serra R., *Pietro*, 1979, p. 25-26; Serra R., 1980, ficha 21, pp. 69-72; Arce J., 1982, pp. 111, 462,465; Serra R., 1982, p. 89; Bertacchi L., 1985, ficha 7-8, pp. 71-78; Caleca A., 1985, p. 39; Pescarmona D., 1985, p. 47; Spiga G., 1985, p. 51; Pau G., 1988, pp. 31-34; Pescarmona D., 1988, pp. 530-531, 533; Pescarmona D., ficha *Cavaro Pietro*, 1988, II, p. 675; Pescarmona D., 1989, p. 605-606; Limintani Viridis C., 1989, pp. 142-144; Serra R., Coroneo R., 1990, ficha 91, pp. 192-193, 196-201; Serreli M., Zucca U., 1999, pp. 325-336; Pasolini A., 2009, p. 202)

#### *Ss. Pedro y Pablo, ca. 1528*

Técnica mixta sobre tabla con fondo de oro, m. 1,94 x 0,86-1,93 x 0,86 - Cagliari, Pinacoteca Nacional

Son dos tablas que parecen ser las puertas de un retablo hoy desaparecido, de que se tiene una documentación archivista de 1528, donde los representantes civiles del barrio de “Villanova” encargan a Pietro Cavaro un retablo, con todo detalle sobre los santos que tiene que pintar, entre los cuales los más importantes tendrían que ser Santiago mayor y Santiago menor, para el altar de la iglesia de Santiago en Cagliari. Se conoce un inventario de 1659, donde se desprende que este gran retablo se había desplazado y modificado desde el altar mayor, que por esas fechas había sido reemplazado con un altar arquitectónico de esculturas ligneas. De esta obra parece que quedan solo las dos tablas de las puertas con las imágenes de San Pedro y San Pablo, que fueron

---

<sup>273</sup> Roberto CORONEO, en la ficha n. 91 de, *Pittura e scultura...*, p. 196, pone seis mártires franciscanos, mientras en algunas publicaciones antiguas de los franciscanos se ponen cinco, como en: “Passio sanctorum Martyrum fratrum Berardi Petri Adiuti Accursii Othonis in Marochio martyrizatorum”. En: *Analecta Franciscana sive chronica aliaque varia documenta ad historia Fratrum Minurum spectantia edita a PATRIBUS COLLEGII S. BONAVENTURAE*, Tomo III, Appendix I. Quaracchi: Claras Acquis (MDCCCXCVII), pp. 579-596; citación en: SERRELI, Marcella – ZUCCA, Umberto. “Ipotesi di ricostruzione del Retablo del Santo Cristo in Oristano”. En: *Biblioteca francescana sar...*, n. 9, p. 327

descritas por primera vez de Vittorio Angius<sup>274</sup> en 1856, y en 1861 por Giovanni Spano<sup>275</sup>, que las vio en el claustro del monasterio de Santo Domingo en un retablo reconstruido, juntando tablas de diferentes pintores.

*San Pedro* (imagen n. 26) envuelto en una grande capa roja está en pié, delante de un bancal con molduras clásicas. Tiene en la mano izquierda, levantada, una gran llave y en la derecha un libro. La cara con expresión dulce pero firme, desprende autoridad, y el fondo de oro parece ensalzar su majestuosidad.

*San Pablo* (imagen n. 27) está sentado sobre el bancal con la espada de guardián de la fe en la mano izquierda y un libro en la derecha, una larga cabellera y abundante barba adorna sus facciones de expresión pensativa.

La monumentalidad, belleza y expresividad de las imágenes recuerda la imagen de *Santiago* (ca. 1529), de Polidoro da Caravaggio y su colaborador Giordano, que está en el museo de la iglesia de “Santa Maria Incoronata” de Camaro Superiore en provincia de Messina (imagen n. 28). Pero en la actitud y monumentalidad, también, es muy presente la pintura valenciana de Vicente Macip y, sobre todo, del *Retable Mayor de la catedral de Segorbe* (ca. 1529-32)<sup>276</sup>, pintado junto a su hijo Joan de Joanes, donde en algunas tablas se recoge también el influjo de Paolo de San Leocadio y de Sebastiano del Piombo; y como en los retablos levantinos de este periodo, también aquí, sigue utilizándose el fondo de oro cincelado.

(Valery A.C.P., 1837, p. 177; Angius V., 1856, p. 197; Spano G., *Duomo*, 1856, p. 31; Spano G., *Guida*, 1861, pp. 54-55; Corona F., 1896, p. 89; *Cagliari* 1902, p. 104; Aru C., in Taramelli A., 1914, p. 163; Godard King G., 1923, p. 172 ss.; Aru C., *Cavaro* 1931, p. 558; Delogu R., 1936, p. 42; Delogu R., 1937, p. 26 ss.; Rathfond Post C., 1958, p. 514; Maltese C., 1962, p. 27; Maltese C. Serra R., 1969, pp. 306, 314, 316; Serra R., *Pietro*,

---

<sup>274</sup> ANGIUS, Vittorio. “Cagliari”. En: CASALIS Giuseppe. *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. Il Re di Sardegna, III*. Torino: Sardegna, 1856

<sup>275</sup> SPANU, Giovanni. *Guida della città e dintorni di Cagl...*; copia anastatica, p. 275

<sup>276</sup> DOMÉNECH, Fernando Benito – GALDÓN, José Luis. *Vicente Macip (c. 1472-1550)*. Catalogo de la Exposición..., pp. 93-125; COMPANY, Ximo. *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007, p. 347

1979, pp. 25-26; Serra R., 1980, p. 32; Arce J., 1982, p. 334; Serra 1982, p. 89; Pescarmona D., 1985, p. 48; Spiga G., 1985, p. 52; Pescarmona 1988, pp. 530-531; Pescarmona D., ficha *Cavaro Pietro*, II, 1988, p. 675; Maxia A.G., ficha PI 14-15, 1988, p. 48; Serra R. Coroneo R., ficha 90, 1990, p.194-195; Maxia A.G., 1993, p. 109; Pasolini A., 2009, p. 202)

### **4.3 OBRAS ATRIBUIDAS**

#### *Retablo de San Eligio, ca. 1512*

Temple sobre tabla con fondo de oro, mide m. 4,46 x 3,37 (imagen n. 19)  
Cagliari, Pinacoteca Nacional

El retablo se encontraba en la capilla de los herreros, de los que es santo protector así como de los orfebres, en la iglesia de "Santa Maria del Gesù" en Cagliari, destruida en 1717; después se trasladó en la iglesia de San Pedro en la ciudad de Sanluri, y hoy está en depósito en la Pinacoteca Nacional de Cagliari. A lo largo de los siglos fue repintado muchas veces, pero ahora ha sido restaurado volviendo a la pintura original, si todavía con muchas lagunas en las diferentes tablas.

El armazón es sencillo y lineal, pero las tablas del cuerpo superior están enmarcadas por arcos conopiales del gótico florido. En la predela las tablillas están partidas por pilastras góticas terminantes en pináculos y enmarcadas de arcos rebajados.

El retablo tiene dos cuerpos y tres calles, predela y guardapolvo.

En el cuerpo central están seis tablas, de las que solo en cuatro se ha conservado las pinturas o parte de ellas; la predela tiene siete tablillas que mantiene la pintura completa; el guardapolvo está completo con nueve tablas si todavía sólo quedan seis pintadas.

El retablo se atribuyó al así llamado Maestro de Sanluri, un pintor anónimo al que se han atribuido diferentes obras por continuidad estilística, y se ponía su fecha después de 1505. En los últimos estudios que han aparecido se opina que probablemente la fecha se tiene que adelantar a 1512, y que el pintor de este retablo no fue uno sino tres:



Guillem Mesquida<sup>277</sup>, Juliá Salba y Pietro Cavaro, al cual se atribuye la predela; por esta razón en esta parte analizaremos sólo estas tablillas.

- al centro de la predela está la tabla con *Cristo Varón de dolores*, sujetado por ángeles; a los lados desde hay historias sobre la vida del santo:
- a la izquierda del sagrario: *Sueños proféticos de la madre, El taller del orfebre, Prueba delante de Clotario*;
- a la derecha: *Limosna, Consagración obispal, Feligreses a la tumba del santo*.

En todas las tablillas predomina el esquema ibérico y las figuras tienen referencias hispano-flamencas del ámbito de Huguet, pero también de las iconografías de los grabados de Durero, como los de 1503-1505 de la serie de la *Vida de María*, donde la *Disputa* y la *Circuncisión* se ven reflejadas en la *Prueba delante Clotario* y la *Limosna*. En la tablilla con *Los sueños proféticos de la madre*, el dibujo diagonal del lecho y la mano abandonada sobre el edredón, recuerda igualmente un grabado que fue utilizado como modelo, casi 15 años después, de Pedro Nunyes para el *Retablo de San Eloy dels Argenters* (1526) en Barcelona.

Que la autoría de estas tablillas se haya atribuido a Pietro es fundamentado en la cercanía de las imágenes de esta predela a las pintadas en diferentes obras de nuestro pintor, sobre todo, con relación al *Retablo de Villamar*. La anatomía y expresión del rostro de *Cristo varón de dolores* con la del *Resucitado* de Villamar; la similitud entre la tabla con *Sueños proféticos de la madre* y la *Muerte de la Virgen* siempre del mismo retablo, las caras dulces y rafaelescas de los diferentes personajes y, también el cromatismo en tonos calidos, muy similar a los utilizados de Pietro en la predela del *Retablo de Villamar*.

(Aru C. in Taramelli, 1914, p. 157; Biehl W., 1917, pp. 134-136, 145-146; Brunelli E., 1919, pp. 237-240; Aru C., 1920, pp. 146-147; Goddard King G., 1923, pp. 120-127; Aru C., 1924, p. 4 ss.; Aru C., 1927, pp. 51-53; Van Marle R., 1934, p. 458; Delogu R., 1936, pp. 41-42; Delogu R., 1945, p. 20;

---

<sup>277</sup> El historiador Aldo Pillittu escribe que probablemente lo que se llama Maestro de Sanluri sea Guillem Mesquida, y lo justifica porque en una tabla del *Retablo de San Eligio*, está pintado un mosquito, pero no todos los historiadores están de acuerdo. PILLITTU Aldo. "Una proposta di identif...". En: *Archivio Storic...*, pp. 334-338

Salinas R., 1957, p. 356; Rathfond Post C., 1958, pp. 470-475; Maltese C., 1962, pp. 23-24, 208, ficha 88-90; Colli Vignarelli F., 1965, *Chiese*, pp. 71-72; Maltese C., Serra R., 1969, p. 288 ss.; Serra R., 1975; Kalby L. G., 1975, pp. 64-65; Lipinsky A., 1975, p. 177; Serra R., 1980, pp. 60-62, ficha 16; Arce J., 1982, pp. 334-532; Serra R., 1982, p. 88; Ainaud de Lasarte J., 1985, p. 29; Caleca A., 1985, p. 37; Serra R., ficha en *Cultura* 1985, pp. 132-137; Pescarmona D., 1987, p. 495; Concas R., ficha PI 10, in *Pinacoteca* 1988, pp. 36-37; Pescarmona D., 1988, pp. 527-528; Pescarmona D., ficha Maestro di Sanluri, en *Cinquecento* 1988, II, p. 759; Limintani Virdis C., 1989, p. 137; Serra R., 1989, *Pittura*, pp. 81-89; Maxia A. G., ficha 552, en *Corona d'Aragona*, 1989, p. 343; Serra R., 1990, pp. 134-141, ficha Coroneo R., n. 58; Pillittu A., 2007, pp. 695-738)

### *San Ludovico de Tolosa, ca. 1518*

Temple sobre tabla con fondo de oro, m. 0,86 x 0,61 (imagen n. 29) - Inca, Società Archeologica Luliana, (En deposito en Palma, Museo de Mallorca)

Es una única tabla que perteneció a un retablo hoy desaparecido.

El primer historiador que hizo una descripción de la tabla, sin todavía indicar el nombre del pintor, fue Rossello Bordoy Guillermo<sup>278</sup> en 1976, habiéndola encontrada en el Museo de Mallorca con el numero de Inventario 4099. La atribución de esta tabla a Pietro Cavaro fue hecha por primera vez de los historiadores Renata Serra y Roberto Coroneo en el texto de 1990<sup>279</sup>.

Sobra el fondo de oro cincelado destaca la imagen del santo, joven, vestido con un sayal de fraile con encima la casulla de obispo y su mitra episcopal. Tiene la mano levantada bendiciendo y delante un atril con un libro. La cara con la boca entreabierta, añadiendo la palabra al gesto, da la impresión de que el artista quisiera dar una cierta connotación psicológica al santo, que pero no consigue totalmente, quedando un poco congelada su expresión, muy propio de las pinturas del periodo de transición entre el Tardo-gótico y el Renacimiento.

La autoría de la tabla a Pietro Cavaro se debe a diferentes razones como: el fondo de oro que tiene el mismo dibujo y la misma cinceladura que se encuentra en las tablas mayores del *Retablo de Villamar*, así como

---

<sup>278</sup> ROSSELLO BORDOY Guillem. *Museo de Mallorca, salas de arte medieval*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976, p. 35

<sup>279</sup> Serra R., *Pittura e Scultura dall'età Roman...*, ficha n. 86 de Coroneo R., p. 186

diferentes rasgos fisonómicos recuerdan algunas imágenes presentes en ese retablo: las sobrecejas son iguales a las de S. Francisco, la nariz es igual a la del *Arcángel Miguel* y la boca medio abierta es igual a la de San Juan en el *Bautismo de Cristo*. Pensamos que el dibujo es de Pietro pero puede ser que la ejecución fue de otro pintor del taller.

(Rossello Bordoy G., N. Inv. 4099, 1976, p. 35; Serra R., Coroneo R., ficha n. 86, 1990, p. 186)

### *Ángel y Cristo en piedad, (ca. 1518)*

Técnica mixta sobre tabla con fondo de oro, m. 0,26 x 0,33 (imagen n. 30), Colección particular

Es una tabla de un retablo desmontado. También se atribuyó a nuestro pintor por las mismas razones de las escritas arriba y por la semejanza de algunos rasgos fisonómicos con otras imágenes presentes en el *Retablo de Villamar*. La atribución de esta obra y su descripción fue hecha por primera vez del historiador Daniel Pescarmona, en 1985<sup>280</sup>.

Sobra un fondo de oro estrellado a punzón, se recorta la imagen del ángel, que con las alas extendidas, tiene la cara dolorida inclinada hacia el cuerpo que lleva en sus brazos *Cristo muerto*. La expresión del rostro de Cristo, sufrido y estirado en el rictus de la muerte, recuerda el realismo casi expresionista de la pintura hispano-flamenca. El color todo jugado en tonos entre el marrón-cobrizo-verdoso, sólo destacando el blanco de la túnica del ángel, crea esa atmosfera apagada y triste de duelo.

Esta tabla se conocía sólo a través de una foto de archivo y después pasó a ser propiedad de una colección particular. La atribución a nuestro pintor se debe a los pequeños círculos estrellados en el fondo de oro y también alrededor del halo que son hechos con el mismo punzón empleado en la predela del *Retablo de Villamar* y en el *Estandarte Procesional*, así como los rasgos fisonómicos del ángel son iguales a los

---

<sup>280</sup> PESCARMONA, Daniele. "Considerazioni in margine ad alcuni problemi offerti in discussione dalla mostra". En: *Cultura Quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*. Catalogo de la exposición (Cagliari 1983-84). Cagliari: Sovrintendenza ai BAAAS, 1985, p. 41-49

del *Arcángel Rafael* pintado en el guardapolvo y los valores cromáticos son los mismos<sup>281</sup>. Sigue siendo evidente la formación del pintor en tierra española.

(Pescarmona D., 1985, pp. 44, 47; Serra R., Coroneo R., 1990, p. 187)

*Retablo de la Mater Dolorosa, (post 1520)*

Técnica mixta sobre tabla con fondo de oro

Son cinco tablas de un retablo desmontado, descritas por primera vez por Giovanni Spano en 1861, pero sin el nombre del pintor. La atribución a Pietro y la reconstrucción del retablo la hizo por primera vez el historiador Sabino Jusco<sup>282</sup>, que puso en relación una tabla, la *Mater Dolorosa*, que estaba en el convento de Santa Rosalía (la iglesia de los artistas en Cagliari), y otras cinco tablas descritas por Giovanni Spano: *Huida de la Sagrada Familia a Egipto*; *Circuncisión*; *Jesús entre los doctores*; *Subida al Calvario*; *Lamentación sobre Cristo muerto*, en ese momento pertenecientes al “cavaliere” Giovanni de Candia. Dos de estas tablas, a principios del siglo XX, se encontraban en casa del abogado Giuseppe Orrù, *Jesús entre los doctores* y *Subida al Calvario* que después, juntas con la *Huida a Egipto*, aparecieron en una subasta de Milán en 1928, presentadas por la Galería Severino Spinelli de Florencia. De la *Huida a Egipto* se ha perdido el rastro si todavía queda constancia fotográfica, así como de las otras dos. Seguramente el ciclo iconográfico debía tener otra dos tablas, la *Deposición en el sepulcro* y una *Crucifixión*, ya descrita de Giovanni Spano, presentes en la iglesia de Santa Rosalía y desaparecidas<sup>283</sup>. Hay otra tabla, que ha desaparecido y de que no tenemos tampoco constancia fotográfica: *Circuncisión*. Se pensaba que pudiera ser una tabla llamada: *Circuncisión Costa*, porque pertenecía a la

---

<sup>281</sup> Los historiadores Serra y Coroneo piensan que las fechas en que se hicieron son cercanas en las dos obras y también que el pintor en hacer esta tabla tuvo que conocer bien los ángeles pintados en la *Piedad* de Paolo de San Leocadio (1486-92), que está en una colección particular de Bologna: *Pittura e scultura dall'età roman...*, p. 187

<sup>282</sup> IUSCO, Sabino. “Per un “ retablo” di Pietro Cavarò”. En: *Paragone* (Firenze), n° 255, mayo. 1971. pp. 64-71

<sup>283</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età roman...*, p. 190

familia Costa, descrita en 1942 por el historiador Raffaello Delogu<sup>284</sup>, pero se ha descartado porque por la descripción que hizo de esta obra otros historiadores concuerdan que no puede ser atribuida a Pietro ni tampoco a su taller.

Las tablas fueron encontradas en diferentes lugares y de manera bastante afortunada; sólo desde 1971 se comenzó a reconocer que pertenecían al mismo retablo. Las tablas son:

- *Mater Dolorosa*, m. 1,70 x 0,91, está en el convento de Santa Rosalía (Imagen n. 31);
- *Lamentación sobre Cristo muerto*, llamada también *Piedad de Tánger*, m. 1,02 x 0,80, está en la Pinacoteca Nacional de Cagliari (imagen n. 32);
- *Huida de la Sagrada Familia a Egipto*, *Jesús entre los doctores*, *Subida al Calvario*, son otras tres tablas en paradero desconocido, de que pero se tiene constancia fotográfica (imagen n. 33).

La tabla con la *Mater Dolorosa* representa la Virgen sentada sobre una roca, detrás un paisaje muy bien proyectado en profundidad y en vez del cielo una lamina de oro cincelado, la cuya cinceladura es igual al fondo de algunas de las tablas del *Retablo de Villamar*. La *Virgen* con la cara muy triste, vuelta hacia la izquierda y las manos juntas, parece ensimismada y rezando, mientras siete rayos rojos se unen sobre su pecho. En la cabeza un velo blanco cubre su frente, tiene un vestido rojo y encima un amplio y largo manto azul oscuro la recubre desde la cabeza a los pies, uno de los cuales sobresale entre los pliegues. La cara de la *Virgen* resulta muy suave y dulce con el sombreado y la luz que ligeramente la ilumina y, al mismo tiempo, difumina el paisaje como si nos encontremos viendo una escena al amanecer o al crepúsculo. En el arco dicta una epígrafe: *Venite et videte si est dolor sicut dolor meus*<sup>285</sup>, que es el lamento de la ciudad de Jerusalén abandonada por sus hijos, y

---

<sup>284</sup> DELOGU, Raffaele. "Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri, Real Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Cagliari". En: *Le Arti* (Roma), V. (1942)

<sup>285</sup> Biblia de Jerusalén, *Lamentaciones*, vers. 1,12. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998, p. 836

aplicada a la *Dolorosa* en los ritos de la semana santa. De la tabla se desprende una gran carga emocional, que impacta fuertemente en cualquier visitante. Roberto Coroneo<sup>286</sup> pone la atención en el parecido, desde un punto de vista del impacto emocional, entre esta tabla y la *Pala de los siete dolores* (1518-20) de Quentin Matsys o Massys, que está en el Museu Nacional de Arte Antigua de Lisboa, pero si de una parte estamos de acuerdo por la emoción que desprenden las dos imágenes, de otra ya sea por los rasgos fisonómicos que por el color, los pliegues del vestido y el atuendo en general de la *Virgen*, encontramos un parecido notable, una vez más, con la tabla del *Sant Enterrament* (ca.1529-32) del *Retablo mayor de la catedral de Segorbe*, de Vicente Macip<sup>287</sup> (imagen n. 34), y lo único que podemos pensar es que tuvieron el mismo modelo icnográficos.

*Lamentación sobre Cristo muerto*, o llamado también *Piedad de Tánger*, en cuanto se encontró y recuperó en esa ciudad. Es una obra extraordinaria, el cielo una lamina de oro cincelado, el paisaje bien escorzado en perspectiva y profundidad, en la lejanía la ciudad de Jerusalén; sobre una colina las tres cruces y apoyada a la de medio una escalera. Cerca de unas grandes rocas, el grupo de personajes que lamentan la muerte de Cristo. En primer plano el cuerpo de *Cristo* en el abandono de la muerte medio apoyado en *San Juan* y *la Virgen* que están arrodillados, *María Magdalena*, también arrodillada, basándoles los pies y dos piadosas mujeres, *María de Cleofás* y *María Salomé*, en el acto de las plañideras, detrás Nicodemo y José de Arimatea con la sabana en las manos con la cual envolver el cuerpo de Cristo. La pintura es sobrecogedora en su fuerza expresiva y tensión narrativa, y el influjo es claramente de la pintura flamenca, y muy cercana también al *Sant Enterrament* de Vicente Macip, de que ya hemos escrito. La recuperación de la tabla se debe a la atención de un ciudadano de Cagliari que lo vio

---

<sup>286</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età roma...*, ficha n. 88 de Coroneo Roberto, p. 189

<sup>287</sup> DOMÉNECH, Fernando Benito – GALDÓN, José Luis. *Vicent Macip (c. 1475-1550)...*, p. 107

en un mercado de Tánger, y lo señaló a la Superintendencia a los bienes culturales de Cagliari, que se activaron pronto por recuperarlo.

Las tres restantes tablas que conocemos sólo a través de fotografías, *Huida en Egipto*, *Jesús en medio de los doctores* y *Salida al Calvario*, demuestran sin ninguna duda no sólo la influencia de la pintura flamenca de finales del siglo XV y comienzos del XVI en la obra de nuestro pintor, de que recoge también el ciclo iconográfico bastante conocido en área española pero raro en Italia y único en Cerdeña, sino un conocimiento preciso sobre las estampas y grabados de Durero, sobre todo para la *Huida en Egipto*, que tiene como modelo el grabado nº 13 de la *Vida de María* (imagen n. 33), hecho cerca de 1503-04<sup>288</sup>.

Según la disposición que tenían los retablos y la consecución de las imágenes, se probó a reconstruirlo. Probablemente debió tener al centro la tabla con la *Mater Dolorosa*, en el ático la *Crucifixión*, en la calle izquierda las tablas con la *Circuncisión*, *Huida a Egipto* y *Jesús en medio de los doctores*; en la calle derecha *Salida al Calvario*, *Piedad de Tánger*, y probablemente un *Santo Entierro*, de que pero no se sabe nada, si todavía por la topología del retablo tendría que haber estado<sup>289</sup>. La *Crucifixión* es muy probablemente la que describió Giovanni Spano<sup>290</sup>, que vio en el claustro del convento de los frailes franciscanos observantes anexo a la iglesia de Santa Rosalía, que pero hoy ha desaparecido. La descripción que nos da de esta tabla es muy concisa, pero da la idea que era similar en su iconografía a la que está en el Retablo de Villamar, en cuanto describe que hay diferentes personajes alrededor de la cruz y un sacerdote a caballo con mitra obispal.

El retablo fue pintado para la iglesia franciscana de “Santa Maria del Gesù” en Cagliari, iglesia que fue destruida por los bombardeos

---

<sup>288</sup> Para los grabados de Durero ver: SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età roman...*, p. 279

<sup>289</sup> La historiadora Renata Serra escribiendo sobre este pintor añade: “Muchos otros grandes retablos tuvo que pintar Pietro para las iglesias de Cagliari, llenos de novedades estructurales y iconográficas y, poniendo en tela de juicio lo que nos queda, explosivos por su contenido iconológico...o potentemente expresivos...” *Ibidem*, p. 190

<sup>290</sup> SPANO, Giovanni. *Guida della città di Caglia...*, p. 253

españoles de 1717<sup>291</sup>, y los religiosos construyeron en 1741 otro convento cerca de la iglesia de Santa Rosalía, hoy conocida como la iglesia de los artistas, donde se trasladaron y probablemente trasladando también las obras de arte que existían en el viejo convento entre los cuales la tabla de la *Mater Dolorosa*, que Spano vio expuesta en la primera capilla a la derecha de la nave<sup>292</sup>. La venta y dispersión de las tablas se debió ya sea por el desarrollo de los mercados anticuarios, ya sea por el hecho que cuando el retablo fue desmontado diferentes tablas pararon en diferentes colecciones privadas, cuyos dueños al final vendieron en el mercado anticuario<sup>293</sup>.

(Spano G., *Guida*, 1861, pp. 29-30; *Cagliari* 1902, pp. 198-199, 201; Delogu R., 1942, p. 46; Devilla C., 1958, pp. 181-182, 575-576; Maltese C., 1962, p. 26; Maltese C., Serra R., 1969, p. 306; Iusco S., 1971, pp. 64-71; Alparone G., 1973, p. 30; Serra R., 1975, p. (??); Kalby L.G., pp. 66-67; Serra R., *Pietro*, 1979, pp. 25-26; Serra R., 1980, ficha 18, pp. 62-67; Arce J., 1982, p. 336; Serra R., 1982, p. 9; Pescarmona D., 1985, pp. 46, 49; Spiga G., 1985, p. 51; Pescarmona D., 1988, pp. 530-531; Pescarmona D., ficha *Cavaro Pietro*, in *Cinquecento*, II, 1988, p. 675; Maxia A.G., ficha PI 12, in *Pinacoteca*, 1988, p. 46; Pescarmona D., 1989, p. 605-606; Serra R. Coroneo R., 1990, pp. 188-190; Maxia A.G., ficha 15, 1993, p. 107)

*Triptico de la Virgen con el niño, San Miguel y San Onofre (ca. 1515-1525)*

Temple sobre tabla. Tabla central, cm. 27,3 x 17,5; tablas laterales, cm. 27,5 x 9. Vicoforte (Mondovì-Piamonte) Santuario de la SS. Virgen (imagen n. 46)

El pequeño tríptico se expuso, por primera vez, en la gran muestra que se hizo en Turín en 1939, sobre el arte figurativa del Piamonte desde el siglo XIV hasta comienzos del XVI.

El tríptico parece que fue comisionado por Francesco Della Chiesa, perteneciente a una pudiente familia de mercaderes de Acqui Terme que

---

<sup>291</sup> MAXIA, Antonia Giulia. "Retablo della Madonna dei sette dolori". En: *Retabli. Arte sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI...*, ficha n. 15, p. 107

<sup>292</sup> SPANO, Giovanni. *Guida della città di Caglia...*, p. 249

<sup>293</sup> Cinco tablas estaban en posesión del cavalier Giovanni de Candia en Cagliari, y fueron descritas por primera vez del canonigo Giovanni Spano en su: *Guida della Città di Cagliari*. De estas en 1933, dos se encontraron en posesión del abogado Giuseppe Orrù y descritas en: AA.VV. *Guida pratica di Cagliari*. Cagliari: Timon, 1902



entre 1476 y 1492, según actas notariales, fue activa en la ciudad de Valencia. Parece fue él, no se sabe cuando, que hizo pintar este pequeño tríptico para el altar de la capilla familiar que tenían en la Catedral de Acqui Terme. Entre 1560-66, pasó en manos del obispo de Mondovì, Michele Ghisleri y futuro Papa Pío V, que cuando dejó el obispado lo donó al santuario de la SS. Virgen de Vicoforte en Mondovì.

La pequeña obra está pintada en las dos caras, pero la parte posterior fue pintada en época más tardía. Esto se comprende a raíz de una inscripción donde se califica de Beato al papa Pío V, y esto hace comprender que esta cara fue pintada después de 1672, cuando fue canonizado.

Los primeros estudios sobre este pequeño tríptico los hizo Vittorio Viale<sup>294</sup>, en ocasión de la exposición de 1939, y sin indicar el posible autor sitúa esta pintura en el tercer cuarto del siglo XV y atribuye su autoría al ámbito provenzal y probablemente al de Niza. En 1960, fue Enrico Castelnuovo<sup>295</sup> quien estudió el tríptico y escribió que pudo ser de ámbito piemontés, pero influido por la cultura hispano-flamenca, y pone el acento en su proximidad a la pintura de Huguet del retablillo de Vich (ca. 1460-70) y, por la dulzura de las caras y la suavidad de las melenas, a las imágenes de la catedral de Carpentras y lo fecha después de 1490. Giovanna Galante Garrone<sup>296</sup> lo vincula con la cultura franco-flamenca y su ejecución a finales del siglo XV. Pero Vittorio Natale<sup>297</sup>, piensa que su vinculación no sea con el sur de Francia, sino más bien de Cerdeña, y escribe: "...área perdurablemente vinculada a la cultura figurativa catalana, aunque también abierta a las distintas influencias de origen centro

---

<sup>294</sup> VIALE, Vittorio. *Mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte*, Catalogo de la exposición (Torino, 1939). Torino: S.A., 1939; cit. NATALE, Vittorio. *El Renacimiento Mediterráneo*, Catalogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 de marzo/6 de mayo 2001; Valencia, Museu de Belles Arts, 18 de mayo/2 de septiembre 2001). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001, p. 520-523

<sup>295</sup> CASTELNUOVO, Enrico. "Ragguaglio provenzale". En: *Paragone* (Firenze), n. 131. (1960): cit. *Ibidem*, p. 520-523

<sup>296</sup> GALANTE GARRONE, Giovanna. *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*. Torino: Centro Studi Piemontesi, 1979: cit. *Ibid.*

<sup>297</sup> NATALE, Vittorio. "Pintor sardo (Pietro Cavarò?)". En: *El Renacimiento Medit...*, pp. 520-523

italianas y fundamentalmente ligur...”, y la atribuye a un pintor indígena y muy probablemente a Pietro Cavaro, y lo fecha entre 1515 y 1525. Aldo Pillittu<sup>298</sup> cree que el tríptico tiene afinidades iconográficas y culturales con la pintura sarda de primeros de '500, pero descarta que sea una obra hecha del taller o del mismo Pietro.

El pequeño tríptico tiene la cornisa lisa en la parte externa y en lo alto de la parte interna está repujado con decoración gótica. Sobre el fondo de oro punzonado resaltan las imágenes, que parecen un poco encogidas casi como para hacerlas entrar en el pequeño marco en que se alojan. Al centro está la:

- *Virgen con el Niño en brazos y un ángel*;
- *San Miguel y el demonio*, en la tabla de izquierda;
- *San Onofre ermitaño*, en la tabla de derecha.

La *Virgen* con un vestido rojo y un manto azul ribeteado de pequeñas estrella doradas, con abundantes pliegues a la manera flamenca, tiene la cara muy dulce y en las manos ahusadas tiene el Niño que, en un movimiento un poco torcido y antinatural, vuelve la cara hacia el dulce y delicado angelito que está detrás. La postura del cuello del Niño, recuerda el mismo sujeto pintado por Bartolomé Bermejo, en el *Tríptico de la Virgen de Montserrat* de la última década del siglo XV (imagen n. 47), que está en la Catedral de Aquilino Terme, en Piamonte.

El *arcángel Miguel* recuerda, con su armadura llena de reflejos, las incisiones de Durero y la postura con la pierna izquierda doblada, la mano levantada y la melena movida, indica la voluntad de crear movimiento. La hechura de la armadura, el cuerpo del demonio, el ovalado del rostro y algunos rasgos como la forma de la boca, son iguales a la tabla del *San Miguel* del Retablo de Villamar, pero con un empuje más movido respecto a eso.

La imagen que el historiador Natale define de San Jerónimo ermitaño, en realidad es de *San Onofre*, en cuanto los símbolos con los que está pintado son de este santo y no de San Jerónimo, con la melena tan

---

<sup>298</sup> PILLITTU, Aldo. “Una proposta di identificazione per il Maestro di Castelsardo”. En: *Archivio Storico Sar...*, p. 328

larga que cubre todo el cuerpo, la barba blanca larga y fluyente, la cintura de flores y hojas, la postura del rosario. La manera en que está pintado tiene un gran parecido con la misma imagen que está en el guardapolvo del *Retablo de Villamar*, si todavía esta es más delicada y alargada.

La atribución de Vittorio Natale a Pietro se basa en algunos rasgos que se pueden comparar con el *Retablo de Villamar*, sobre todo: "...en los pliegues nerviosamente marcados, acentuados por densos sombreado, la tendencia a ahusar y articular geoméricamente las manos, la imagen del demonio igual a la que se encuentra en ese retablo y el alargamiento casi deforme de los pies que se encuentra en otras piezas de la producción de Pietro Cavaro<sup>299</sup>", y pone también el acento sobre la influencia flamenca del pequeño tríptico.

Observando con detenimiento esta pequeña obra, coincidimos con cuanto expresado por Natale, y añadimos que también el Niño tiene un sorprendente parecido con lo que está pintado en la tabla de la *Epifanía* del retablo de Villamar, así como los punzones de la corona de la Virgen es muy parecida a la que tiene el ángel en la tabla de *Ángel y Cristo en Piedad*. Con esto queremos decir que casi seguramente salió del taller de los Cavaro, pero la manera con la cual están pintados los cuerpos, más delicados respecto a la corporalidad con la cual los pintaba Pietro, sobre todo en la imagen de san Onofre con el cuerpo más alargado respecto a lo del *Retablo de Villamar* y la melena tan movida del arcángel, nos hace pensar que muy probablemente el dibujo sea totalmente de Pietro, pero probablemente con la colaboración en la pintura de otro pintor más joven, porque tenemos la sensación que en su delicadez se perciba casi un sentido de juventud del pintor, a menos que sea una obra juvenil del mismo Pietro y entonces fecharla más cerca de 1515, que de 1525, si no queremos todavía fecharla al periodo napolitano de nuestro pintor, entonces antes de 1515.

(Vittorio Viale, 1939, p. 521; Castelnuovo Enrico, 1960, n.131; Pillittu A., 1999, p. 328; Vittorio Natale, 2001, pp. 520-23; Pillittu A., 2002, p. 328)

---

<sup>299</sup> NATALE, Vittorio, "Pintor sardo (¿Pietro Cavaro?)". En: *El Renacimiento Mediterráneo*, Catalogo de la Expo..., p. 520-523

*San Agustín en cátedra, (ca. 1528)*

Técnica mixta sobre tabla con fondo de oro, m. 1,75 x 0,81. Cagliari, Pinacoteca Nacional (imagen n. 36)

Es la única tabla que ha quedado de un retablo desmontado, hecho por la antigua iglesia de S. Agustín. La primera descripción de la obra se remonta a Valery Antoine Claude-Pasquin, en su libro de viaje de 1837<sup>300</sup>, que la vio en la iglesia; así como la pudo admirar y describir también Giovanni Spano en 1861<sup>301</sup>.

El santo está sentado en un trono, dentro de su estudio, rodeado de monjes a los que enseña las reglas del orden; sube sus pies un hombre con tocado oriental, símbolo de la herejía. Los libros en las estanterías, están puestos con la cubierta de frente y no de atajo. La esfera armilar recuerda aquella pintada por Pedro Berruguete en el estudio de Federico da Montefeltro, y propone esa cultura humanística del ámbito romano-urbinate.

Los influjos presentes en esta pintura son, sobre todo, del ámbito de la pintura de "Campania", que recogía los influjos italianos, flamencos y españoles y, probablemente, también asumidos en las pinturas de los dos retablos "dei Beneficiati e dei Consiglieri" que en ese mismo periodo se habían o se estaban pintando en el taller.

La iconografía tiene muchos detalles y modelos diferentes: el trono recuerda lo de *San Eligio* (ca. 1512) del Maestro de Sanluri; Roberto Coroneo<sup>302</sup> pone su atención sobre la similitud que tiene esta imagen con los brazos abiertos y relajados del *San Benito* (post 1528) de Andrea Sabatini (imagen n. 37), que fue pintado más o menos en el mismo periodo y está en el Monasterio de Montecassino, y la mitra y los ojos bajos con el mismo sujeto de Marco Cardisco, que pero es más tardío

---

<sup>300</sup> VALERY, Anthony-Claude Pasquin. *Voyage en Corse, à l'île d'Elbe et en Sardaigne*, II. Paris 1837

<sup>301</sup> SPANO, Giovanni. *Guida della cit...*, pp. 189-190

<sup>302</sup> La referencia a estos pintores están en el texto: SERRA, Renata. *Pittura e Scultura dall'età roman...*, p. 192

cerca de 1529 que está en el “Museo di Capodimonte”, pero que nos hace pensar que cierta iconografía tenía sus modelos ya establecidos que se repetían una y otra vez; el festón de flores cogido por los dos ángeles encima del trono recuerda la escuela de Squarcione. Seguramente estas referencias hacen comprender que Pietro tenía conocimiento de lo que se fraguaba en la pintura de “Campania” del periodo y lo que se había desarrollado en el noreste de la península italiana a finales de Quattrocento y primeros de Cinquecento, sobre todo, en Urbino, Ferrara y Padua. Los monjes tienen las caras muy caracterizadas en sus fisionomías, casi como si fueran retratos de personas reales, mientras el rostro del santo tiene un gran parecido con lo de *san Pablo* del *Retablo de Villamar*. La tercera figura del clérigo que aparece en el lado derecho del santo, lo que tiene pintada la cruz de Santiago en su vestido negro, tiene un gran parecido fisonómico con el paje que está cerca de Caifás en la tabla de la Crucifixión del *Retablo de Villamar*, y probablemente se trata de otro retrato de don Salvador Aymerich, señor de Mara Arbarei (Villamar), uno de los mecenas de Pietro<sup>303</sup>.

Parece que es una tabla de un retablo desaparecido, y estaba expuesta en el altar mayor de la vieja iglesia de S. Agustín, donde la vio y fue descrita por el historiador Giovanni Spano<sup>304</sup>, y que después alrededor de mediados del siglo XIX, fue trasladada en el monasterio mayor. Pero no tenemos ningún documento que nos diga que pertenecía a un retablo si todavía se puede pensar esto ya sea por la tradición pictórica del periodo, que para la importancia del lugar donde estaba en origen, que no podía ser otra que una grande obra la que se tenía que poner en una de las iglesias más antiguas de la ciudad y por un santo entre los más venerados en Cerdeña.

La gran veneración en la isla hacia san Agustín tiene sus raíces, según diferentes relatos, en el hecho de que el cuerpo del santo fue

---

<sup>303</sup> PASOLINI, Alessandra. “El caballero de la Orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavaro: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento”. En: *Quintan...*, p. 199

<sup>304</sup> SPANO, Giovanni. *Guida della cit...*, 1861, p. 224

trasladado en la ciudad de Karalis (la antigua Cagliari) en el 507, por el entonces obispo de Hipona Feliciano. Desde 430, en el mismo año en que murió Agustín, los vándalos habían conquistado el norte de África, después de haber invadido la península ibérica. Alrededor de 456, llegaron también en Cerdeña conquistando algunas ciudades costeras, pero en 466, fueron rechazados del patricio romano Marcelino, se dice por habérselo pedido el Papa Hilario que era sardo. Cerca de 474 o 482, Cerdeña fue de nuevo conquistada de los vándalos hasta el 533, cuando Justiniano volvió a anexionar Cerdeña dentro del imperio romano de oriente. Algunos de los reyes vándalos, siendo arrianos, comenzaron a perseguir los católicos romanos, y en 507 exiliaron diferentes obispos a Cerdeña, entre estos a Fulgencio obispo de Ruspe y Feliciano obispo de Hipona, que teniendo miedo que los vándalos pudieran profanar el cuerpo de San Agustín se lo llevó a la isla. A partir del siglo VII, Cerdeña comenzó a sufrir diferentes y devastadoras incursiones por parte de los árabes y, en 712, Liutprando rey de los lombardos, teniendo miedo que pudieran llegar a Cagliari y profanar la tumba del santo, envió mensajeros para comprar las reliquias y tuvo la autorización del Papa para trasladar las reliquias del santo en la iglesia de *San Pietro in Cielo d'Oro* de Pavía<sup>305</sup>.

(Valery A.C.P., 1837, pp. 179-180; Angius V., 1856, p. 197; Martini P., 1858, p. 21; Spano G., *Guida*, 1861, pp. 189-190, 224; *Cagliari*, 1902, p. 180; Aru C., 1912, nota2, p. 11; Aro C., en Taramelli A., n. 4, 1914, pp. 164-165; Aru C., 1922, p. 265; Goddard King G., 1923, p. 81; Aru C., 1927, p. 53; Aru C., *Cavaro*, 1931, p. 558; Van Merle R., 1934, p. 460; Delogu R., 1936, p. 42; Delogu R., 1937, nota 1, p. 28; Rathfon Post C., 1958, pp. 504-520; Maltese C., 1962, ficha 93, p. 209; Maltese C. Serra R., 1969, pp. 306, 314; Alparone G., 1973, p. 30; Serra R., 1975; Kalby L.G., 1975, p. 66; Serra R., *Pietro*, 1979, pp. 25-26; Serra R., 1980, ficha 19, pp. 67-68; Serra R., 1982, p. 89; Caleca A., 1985, p. 39; Pescarmona D., 1988, pp. 530-531; Pescarmona D., ficha *Cavaro Pietro*, II, 1988, p. 675; Maxia A. G., ficha PI 13, in *Pinacoteca*, 1988, p. 47; Serra R. Coroneo R., 1990, p. 192; Maxia A.G., ficha 14, 1993, p. 106; Pasolini A., 2009, p. 199)

---

<sup>305</sup> Sobre la parte histórica de este periodo las noticias se han sacado del libro escrito por CASULA, Francesco Cesare. *La Storia di Sardegna...*, pp. 130, 155

*Retablo de San Pedro o de Suelli, (ca. 1533-37)*

Atribuido a Pietro, Michele Cavaro y ayudante.

Técnica mixta sobre tabla con fondo de oro, m. 4,45 x 3,25 - Suelli (CA),  
catedral de San Pedro (imagen n. 38)

También esta obra tuvo diferentes hipótesis en las atribuciones. Giovanni Spano<sup>306</sup> fue el primero en atribuirlo a Pietro Cavaro; Enrico Brunelli<sup>307</sup> lo puso en relación con otra tabla la: *Virgen del Jilguero* (ca. 1549-67, Pinacoteca Nacional de Cagliari), que en ese momento no se sabía bien quien fuese el autor y que después fue atribuida a Michele; Raffaello Delogu<sup>308</sup> atribuyó el retablo a Pietro y Michele; Corrado Maltese<sup>309</sup> atribuyó el dibujo a Pietro pero la pintura a Michele con otros dos pintores anónimos. También Renata Serra<sup>310</sup> piensa que aquí está la colaboración entre Pietro y Michele, mientras Daniele Pescarmona<sup>311</sup> lo atribuye totalmente a Michele.

El armazón del retablo es de estilo gótico florido, está completo en todas sus partes y tiene dos cuerpos y tres calles.

En la calle central están:

- *Abajo San Pedro en cátedra;*
- *Arriba la Virgen en trono con el Niño y ángeles.*

*San Pedro* (imagen n. 39), sentado en cátedra, tiene la mitra papal, una gran llave en la mano izquierda y la mano derecha levantada bendiciendo. A los lados dos clérigos, uno que tiene el báculo y el otro un libro abierto donde se lee en caracteres góticos *Auditórium nostrum in nomine Domini*. Detrás del santo el paño de honor pintado con rayas

---

<sup>306</sup> SPANO, Giovanni. "Antica chiesa di Suelli". En: *Bullettino Archeologico Sardo*, IX, 1863, p. 10 e ss.

<sup>307</sup> BRUNELLI, Enrico. "Arte (voce Sardegna)". En: *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere e Arti*, XXX. Roma: Treccani, 1936, pp. 865-867

<sup>308</sup> DELOGU, Raffaele. "Michele Cavaro (influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna)". En: *Studi Sardi* (Cagliari), III..., pp. 5-92

<sup>309</sup> MALTESE, Corrado. *Arte in sardegna dal V al...*, ficha 93, p. 209

<sup>310</sup> SERRA, Renata. *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e Cinquecento*. Roma: Associazione Casse di Risparmio, 1980, ficha n. 19, pp. 67,68

<sup>311</sup> PESCARMONA, Daniele. "La pittura del Cinquecento in Sardegna", Ficha "Cavaro Michele". En: *Il Cinquecento. La Pittura in Italia*, II. Milano: Feltrinelli, 1988, pp. 527-534

oblicuas entrecruzadas sobre fondo de oro. En la base del trono aparecen motivos clásicos de tritones sostén armas.

La *Virgen* está sentada sobre una silla cubierta con una tela de seda verde, tiene el Niño en brazos que se agarra a su cuello y con las caras, muy dulces, juntas. Detrás dos ángeles rigen una cortina rojo-naranja con reflejos dorados.

En la calle lateral izquierda:

- abajo *San Pablo*;
- arriba, *¿Quo vadis Domine?*

*San Pablo* está en pié sobre unas baldosas correctamente pintadas en profundidad, tiene la espada y el libro en las manos y detrás, para destacar la figura, un trapo blanco que cubre parcialmente un bancal clásico, mientras al fondo del todo está el oro con dibujos cincelados.

En la tabla de arriba *san Pedro* con los pies uno detrás de otro y el izquierdo con el talón levantado como si estuviera caminando, encuentra cerca de una roca Cristo con la cruz a cuestas, en el fondo monumentos clásicos que recuerdan la ciudad de Roma. La pintura representa la leyenda según la cual mientras Pedro huye de la persecución desatada contra los cristianos en Roma, Cristo con la cruz a cuestas se dirige hacia la ciudad, y a la pregunta de Pedro: “¿Jesús donde vas?”, Él responde: “A Roma para ser crucificado de nuevo en tu lugar”.

En la calle derecha:

- Abajo *San Jorge de Suelli*;
- Arriba, *Liberación de San Pedro*.

*San Jorge de Suelli*, está en pié sobre unas baldosas perfectamente representadas en perspectiva, con sus atavíos de obispo, delante de una cortina verde decorada, con el estofado tradicional del taller de los Cavaro, que cubre en la parte central un bancal clásico. El santo nació en Cagliari en el siglo XI. Con sólo veintidós años fue nombrado obispo de Suelli, un pueblo en el centro-este de la provincia de Cagliari. Se preocupó de los pobres e hizo muchos milagros. Murió en 1117. Su veneración se impuso rápidamente en toda la isla y a partir del



siglo XIII, muchos pueblos de la zona de *Ogliastra*<sup>312</sup> le dedicaron iglesias. En la iconografía aparece siempre vestido de obispo, tocado de mitra y con el báculo<sup>313</sup>.

En la tabla con la *Liberación de san Pedro*, el santo detrás de las rejas, tiene la visión del ángel que lo libera de su cautiverio. Los soldados dormidos no se percatan de lo que está aconteciendo y solo uno, a la derecha de la pintura, está despierto y mira lo que se está desarrollando en la celda con cara asombrada.

En la predela al centro del sagrario saledizo está:

- *Ecce Homo* (imagen n. 40) y a los lados el *Arcángel Miguel* y *Juan Bautista*;
- a la izquierda y derecha del sagrario los evangelistas, *Mateo* y *Juan*, *Lucas* y *Marcos*.

La imagen central con el Cristo es fuertemente flamenca, y caracterizada ya sea de su intensa expresión de dolor y tristeza pero, también, por la representación a medio cuerpo, algo raro en un momento en que en todos los retablos isleños se pintaba a cuerpo entero y, sobre todo, en el sagrario la iconografía más común era o la de la Piedad o la del Cristo Resucitado. Muy curiosa es la representación de los actos que despliegan los evangelistas donde, en secuencia a partir de la izquierda, *Mateo* (imagen n. 41) corta la pluma con la cual tiene que escribir su evangelio, *Juan* mira si está bien afilada, *Lucas* se apresta a escribir y en fin *Marcos* (imagen n. 42) ya escribe. Cerca de los evangelistas sus símbolos: el ángel, el águila, el buey y el león.

En el guardapolvo:

- *Profetas*;
- *Querubines*;
- *Sibilas*
- en alto al centro *Dios Padre entre Querubines*,

---

<sup>312</sup> *Ogliastra* es una de las regiones históricas en que se divide la Isla, y abarca una parte del este de la región.

<sup>313</sup> CHISESI, Ino. *Dizionario Iconografico dei Patroni e dei Santi della Sard...*, p. 117

Todos están representados entre óvalos, alternados con rombos donde se inscriben angelitos.

A las citaciones clásicas, la perfecta perspectiva y los volúmenes renacentistas, se añaden algunos detalles de gusto tardo-gótico como los paños de honor detrás de los santos, que pero seguían utilizándose a comienzos del Renacimiento, y el fondo de oro. Al influjo de Rafael, que es patente en la elección del modelo iconográfico de la tabla con la *Liberación de san Pedro* y, sobre todo, en los reflejos de luz, se añade el influjo flamenco de la imagen del *Ecce Homo*, que Roberto Coroneo<sup>314</sup> define como el "...fragmento pictórico más intenso", y Renata Serra<sup>315</sup>, a su vez, piensa que el rostro del *Ecce Homo*, es un retrato de Pietro, y escribe: "...una imagen con los rasgos fisonómicos claros y así puntuales que pueden legitimar la hipótesis que Pietro Cavaro, como era costumbre entre los pintores del Cinquecento, haya querido retratarse en el rostro de Cristo".

Este retablo fue estudiado por muchos historiadores, desde finales de Ochocientos hasta nuestro días y con diferentes atribuciones, todas vertiendo entre Pietro y Michele Cavaro<sup>316</sup>. A finales del siglo XIX se atribuyó a Pietro la totalidad del retablo. Después, a partir de la segunda década del siglo XX, diversos historiadores se dedicaron a evaluar y hacer un análisis más atento de las diferentes tablas y averiguar cuales eran las tablas pintadas de Pietro, cuales se tenían que atribuir a Michele y, también, averiguaron que estaba otra mano más tosca, probablemente de una ayuda del taller.

---

<sup>314</sup> El profesor Roberto Coroneo, que hemos citado muchas veces, hasta poco era titular de la cátedra de Historia de Arte Medieval en la Universidad de Cagliari, e sentimos mucho escribir que desde poco meses haya fallecido: SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età roman...*, ficha n. 97 de Coroneo Roberto, p. 210

<sup>315</sup> SERRA, Renata. *Ibidem*, p. 193.

<sup>316</sup> SPANO, Giovanni, lo atribuyó a Pietro: "Antica chiesa di Suelli". En: *Bullettino Archeologico Sardo* (Cagliari), IX, (1863), pp. 9,10; BRUNELLI, Enrico, lo atribuye a Michele: "Appunti sulla storia della pittura in Sardegna, pittori spagnoli del Quattrocento in Sardegna". En: *L'Arte* (Roma), X, (1907), pp. 366, nota 4

Raffaello Delogu escribió, en su texto de 1937<sup>317</sup>, que de Pietro eran el *san Pedro en cátedra* y el *diacono* que le entrega el misal, por dos motivos: -la cercanía con la tabla del mismo sujeto que está en la Pinacoteca Nacional de Cagliari y, -las analogías de estilo con la tabla de *san Agustín*, siempre expuesto en la Pinacoteca, y asevera que esta pintura tuvo como modelo la pintura de Andrea Sabatini. También otorga a Pietro la figura de *san Jorge* con su movimiento característico que parece danzar, pero sólo por el dibujo porque la pintura la atribuye a Michele; y, también, le atribuye la imagen del *Ecce Homo*, en que subraya su cercanía a la pintura flamenca. Para las otras tablas dice que fueron dibujadas y pintadas de Michele con su gusto rafaelesco tomado de Pietro.

Corrado Maltese<sup>318</sup>, escribe que todo el retablo fue dibujado de Pietro junto con el hijo Michele, pero pintado de Michele y otros dos discípulos o colaboradores. Según el historiador uno de estos colaboradores pintó: los dos *ángeles* en la tabla de la *Virgen*, el *san Pedro*, el *san Jorge*, los dos *evangelistas* a la izquierda del sagrario, el *Juan Bautista* y el *Ecce Homo*; el otro pintó: *san Miguel* y, probablemente, dos de los soldados de la *Liberación de san Pedro*. Michele pintó, a su vez, las tablas con: *san Pablo*, *¿Quo Vadis Domine?*, *Liberación de san Pedro*, la *Virgen en trono*, y los dos *evangelistas* a la derecha del sagrario. La tabla con *san Pablo* lo pone en relación con la tabla de *san Pedro* de la Pinacoteca, pero atribuye las dos a Michele. Después en el libro escrito conjuntamente con Renata Serra<sup>319</sup>, cambia algunas atribuciones y asigna la paternidad del dibujo general a Pietro, así como la pintura de la tabla con *san Pablo*, por los valores de claroscuro y los tonos más apagados de las tres tablas superiores, donde pero el movimiento y la animación son de atribuir a Michele; a otro colaborador se atribuyen las tablas con *San Jorge*, *san Pedro en cátedra* y la predela, por los colores más claros.

---

<sup>317</sup> DELOGU, Raffaele. "Michele Cavaro. Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna". En: *Studi Sardi...*, p. 27

<sup>318</sup> MALTESE, Corrado. *Arte in Sardegna dal V al...*, pp. 26-27

<sup>319</sup> MALTESE, Corrado – SERRA, Renata. "Episodi di una civiltà anticlassica". En: *Italia romanica. La Sard...*, p. 271

Renata Serra<sup>320</sup>, más tarde cambiará estas atribuciones y quedando la autoría de la totalidad del dibujo del entero retablo a Pietro, así como la pintura de la tabla con el *san Pablo*, pero al pintor atribuye sólo la impostación de las tablas con: *san Pedro en cátedra*, y *san Jorge de Suelli*. La pintura de las otras tablas la divide entre Michele y un colaborador; al primero las tres tablas de arriba del retablo, los *evangelistas* y el *Bautista* de la predela; al segundo el *Arcángel Miguel* y otras pequeñas imágenes de las tablas superiores. En el último texto escrito en colaboración con Roberto Coroneo<sup>321</sup>, que escribió las fichas de las diferentes obras examinadas, a Pietro se atribuyen totalmente las tablas con *San Pablo*, *Ecce Homo*, y la mayoría de las imágenes en la tabla de *San Pedro en Cátedra*, sobre todo por los rasgos fisonómicos de la figura del diacono a la derecha del santo, que parecen describir la psicología del personaje y, sobre todo, tenemos la impresión que sea el retrato de un personaje real cercano al pintor; al hijo Michele atribuye: *Virgen con el Niño*, *San Jorge de Suelli*, los evangelistas *Mateo y Lucas*, y probablemente *San Juan Bautista* y el *Arcángel Miguel*, con sus figuras delgadas de ritmo lineal y, también, la luz tornasolada en la tabla del *¿Quo Vadis Domine?* que se refleja en los soldados dormidos y que tiene referencia directa con la obra que Rafael pintó en la *Stanza di Heliodoro*, del Palacio Vaticano. Las otras imágenes: *¿Quo Vadis Domine?*, *Liberación de san Pedro* y los evangelistas *Juan y Marco*, son de otra mano, más cercana a la manera de Pedro Fernández y a su obra el *Retablo de Santa Elena* (ca. 1521), que está en la Catedral de Gerona, y también piensa que hay la participación del taller para las imágenes del guardapolvo y la decoración.

Daniel Pescarmona<sup>322</sup>, a su vez, atribuye el retablo a Michele. El problema que tenemos en las atribuciones que tienen como sujeto al hijo de Pietro estriba en el hecho de que en realidad no tenemos ninguna obra

---

<sup>320</sup> SERRA, Renata. *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinque...*, p. 74

<sup>321</sup> SERRA, Renata. *Pittura e Scultura dall'età roma...*, pp. 210

<sup>322</sup> PESCARMONA, Daniele. "La pittura del Cinquecento in Sardegna". En: *Il Cinquec...*, p. 674-675

segura hecha por Michele, están muchos documentos sobre obras contratadas con él, pero las únicas que han llegado hasta nuestro días son más bien obras del taller que directamente suyas, casi como si sólo dirigiera el taller, que a esas alturas podría ser que tuviera casi un trabajo industrial, *ante literam*, teniendo en cuenta que en esas fechas el taller de los Cavaro tenía ya una notable hegemonía en todo el territorio de la isla, y dejase la realización de las obras a los discípulos. Esto lógicamente pone el problema de comprender como era su estilo y hasta que no se encuentre algo que nos pueda esclarecer como pintaba, tampoco se puede hacer una atribución certera.

Tenemos que añadir que los historiadores han atribuido a Michele un corpus de obras y, también, pensando que seguramente en algún momento haya participado con el padre a la realización de algún retablo, cuando se han encontrado de frente a tablas que no se podían atribuir a Pietro, como en este caso, se haya atribuido al hijo. Pero subrayamos que también en esto hay algún problema de fechas. Si seguimos la fecha propuesta por su nacimiento no se puede aceptar que haya participado en esta retablo, a menos que lo hizo en calidad de aprendiz, porque en el momento de la pintura de este retablo, habría tenido alrededor de 15 años, si había nacido alrededor de 1513, y por su edad, todavía, no podía ser pintor; a menos que su nacimiento se tenga que remontar al periodo entre 1508-1512, o el retablo se pintara mucho más tarde de 1528, y entonces podemos pensar que era ya pintor y ayuda del padre en la realización de las diferentes obras que contrataban.

A través de la restauración del retablo en los años ochenta-noventa del siglo pasado, que se dio a conocer por el catálogo escrito en el 1992<sup>323</sup>, se pudo aseverar que los dibujos (imagen n. 43-44) preparatorios del retablo no son todos de la misma mano, si todavía se puede decir que la mayoría fue ejecutado de Pietro. Esto se pudo hacer a través del confronto de este retablo con el de Villamar, y aseverar que no sólo el dibujo, con sus sombras y perfección de acabado, sino que también las

---

<sup>323</sup> ZANZU, Giovanni – TOLA, Gabriele. *Pittura del Cinquecento a Caglia...*, pp. 43-54

correcciones son de la misma mano, y añadir que es bastante interesante notar que desde el *Retablo de Villamar* hasta lo de *Suelli*, el dibujo y el estilo de Pietro casi no ha cambiado. El director de los trabajos de restauración, Giovanni Zanzu, se pone la pregunta si también las pintó, y asigna las diferentes imágenes a los que pueden ser los diferentes pintores. Piensa que a Pietro se puede atribuir la mayoría del dibujo general, pero no total del retablo y, entonces, a él se asigna: *san Pedro* y el *diacono* que está a su derecha; *san Pablo* que tiene la misma corrección en la oreja que el *san Pedro* de Villamar; *san Jorge de Suelli*, el *Ecce Homo* y los evangelistas *Lucas* y *Marcos*, de la predela, que también pintó con los característicos rasgos judíos, muy propio de Pietro; para las tablas del: *¿Quo Vadis Domine?* y *Liberación de san Pedro*, el dibujo es seguramente de Pietro, pero para la pintura se tienen dudas y se piensa que fueron pintados de Michele, sobre todo por los colores mucho más claros y tornasolados. La pintura sigue siempre el dibujo, y se aleja sólo en el *Ecce Homo*, pintado con una expresión llena de sufrimiento y dolor, mientras en el dibujo es mucho más dulce y delicado. La otra mano se piensa que sea de Michele, por el paralelismo con el corpus de las obras atribuidas a él, y se le asigna: la *Virgen con el Niño*; el *san Miguel* y *Juan Bautista* de la predela, que dibujó y pintó. A otra mano mucho más tosca pertenecen: los dos *ángeles* que rigen el paño de honor en la tabla de la *Virgen*, el sirviente a la izquierda de *san Pedro* y los dos evangelistas *Mateo* y *Juan*.

De todo esto se puede afirmar, que no obstante las grandes investigaciones, sólo a través de un trabajo en equipo con los restauradores y las modernas tecnologías que nos permite ver detrás del color, se puede de verdad llegar a esclarecer muchas dudas que pueden surgir con tan sólo el trabajo de la observación y el estudio del estilo en las obras de arte, y no sólo de los tiempos pasados sino de los más cercanos a nosotros, como se puede aprender de las diferentes falsificaciones que de vez en cuando surgen y nos deparan verdadero asombro.

Si parece que el retablo, con las diferentes historietas de las diversas tablas no obstante las diferencias estilísticas, tiene una cierta

visión unitaria en la representación de los distintos episodios de la vida de san Pedro, y también en la continuidad del paisaje detrás de los evangelistas, en realidad la visión unitaria del conjunto, es dada del mensaje teológico que se desprende de todo el retablo. Las imágenes de las Sibilas expresión de la profecía y del mundo pagano, la de los profetas testimonios del mundo judío y del Antiguo Testamento, son suplantados de la revelación del Nuevo Testamento, con los evangelistas, y el mensaje de la redención de toda la humanidad a través del sacrificio de Cristo, con la expresión del *Ecce Homo*, así como la unidad de la iglesia en la representación de san Pedro expresión de Cristo en tierra.

*Estandarte procesional, (ca. 1533-38)*

Atribuido a un discípulo del taller de los Cavaro.

Técnica mixta sobre tabla con fondo de oro, m. 0,36 x 0,24 - Suelli (CA), catedral de San Pedro (imagen n. 45)

Es otro de los diferentes estandartes de madera, pintados en las dos caras, presentes en Cerdeña.

Roberto Coroneo<sup>324</sup> escribe que la cara de la *Virgen* puede ser de mano de un discípulo o colaborador del taller y que probablemente es “Antioco Mainas”, un poco abstracto en su manera de pintar y cercano a Pedro Fernández, por el fuerte volumen del rostro. El rostro de *Cristo* recuerda en manera puntual al *Salvator Mundi* de Melozzo da Forlì, que está en la Galería Nacional de Urbino, y tampoco parece de la mano de Pietro, pero seguramente pintado en su taller por la punzonadora del alo que se repite, en diferente formas, en muchos de los halos pintados en este taller. La atribución a Mainas, puede ser certera por la forma de los ojos, bastante cerca de su manera de pintarlos, así como de las sobrecejas muy finas, y el gran espacio entre el parpado y las sobrecejas, como solía hacerlas él.

---

<sup>324</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età roman...*, ficha n. 97 de Coroneo Roberto, p. 210

(Spano G., 1863, *Suelli*, pp. 9, 10; Spano G., en Della Marmora A., 1868, p. 179, nota 1; Brunelli E., 1907, *Appunti*, p. 366, nota 4; Aru C., 1922, p. 268; Aru C., 1937, p. 467; Delogu R., 1937, p. 22 ss.; *Sardegna*, 1954, p. 83, nota 141; Post C. R., 1958, pp. 513-515; Maltese C., 1962, pp. 26,7,209; Olla Repetto G., p. 121; Maltese C. Serra R., 1969, p. 306 ss.; Serra R., 1979, *Pietro*; Serra R., 1980, p. 72, ficha 23; Arce J., 1982, p. 547; Serra R., 1982, p. 89; P. Giusti, P. De Castris Leone, 1985, p. 66, nota 28; D'Aniello A., en *Andrea da Salerno*, 1986, p. 221; Pescarmona D., 1988, p. 533; Pescarmona D., ficha "Cavaro Michele", en *Cinquecento*, 1988, II, pp. 674-675; Serra R. Coroneo R., 1990, p. 210, ficha 97)

*Pala de San Agustín, ante 1537.*

Técnica mixta sobre tabla, m. 1,78 x 1,47. Cagliari, Pinacoteca Nacional (imagen n. 46)

La obra fue descrita por Giovanni Spano en su libro de 1861, que la vio en el antiguo claustro del monasterio de San Francisco en Stampace. Es la única obra con armazón renacentista y no está terminada, se cree porque fue rechazada del comitente por su novedad, o porque el pintor, propio alrededor de esa fecha, falleció.

Parece una única tabla, enmarcada de un armazón decorado con candelieri, en realidad son tres tablas en un único marco, sin doseletes de separación entre las tablas, y la predela está formada de una única tabla. En la tabla central hay:

- *San Agustín*, que reza arrodillado. El santo está vestido con un sayal de monje y encima tiene un manto claro; a lado, apoyado en tierra sobre un pliegue del manto, el mitra obispal. El santo está arrodillado rezando, con los ojos vueltos a lo alto como si tuviera una visión.

A los lados en alto las tablas con:

- *Crucifixión*; la imagen del *Crucificado* no es frontal, sino que está pintado un poco oblicuo respecto al plano de la pintura y siempre con las piernas dobladas, como en el Cristo de Nicodemo. La cruz destaca en un cielo claro como si fuera sobre una colina rocosa, y en la lejanía se aprecia un verde paisaje.
- *Virgen de la Leche*. La Virgen está sentada, amamantando al Niño que, desnudo en el regazo, parece distraído mirando hacia el



espectador. El rostro dulce de la Virgen y su postura dan un sentido de gran serenidad a toda la imagen.

La predela mide m. 0,29 x 1,07, donde hay:

*Cristo Varón de dolores, entre Santa Apolonia y Santa Lucia.*

En esta tabla, que no fue terminada de pintar y por la mayoría está sólo dibujada, *Cristo Varón de dolores* tiene delante un cáliz, regido por un ángel, donde cae la sangre que le cae del costado; a los lados Santa Lucia y Santa Apolonia con las herramientas de sus martirios. Esta predela es un *unicum* en la pintura sarda en cuanto es una única tabla, y tiene sus referentes en los retablos que en ese momento se pintaban en el sur de la península Italiana.

La pala no es terminada y se piensa que esto fue o para el fallecimiento del pintor, que se piensa tuvo lugar entre finales de 1537 o comienzos de 1538, o más bien por el rechazo de los comitentes, porque la nueva imagen renacentista del retablo era algo totalmente diferente a lo que los comitentes sardos estaban acostumbrados y seguían prefiriendo en ese periodo la cornisa gótica y el políptico. La innovación formal y estructural de la pala hizo que diferentes historiadores la atribuyesen al hijo de Pietro, Michele, pero la mayoría la rehúsan en cuanto el refinamiento del dibujo y el sentido cromático de la imagen del Santo, así como los rasgos fisonómicos que recuerdan el diacono a la derecha de san Pedro en el *Retablo de Suelli*, se puede adscribir solamente al padre, así como la *Virgen y el Niño* que seguramente fue pintada de Pietro y no de Michele, porque los rasgos fisonómicos son muy cercanos a los de las diferentes tablas con la imagen de la Virgen presentes en la predela del *Retablo de Villamar*. La forma y el estilo están influidos por lo que se estaba desarrollando para entonces en la Italia meridional<sup>325</sup>, mientras la iconografía de Cristo, con el ángel que recoge su sangre en el cáliz, recuerda Giovanni Bellini.

---

<sup>325</sup> CORONEO Roberto, pone el ejemplo de la pintura de la predela de Antonello Crescenzo en Ventimiglia de Sicilia, pintada a primeros del siglo XVI. SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età roman...*, ficha n. 93, p. 205

En lo alto de la cornisa, en el capitel de la pilastra de izquierda, está pintado un cangrejo y puede ser que sea la firma del pintor, en cuanto el apellido “Cavaro” en lengua sarda es el equivalente de cangrejo. Esta es sólo una hipótesis, que puede ser acertada, en cuanto siempre se ha pensado que la dificultad en encontrar la firma del pintor en sus obras era que, como sucede en el *Retablo de Villamar*, la firma la ponía en el armazón y, en la mayoría de los casos, los armazones ya han desaparecido y, mientras en el *Retablo de Villamar* pone su nombre entero, puede ser que en los otros puso sólo el símbolo de su apellido.

(Spano G., *Guida*, 1861, p. 184; *Cagliari*, 1902, p. 181; Aro C. in Taramelli A., n. 19, 1914, p. 162; Delogu R., 1936, p. 41; Delogu R., 1937, p. 9 ss.; Salinas R., 1957, p. 355; Rathfon Post C., 1958, pp. 507-522; Maltese C., 1962, p. 27; Maltese C. Serra R., 1969, p. 306; Serra R., 1975, p. (??); Serra R., *Pietro*, 1979, p. 25-26; Serra R., 1980, ficha 25, pp. 76-78; Serra R., 1982, p. 89; Caleca A., 1985, p. 39; D’Aniello A., en *Andrea da Salerno*, 1986, p. 221; Pescarmona D., ficha *Cavaro Michele*, II, 1988, pp. 674-675; Maxia A.G., *Pinacoteca*, Ficha PI 16, 1988, p. 49; Serra R. Coroneo R., 1990, ficha 93, pp. 193)

#### **4.4 OBRAS DUDOSAS**

*Crucifijo, ca. 1527.*

Atribuido a un manierista campano y al taller de Pietro Cavaro.

Técnica mixta sobre tabla, m. 0,96 x 0,88 - Cagliari, “Palazzo di Giustizia, Corte d’ Appello” (imagen n. 35)

La tabla está en el gabinete del presidente de la “Corte d’ Appello”. Ha sido descubierto desde más o menos veinte años.

Fue atribuido recientemente a Pietro y su taller, por Renata Serra conjuntamente con Roberto Coroneo y descrito en la publicación de 1990<sup>326</sup>. Se piensa fue pintada con la participación de un huésped ibero-campano por su cercanía a los Crucifijos pintados en los retablos de los Beneficiados y de los Concejales

---

<sup>326</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall’età rom...*, p. 209

La imagen, preciosa en su cualidad y belleza, destaca sobre un fondo oscuro, las rodillas dobladas y el paño de pureza caído sobre la rodilla izquierda. Pero es un poco dudoso pensar que es de la misma mano de Pietro, porque mirando el Crucifijo del *Retablo de Villamar*, que seguramente fue pintado por Pietro, y esto, se pueden detectar diferencias estilísticas ya sea en la serenidad del rostro, mientras el pintado por Pietro tenía la expresión contraída por el dolor en el rictus de la muerte, con el expresionismo muy propio de la pintura española, pero sobre todo, en la forma del tórax que tiene una precisa y desarrollada anatomía, respecto a como lo pintaba nuestro autor; todavía seguramente fue pintado en su taller y puede ser de uno de los huéspedes que en ese momento acudían allí, probablemente de pasaje hacia España<sup>327</sup>.  
(Serra R., Coroneo R., 1990, p. 209)

*Retablo dei Beneficiati, (ca. 1527)*

Atribuido al taller de Pietro y otros pintores anónimos.

Técnica mixta, m. 2,40 x 2,00. Cagliari, Museo de la catedral de “Santa Maria di Castello” (imagen n. 49)

Es llamado así porque se encuentra en la capilla llamada “dei Beneficiati”, que está cerca de la sacristía de la catedral de Cagliari. Antes probablemente estaba en el altar mayor de la catedral<sup>328</sup>, y no sabemos cuando fue desmontado y desplazado a la capilla, muy probablemente en el periodo de la gran restructuración de la catedral, que se llevó a cabo en 1676.

Una primera mención de esta obra la tenemos en las “Actas” redactadas durante la visita oficial que hizo en la ciudad el arzobispo Parragues de Castilleio en 1565-66<sup>329</sup>, y tuvo que ser muy apreciada por

---

<sup>327</sup> Renata Serra escribe: “...de formación ibero-campana y con el conocimiento de las novedades manieristas romanas, muy cercano a Machuca y Fernández”: *Ibidem*, p. 205

<sup>328</sup> ZANZU, Giovanni - TOLA, Gabriele. *Pittura del Cinquecento a Caglia...*, p. 71

<sup>329</sup> ZANZU, Giovanni – TOLA, Gabriele. *Ibidem*, nota 2: “...Die prima octobris anno predicto (1565)...Dominus Archiepiscopus visitam predictam continuando; visitavit altare majus dicte sedis sub invocatione Beate Marie, et fuit repertum consacratum, ut publice tenetur, et imaginem beate Marie bene et prout decet”

el arzobispo, porque es la única obra que se menciona y describe, entre las muchas que estaban en la catedral. Es una obra muy controvertida y por mucho tiempo discutida su atribución. Los primeros que hicieron una atribución fueron Carlo Aru<sup>330</sup>, que la atribuyó antes a Pietro y después a Michele Cavaro; a su vez Georgiana Goddard King<sup>331</sup>, escribe que es una obra de la escuela de "Stampace". Muchos otros historiadores, por diferentes razones, lo atribuyeron o al uno o al otro pero siempre con la participación de otros pintores anónimos, que tenían conocimiento de lo que se estaba expresando en ese momento en la península italiana, sobre todo en el área ibero-campana.

El armazón es gótico y tiene dos cuerpos y tres calles. No tiene predela ni guardapolvo.

En la calle central hay:

- abajo *Virgen en Trono con el Niño y Ángeles*;
- arriba la *Crucifixión*;

En la calle izquierda hay dos tablas:

- abajo, *San Bartolomé*;
- arriba el *Arcángel Gabriel Anunciante*;

En la calle derecha:

- abajo, *San Jerónimo*;
- arriba, la *Virgen Anunciada*.

La *Virgen en trono* (imagen n. 52), viste un amplio manto estofado de color oro y rojo que le cubre también la cabeza, está sentada en un trono y con las manos, en un gesto muy delicado, sostiene el *Niño* en el regazo que parece soltarse y con el dedo índice y corazón de la mano izquierda bendiciendo. Detrás del trono cortinas regidas por dos *ángeles* de los que se ve sólo la cabeza, con una tipología claramente manierista (imagen n. 53).

---

<sup>330</sup> ARU, Carlo. En un primer momento cuando lo atribuye a Pietro lo publica en: *Guida al Museo Nazionale di Cagliari*. Cagliari: 1914; en seguida lo atribuye a Michele en: "Michele Cavaro e i maestri minori". En: *Fontana Viva* (Cagliari), II, n. 10. (1927); después en. *Enciclopedia italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (Roma), IX, (1931), p. 558, lo atribuye a Michele pero con dudas.

<sup>331</sup> GODDARD KING, Georgiana. *Pittura Sarda del Quattro-Cinquec...*, p. 191

En la tabla de la *Crucifixión* (imagen n. 50), sobre un fondo oscuro, destacan los tres crucificados: - Cristo con las piernas dobladas y los dos ladrones (imagen n. 51), con los cuerpos retorcidos, que son una citación extraordinaria de dos personajes de la vuelta Sixtina de Miguel ángel: aquel de izquierda es una copia exacta cogida de la *Punizione di Aman*; lo de derecha sacado de los desnudos que están en la pechina con el rey *Zorobabel*<sup>332</sup>.

En las tablas de arriba de las calles laterales la *Anunciación*;

- En la calle izquierda, el *Arcángel Gabriel*, librado en el aire, en un salón con molduras clásicas y en el fondo una ventana que deja ver el paisaje en la lejanía. La citación de Rafael es indiscutible, y los colores recuerdan no sólo el protomanierismo de las "Loggie" (*Abimelech che sorprende Isacco con Rebecca*)<sup>333</sup>, sino también la sensibilidad cromática de Bramantino.
- En la calle derecha, *La Virgen Anunciada*. Está arrodillada, un poco retraída, envuelta en un manto de estofado de oro y la parte interna verde; en el gesto recuerda la escuela Lombarda y en particular Bergognone, y delante tiene un atril decorado sobre lo que está un libro.

Las dos imagines manieristas son delicadas, los colores calidos, vivos y luminosos, se mezclan armoniosamente con los colores fríos, casi con reflejos metálicos, los rostros son muy dulces e idealizados (imagen n. 53).

Abajo las dos tablas de las calles laterales representan:

- A la izquierda *San Bartolomé*, en pié delante de una cortina, el cuerpo envuelto en una capa naranja-dorado, muy luminoso, y el rostro vuelto mirando a sus pies un demonio alado, con cuerpo de hombre, y con las manos atadas con cadenas. En la mano derecha tiene un libro y en la izquierda el cuchillo con el cual, según la leyenda, fue desollado. Según la leyenda el apóstol fue el

---

<sup>332</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età roman...*, p. 205, ficha n. 94 de Coroneo Roberto

<sup>333</sup> *Ibidem*, p. 205

evangelizador de Cerdeña, y a Bonaria, el cerro de Cagliari que degrada hacia el mar, donde está la iglesia de la *Virgen de Bonaria*, el cuyo golfo se llama “golfo degli Angeli”, de los ángeles, se indica el lugar donde supuestamente amarró el santo para comenzar su predicación;

- A la derecha *San Jerónimo*, con el torso desnudo una larga barba y el rostro severo, está arrodillado delante del Crucifijo, sobre dos escalones de tres, seguramente un altar que parece estar dentro de una cueva; fuera se ve un paisaje esfumado en tonos apagados. En la mano izquierda tiene un flagelo, el rostro dolorido y la fuerte connotación de los músculos del cuerpo recuerdan la expresión y forma de los dos ladrones de la *Crucifixión*, y son las únicas imágenes que se salen impactantes de todo el retablo, con ese aspecto tan severo y contracto en la representación del dolor. Las otras tablas son mucho más idealizadas y serenas y esto crea un contraste no indiferente en la lectura del retablo.

En todo el retablo están muchas citas e influjos, desde Rafael a Miguel Ángel, desde la pintura ibero-campana a la romana del periodo, donde las recurrentes citas a Rafael y Miguel Ángel eran muy difundidas, que pero en Cerdeña, por el periodo en cuestión, es un *unicum*, y esta es la razón por la cual diferentes historiadores pensaron que seguramente estuvieron pintores, huidos del terrible saco de Roma de 1527, huéspedes en el taller de los Cavaro y que a ellos se debe la mayoría de la pintura de este extraordinario retablo.

Es una obra muy controvertida y por mucho tiempo discutida su atribución y todavía hoy sin la seguridad que Pietro pudo haber trabajado en ella. En sus tablas se denotan como mínimo la mano de dos o tres pintores y lo que se atribuye a Pietro, con dudas, es sólo la imagen del *Crucificado*, por la forma inconfundible, que remite a la innovación con la cual Pietro retrata y remodela en clave renacentista la vieja imagen del Cristo Gótico doloroso de Perpiñan, llamado en Cerdeña *Crucifijo de*

*Nicodemo*<sup>334</sup>. Los dos *ladrones*, así como el *San Jerónimo* son modelos tomados de Miguel Ángel, y no son de Pietro. Algunos historiadores piensan que probablemente fueron pintados de Pedro Machuca, que por aquel entonces dicen que estuvo de pasaje en Cagliari, huésped de Pietro, en cuanto parece que fueron muy amigos ya desde el periodo de Nápoles acerca de 1510-12. Pero sabemos que Machuca volvió a España en 1520 y entonces, si el retablo sigue fechándose en 1527, no pudo ser Machuca lo que estuvo presente obrando en el taller, a sabiendas que estaba muy ocupado con el comienzo de las obras para la edificación del Palacio de Carlos V en Granada, como ya hemos escrito. Más bien el pintor que intervino en el retablo tiene que ser algún otro muy cercano a la manera de Miguel Ángel, probablemente un discípulo de Machuca, que en ese momento fue huésped de Pietro<sup>335</sup>. Pero se puede apreciar una curiosidad en la forma con la cual se dibujan los pies ya sean del *Crucificado*, ya sea de los dos *ladrones*, con el dedo gordo tan abierto y un poco retorcido, tan característico de Pietro, y pienso que nuestro pintor pudo haber intervenido en los pequeños retoques finales. Se piensa que probablemente de su mano pudieran ser las tablas de la predela, hoy desaparecida, como se aprecia en el *Retablo dei Consiglieri*, más o menos del mismo periodo, pero al día de hoy todavía no se conoce nada de estas tablas y no se sabe donde pueden estar y desde cuanto tiempo han desaparecido<sup>336</sup>.

Para las otras tablas la mayoría de los historiadores piensan que son de otros artistas de nacionalidad ibérica, con conocimiento y experiencia italiana, influidos ya sea de Rafael y del protomanierismo de las “Loggie Vaticane”, que de Miguel Ángel. Entre estos, además de Machuca, o artistas influidos por él, se habla de Pedro Fernández, u otro

---

<sup>334</sup> Este Crucifijo, se encuentra en la ciudad de Oristano y siempre fue muy venerado en toda Cerdeña. El primero que lo pinta, con su postura de las piernas muy encogidas, es Pietro Cavaro y desde entonces la mayoría de los pintores isleños lo pintó así.

<sup>335</sup> La seguridad de que no puede ser Machuca en participar en este retablo se ha visto confirmada por las noticias adicionales que me proporcionó la doctoranda Liliana Campos Pallares que está preparando su tesis sobre Machuca

<sup>336</sup> ZANZU, Giovanni – TOLA, Gabriele. *Pittura del Cinquecento a Cagli...*, p. 73

artista campano que fue influido por el pintor Cesare da Sesto. Pero en realidad se hacen diferentes referencias: ya Carlo Aru cuando atribuye el retablo a Pietro y Michele escribe del colorismo que hace pensar al conocimiento de la pintura veneciana y boloñesa y a la pintura de Antonello da Messina por la imagen de la *Annunciata*; Raffaello Delogu<sup>337</sup> la atribuyó a Michele por la citaciones de los modelos de Miguel Ángel y Rafael y los influjos del Francia, probablemente vistos directamente en Bolonia y Roma, fechándolo acerca de 1550-60; Corrado Maltese<sup>338</sup> la atribuyó a Pietro escribiendo que el pintor cuando hizo la obra estaba "...en un momento de felicidad creativa", y por primero habla de un influjo napolitano a la manera de Cesare da Sesto que fue lo que llevó en Campania el influjo de Leonardo, Rafael y Miguel Ángel; después en el libro editado junto con Renata Serra<sup>339</sup> escribió que el retablo se hizo en el taller de los Cavaro por el estofado de oro que recuerda lo que se utilizó en el *Retablo de Suelli*, por la iconografía del *Crucificado* y por el modelo femenino que se repite en el *Retablo dei Consiglieri*, pero el pintor, tuvo que ser un huésped de Pietro e influido por la pintura campano-lombarda; Giovanni Previtali, es el primero que ve la conexión con Pedro Machuca, a lo que atribuye la difusión en el meridión de Italia de la manera romana de primeros del Cinquecento y piensa que si no fue él directamente que intervino en la obra, en el taller de los Cavaro tuvieron que haber dibujos de Machuca, o mucho más probablemente la presencia de un desconocido pintor "...comprimario spagnolo della maniera italiana"<sup>340</sup>; Daniel Pescarmona<sup>341</sup> piensa que el retablo pudo ser pintado de un discípulo de Rafael que se refugió en Cerdeña cuando muchos artistas

---

<sup>337</sup> DELOGU, Raffaele. "Michele Cavaro, influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna". En: *Studi Sardi* (Cagliari), III. (1937)

<sup>338</sup> MALTESE, Corrado. *Arte in Sardegna dal V...*, p. 27-28

<sup>339</sup> MALTESE, Corrado - SERRA Renata. "Episodi di una civiltà anticlassica". En: *Italia romanica. La Sardeg...*, pp. 316-331

<sup>340</sup> "...uno de los primeros españoles del manierismo italiano" PREVITALI Giovanni. *Andrea da Salerno nel Rinascimento Meridionale*. Catalogo de la exposición (21 giugno-31 ottobre 1986). Firenze: Centro DI, 1989, pp. 22-25

<sup>341</sup> PESCARMONA, Daniele. "La pittura del Cinquecento in Sardegna". En: *la Pittura i Italia. Il Cinquec...*, p. 758



huyeron después del saco de Roma de 1527, y dice que seguramente el pintor fue un Maestro ibero-campano que tenía influjos de Machuca, de Alonso Berruguete por el paisaje que está detrás del *Arcángel Gabriel*, y de Cesare da Sesto por la imagen de la *Virgen en trono*; Renata Serra<sup>342</sup> a su vez escribe que este desconocido pintor estaba cercano al estilo de Machuca y de Pedro Fernández, y siempre poniendo el acento que pudo ser huésped de Pietro y haber participado en la obra pintando o dibujando también el *Crucificado*; Roberto Coroneo, por las imágenes de influjo rafaelesco, reitera la cercanía a la pintura de Pedro Fernández y de su obra *Visione del Beato Amedeo Menéndez de Sylva* (ca. 1512), que está en el Museo de Arte Antigo en Roma, y al color lombardo “antinaturalista e timbrico” de Domenico Beccafumi.

No cabe duda de que el retablo no fue hecho de Pietro o de alguien de su taller, y que intervinieron otros pintores. En el *Crucificado*, si en el cuerpo en parte pudo intervenir nuestro pintor, cosa no del todo certero en cuanto la anatomía, las contracturas musculares y el rostro de Cristo no abogan a que sea de Pietro, más bien de la misma mano que pintó no sólo los *ladrones*, sino *san Jerónimo* y el demonio en la tabla de *san Bartolomé*, y también en las expresiones de los rostros se denota esa misma mano. No se puede que estar de acuerdo con Previtali sobre las imágenes de los ladrones, que atribuye a un pintor manierista español, probablemente un discípulo de Machuca. A otra mano, más manierista y suave, pertenecen las otras imágenes.

En el trabajo de restauración<sup>343</sup> se ha deslumbrado que en la obra intervinieron como mínimo dos manos: a uno se deben las tablas con la *Crucifixión* y el *San Jerónimo*, evidenciado por su miguel angelismo y en el dibujo subyacente el signo de contorno es muy marcado y seguro, sin sombreado y que, todavía, a través de algunos trazos crea volumen, y

---

<sup>342</sup> Lo pone en relación con otro Crucifijo, que atribuye a Pietro. SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età rom...*, p. 205

<sup>343</sup> Para profundizar sobre las restauraciones efectuadas en este y otros retablos están los estudios hechos por las empresas: EUCON (Roma); Antonio Casciano (Firenze); Gianfranca Carboni-Franco Aguzzi (Genova); Bruno Molinari (Torino) y Duilio Tanchis (Oristano); ver en, ZANZU Giovanni, TOLA Gabriele. *Pittura del Cinquecento a Cagli...*, pp. 71-88

también por la capa de color más grueso y espeso, si todavía en el *Crucifijo* se encuentra una capa muy delgada, pero se piensa que esto se pueda atribuir a las recurrentes limpiaduras que la han privada de buena parte de la capa pictórica; a otra mano se atribuye la casi totalidad de las otras tablas por: el dibujo más fino, siempre sin sombreado, una capa pictórica más fina y suave y una idealización manierista, sobre todo en las imágenes de los *ángeles* y de la *Virgen y el Niño*.

(Angius V., 1856, p. 196; Spano G., *Duomo*, 1856, p. 31; Spano G., *Guida*, 1861, pp. 54-55; Corona F., 1896, p. 89; *Cagliari*, 1902, p. 104; Aru C., in Taramelli A., 1914, p. 163; Goddard King G., 1923, p. 172 ss.; Aru C., *Cavaro*, 1931, p. 558; Brunelli E., 1936, p. 866; Deogu R., 1937, p. 59; *Sardegna*, 1954, n. 10, p. 20; Salinas R., 1957, p. 355; Maltese C., 1962, pp. 209-210; Maltese C. Serra R., 1969, p. 306 ss.; Branca R., 1971, p. 48; Previtali G., 1976, n. 4, p. 51-54; Previtali G., 1978, nota 2, p. 47; Serra R., *Pietro*, 1979, p. 26; Serra R., 1980, ficha 22, p. 72; Arca J., 1982, pp. 111, 336; Serra R., 1982, p. 89; Caleca A., 1985, p. 39; P.Giusti, P. De Castris L., 1985, nota 28, pp. 66-67; Pescarmona D., 1985, p. 41; Pescarmona D., *Cultura*, 1985, pp. 140-143; Previtali G., 1986, pp. 20-22; D'Aniello A., 1986, p. 223; Naldi G., 1988, pp. 216-217, 222; Pescarmona D., 1988, pp. 531-532; Pescarmona D., ficha "Maestro della cattedrale di Cagliari" en *Cinquecento*, II, 1988, p. 758; Serra R., *Pittura*, 1989, p. 91; Serra R. Coroneo R., 1990, ficha 94, pp. 193, 204-207; Zanzu G., Tola G., *Pittura del Cinquecento*, 1992, pp. 72-73)

#### *Retablo de los Concejales, (ca. 1527)*

Atribuido a un manierista campano con la colaboración de Pietro y Michele Cavaro.

Técnica mixta sobre tabla, m. 4,75 x 3,00 - Cagliari, "Palazzo Comunale" (imagen n. 54)

Giovanni Spano dio una descripción del retablo, en su libro de 1861<sup>344</sup>. En realidad para el descuido y las situaciones diferentes en que se encontró el retablo a lo largo del tiempo, y sobre todo las vicisitudes sufridas en el siglo XX, el retablo tuvo diferentes manipulaciones y restauraciones<sup>345</sup>, de que hablaremos con mayor precisión en el análisis

---

<sup>344</sup> SPANO, Giovanni. *Guida della città di Cagliari...*1991, p. 68

<sup>345</sup> Las restauraciones del retablo fueron diferentes, la comisionada por Carlo Aru fue llevada a cabo por el restaurador V. Bigoni; en 1938 fue nuevamente restaurado por G. Fiscali; en 1957 tuvo otra restauración por parte de G. Pagliani y esta vez de forma

de la obra. La atribución de esta obra fue bastante controvertida y de difícil solución, a veces atribuyéndolo a Pietro, a veces a otros pintores anónimos hasta que al final se atribuyó a Pietro y su taller, pero con la participación de otros pintores extra-isleños.

Raffaello Delogu, en 1937<sup>346</sup>, lo atribuyó a Pietro y ayudas del taller; Corrado Maltese, en 1962<sup>347</sup>, estaba de acuerdo con el Delogu sobre la atribución y ponía su fecha de ejecución entre 1518 y 1537, sobre todo, por el influjo de Rafael y de Miguel Ángel, juntamente con citas de la pintura sarda del comienzo del siglo XVI; esta hipótesis fue después aceptada también por Renata Serra y Antonino Caleca<sup>348</sup>. Giovanni Previtali<sup>349</sup>, en 1975 y 1978, por primera vez hace el nombre de Pedro Machuca como autor del retablo, hipótesis aceptada también por Daniel Pescarmona<sup>350</sup>; mientras Roberto Coroneo<sup>351</sup> lo atribuye nuevamente a Pietro y su taller, por un pago de adelanto fechado 1527, hecho a Pietro por los consejeros de la ciudad y la cofradía de Nuestra Señora de san Miguel de la catedral de Cagliari, para hacer un retablo, titulado a san Miguel, el cuyo contrato se hizo en 1526. La razón para la cual el historiador piensa que el contrato se refiera a este retablo se basa en algunas imágenes específicas presentes en el mismo: la figura del Arcángel en el centro del guardapolvo, donde normalmente se ponía Dios Padre; la dedicatoria a la Virgen, titular de la catedral; la imagen de santa

---

radical con la restauración del soporte ligneo, y al final la última restauración hecha por Gianfranca Carboni y Franco Agazzi, terminada en 1993

<sup>346</sup> DELOGU, Raffaele. "Michele Cavaro (influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna). En: *Studi Sar...*1937, pp. 9 y ss.

<sup>347</sup> MALTESE, Corrado. *Arte in Sardegna dal V...*, pp. 21,27, 210

<sup>348</sup> SERRA, Renata. "Pittura e scultura dal Medioevo all'Ottocento". En: *La Sardegna*, I, sez. III. Cagliari: della Torre, 1982, p. 89; CALECA Antonino. "Pittura in Sardegna: problemi mediterranei". En: *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*. Catalogo de la exposición (Cagliari 1983-84). Cagliari: Sovrintendenza ai B.A.A.A.S, 1985, p. 39

<sup>349</sup> PREVITALI Giovanni. "Luigi Kalby, classicismo e maniera nell'officina meridionale", Napoli 1975, reseña en: *Prospettiva* (Napoli), n. 4. (enero 1976), pp. 51-54; -*La Pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*. Torino: Einaudi, 1978, p. 47, ficha 2

<sup>350</sup> PESCARMONA Daniele. "La Pittura del Cinquecento in Sardegna",. En; *Pittura in Italia*, vol. II. Milano: Feltrinelli, 1988, ficha Cavaro Pietro, pp. 531-532;

<sup>351</sup> SERRA Renata. *Pittura e scultura dall'età roman...*1990, Coroneo Roberto, ficha n. 95, p. 209

Cecilia cotitular de la misma, y la imagen de la *Piedad* en el centro de la predela, en cuanto el retablo estaba en la capilla de san Miguel que antiguamente se llamaba de la *Piedad*<sup>352</sup>. Pero, no obstante, no tenemos la seguridad sobre los artistas que pintaron este retablo, sobre todo desde un punto de vista estilístico.

El armazón es de estilo gótico florido y está completo, pero es como un tríptico en cuanto el cuerpo central está formado con una tabla entera, el ático, dos grandes tablas en las calles laterales, la predela y el guardapolvo.

En la calle central hay la tabla mayor con:

- La *Virgen en Trono con el Niño y un Arcángel*;
- en el ático, la *Trinidad*, rodeada de los cuatros animales del *Tetramorfo* (imagen n. 55);

En la calle de izquierda:

- *San Andrés y tres Concejales de la ciudad de Cagliari* (imagen n. 56);

En la calle derecha:

- *Santa Cecilia*, con otros tres *Concejales* (imagen n. 57-58);

En la predela están siete tablitas:

- al centro la *Piedad*;
- a la izquierda los apóstoles: *Pedro y Pablo, Bartolomé y Felipe, Santiago mayor y Juan Evangelista*;
- a la derecha: *Santiago menor y Matías, Tomás y Andrés, Simón y Tadeo* (imagen n. 59)

En el guardapolvo están nueve tablitas y partiendo de izquierda están pintados:

- *San Francisco*;
- *San Lucífero de Cagliari*;
- *San Jerónimo*;
- *San Sebastián*;

---

<sup>352</sup> PASOLINI Alessandra. "El caballero del orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavarò: encargos, retratos y fondos de oro en la Pintura sarda del Cinquecento", en *Quintan...*, p. 200

- *San Lorenzo;*
- *San Miguel Arcángel;*
- *San Vicente;*
- *San Cristóbal;*
- *San Onofre;*
- *San Jorge de Suelli;*
- *Santo Domingo.*

En la tabla mayor de la calle central la *Virgen* está sentada sobre un trono con el Niño en el regazo, con una mano lo tiene por el codo y con la otra los pié. El Niño desnudo y con el cuerpo gigante, respeto a las medidas de la Virgen, tiene en la mano derecha un globo apoyado en la rodillas y la izquierda levantada con los dedos índice y corazón bendiciendo. Las caras tan dulces y también los gestos, ya sea de la Virgen que del Niño, recuerdan la pintura de Rafael y en manera particular el dibujo que hizo el gran pintor de la *Virgen y San Nicolás de Tolentino*<sup>353</sup>. Detrás una cortina medio levantada en donde se vislumbra el arcángel Jehudiel, que ya Pietro había dibujado en el *Retablo de Villamar*, con el ala roja y dorada, en la mano derecha lleva una corona y en la izquierda la espada, apoyada sobre un pómulo del trono. El rostro del arcángel parece más bien un retrato (¿podría ser del pintor?)<sup>354</sup>, bastante alterado, en cuanto parece que está una doble perfiladura de la cara, una que está casi totalmente vuelta hacia la Virgen, la otra dibujada de medio perfil, seguramente un arrepentimiento y corrección del pintor, que por el desgaste de la pintura haya reaparecido sin que se sepa cual de los dos perfiles aparecía en la pintura final.

En el ático un aro de ángeles rodea una bola de luz en que está representada la *Trinidad*. Dios padre tiene la barba y los cabellos como

---

<sup>353</sup> Estos dibujos puede ser que fueron hechos por una pala que probablemente no fue realizada. Todas estas referencias a Rafael se encuentran en: AA.VV. *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*, vol. II. Novara: De Agostino, 1968, citado en: ZANZU, Giovanni - TOLA Gabriele. *Pittura del Cinquecento a Cagli...*, pp. 89-109

<sup>354</sup> La profesora de Arte moderno de la Universidad de Cagliari, Maria Grazia Scano, se interroga sobre el rostro del arcángel y la considera muy enigmática, en cuanto parece un retrato de una persona real más que un ángel que, a estas alturas, tuviera que ser una imagen idealizada, así como ya fueron pintados en el *Retablo dei Beneficiati*.

movidos del viento, así como la melena del ángel, y los brazos extendidos, como si estuviera protegiendo el cuerpo escuálido de *Cristo Crucificado*, pintado en la misma postura del Cristo de Nicodemo, y el *Espíritu Santo* en forma de paloma, desmesurada respecto a las otras imágenes, como apoyada en la espalda de Cristo y, alrededor los cuatro animales de los evangelistas que representan el *Tetramorfo*. Las imágenes de Dios Padre y del Tetramorfo están también tomadas de la *Visione di Ezechiele* (1518- Galleria palatina, Palazzo Pitti)<sup>355</sup> de Rafael, donde pero Dios está representado regido por dos pequeños ángeles y tiene el pecho desnudo.

En la tabla de izquierda están tres concejales de la ciudad, arrodillados y de perfil, con las manos juntas y las caras vueltas hacia la Virgen. Los rasgos de las caras están medio borrados, tienen un vestido obscuro y encima resaltan las sobrevestidas rojas que caen delante y detrás de los hombros. Detrás de los concejales, en el fondo de un cielo nublado, destaca la imagen de *San Andreas*, también con la cara medio borrada y el pelo rubio, el brazo derecho apoyado al travesaño oblicuo de la cruz decussata, mientras la mano derecha está encima de un libro.

En la tabla derecha están dos concejales en la misma postura de los de izquierda, siempre con la cara medio borrada, y detrás *Santa Cecilia*. La santa tiene una corona de rosas, el cuerpo es de perfil mientras el rostro muy dulce es de frente y mira hacia los espectadores. Con una mano está tocando un pequeño organillo y con la otra indica un coro de ángeles que se asoma en un alo de luz desde un cielo nublado. La imagen de la santa, preciosa en su refinada expresión pictórica, recuerda igualmente Rafael y en particular la mirada de María Magdalena de la *Pala di Santa Cecilia*, que está en la Pinacoteca Nacional de Bolonia<sup>356</sup>.

En la predela compuesta de siete tablillas sobre fondo obscuro están: al centro la *Piedad*, la Virgen con las manos entrecruzadas en el pecho y la cara bajada mirando al Hijo muerto que está apoyado en parte

---

<sup>355</sup> AA.VV. *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*. Vol. I. Novara: De Agostini, 1968, p. 162

<sup>356</sup> *Ibidem*, p. 163

sobre la silla donde está sentada la Virgen y la parte superior del cuerpo sobre su regazo. Esta iconografía tiene su modelo en la *Piedad* (1518) de Andrea Sabatini, que está en el Museo Diocesano de Salerno; a los lados los apóstoles en número de dos por tablilla y con sus símbolos. Desde izquierda están *Pedro* con las llaves y *Pablo* con la espada; *Simon* con la sierra y *Bartolomeo* con la navaja con la cual fue desollado; *Juan Evangelista* escribiendo su evangelio y *Juan Bautista*; siguiendo hacia la derecha están: *Santiago Mayor* con el báculo de peregrino y *Matías* con el hacha; *Santiago Menor* con el peine de cardar y *Felipe* con la cruz y por último *Tommaso* con la lanza y *Judas Tadeo* con la cruz de asta larga.

En el guardapolvo a partir de la izquierda están: *San Francisco de Asís*, en pie delante de un especie de pórtico abierto a un paisaje; *San Lucífero*, que fue obispo de Cagliari y grande opositor de la herejía arriana; *San Jerónimo*, arrodillado delante del Crucifijo; *San Sebastián*, acribillado de flechas; en la parte alta los santos *Lorenzo*, el *Arcángel Miguel* y *Pantaleón*; a la derecha mirando desde arriba *San Cristóbal*, con su cayado y el Niño Jesús en la espalda; *San Onofre*; *San Nicolás de Bari* y *Santo Domingo*.

De todo el retablo estas de la predela y del guardapolvo son las pinturas que mejor se conservan, si todavía también tienen algún problema por la radical limpieza a las que fueron sometidas a principios del siglo XX. Seguramente aquí está la mano de Pietro, y si no fueron pintadas totalmente de Pietro, porque se cree que hubo la colaboración del hijo Michele, seguramente el dibujo preparatorio es totalmente suyo por la continuidad estilística que tiene con otras obras suyas, donde se encuentra la misma topología en el dibujo de diferentes personajes, como en el *Retablo de Suelli*, o algunas figuras que se repiten del *Retablo de Villamar*.

En todo el retablo está patente el influjo de Rafael, sobre todo de los grabados que Marcantonio Raimondi hizo de los apóstoles que fueron pintados en la *Sala dei Palafrenieri*<sup>357</sup> por los discípulos del grande pintor,

---

<sup>357</sup> *Ibid.* vol. II, p. 671-673

pero se puede decir sin rastro de originalidad, casi como si fueron copias de copias. Casi seguramente las tres tablas principales no fueron pintadas por Pietro, sino por un pintor manierista del ámbito napolitano, esto se puede aseverar por las similitudes que existen entre este retablo y el de los “Beneficiati”. La iconografía refleja un modelo bastante común en la pintura, sobre todo, catalana, baste recordar el mismo sujeto pintado por Lluís Dalmau en 1445 y que se encuentra en el Museu d’Art de Catalunya de Barcelona; pero en este retablo la división entre las diferentes tablas no crea fracturas en la visión del conjunto, sino que la composición espacial resulta unificada a través de la postura de los concejales y las caras vueltas hacia la Virgen y, a través de las miradas de Ella, del Niño y de Santa Cecilia, casi una tentativa de implicar los espectadores en la participación de la misma acción de veneración con los concejales.

Este retablo tiene una larga y ajetreada historia. En 1861, el retablo estaba en el altar de la capilla del “Palazzo Civico di Cagliari”, intitulada a San Lucifer, donde lo vio Giovanni Spano<sup>358</sup> y lo describió en su libro, añadiendo que las dos tablas de las calles laterales estaban pintadas sobre tela pegadas a las tablas, y donde estaban representados los concejales de la ciudad de finales del siglo XVII. En 1889, la capilla erigida en el siglo XVI, fue destruida para ampliar el salón de actas del ayuntamiento y el retablo fue desmontado y puesto en diferentes almacenes. Carlo Aru<sup>359</sup> en 1914, encontró las tablas y el armazón y las juntó de nuevo, descubriendo así que debajo de las telas del siglo XVII, que consideró sin ningún valor artístico, se encontraban las pinturas originales del siglo XVI. Las tablas estaban bastante dañadas por diferentes motivos: las caras de los antiguos concejales así como la imagen de San Andrés estaban rasgadas, puede ser porque en un primer momento pensaban repintarlas con los rostros de los nuevos concejales y, por alguna razón, o no pudieron hacerlo o no les gustó retratarse en unas

---

<sup>358</sup> SPANO, Giovanni. *Guida de la Città...*, p. 69

<sup>359</sup> ARU, Carlo. Archivio Monumenti Soprintendenza ai B. A. A. S. di Cagliari, cartella Cagliari, Municipio, Opere Mobili, relazione inviata dal soprintendente C. Aru al Ministero, 9-01-1914



pinturas antiguas, tanto que rehicieron la pintura sobre tela y las pegaron a las tablas; fue repintada totalmente la imagen de la *Virgen*, alterando así los colores originales, añadiendo también un velo y una corona; alrededor de la cabeza del Niño fueron pintados rayos dorados. Muchos destrozos se hicieron, en diferentes momentos, con una limpieza excesiva que quitó la mayoría de la veladura, arrancó parte del color original y en la tabla de izquierda, también, parte del dibujo, así como en la tabla derecha se canceló el estofado de oro con el cual estaba pintado el vestido de Santa Cecilia. No obstante las restauraciones, y sobre todo la última que fue bastante cuidadosa, hecha entre finales de los años ochenta del siglo pasado y primeros de '90, todavía no se puede apreciar bien la pintura original y su cromatismo.

Sabemos que las nuevas pinturas sobre tela, pegadas después sobre las tablas, se hicieron más o menos después de 1679, pues los concejales no sólo tienen los vestidos y las pelucas de esa época, sino que uno de ellos está retratado con un collar de oro que fue concedido por Carlos II a la ciudad, como condecoración, el 6 de mayo de 1679.

Aru hizo limpiar y restaurar el retablo, hecho del restaurador V. Bigoni, desvelando así la pintura original y exponiéndola en el nuevo Palacio del Ayuntamiento, recién construido, donde todavía está hoy. En 1938 se intervino con una nueva restauración hecha de G. Fiscalí, por problemas ya sea relativos al armazón que a la pintura que se estaba deteriorando por el microclima en el que se encontró el retablo con la exposición en la nueva estructura, después de tantos años arrinconada en los almacenes. En 1957, se hizo una nueva y radical restauración, no solo de las pinturas sino también de la parte lignea, para obviar a diferentes problemas del estado del armazón que se había dañado, sobre todo, durante la segunda guerra mundial cuando, para salvar el retablo de posible destrucción por los bombardeos masivos que golpearon la ciudad, fue escondido en una cueva.

En esta última restauración, hecha de Gianfranca Carboni y Franco Aguzzi (Genova), a través del examen reflectográfico con infrarrojo, se pudo observar bien el dibujo subyacente, hecho en su mayoría a pincel y lápiz de carbón, y así establecer que había dos artistas que trabajaron en

el retablo: a una mano, la del pintor manierista campano, se pueden asignar las tres tablas centrales, con un dibujo muy atento y de trazo seguro, el sombreado hecho con líneas oblicuas y horizontales, diferentes correcciones en las imagines, sobre todo, en la tabla de la *Virgen*; a otra mano y casi seguramente la de Pietro, parece con la ayuda de Michele en la pintura, corresponden los dibujos de la predela y del guardapolvo, con el contorno más marcado, con trazos muy cercanos los unos a los otros y a veces entrecruzados que aumentan el sombreado<sup>360</sup>. En el análisis de estos dibujos la historiadora Lucia Siddi escribe: *...un confronto tra il disegno della predella e quello di alcune tavole del Retablo di Suelli, permette precisare e dare un nome almeno ad uno degli autori...infatti lo stesso tipo di disegno sia negli incarnati che nei panneggi ricordano le tavole con San Paolo, Quo Vadis etc., variamente attribuite a Pietro e Michele Cavaro, ma il cui disegno preparatorio può attribuirsi interamente a Pietro*<sup>361</sup>. Por mucho tiempo se pensó que el artista manierista que pintó en el “Retablo dei Beneficiati”, pudo también pintar este retablo, pero Lucia Siddi, a través del análisis del dibujo del uno y el otro, escribe que son de diferentes pintores si todavía de la misma área cultural.

(Spano G., *Guida*, 1861, p. 68; *Cagliari*, 1902, . 113; Aru C. en Taramelli A., 1914, pp. 163-164 ; Aru C., *Cavaro*, 1931, p. 558 ; Brunelli E., 1936, p. 866 ; Aru C., 1937, p. 466 ; Delogu R., 1937, p. 9 ss.; *Sardegna*, 1954, n. 32, p. 28; Rathfon Post C., 1958, pp. 510-522; Maltese C., 1962, pp. 21, 27, 210; Maltese C. Serra R., 1969, p. 306 ss.; Branca R., 1971, p. 49; Kalby L.G., 1975, p. 66; Serra R., *Pietro*, 1979, p. 26; Serra R., 1980, ficha 24, pp. 74-76; Arce J., 1982, pp. 111, 336; Serra R., 1982, p. 89; Caleca A., 1985, p. 39; Pescarmona D., 1985, pp. 41, 49; Spiga G., 1985, p. 52; Pescarmona D., en *Cultura*, 1985, pp. 140-143; P. Giusti, P. De Castris L., 1985, nota 28, pp. 66-67; D’Aniello A., *Andrea da Salerno*, 1986, p. 223; Naldi G., 1988, pp. 216-217, 222; Pescarmona D., 1988, pp. 531-532; Serra R., *Pittura*, 1989, p. 91; Spanu G.N., 1989, ficha 12, pp. 98-99; Serra R., Coroneo R., 1990, ficha 95, pp. 193, 208-209; Zanzu G., Tola G., 1992, pp. 101-114; Siddi L., en AA.VV. 1992, 96; Pasolini A., 2009, p. 200)

---

<sup>360</sup> ZANZU, Giovanni - TOLA Gabriele. *Pittura del Cinquecento a Caglia...*, pp. 91-114

<sup>361</sup> SIDDI, Lucia. En: *Ibidem*, p. 96: “...una confrontación entre el dibujo de la predela y los de algunas tablas del *Retablo de Suelli*, permite indicar el nombre de uno de los autores...la misma tipología en el dibujo ya sea en las caras que en los pliegues recuerdan los atribuidos a veces a Pietro y a veces a Michele Cavaro, pero el dibujo preparatorio es totalmente atribuible a Pietro”.

#### 4.5 OBRAS PERDIDAS DE QUE TENEMOS NOTICIA

Están algunos documentos de archivo en que tenemos o la descripción de obras o registración de pagos sobre retablos hechos por Pietro que pero no han llegado hasta nuestros días, que son:

##### *Retablo de Santiago 1528*

De este retablo tenemos un contrato<sup>362</sup>, fechado 24 de agosto 1528, entre los “sindics” del barrio de “Villanova” y Pietro Cavaro, por la comisión de un retablo por la iglesia de Santiago que está en este barrio de Cagliari. En el documento se especifica con todo detalle como tiene que ser el retablo, en que orden se tienen que insertar las tablas, cuales imágenes se tienen que pintar de santos e “imagería” y se especifica que Santiago mayor y Santiago menor sean pintados: “...que sean los personajes grandes y abultados...”, y también: “...de pintar dicho retablo bien y perfectamente...de buenos y fines colores y a óleo...”. El retablo tendría que haber el armazón pintado: “...de oro fino...con los pilares, chambranas, coronas y claraboyas y cualquiera otra obra de talla...”. Las tablas de la calle central deberían tener en alto una *Crucifixión* con: “...las Marías y la Magdalena y así algunos jueces y los ladrones”; en la tabla de abajo *Santiago mayor* y *Santiago menor*. En las tablas de la calle izquierda tenían que estar tres tablas: en alto la *Circuncisión*, en la mediana *santa Catalina* y *santa Bárbara*, abajo *san Félix* y *san Andreas*. En la calle derecha estaban: arriba la *Navidad*, en medio *santa Ana* y *santa Cecilia*, abajo *san Juan Bautista* y *san Juan Evangelista*. En la predela, que probablemente tenía el sagrario saledizo, tenían que pintarse: en la tabla central del sagrario la *Piedad*, en el lado izquierdo *San Juan* que señala una filacteria donde está escrito *Ecce Agnus Dei*, en el lado derecho la imagen de *Jesús* siempre enseñando otra filacteria donde está escrito *Hoc est Corpus meum*; en las otras tablas del lado izquierdo

---

<sup>362</sup> Este contrato completo es detallado en el capítulo 7, donde tienen cabida todos los documentos que atañen al pintor (documento n. 4, notario Giovanni Bança)

historias de *Santiago menor*, y en el lado derecho las de *Santiago mayor*. En el guardapolvo el pintor tenía que poner: en alto al centro *Dios Padre* y a los lados *Moisés* y *Elías*, en todas las otras tablas alternándose un *profeta* y una *sibila*. El retablo tenía que ser rematado por dos puertas donde se tenía que pintar *San Pedro* y *San Pablo*, las únicas tablas que han quedado.

Leyendo el documento nos desata la atención la manera con lo cual está redactado, la minucia y atención al mínimo detalle es tan esclarecedora que nos da la impresión de verlo, si todavía no podemos en ninguna manera tener idea de cómo fue la pintura en realidad en su conjunto.

De las diferentes travesías e historia del retablo sabemos que, desde que fue pintado, estaba en el altar mayor de la iglesia de Santiago. Del 1 de mayo de 1659<sup>363</sup>, está un antiguo inventario en que se describe el retablo y en que estado se encuentra, con muchas repinturas, de tamaño reducido y sin las puertas, y que fue quitado del altar mayor y puesto en una capilla lateral para reemplazarlo con un altar ligneo barroco. Después se pierde toda huella del retablo y de sus diferentes tablas, a parte las dos puertas<sup>364</sup> que fueron descritas en la segunda mitad del '800 por el canónigo Giovanni Spano<sup>365</sup>, como pertenecientes a un retablo que pero estaba en la iglesia de Santo Domingo, siempre en el barrio de "Villanova", ensamblado con tablas de diferentes pintores y, también, tenemos la descripción de una *Crucifixión*, siempre presente en la misma iglesia, hecha por Vittorio Angius<sup>366</sup> en 1856, que creía fuera pintada del

---

<sup>363</sup> Esta noticia está relatada en el texto de: SERRA Renata. *Pittura e scultura dell'età roman...*, p. 192; y también la referencia a este inventario es descrita en el trabajo de PASOLINI, Alessandra. "El caballero del orden de Santiago Salvador Aymerich...". En: *Quintan...*, p. 202

<sup>364</sup> Que hemos ya descrito y analizado en el Capítulo 4, apartado 4.1, Obras ciertas, y que ahora están expuestas en la Pinacoteca Nacional de Cagliari

<sup>365</sup> Esta descripción se debe a SPANO, Giovanni, en su libro: *Guida della città di Cagli...*, p. 275

<sup>366</sup> ANGIUS, Vittorio. "Cagliari". En: Casalis Goffredo: *Dizionario geografico storico-statistico-com...*, p. 24 y sg.

mismo pintor que había realizado las puertas, vendida en el mismo periodo a un inglés<sup>367</sup> y hoy desaparecida.

#### *Retablo de San Miguel, 1527*

De este retablo el único testimonio que tenemos es la registración de los recibos de pago dados a Pietro Cavaro por parte de la cofradía de Nuestra Señora de san Miguel de la catedral de Cagliari, por pintar un retablo para la capilla de san Miguel, llamada antiguamente de la *Piedad*, que mientras Roberto Coroneo piensa que pueda ser el *Retablo de los Concejales*, Renata Serra no lo cree y tiene sus dudas<sup>368</sup>. Si el pago fue hecho por el *Retablo de los concejales*, entonces tenemos no sólo el retablo sino también que lo hemos ya analizado, pero si fue para otro no tenemos el contrato ni sabemos ninguna otra cosa sobre este retablo.

#### *Retablo de la Virgen y Apostoles, 1535*

Altar escultural de alabastro y madera comisionado por la Catedral de Oristano.

Desde poco se ha encontrado otro documento de 1535, donde el arzobispo, Mons. Pujacóns, y los canónigos de la catedral, así como el alcalde y los consejeros, de la ciudad de Oristano, encargaron un altar esculpido.

El proyecto parece que fue hecho de Pietro y la obra labrada por el escultor barcelonés Jaume Rigalt, muy conocido en Cataluña y Aragón por sus entalladuras de piedra y madera. Esto nos hace comprender, aún más, como en el taller de los Cavaro estuvieron y trabajaron otros artistas, huéspedes de Pietro. No se sabe si esta obra se acabó, porque la catedral fue completamente rehecha, sobre todo el presbiterio, en el siglo XVIII, pero se encuentran cerca de Oristano algunas estatuas de madera, entalladas y policromadas, que parecen ser las que se encargaron por

---

<sup>367</sup> CORONA, Francesco. *Guida storico-artistica-commerciale dell'isola di Sardegna*. Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1896

<sup>368</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età roman...*, p. 205

este retablo y la expresividad de las caras recuerdan los rostros pintados por Pietro<sup>369</sup>.

#### *Retablo de Nurri, 1537*

Está otro documento<sup>370</sup> en el cual los representantes de los habitantes de la villa de Nurri contestan sobre un recurso hecho de Pietro Cavaro sobre el pago que dicha ciudad tenía que hacer por un retablo pintado por él, en que el pintor decía se había contratado por 550 libras y que había recibido sólo 525 libras. No sabemos que tipología de retablo era, ni tampoco a que santo se dedicaba, la única cosa que tenemos es este contencioso entre los representantes de la villa y Pietro.

#### *Retablo de San Antioco, 1538*

Otro contrato<sup>371</sup> fechado 7 de mayo 1538, entre el arzobispo y los concejales de la ciudad de Iglesias y Michele Cavaro hijo de Pietro, nos hace comprender que se había ya hecho un contrato precedente directamente con Pietro para hacer un retablo por la capilla de San Antioco en la iglesia de Santa Clara, y que en esta fecha Pietro ya había fallecido y el contrato se renueva con el hijo. No sabemos si Pietro ya había comenzado a pintarlo, pero podemos hipotizar que si no había llegado a pintarlo podía ya haber preparado los dibujos, pero esto sólo como hipótesis, porque ya no existe este retablo y por esto tampoco sabemos cual era el estilo de Michele en ese momento.

---

<sup>369</sup> PASOLINI, Alessandra. "El caballero del orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavaro". En: *Quintan...*, p. 204

<sup>370</sup> ARU, Carlo. *La pittura sarda nel Rinascimento*, II, *Documenti d'Archiv...*, p. 30: ASC, Doc. n. 7- notario Melchiorre de Silva, 4 de mayo 1537

<sup>371</sup> *Ibidem*, p. 20: doc. n. 8, notario Bartolomeo Serra, 7 de mayo, 1538

## **CAPÍTULO 5**

### **5.1 LAS HUELLAS DE PIETRO CAVARO EN LA PINTURA SARDA**

A la muerte de Pietro el taller fue heredado y dirigido por el hijo Michele, mientras otros pintores, formados y introducidos por él, o con el ejemplo de su pintura, en las novedades renacentistas, abrían sus propios talleres, alguien más adelantados o retrasados que otros, pero totalmente ya volcados hacía las novedades formales y compositivas que antes Pietro y después sus huéspedes extranjeros, fueran estos españoles o de la península italiana, habían introducido en la pintura isleña. Pero sobre todo es importante porque sus obras abrieron las puertas por un avance y rejuvenecimiento de la pintura isleña en manera lenta, a veces también con retrocesos, que pero llevó en la segunda parte del siglo a continuos progresos, con diferentes pintores manierista. Se tiene que añadir que no obstante la importancia y la hegemonía ejercida del taller de los Cavaro por casi todo el siglo XVI, y esto se releva por la mayoría de las obras hechas o de los contratos importantes que tenían, estuvieron también algunos talleres con diferentes propuestas estéticas, a veces no tan importantes desde un punto de vista cualitativo, pero que testimonian una autónoma capacidad expresiva respecto al nivel más culto de los Cavaro.

Uno de los rasgos más característicos que fue repetida veces utilizados de los pintores sucesivos, fue la innovación en la iconografía del Crucifijo, que pintado por primera vez de Pietro siguiendo la iconografía de la escultura del Cristo de Nicodemo, dio lugar a una tipología esencialmente sarda casi, digamos, una referencia territorial.

Los pintores que más que otros siguieron las huellas de Pietro, siempre con sus peculiaridades, son esencialmente los que salieron de su taller o cercanos por haber introducido en su pintura algunas de las

novedades renacentistas postuladas de Pietro, entre estos los más representativos seguramente son su mismo hijo Michele, Antioco Mainas y el Maestro de Oliena.

- *Michele Cavaro* (ca. 1513-15 / 1584)

De Michele, ya a partir de 1538, año en que hereda el taller, se tienen muchos documentos sobre contratos para hacer retablos, actas de adquisición o venta de casas y solares, de citación como testigo, que hacen comprender que no sólo era considerado el mejor pintor en ese momento, sobre todo si consideramos que para pintar un retablo que saliera del taller de los Cavaro el pago era casi el doble o el triple de lo que ganaban otros pintores, sino que era un hombre acaudalado y con una elevada posición social: en 1563 era sube-vicario de Cagliari, en 1573 concejal de la ciudad y en 1580 alcalde de la villa o barrio de "Stampace"<sup>372</sup>. Pero también en algún momento de su vida tuvo problemas económicos, porque están algunos documentos en que pide un préstamo a la hermana Eleonor. Entre 1556-1562, estuvo en Bosa, una ciudad en la costa centro-oeste de la isla, cerca del tío Antonio Cavaro obispo de esta ciudad. Pero la mayoría de su vida transcurrió en Cagliari, donde se casó una primera vez con Caterina Broto con quien tuvo tres hijos: Pietro Giovanni, que pero no fue pintor sino notario, Ana que falleció antes del padre, y Ángela. Viudo, se casó una segunda vez con Ángela Corella viuda del notario Gaspere Moragues, pero de este matrimonio no tuvieron hijos. Tuvo pero una hija ilegítima, llamada Ana como la hija muerta. Falleció el 10 de agosto de 1584.

Desde el punto de vista artístico, en realidad tenemos algún problema para hablar de su estilo y de la huella que Pietro pudo haber transmitido a su hijo. De toda la documentación que tenemos de él y que nos permite conocer su vida mejor que la de otros pintores del periodo, hoy quedan sólo dos documentos del Archivo Histórico Nacional de Cagliari, relacionados a dos obras suyas que todavía se conservan: el *Retablo de San Antonio Abad*, y el *Retablo de Nuestra Señora de la Nieve*,

---

<sup>372</sup> OLLA REPETTO, Gabriella. "Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento". En: *Commentari* (Roma ), XV, n. I-II. (1964), p. 122



pero las dos son más obra del taller que suyas; otros documentos se relacionan con restauraciones o repintes de retablos y son alrededor de los años '60 del siglo XVI. De las otras obras o no tenemos documentos para relacionarlas con él, o están documentos de pago o de contrato para hacerlas y las obras se han perdido. En realidad toda su vida artística tiene que ser replanteada, porque las obras que certeramente son atribuidas a él revelan más sus ideas y esquemas compositivos que directamente su mano, y de las obras cualitativamente más importantes no se tiene documentación contemporánea. Seguramente debió de participar en los retablos pintados por el padre y se sabe que este ante de su muerte había comenzado a pintar un retablo para una iglesia de la ciudad de Iglesias, y que se hizo de nuevo el contrato a nombre de Michele, pero esta obra ha desaparecido y de las otras en que colabora no se sabe todavía cual es su mano y cual de algún otro pintor, como por ejemplo en el *Retablo de San Pedro* de Suelli, donde están tres manos diferentes: la de Pietro, la de Michele, de que todavía no tenemos seguridad en que haya participado, y aquella de un tercer pintor, pero en realidad no se tiene la certeza de cual pueda ser la mano de Michele si participó en la pintura. Cuando se habla de su mano, en realidad, tampoco se tiene el conocimiento de cual era su estilo, porque la atribución se basa más en el hecho que de frente a pinturas de gran calidad los críticos piensan que en ese periodo el mayor y mejor taller era lo de los Cavaro y, entonces, se las atribuyen a él, más que saber cual era en realidad su estilo.

La historiadora Renata Serra<sup>373</sup>, basándose en las obras que se le atribuyen, lo indica como un pintor digno pero sin la capacidad y originalidad del padre, y añade: *...Michele prorrogó por cerca de cincuenta años, desde la muerte de su padre, la actividad del taller de los Cavaro, haciendo muestra en sus obras mejores de volver en el cauce del concepto gótico de la línea, el color, la luz, el espacio y el volumen.*

---

<sup>373</sup> SERRA, Renata. *Pittura e Scultura dall'età roman...*, pp. 205-206

A través de estas obras a él atribuidas se evidencia que de Pietro cogió sobre todo la influencia rafaelesca, muchas de las iconografías ya expresadas por su padre y los cartones presentes en el taller, pero vuelve al perfil lineal y al aplastamiento de los volúmenes, que pero yo pongo más como un acercamiento al primer manierismo que a la vuelta del tardo-gótico. Si es verdad que en diferentes retablos a él atribuidos se evidencia un retroceder a la pintura gótica, esto volver atrás puede ser obra del taller o voluntad de los comitentes, que todavía estaban más ligados a la pintura gótica, no obstante la nueva manera de pintar introducida por Pietro, y resulta sorprendente ver en otros retablos, como en el *de la Consolación* (1549-67), su leonardismo, la adhesión al manierismo en las imágenes alargadas, los colores fríos y casi metálicos, que recuerdan la pintura de Beccafumi, seguramente influido por los huéspedes de Pietro desde 1527, así como del conocimiento directo de la pintura napolitana, si todavía está también un acercamiento a la pintura flamenca en la descripción puntual de los pequeños detalles.

- *Antioco Mainas* (ca. 1537-1571)

Otro pintor muy cercano a los Cavaro fue Antioco Mainas. De su vida no se sabe mucho. A través de los pocos documentos de archivo que quedan de él, parece que estaba una relación de parentesco entre él, o mejor dicho su mujer Antonia Aragoni<sup>374</sup>, y los Cavaro. Tenemos noticias acerca de este pintor desde 1537 hasta 1571, año de su muerte. Otro documento de archivo que lo relaciona con los Cavaro, es de 1558, en el cual es uno de los testigos de un acta de pago de una deuda entre Michele Cavaro y su hermana Eleonor<sup>375</sup>.

La gran actividad del taller de “Stampace”, en este periodo, tenía que satisfacer una variedad de encargos sea para comitentes de alto nivel

---

<sup>374</sup> Está un documento del Archivo estatal de Cagliari, en el cual Antioco y sus hijos venden un censo heredado de su mujer y madre recibido en donación por parte del obispo de Bosa Antonio Cavaro. ASC. Minutario Notaio Melchiorre de Silva, Cagliari 1562, 7 luglio. V. doc. n. 63

<sup>375</sup> OLLA REPETTO, Gabriella. “Contributi alla Storia della Pittura Sarda nel Rinascimento”. En: *Comment...*, p. 123-124

cultural, que de nivel más bien popular, sobre todo para los lugares periféricos de la región y obviamente contar con un cierto número de ayudantes y pintores. Entre estos últimos un nombre que destaca es el de “Antioco Mainas”, activo en el sur de la isla por cerca de treinta años. En realidad de él no se sabía casi nada, su nombre aparecía en algunos documentos de archivo, contratos para el encargo de retablos, como los de las parroquiales de “Pabillonis” en 1537, o de “Villasalto” en 1557; por la cofradía de San Nicolás en 1546, o para la capilla de las Animas en la iglesia de Santa Ana en Cagliari, que pero son todos desaparecidos, y esto no permitía comprender quien era este pintor y tampoco conocer su estilo. Afortunadamente en 1937, apareció un documento de archivo, un contrato, donde Antioco Mainas se comprometía a pintar por el ayuntamiento de Oristano el *Retablo de los Concejales*, pintado entre 1564-65. Entonces estudiando este retablo fue posible conocer por fin el estilo del pintor y así poder asignarle un amplio *corpus* de obras, por la mayoría retablos de grandes dimensiones y otras tablas de retablos desmembrados, hasta esos momentos anónimos, comparación no tan difícil de comprender en cuanto las fisonomías, los colores, la composición, se repiten en manera más o menos similar en todas las obras de este pintor. Tuvo muchos encargos por parte, sobre todo, de las iglesias de muchos pueblos, donde su pintura era muy apreciada por su espontaneidad, el cromatismo áspero y resonante, las placenteras decoraciones, que aligeraban el dramatismo de las escenas sagradas haciéndolas más simples y accesibles a todos<sup>376</sup>.

Estas pinturas populares, abrazan todo el ‘500, y se trata de pinturas que pueden no ser muy importantes desde un punto de vista estético, pero son importantes para comprender que también estuvieron diferentes pintores que obraban con un lenguaje no condicionado del ambiente *culto*, sino más cercano al gusto popular. En este sentido se pueden comprender las obras de Antioco Mainas, sus pinturas son ingenuas y llegan a eliminar cualquier contenido intelectual, también

---

<sup>376</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età roman...*, p. 215

para aquellas que tenían una evidente simbología; copiaba la iconografía de los otros pintores sin reparo, pero con un sentido vivo y espontáneo que le dio mucha fama. Su sigla o rasgo particular con el cual se puede atribuir a él una obra, entre otras análisis, es la imagen del *Cristo Resucitado*, tema predilecto por él, que casi siempre pone en la tabla central de la predela, donde Cristo aparece levantado a media área sobre el sepulcro, con un rígido mantel de color rosa-lilas dispuesto en semicírculo alrededor del cuerpo, casi una firma. Tiene una personalidad muy específica y propia, pero su estilo es condicionado totalmente de Pietro, a través del cual accede al conocimiento de la cultura hispano-flamenca e italiano-renacentista, de que repite los modelos pero sin haberlos realmente comprendidos. De Michele recoge el acentuado verticalismo de las figuras, el fuerte linealismo, algunos rasgos manieristas, traducidos por él en manera bastante despejada.

Hay otros pintores de que a veces no se conocen sus obras porque han desaparecido, pero de que tenemos el nombre por muchos testimonios documentales, otros anónimos con atribución de obras que nos pueden dar la idea de como pudo ser su preparación, que tenían taller propio y que en sus pinturas se puede encontrar algo que los acerca a la pintura o al estilo de los Cavaro, entre estos hay el:

- *Maestro di Oliena* (Segundo cuarto siglo XVI)

De este pintor se conservan algunas obras, pero no se sabe nada de su vida. El nombre se debe a la obra, atribuida a él, presente en el pueblo de Oliena<sup>377</sup>. No se tiene certeza de que se formó en el taller de los Cavaro o más bien en otra escuela surgida en el norte de la isla, probabilidad que se está investigando en estos últimos años, pero es certero que algunos rasgos de su pintura recuerda los Cavaro.

Del segundo cuarto del siglo XVI está el *Retablo de San Cristóbal*, en la iglesia de san Ignacio de Loyola en Oliena, de un pintor anónimo al

---

<sup>377</sup> Oliena es un pueblo en el centro de la isla, en provincia de Nuoro

que se puso el nombre de “Maestro de Oliena”. En la iglesia de San Lorenzo en Ussaramanna, están dos tablas de un retablo desmontado, con las imágenes de *San Sebastián* y *San Roque*<sup>378</sup> que fueron igualmente atribuidas a él.

La influencia de Pietro en el retablo es clara, sobre todo, en los atuendos de *san Julián* y *Fabián* que recuerdan los de la tabla del guardapolvo con *Tobías hijo* y *Rafael* en el *Retablo de Villamar*, y el rafaélismo, también mediado probablemente de los grabados y dibujos.

Es uno de los pintores menores de este periodo, atrasado pero todavía interesante, y todo lo que se puede decir es que es un pintor ingenuo, bastante bueno en el colorismo, pero la volumetría de las imágenes y la composición recuerdan de una parte la pintura renacentista de Umbría, mientras las posturas y rasgos fisonómicos a las pinturas de Joan Gascó, que están en el Museu obispal de Vich.

- *Antonio Giovanni Raxis* (ca. 1546-1566)

Casi seguramente hermano de Pedro Sardo Raxis. Trabajó con su taller a diferentes retablos para los pueblos de Sorgono, Sini y Nuraminis<sup>379</sup>, del que pero no queda ninguno para que se pueda comprender cómo era su estilo. Pero sobre todo sabemos que se había formado en el taller de Murgia un pintor de que tenemos documentación pero ninguna obra, tenía su taller, si todavía probablemente no era un pintor entre los más importantes porque está documentado que el pago por sus obras era muy inferior de lo que cobraban los Cavaro<sup>380</sup>, vivió en una casa colindante con la de Michele Cavaro y, se cree, que haya sido oficial o colaborador para otros pintores como Michele Cavaro y Antioco Mainas, sobre todo con el primero. Falleció alrededor de 1568.

---

<sup>378</sup> La atribución de estas dos tablas al Maestro de Oliena, por primera vez fue hecho por el Prof. Roberto Coroneo, de la Universidad de Cagliari, en el texto: SERRA, Renata. *Pittura e Scultura dall'età roman...* ficha 65, p. 145

<sup>379</sup> Tres pueblos que están en el centro de la Isla

<sup>380</sup> ARU, Carlo. “La pittura sarda nel Rinascimento, II, Documenti d'Archivio”. En: *Archivio stor...*, p. 53,54

En el norte de la isla, a mediados y finales del siglo XVI, circulaban artistas y obras más variadas respecto a las que estaban en el sur, como por ejemplo la obra del:

- *Maestro de Ozieri,*

Es un magnífico pintor, muy interesante y su pintura manierista tiene una gran importancia en el panorama isleño. Tuvo su taller y obró, sobre todo, en la Cerdeña centro-septentrional. Por largo tiempo fueron muy controvertidas las fechas de sus obras, quien pensaba que eran de mediados del siglo XVI, quien del final del mismo siglo, pero ahora parece que se formó en el taller de los Cavaro, entonces en la primera parte de 1500, y se cree que fue uno de los pintores activos en este periodo de que tenemos algunos nombres, de que pero no podemos conectar a ninguna obra, como: Giovanni del Giglio, Pietro Giovanni Senes o Antonio de Campus, residentes en Sassari entre 1530 y mediados del siglo<sup>381</sup>. Pero, todavía, no tenemos ningún documento certero que nos pueda sacar de dudas.

Su estilo es manierista con influencias ya sea de Grünewald y Durero que de Andrea da Salerno, pero con un lenguaje muy personal y original<sup>382</sup>. Recoge de Pietro la iconografía del Crucifijo, y aún más interesante es la elección de la forma de algunas de sus tablas que son cuadradas, cuando todavía la mayoría eran rectangulares. Esta particularidad parece que fue recogida del pintor por la presencia en la isla, en ese periodo, de algunas obras atribuidas a pintores flamencos operantes en España, que probablemente eran propiedad de alguna familia noble española trasladada a Cerdeña y, sobre todo, puede ser que tenga sus antecedentes en una obra que está en el monasterio de "San Pietro di Silki", la *Visitación*, por la que la última atribución que se propuso

---

<sup>381</sup> SCANO, Maria Grazia. *Storia dell'Arte Modern....*, p. 68

<sup>382</sup> PARIS, Wally. En: AA.VV. *Retabli Arte sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*. Catalogo de la exposición, New York City, IBM Gallery of Science and Art (december 14, 1993-January 29, 1994). Cagliari: M&T Sardegna, 1993, 110-117

fue por Ferdinand Storm o alguien de su entorno, que entre 1537–1556 estaba en Sevilla, si todavía es solo una propuesta y no una certeza.

Se encuentran, también, otras pinturas flamencas en la isla y en manera especial dos tablas que se atribuyen al círculo de Jan Gossaert, llamado el “Mabuse”, la: *Virgen de la uva* (mediados del siglo XVI), que está en Sassari; *Virgen con el Niño* del mismo periodo y siempre del ámbito del Mabuse, la cuyas obras han seguramente influido sobre los pintores del norte de Cerdeña<sup>383</sup>.

Desde mediados del siglo están y trabajan en la isla ya sea pintores sardos, diferentes en sus obras a las que salían del taller de los Cavaro, pero ya abiertos a las novedades renacentistas, ya sea pintores de la península italiana, en particular del napolitano, sobre todo a finales de '500, como Girolamo Imperato, activo desde 1571 hasta 1607, que se imponen en el panorama isleño, quitando la hegemonía al taller de los Cavaro que en la segunda mitad del siglo XVI ya había comenzado a declinar, y a finales del siglo es suplantado de otros talleres como el de Francesco Pinna, nacido en Alghero pero con su taller en Cagliari en el barrio de Lapola.

---

<sup>383</sup> SERRA, Renata. *Pittura e scultura dall'età roman...*, p. 250

## **CAPÍTULO 6**

### **CONCLUSIONES (ESPAÑOL)**

Como apartado final de esta tesis voy a sintetizar las que creo son las más relevantes conclusiones. La tesis gira en torno a la figura y personalidad del pintor sardo Pietro Cavaro, contemplando además su estrecha relación con la pintura española de la época. Creemos que a través de todo el trabajo hemos llegado a resolver mejor los interrogantes sobre su vida, genealogía y recorrido artístico, así como el periodo en que trabajó; sin embargo, todavía quedan aspectos por indagar, algunos de tipo documental, y otros sobre obras suyas que, fundamentalmente, puedan estar en España y cuyo paradero ahora desconocemos.

Pietro Cavaro es un pintor que ha desatado controversias y discusiones entre los historiadores, en diversos aspectos de su personalidad y su obra. Estos desencuentros se centran, sobre todo, en la parcela de autoría de obras; la historiografía de comienzos y mediados de siglo XX no se ha puesto de acuerdo si algunas pinturas del círculo Cavaro eran de él o de su hijo Michele. A veces se ha considerado a Pietro Cavaro como un pintor provinciano y menor, y otras como uno de los mejores pintores del área mediterránea de su tiempo.

La situación actual es que la mayoría de los historiadores están de acuerdo en considerarlo como uno de los artistas más representativos e interesantes del periodo en que vivió y trabajó y, también, el más importante pintor del ámbito sardo. El fue el introductor en Cerdeña del estilo renacentista; más allá de las incursiones del maestro de



Castelsardo y, sobre todo, del Maestro de Sanluri. En la base de su formación están sus experiencias catalana-valenciana y napolitana.

En su biografía quedan aún muchos huecos, sabemos que pertenecía a una familia de pintores, que tenía su taller en el barrio de “Stampace” en la ciudad de Cagliari; de esta familia y su obrador tenemos conocimiento desde 1455 hasta finales de 1500. No existe certeza sobre la fecha de su nacimiento, ni el momento en que se vino a España para formarse, pero a partir de que Josep Madurell i Marimón encuentra un importante documento de 1508 (en el Archivo Notarial de Barcelona), donde aparece el nombre de nuestro pintor, se pueden proponer ya algunas fechas.

Por su importancia, quizá una de mis mayores satisfacciones en la parcela documental ha sido el hallazgo en el Archivo Notarial de Barcelona del documento de 1508 (muy citado por los historiadores sardos) pero que físicamente no lo conocían. El análisis de este contrato es esencial para ordenar la cronología del artista; nuestras deducciones, así como las aportaciones de otros historiadores, desvelan incongruencia de fechas y de noticias sobre los Cavaros. En el transcurso de la tesis exponemos nuestras objeciones, a la vez que realizamos nuevas propuestas sobre la genealogía y cronología de la saga Cavaros que sintetizo seguidamente.

Según las versiones oficiales el primero de los Cavaros del que tenemos conocimiento y, probablemente fundador del taller, fue Antonio (un documento de 1455 lo significa como pintor), falleció en 1483. Le sigue Lorenzo, supuesto hijo de Antonio y padre de Pietro, nacido alrededor de 1470-1472, de que tenemos diferentes documentos y obras fechadas a partir de 1500, probablemente falleció en 1518, sobre esta fecha hay opiniones encontradas. El siguiente fue Pietro que, como ya hemos escrito según la historiografía oficial, debió nacer alrededor de 1480-1483, y fallecer en 1537-1538; su hijo Michele que debió nacer alrededor de 1513 y falleció el 10 de agosto de 1584.

La historiadora Renata Serra señala como fecha de nacimiento de Pietro alrededor de 1480-1483; el periodo de su formación, entre los 15 y

los 18 años de edad, a partir de 1495-1498; oficial en 1499-1502, y Maestro pintor entre 1501-1505; con una estancia en Cataluña hasta 1508. Estas fechas son aceptadas por la mayoría de los historiadores, aunque a la autora de este trabajo le ofrecen algunas dudas.

1508 es la primera fecha certera que tenemos sobre Pietro Cavaro, año en que firma el documento, de que hemos ya escrito, con otros pintores de Barcelona, que encargan un retablo a Nicolau de Credença (para la capilla de San Lucas de la iglesia de la Merced); los pintores, según sus posibilidades, aportaron una cantidad de dinero.

Desde 1508 hasta 1512, no sabemos nada del pintor, pero en este año tenemos un documento del Archivo Arzobispal de Cagliari; un testamento donde como testigos están los nombres de tres pintores y, entre ellos, *Pere Cavaro* pintor. Desde 1512 hasta 1515 tenemos otro vacío, se piensa que en este periodo estuvo en Nápoles; allí se casó con Joana Godiel viuda de Canyada, tuvo un hijo, Michele, y se quedó a su vez viudo.

En 1515, sabemos, a través de una *litera sponsaliis*, que vuelve a casarse con una doncella sarda, Antonia de Orru o Orrù, con quien tuvo otros dos hijos, Miguel Ángel y Micaela y, probablemente, un tercero, Lorenzo; de este último no hay certeza, quizá era pariente.

Desde 1518, momento en que tenemos su primera obra fechada y firmada, hasta 1537-1538, cuando fallece, tenemos una documentación varia más abundante; ya sea de comisiones de retablos, y adquisición o venta de bienes familiares.

Lo que podemos afirmar con seguridad es que con Pietro Cavaro el taller familiar, núcleo también de la escuela de "Stampace", que ya tenía antes una cierta importancia, adquirió un rol casi hegemónico en el panorama isleño. Él y el hijo Michele gozaron de gran fama, lo que les propició también importantes compensaciones económicas; basta ver la diferencia que existía entre lo que percibían los Cavaro por hacer una obra y lo que recibían otros pintores; el taller Cavaro triplicaba o cuadruplicaba las prestaciones económicas de los demás.

La redacción de la tesis comienza con un recorrido histórico y cultural de Cerdeña, no sólo para dar una idea de todo lo que se había desarrollado en la isla desde la baja edad media hasta todo el 1500 (y en particular desde el punto de vista artístico a partir del gótico y tardo-gótico hasta el Renacimiento de primeros de 1500), sino para poder situar mejor, y de manera más puntual, la figura de Pietro Cavaro; como dijimos antes, uno de los pintores más representativos del Renacimiento isleño y, también, del ámbito del sur del Mediterráneo.

Los grandes retos de la investigación han sido: completar el corpus documental, enriquecer su biografía, establecer un catálogo riguroso y fiable de obras (depurando atribuciones), y delimitar de forma clara y precisa la formación y trayectoria de Pietro Cavaro y, muy especialmente, su presencia y relaciones con España. Un instrumento esencial de la investigación ha sido volver a plantearnos de forma total su biografía, toda su pintura, profundizando en su análisis: génesis, influencias interiores y foráneas, consolidación y evolución.

Leyendo lo que relata Renata Serra sobre la genealogía y cronología de la vida de Pietro, comienzan a surgir los problemas y las dudas, a partir de la figura de Lorenzo Cavaro y su probable paternidad. Si Lorenzo nació en 1470-1472, no puede ser padre de Pietro (que según la historiadora nació alrededor de 1480-1483), porque era todavía muy joven; no parece lógica la paternidad a los diez o doce años y, tampoco es razonable que se hiciera cargo del taller, al fallecer Antonio en 1483, con once o trece años. No podemos adelantar la supuesta fecha de nacimiento de Lorenzo, porque las obras que conocemos de él (o que a él se han atribuido), se fechan a partir de 1500. Por tanto, a mi juicio, no se puede aceptar que Lorenzo sea padre de Pietro.

Como indicamos en el *corpus* de la tesis, pienso que entre Antonio y Pietro, quien se hizo cargo del taller fue el hasta ahora conocido como Maestro de Olzai, cuya personalidad está aún por definir; estimo que este pintor debe ser un miembro de la familia Cavaro. Del maestro de Olzai

tenemos obras a partir de 1477, hasta 1500, y se cree que su pintura influyó notablemente en la de Lorenzo; por tanto, puede ser el padre de Pietro y, también, el pintor que se hizo cargo del taller a la muerte de Antonio.

Pero si seguimos la hipótesis de que Lorenzo es padre de Pietro, porque muchos de los bienes del primero se encuentran en posesión del segundo (en el testamento que este redactó en 1537-1538), entonces tendríamos que fechar el nacimiento de Pietro alrededor de 1486-1487, cuando Lorenzo tenía 16 ó 17 años. Además, fijar el aprendizaje de Pietro a partir de 1501-1502, la consecución de su título de oficial entre 1506-1507, y el de maestro pintor en 1508, cuando vuelve a Cerdeña.

Según relata el historiador Francisc Torrella Niubó al escribir sobre los gremios barcelonenses, en el período en cuestión era bastante difícil quedarse en una ciudad como Barcelona, ya repleta de pintores. Además Pietro Cavaro tenía un taller familiar bastante importante en Cerdeña; todo esto hace pensar que no pudo quedarse de forma ilimitada en Barcelona. Toda esta problemática está ampliamente detallada y analizada en la tesis.

Otro aspecto significativo que hemos aportado gira en torno a la formación de Pietro Cavaro. La historiografía oficial la ubica en Barcelona, a nuestro juicio sucedió en Valencia; en todo caso, aceptando Barcelona como sede, debió formarse con algún maestro catalán formado en Valencia. En la pintura de Cavaro hay muchos rasgos que recuerdan a Paolo de San Leocadio y, sobre todo, la pintura de Vicente Macip de principio de 1500.

No creo sea acertada la idea de que en los retablos *de los Beneficiados* y *de los Concejales*, fechados alrededor de 1527, pueda estar la mano de Pedro Machuca. Entre otras razones estéticas y técnicas, no es posible porque en 1527, Machuca estaba ya en Granada.

Al corpus de las obras seguras de Pietro Cavaro añadimos un pequeño tríptico, atribuido con reparos a Pietro Cavaro por Vittorio Natale

(*Renacimiento Mediterráneo*); en los catálogos y textos sardos no aparece, estamos seguros que es obra de Pietro Cavaro.

En la tesis hemos puntualizado de manera completa y amplia el estilo y rasgos peculiares de la creatividad de Cavaro; una paleta ecléctica que reúne corrientes renacentistas con una mezcla entre lo italiano antropocéntrico y el humanismo hispano-flamenco. Otros rasgos de la pintura de Pietro son: un fuerte expresionismo en algunos rostros, la minuciosidad y el gusto por los pequeños detalles (heredados de su formación catalana-valenciana y, también, napolitana), y la armonía unitaria de los paisajes-fondo en el conjunto de las diferentes tablas (con un tipo de esfumado en tonos verdosos que se repite en casi todas sus obras). Otros de los rasgos distintivos de sus obras son las manos ahusadas y dispuestas geométricamente; las caras, sobre todo, femeninas, muy dulces, rafaelescas (la boca pequeña y una sonrisa que muestra los dientes). También, en diferentes personajes el alargamiento casi deforme del dedo grueso de los pies.

En algunas de sus obras todavía conserva rasgos que se remontan al estilo tardo-gótico, sobre todo, en algunas iconografías como el san Miguel del *Retablo de Villamar*, donde el arcángel tiene la balanza en la mano, en algunos fondos de oro, y en los armazones de los retablos finamente labrados en gótico-florido, que hizo de esta manera, seguramente, a petición de los comitentes todavía amantes del viejo estilo.

Su pintura es esencialmente religiosa (como sucede en España), no se conoce de su mano ningún tema mitológico, o alegórico, géneros que ya se habían desarrollado en la Italia renacentista. La paleta de Pietro Cavaro es rica en colores clásicos, el empaste es denso en las tablas más importantes y más liviano en las más pequeñas, como predelas y guardapolvos. Su dibujo es rico y minucioso (con un sombreado que resalta la visión del claroscuro, y un acabado casi más atento que la misma pintura), lo realiza en su mayor parte a carboncillo y, para las decoraciones o arquitecturas, en punzón.

Somos conscientes de que todavía queda camino por recorrer para comprender totalmente a Pietro Cavaro, a otros pintores sardos de su generación y, también, a maestros anteriores y posteriores a él; téngase en cuenta que todavía hay en Cerdeña muchos pintores anónimos (conocidos por el nombre de alguna obra), con una producción difusa y no documentada. Un problema añadido es el de la documentación que en Cerdeña, ha sufrido importantes pérdidas y deterioros a lo largo del tiempo; muy significativa fue la destrucción de los archivos del arzobispado de Cagliari (a finales de 1400 y mediados de 1500) a causa de dos incendios.

Con esta tesis, hemos pretendido esclarecer muchos de los rasgos de la personalidad y vida de Pietro Cavaro; y, con toda sinceridad, creemos que se ha conseguido mucho, pero con la misma sinceridad confesamos que quedan lagunas por descubrir. La pintura, la obra de Pietro, son apasionantes y, entre muchos de sus rasgos, los lazos con la cultura española de su tiempo. Seguiré trabajando sobre él y sobre toda la escuela de "Stampace", para tratar de desvelar muchas de las incógnitas aún pendientes.

### ***(ITALIANO)***

Nella parte finale di questo lavoro faremo una sintesi di ciò che crediamo siano le conclusioni più rilevanti. La tesi é impostata intorno alla figura e personalità del pittore sardo Pietro Cavaro, evidenziando in particolare la sua stretta relazione con la pittura spagnola dell'epoca. Crediamo che attraverso l'analisi del lavoro svolto si sia riusciti a chiarire meglio gli interrogativi sulla sua vita, genealogia e percorso artistico, così come il periodo in cui si svolse il suo lavoro; ciò nonostante, tuttavia, restano aspetti da investigare, alcuni di tipo documentale e altri su probabili sue opere che possano trovarsi in Spagna e le cui ubicazioni, a tutt'oggi, sono sconosciute.

Pietro Cavaro é un pittore che é stato al centro di controversie e discussioni tra gli storici, in diversi aspetti della sua personalit  e delle sue opere. Queste controversie si centrarono prevalentemente sull'attribuzione delle sue opere; la storiografia della prima parte e met  del secolo XX non concord  sul fatto che alcune pitture del circolo dei Cavaro fossero sue o del figlio Michele. A volte si consider  Pietro Cavaro un pittore provinciale e minore, e altre come uno dei migliori pittori sardi e dell'area mediterranea del suo tempo.

Oggi la maggioranza degli storici   d'accordo nel considerarlo come uno degli artisti pi  rappresentativi e interessanti del periodo in cui visse e lavor , ed il pi  importante pittore dell'ambito sardo. Fu colui che introdusse in Sardegna lo stile rinascimentale: pi  in l  delle elaborazioni gi  introdotte dal maestro di Castelsardo e, sopra tutto, dal maestro di Sanluri. Alla base della sua formazione ci sono le esperienze catalano-valenziane e napoletane.

Nella sua biografia vi sono molti interrogativi e restano tuttavia molte lacune, sappiamo che apparteneva ad una famiglia di pittori che avevano la loro bottega nel quartiere di Stampace della citt  di Cagliari; di questa famiglia e bottega abbiamo conoscenza a partire dal 1455 fino alla fine del 1500. Non esiste certezza sulla data di nascita, n  del momento in cui venne in Spagna per la sua formazione, per  dal momento in cui Madurell i Marimón trov  un importante documento del 1508 (nell'Archivio Notariale di Barcellona) dove appare il nome del nostro pittore, si possono proporre alcune date.

Per la sua importanza, forse una delle mie maggiori soddisfazioni, per quanto riguarda i documenti,   stato il ritrovamento nell'Archivio Notarile di Barcellona del documento originale del 1508 (molte volte citato dagli storici sardi, che per  non lo conoscevano integralmente). L'analisi di questo contratto   essenziale per stabilire una probabile cronologia nella vita dell'artista; nelle menzioni di altri storici notiamo incongruenze di date e di notizie sui Cavaro. Nello svolgimento della tesi esponiamo le nostre

obiezioni, nello stesso momento in cui avanziamo nuove proposte sopra la genealogia e cronologia della saga dei Cavaro che esporremo sinteticamente di seguito.

Secondo la versione ufficiale il primo dei Cavaro di cui abbiamo conoscenza, e che probabilmente è stato il fondatore della bottega, fu Antonio (un documento del 1455 lo indica come pittore), morì nel 1483. Lo segue Lorenzo, probabile figlio di Antonio e padre di Pietro, nato intorno al 1470-1472, di cui abbiamo diversi documenti e opere datate a partire dal 1500, e che si suppone sia morto nel 1518, però su questa data vi sono diverse opinioni. A datare dal 1518 troviamo a capo della bottega Pietro, che secondo la storiografia ufficiale probabilmente nacque intorno al 1480-1483, e morì fra il 1537-1538.

La storica dell'arte Renata Serra indica come probabile data di nascita di Pietro intorno al 1480-1483; il suo periodo di formazione, tra i 15 e i 18 anni d'età, a partire dall'apprendistato intorno al 1495-1498; ufficiale fra il 1499-1502, e maestro pittore tra il 1501-1505, ed un periodo di lavoro in Catalogna fino al 1508. Queste date sono accettate dalla maggioranza degli storici, anche se l'autrice di questo lavoro ha invece qualche dubbio. Il 1508 è la prima data certa che abbiamo su Pietro Cavaro, anno in cui firma un documento, con altri pittori di Barcellona, che incaricano un retablo a Nicolau de Creença (per la capella di San Luca della chiesa della Mercede); i pittori apportano, a secondo delle proprie possibilità, una certa quantità di denaro.

Dal 1508 fino al 1512 non sappiamo nulla del pittore, però di quell'anno abbiamo un documento dell'Archivio Arcivescovile di Cagliari; un testamento in cui appaiono come testimoni i nomi di tre pittori, e tra questi, *Pere Cavaro pintor*. Dal 1512 fino al 1515 vi è un altro vuoto temporale, si crede che in questo periodo stesse a Napoli, dove si sposò con Joana Godiel vedova De Canyada, dalla quale ebbe un figlio, Michele, e a sua volta restò vedovo.

Nel 1515, sappiamo, attraverso de una *litera sponsaliis*, che si sposa nuovamente con una fanciulla sarda, Antonia de Orru o Orrù, con cui ha altri due figli di cui abbiamo notizie documentate, Michelangelo e Michela e, probabilmente, un terzo, Lorenzo (che appare in un documento



con Michelangelo); di quest'ultimo però non si ha certezza, potrebbe essere un parente.

Dal 1518, momento in cui abbiamo la sua prima opera datata e firmata, fino al 1537-1538, quando muore, abbiamo vari documenti, sia di commissione per retabi, che di acquisti o vendita di beni familiari.

Ciò che possiamo affermare con sicurezza é che con Pietro Cavaro la bottega familiare, nucleo anche della "Scuola di Stampace", che già aveva una certa importanza, ebbe un ruolo quasi egemonico nel panorama dell'isola. Egli e il figlio Michele ebbero una grande fama, ciò proporzionò loro anche importanti compensi economici; basti vedere la differenza che esisteva tra ciò che percepivano i Cavaro e ciò che percepivano gli altri pittori; la bottega dei Cavaro triplicava o quadruplicava i guadagni economici degli altri.

La redazione della tesi comincia con un percorso storico e culturale della Sardegna, non solo per dare una idea di tutto ciò che si sviluppò nell'isola dalla bassa età medievale fino a tutto il '500 (in particolare da un punto di vista artistico a partire dal gotico e tardo-gotico fino al Rinascimento dei primi del 1500), ma anche per poter situare meglio, e in modo puntuale la figura di Pietro Cavaro, che come abbiamo detto prima é uno dei pittori più rappresentativi del Rinascimento dell'isola ed anche nell'ambito del sud del Mediterraneo.

Le grandi sfide della ricerca sono state: completare il corpus dei documenti, arricchire la sua biografia, creare un catalogo rigoroso e fedele di opere (depurando attribuzioni), e delimitare in modo chiaro e preciso la formazione e percorso artistico di Pietro Cavaro e, specialmente, la sua presenza e relazione con la Spagna. Uno dei punti essenziali della ricerca é stato ritornare a impostare in un modo totale tutta la sua pittura, approfondendo nella sua analisi: genesi, influenze interne e esterne, il suo stile ed evoluzione.

Leggendo ciò che scrive Renata Serra sopra la genealogia e cronologia della vita di Pietro, cominciano a sorgere i problemi e i dubbi, a partire della figura di Lorenzo Cavarò e la sua probabile paternità; se nacque intorno al 1470-1472, non può essere il padre di Pietro (che secondo la storiografa nacque intorno al 1480-1483), perché tuttavia era molto giovane; non sembra logica la paternità ai dieci o dodici anni, ed anche che non era possibile che potesse incaricarsi della bottega al morire Antonio nel 1483, avendo in quel momento non più di undici o tredici anni. D'altronde non possiamo retrodatare la supposta data di nascita di Lorenzo, perché i dipinti che conosciamo di lui (o che a lui si sono attribuiti) si datano a partire dal 1500. Per tanto, secondo me, non si può accettare che Lorenzo, se si mantengono queste probabili date, sia il padre di Pietro.

Come indichiamo nel corpus della tesi, penso che tra Antonio e Pietro si sia fatto carico della bottega quello che oggi conosciamo come maestro di Olzai, la cui personalità è ancora da definire; penso che questo pittore probabilmente fu un membro della famiglia Cavarò. Del maestro di Olzai abbiamo opere a partire dal 1477 fino al 1500, e si crede che la sua pittura influì notevolmente su quella di Lorenzo; pertanto, potrebbe essere il padre di Pietro ed anche il pittore che si fece carico della bottega alla morte di Antonio.

Però se accettiamo l'ipotesi che Lorenzo è padre di Pietro, perché molti dei beni del primo si trovano in possesso del secondo (nel testamento che Pietro redattò nel 1537-1538), allora dovremmo datare la nascita di Pietro attorno al 1486-1487, quando Lorenzo aveva 16 o 17 anni. Inoltre datare il suo apprendistato a partire dal 1501-1502, il suo conseguente titolo di ufficiale tra il 1506-1507, e quello di maestro pittore nel 1508, quando si crede che ritorna in Sardegna. Secondo quanto scrive lo storico Francisc Torrella Niubó, sui gremi barcellonesi, nel periodo in questione era abbastanza difficile fermarsi in una città come Barcellona, già affollata di pittori. Inoltre Pietro Cavarò aveva una bottega familiare abbastanza importante in Sardegna; tutto ciò fa pensare che non poteva fermarsi illimitatamente a Barcellona. Tutta questa problematica è ampiamente dettagliata e analizzata nella tesi.

Un altro aspetto significativo che abbiamo inserito è intorno alla formazione di Pietro Cavarò. La storiografia ufficiale la indica a Barcellona, a nostro parere indichiamo Valencia; in ogni caso, accettando Barcellona come sede, dovette formarsi con qualche maestro catalano formato a Valencia. Nella pittura di Pietro vi sono molti aspetti che ricordano a Paolo di san Leocadio, ai fratelli Osona e, sopra tutto, alla pittura di Vicente Macip dell'inizio del 1500.

Non crediamo sia vero che nei retablei dei *Beneficiati* e dei *Consiglieri*, datati intorno al 1527, possa esserci la mano di Pietro Machuca. Fra altre ragioni sia estetiche che tecniche, non è possibile perché nel 1527, Machuca si trovava già a Granada.

Al corpus delle opere attribuite a Pietro Cavarò aggiungiamo un piccolo trittico, attribuito con qualche dubbio a Pietro da Vittorio Natale (*Renacimiento Mediterráneo*); nei cataloghi e testi sardi non appare, però siamo sicuri che è opera di Pietro.

Nella tesi abbiamo puntualizzato in modo completo e ampio lo stile e i tratti peculiari della creatività di Cavarò; uno stile eclettico che riunisce correnti rinascimentali con un miscuglio tra l'italiano antropocentrico e l'umanesimo ispano-flamenco. Altre caratteristiche della pittura di Pietro sono: un forte espressionismo di alcuni volti, la minuziosità ed il gusto per i piccoli dettagli derivati dall'influenza ispano-fiamminga, (sicuramente ereditati dalla sua formazione catalano-valenziana, ed anche napoletana), l'armonia unitaria dei paesaggi del fondo nell'insieme delle tavole (con un tipo di sfumato in toni verdosi che si ripetono in quasi tutte le sue opere). Altri caratteri particolari, della sua pittura, sono le mani affilate e disposte geometricamente; i visi, sopra tutto, femminili molto dolci, raffaelleschi (la bocca piccola a volte sorridente con la visione dei denti). Inoltre, in diversi personaggi l'apertura quasi deforme dell'alluce.

In alcune delle sue opere tuttavia conserva tratti che ricordano lo stile tardo-gotico: in alcune iconografie come nel san Michele del *Retablo di Villamar*, dove l'arcangelo ha la bilancia in mano, in alcuni fondi dorati,

nelle cornici dei retable finemente lavorati in gotico-fiorito, sicuramente eseguiti in questo modo per volontà dei committenti, tuttavia amanti del vecchio stile.

La sua pittura é essenzialmente religiosa (come succede in Spagna), non si conosce di sua mano nessun tema mitologico o allegorico, generi che già si erano sviluppati nell' Italia rinascimentale. La gamma coloristica di Pietro Cavaro é ricca di colori classici, l'impasto é denso nelle tavole più importanti e più leggero nelle piccole, come in quelle delle predelle o dei polvaroli. Il suo disegno é completo e minuzioso (con l'ombreggiato che risalta il chiaroscuro e un finito quasi più attento che la stessa pittura), realizzato in maggior parte a carboncino, e per le decorazioni o architetture con punta metallica.

Siamo coscienti che tuttavia resta molto cammino da fare per comprendere totalmente Pietro Cavaro, come anche altri pittori sardi della sua generazione e diversi maestri che ci furono prima e dopo di lui; si tenga in conto che ancora oggi vi sono in Sardegna molti pittori anonimi (conosciuti con il nome di alcuna opera), con una diffusa produzione e senza documenti. Un problema aggiuntivo é che, per quanto riguarda i documenti, in Sardegna si sono avuti importanti perdite o si sono deteriorati nel corso del tempo; significativa fu la distruzione degli archivi dell'arcivescovado di Cagliari (alla fine del 1400 ed a metà del 1500) a causa de due incendi.

Con questa tesi, abbiamo preteso chiarire molte caratteristiche de la personalità e vita di Pietro Cavaro; e con tutta sincerità crediamo che si é conseguito molto, però con la stessa sincerità confessiamo que restano molte cose ancora da scoprire e approfondire. La pittura, l'opera di Pietro é appassionante e tra i suoi molti aspetti i legami che aveva con la cultura spagnola del tempo. Seguirò lavorando su di lui e, sopra tutto, sulla "Scuola di Stampace", per cercare di scoprire molte delle incognite che ancora circondano la sua figura.

## **CAPÍTULO 7**

### **7.1 DOCUMENTOS RELACIONADOS CON PIETRO CAVARO**

Los documentos presentes en el Archivo de Estado de Cagliari, para el periodo del siglo XV y primeros del XVI, son muy pocos y se encuentran bastante desgastados, así como en el Archivo arzobispal donde algunos incendios de finales de 1400 y en la mitad de 1500 hicieron estragos entre los antiguos documentos. El primero que publicó unas series de documentos, que tienen relación sobre los diferentes pintores sardos del periodo pre-renacentista y renacentista y donde aparece el nombre de Pietro Cavaro, fue Carlo Aru en su libro: “*La pittura sarda nel Rinascimento*”<sup>384</sup>. Pero también otros historiadores publicaron algunos documentos sobre este pintor. En este apartado escribiremos los diferentes documentos que se han encontrados, que hoy sean todavía presentes o que se hayan extraviados, con su relativa copia en latín o catalán, o una mezcla entre latín y catalán, con que se hayan escrito, adonde tenemos la transcripción exacta o simplemente con el contenido según el autor que lo inserta en su trabajo, y también la copia de un documento original, ya citado a medias por José Madurell i Marimón, publicado integralmente por Isabel Coll i Mirabent, que encontré de nuevo personalmente en el Archivo Notarial de Barcelona.

---

<sup>384</sup> La mayoría de los documentos ya se habían publicado en: ARU, Carlo., “La pittura Sarda nel Rinascimento, II, I documenti”. En: *Archivio stor...*, 1926; OLLA REPETTO, Gabriella. “Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento”, en *Commetari* (Roma ), XV, n. I-II. (1964); otros se han sacado del texto: AA.VV. *Retabli Arte sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*. Cagliari: M&T Sardegna, 1993; otros, ya publicados, se han buscado personalmente en los archivo y sacado las copias originales

1. A.S.C. (*actas sueltas del notario Giovanni Garau*) en *Caller a. 1455 - 14 de mayo*.<sup>385</sup>

Es un documento sobre la venta de una casa, hecha por los canónigos Nicola Aymerich decano, y Nicolás Canyelles, que la venden a nombre del Capitulo, y que estaba situada en el callejón San Jorge del barrio de "Stampace", a Pedro Pallares. Para esclarecer bien la ubicación, en el documento se escribe que está cerca de la casa del pintor Antonio Cavaro. A través de este documento tenemos por primera vez noticias sobre lo que se piensa sea el fundador del taller de los Cavaro. No tengo el original, sino sólo la explicación del texto que hizo y publicó Carlo Aru.

2. A.A.R., *Antico Archivio Regio, Arrendamenti, infeudazioni e stabilimenti, vol. BD 18, cc. 118-118 v.* en *Caller a. 1500, 28 de enero*.<sup>386</sup>

Es un documento en que, Francesco Pipinelli, lugarteniente del procurador real Giovanni Fabra, por un sueldo anual y la entrada de un ducado de oro, concede en enfiteusis al "...*venerabili magistro Laurencio Cavaro, pictori habitatori ville Stampacis appendiciorum Castri Calaris*", un solar de 30x18 cañas barcelonenses (cerca de m<sup>2</sup> 216) "...*situm et positum extra muros ville Stampacis predicte satis prope portale vocatu de les cols ad partem occidentis et terminatur dictum patium ab oriente cum muro dicte ville Stampacis: a meridie cum vico quo itur ad cimiterium olim Judeorum, ab occidente cum quodam troceo terre domine Caterine Guitart vidue que fuit uxor Barray quondam et a circio cum quodam troceo terre dicte domine Caterine Guitart e Barray*". ("...al venerable maestro Lorenzo Cavaro, pintor habitante de la villa de Stampace apéndice de la ciudad *Castri Calaris*", un solar de 30x18 cañas barcelonesas (cerca de m<sup>2</sup> 216), "...Situado y posicionado fuera de la muralla de la villa de Stampace

---

<sup>385</sup> ARU, Carlo. *La Pintura Sarda nel Rinascimento*, II, I Docu...1926, p. 16

<sup>386</sup> ARU, Carlo. *Ibidem*, 1926, p. 18; OLLA REPETTO, Gabriella. En: *Retabli Arte sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI...*, p. 213

ya mencionada, cerca del portal que da hacia las colinas de la parte occidental y terminando dicho patio a oriente con el muro de dicha villa de “Stampace”, a meridi6n con un callej6n que lleva al cementerio de los Jud6os, a occidente con un trozo de terreno de doña Catalina Guitard, viuda que fue mujer de Barry y a cierzo (viento de noroeste) con un trozo de tierra de la dicta doña Catalina Guitard e Barry...”.)

3. AHPB *notario Llu6s Carles Mir, Vicesimum Manuale contractuum comunium (1507-1508)*<sup>387</sup>

*Die dominica II mensis januarii anno a nativitate domini M.D. VIII.*

*Nicholaus de Credença pictor civis Barchinone, confiteor et promito domino deo et retabulo...seu picture facienda in eodem retabulo in quadam capella, scita in capitulo ecclesie beate Marie de Mercede Barchinone, per pictores dicte civitate sub invocatione Sancti Luce evangeliste et consubilibus ac clavariis dictorum pictorum quod dabo et solvam ipsis clavariis pro dicta pictura tres libras et duodecim solidos barchinonensis per terminos sequentes, videlicet, medietatem ipsarum in inicio seu principio picture dicte retabuli et residuam medietatem in continenti cum fuerit perfectum dictum retabulum et hech promitto attendere et complere sine etc. dampna etc. credatur etc. obligamos bona etc. juramus etc. et firmo scripturam tercii in curia honorabilis vicarii barchinonensis et quia est dies feriata constituta pro curie ad dictam tercii scripturam firmandam discretum Thomam Costa, notarii civem Barchinone, videlicet, ad comparendum coram dicto vicario seu regenti vicariam Barchinone et firmo dictam scripturam tercii promito habere ratum etc.*

*Testes: discretus Joannes Michael Ortigo, notarii civis et Andreas Mir ac Michael Sans, scriptores, habitatores Barchinone.*

---

<sup>387</sup> Este documento lo encontr6 en el *Arxiu Historico de Protocols de Barcelona*, y saqu6 una copia (29-09-2008), que he traducido. Pero ya era conocida su existencia y fue publicado, sin reproducirlo totalmente, por primera vez en el texto de: MADURELL MARIMON, Josep Maria. “Pedro Nunyes y Enrique Fern6ndez, pintores de retablos” en *Anales y bolet6n de los Museos de Arte de Barcel...*, p. 37; pero tambi6n fue publicado integralmente sin traducci6n, por: COLL I MIRABENT, Isabel. *Els Credença, pintors del...*, pp. 132-135.

*Simile debitorium seu obligationem fecit et firmari Petrus Arisso, pictor civis Barchinone, de XXIII solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus obligationibus et clausulis supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorium seu obligationem fecit et firmari Nicholaus Sans, pictor civis Barchinone, de aliis XXIII solidos barchinonensis solvendis modo predicto et cum omnibus obligationibus et clausulis supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorium seu obligaciones fecit firmari Matheus Brufau, pictor civis Barchinone, de XX solidos barchinonensis solvendis modo predicto et cum omnibus obligationibus et clausulis supradictis*

*Testes predicti.*

*Simile debitorium seu obligationem fecit et firmari Ferdinandus Camargo, pictor civis Barchinone, de XXXXVIII solidos barchinonensis solvendis modo predicto et cum omnibus obligationibus et clausulis supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorium seu obligationem fecit et firmari Joannes Brufau, pictor civis Barchinone, de VI solidos barchinonensis solvendis modo predicto et cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Nicholaus Leonard, pictor civis Barchinone, XX solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Bartholomeus Ponç, pictor civis Barchinone, de XII solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum ómnibus clausulis e obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Jacobus Vallmanya, pictor civis Barchinone, de XX solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*



*Simili debitorum seu obligationem fecit et firmari Anthonius Petrus Asamort, pictor civis Barchinone, de XII solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum ómnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Joannes Gatón, pictor civis Barchinone, de XX solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Jacobus Cardona, pictor civis Barchinone, de XII solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Gabriel Forn, pictor civis Barchinone, de XVII solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Jacobus Masaro, pictor civis Barchinone, de XII solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Franciscus Nicholau, pictor civis Barchinone, de XX solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Petrus Caveró, pictor civis Barchinone, de XII solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Anthonius Marques, pictor civis Barchinone, de XXXX solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Petrus Terre, pictor civis Barchinone, de XX solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Joannes Ram, pictor civis Barchinone, de DXX solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Franciscus Granell, pictor civis Barchinone, de X solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Joannes Thomas, pictor civis Barchinone, de VIII solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Jacobus Fortanet, pictor civis Barchinone, de XX solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Simile debitorum seu obligationem fecit et firmari Joannes Luch Rocha, Pictor civis Barchinone, de XII solidos barchinonensis solvendis modo predicto cum omnibus clausulis et obligationibus supradictis.*

*Testes predicti.*

*Item cum alio instrumento omnes superius nominati pictores eligerunt et nominarunt dictos Nicholaum de Credensa, Petrum Risso, Anthonium Petrum Asamort, Bartholomeu Pons et Petrum Terre in simul ad interessendum et interveniendum in quibusdam ordinationibus sive capitulis faciendis cum honorabilis consiliariis et consilio presentem civitatem pro sustentacione et mantenimiento capella et retabulis predicti et pro luminaria et aliis hornamentis eiusdem et inde quecumque instrumenta etc. promitimus habere ratum etc.*

*Testes predicti.*

(“Día de domingo II mes de enero año navidad del señor M. D.VIII Nicolaus de Credença, pintor ciudadano de Barcelona, declaro y prometo Domine Dios retablo (...) ya esta pintura de hacer en este mismo retablo que está en la capilla situada en el capitulo de la iglesia beata María de la Merced de Barcelona por los pintores de dicha ciudad sube la invocación de San Lucas evangelista y los consejeros y claveros mandan a los pintores dar y entregar a los mismos claveros por dicha pintura tres libras y doce sólidos barcelonenses en los términos siguientes es decir mitad de lo mismo en inicio sea del principio de la pintura de dicho retablo la restante mitad en contado cuando esté perfectamente terminado dicho retablo y esto prometo atender y cumplir sin etc. obligado etc. confiamos etc. obligados beneficios etc. juramos etc. y firmo la escritura con terceras personas en la curia de los honorables vicarios barcelonenses y porque es días de fiesta establecida delante de la curia junto a dichas terceras personas la escritura firman distinguido Thomas Costa notario ciudadano de Barcelona es decir junto compareciendo frente a dicho vicario así como sus regentes vicarios de Barcelona y firmo dicha escritura con terceras personas y prometo tener por valido etc. Testigos: distinguido Joannes Michael Ortigo, notario ciudadano de Barcelona y Andreas Mir con Michael Sans, escritores, habitantes de Barcelona.

Símil deuda y sus obligaciones hago y firmo Petrus Arisso pintor ciudadano de Barcelona, de XXVIII sólidos barcelonenses de pagar en el modo predicho con todas las obligaciones y cláusulas sobredichas. Testigos predichos”.

Siguen los nombres de otros 21 pintores que con la misma formula se obligan a pagar el retablo, con más o menos dinero a segunda de las posibilidades económicas de cada uno: Nicholaus Sans, Matheus Brufau, Ferdinandus Camargo, Joannes Brufau, Nicholaus Leonard, Bartholomeus Ponç, Jacobus Vallmanya, Anthonius Petrus Asamort, Joannes Gatón, Jacobus Cardona, Gabriel Forn, Jacobus Masaro, Franciscus Nicholau, Petrus Caveró, Anthonius Marques, Petrus Terre,

Joannes Ram, Franciscus Granell, Joannes Thomas, Jacobus Fortanet, Joannes Luch Rocha.

Termina con el nombramiento de los pintores que tienen el deber del mantenimiento de dicha capilla y del retablo:

Igualmente con otro documento todos los de más arriba nombrados pintores eligieron y nombraron los dichos Nicholaus de Credença, Petrum Arisso, Anthonium Petrum Asamort, Bartholomeum Pons y Petrum Terre juntos para asistir e intervenir lo que declaramos para las disposiciones o por mejor decir los capítulos que se han hecho con los honorables consejeros y el consejo presente de ciudadanos a favor de la conservación y mantenimiento de la capilla y retablo precitado y por las luces y otros ornamentos del mismo de este lugar con cualquier recurso etc. Testes predicti".)

4. ASDCA (464, c. 70v) en *Caller a. 1512, 23 de marzo*.

Es un testamento hecho por doña Miquela Perpinya, donde los testigos son diferentes pintores y entre estos Pietro Cavaro<sup>388</sup>.

*...Lo qual testament e ultima voluntad mia es stat p(er) mj fet e(t) axi ordenat en Caller a dos dias de febrer del any de la nat(ivitat) de N(ostre) S(enyor) Deu MD y dotze...(Testimo)nyal de mj Miquela P(er)pinya als de Trencabarills testadriu sobredita que aquest com a darrer testament lo e aprobe y ferme.*

*Testimonis fore(n) del present meu darrer testament curatibus p(or) mj coneguts y pregats los honor(ables) mestre Gullem Mesquida mestre P(er)e Cavaro e mestre Julia Salba pintors e mestre Guerau Bonfill Sabater habitants de Caller...*

(...Cual testamento y última voluntad mía ha estado por mi hecha y así arreglada en Caller a dos días de febrero del año de la natividad de Nuestro Señor Dios MD y doce....Atestado de my Miquela

---

<sup>388</sup> El documento era ya conocido y lo saqué del Archivo Obispal de Cagliari, con la ayuda y consejo ya sea del director Mons. Cabizzosu, que del archivero Nicola Settembre. Siendo el texto muy extenso y no interesando por este estudio otra cosa que la firma de nuestro pintor, traduzco sólo la parte donde se encuentra la firma.

Perpinya de Trencabarills testadora sobredicha que este como último testamento lo aprueba y firmo. Testigos fueron de la presente my último testamento y albaceas por my conocidos y rogativa el honorable maestre Guillem Mesquida, maestre Pere Cavaro y maestre Julia Salba pintores y maestre Guerau Bonfill Sabater habitantes en la ciudad de Caller...)

5. ASDCA, *Commune, libro 1, c.5r en Calari a. 1515, 25 de agosto.*

Es la registraci3n de la segunda boda de Pietro<sup>389</sup>.

*Dia infrascripta XXV augusti anno Domini MDXV Calari*

*Fuit expedita l(itte)ra sponsalitii directa curato Villenove sup(er) matrimonio contrahendo inter Petru(m) Cavaro pictore(m) ville Stampacis ex una et Antonia Dorru doncella(m) filia(m) mag(ist)ri Antonii Dorru q(uodam) dicte Villenove h(ab)itatores p(resen)tib(us) ab alia c(um) dispensatione.*

(Día abajo escrita XXV agosto año Domine MDXV, Calari. Fue dispuesta registraci3n de bodas directamente por el cura de Villanueva sobre el matrimonio contrato entre Pietro Cavaro pintor de la villa de Stampacis y Antonia Dorru doncella hija del maestro Antonio Dorru al respecto dichos habitantes en Villanueva presentes los dos con dispensa)

6. ASC (*notario Cabreo, letrado A. f. 126 t.) en Calari a. 1518, 20 di luglio*<sup>390</sup>

Paolo Comelles, Procurador real, concede un solar en localidad "Palabanda" a favor de Giovanni Porcell, "guanterio". La colocaci3n de dicho solar tiene referencias con otro, que se explica que es: "...a meridie cum angulo sive cantonata orti magistri Laurenty Cavaro alias Pintor pictoris dicte ville Stampacis". ("...a sur en ángulo o por mejor

---

<sup>389</sup> Este documento fue encontrado de Pillittu Aldo y su hallazgo es citado en: SERRA Renata. *Pittura e Scultura dall'età roma...*, p. 177, encontré el original en el Archivo Obispal de Cagliari

<sup>390</sup> ARU, Carlo. "La pittura sarda nel Rinascimento, II, Documenti d'archivio". En: *Archivio stor...*, p. 18

decir en la esquina de la huerta del Maestro Lorenzo Cavaró *alias* Pintor, pintor de la dicha villa de Stampace”).

De este documento tengo sólo cuanto publicado de Carlo Aru.

7. A.S.C. (*Atti sciolti del Notaio Giovanni Bança*). *En Caller a. 1528, 24 de agosto*<sup>391</sup>

Es el contrato por la comisión de un retablo para la iglesia de Santiago en Cagliari, retablo que no ha llegado hasta nuestros días, donde se indica como tienen que ser las figuras que tiene que pintar y el pago.

*Sobre lo pintar del retaule del glorios sant Jaume en la esglesia y parrochia de vilanova appendis de caller son fets jnits y concordats los pactes e capitols seguentes entre los sindicis de dita vila nova lo present any en nom y per part de la comunitat de dita vila mossen leonart murja major mestre joan solanes y mestre joan margenes per els y per llurs sucesors en dit sindicat de una part e mestre pere pintor de la vila de estampais de la part altra entre los quals son fets los capitols seguentes*

*Et primo lo dit mestre pere pintor per pacte y convenccio y voluntat de totes dites parts que y en bona fe promet a dits sindicis lo present any a ells y llurs successors en dit sindicat de pintar dit retaulo be y perfetament quant dell sera possible de bones y fines colors y a oli y daurar de or fi tota la massoneria coes pilars tubas cembranes coronas claroboyes y qualsevol altre obre de talla que en dit retaule sia tot ben daurat boinjt y pitat co se acostums.*

*Item fon pacte y bon acordi los dits sindicis ab dit mestre pere pintor que pintara lo quadro del mig de dit retaulo çoes en lo quadro mes alt la ystoria del sant crucifix ab les marjes y la magdalena ab alguns jueus y los dos lladres*

*Item fon pacte y bon acordi les dites parts que pintara en lo quadro del mig de dit retaulo sant Jaume major y sant Jaume menor que sien los personajes grans y abultats tant quant sera la granarja de dit quadro*

---

<sup>391</sup> *Ibidem*, p. 28-30

*Item fon dites parts de bon acordi que en lo quadro de costat dret de dit retaule mes alt de dit retaule pintara la ystoria de la nativitat de Jesu xrist*

*Item fon de bon acordi dites parts y convençio que en lo quadro del costat esquerro de dit retaule çoes en lo quadro mes alt pintara la ystoria dela circuncisio*

*Item en laltre quadro del mig del costat dret de dit retaule als peus de la nativitat al costat de sant Jaume pintara sancta ana y sancta Sicilia*

*Item en laltre quadro del mig costat esquerro de dit retaule als peus de la circuncisio a laltre costat de sant Jaume se pintara Sancta Caterjina y sancta barbera*

*Item en laltre quadro del costat dret de dit retaule mes baix als peus de sancta ana y sancta Sicilia pintara Sanct Joan bautista y sanct Joan avengelista*

*Item en laltre quadro del costat esquerro de dit retaule mes baix als peus de sancta caterina y sancta barbera se pintara Santo felix y sanct Andreu*

*Item fon de bon acordi dites parts que ha de pintar en lo peu de dit retaule çoes en lo quatre del mig de dit peu hont es lo tabernacle pintara la pietat y en el costat dret de dit tabernacle una figura de Jesu xrist la qual figura estara asenyaland ab hun rotol que diga hoc est corpus meum y en laltre costat esquerra de dit tabernacle pintara sanct Joan lo qual assenyalaria en lo matex loch ab hun rotol que dira ecce agnus dei*

*Item fon de boni acordi que haya de pintar en los quatre quadros de dit peu del retaule quatre ystorjes coes en los dos cuadros de la part dreita dos ystorjes de sanct Jaume major y en los cuadros de la part esquerra altres dos ystorjes de sanct Jaume menor.*

*Item fon de bon acordi que ha de pintar en los dos portals de dit retaule çoes en lo portal dela part dreita sanct pere y en el portal de la part esquerra sanct pau*

*Item fon de bon acordi que ha de pintar en lo circuyt en les polseres de dit retaule çoes en la casa mes alt en lo mig deu lo pare moysés y elies en los costats y per totes les altres cases al entorn de dit retaule*

*pintara en la una casa hun profeta y en laltra una sibilla profetizan y axi per totes les altres cases al entorn de dit retaulo*

*Totes les quals coses que y promet dit mestre pere pintor als sobredits sindichs y a llurs sucesores en dit offici que fara ab be y degut compliment dins termini de dos anys comptadors del primer setembre primer vjnent del present any MDXXVIII en avant comptadors sens alguna dilacio nj excepcio.*

*E los sobre dits sindichs per ells y per llurs successors en dit office en nom que venen y prometen dar y pagar per la factura de dit retaule al dit mestre pere pintor en satisfactio e integra solutio de totes les sobradites coses per compliment de la factura de dit retaulo set centes lliures moneda callaresa corrent pagadores en lo modo seguent çoes cent lliures ara de present y essent tot inguixat tot dit retaulo y dret a pintar que sera de aquí a vuyt mesos li daran doscientos lliures debaxat y lo restant a cumpliment de les setcentes al cap del dos anys esent fet ab tot compliment dit retaulo segons desus es dit sens dilacio ni excepcio e per attendre y cumplir ne obligan los bens y drets de la comunitat per ells y per llurs successors en dit office de sindicat y no propis y la obra de la esglesia y totes les confraries de dita parrochia y la obra de dita esglesia de les quals nos pugan tocar nj trasportar fins tant auran entegrament satisfet ab compliment dit retaulo. Jurant etc., firmant etc.*

*Testes sunt honorabilis Bartholomeus usu honorabilis petrus caula comida arcedi ville stampacis et antonius carnicer ville leapole.*

("Sobre la pintura del retablo del glorioso san Jaume en la iglesia y parroquia de Villanueva apéndice de Caller son iniciados y concordados los pactos y capítulos siguientes entre los síndicos de dicha Villanueva en el presente año en nombre y por parte de la comunidad de dicha Villanueva señor Leonart Murja mayor maestro Joan Solanas y maestro Joan Margenes por ellos y por sus sucesores en dicho sindicato de una parte y maestro Pere Pintor de la villa de Estampace de la otra parte entre los cuales son hechos los capítulos siguientes: primero el dicho maestro Pere Pintor por pacto y convenio y voluntad de todas las dichas partes que en buena fe promete a



dichos síndicos del presente año a ellos y suyos sucesores de dicho síndicos de pintar dicho retablo bien y perfectamente cuanto por él será posible de buenos y fines colores y a óleo y dorar de oro fino todo el armazón con los pilares chambranas coronas claraboyas y cualquiera otra obra de talla que en dicho retablo sea toda bien dorada bonita y pintada como es costumbre. Del mismo modo son pactados y de buen acuerdo los dichos síndicos con el dicho maestro Pere Pintor que pintara el cuadro mediano de dicho retablo es decir en el cuadro más alto la historia del santo Crucifijo así las Marías y la Magdalena así algunos jueces y los ladrones. Del mismo modo son pactados y de buen acuerdo las dichas partes que pintara en el cuadro de medio de dicho retablo san Jaume mayor y san Jaume menor que sean los personajes grandes y abultados tanto cuanto será la grandeza de dicho cuadro. Del mismo modo son dichas partes de buen acuerdo que en el cuadro del costado derecho de dicho retablo en el más alto de dicho retablo pintara la historia de la navidad de Jesús Cristo. Del mismo modo son de buen acuerdo dichas partes y convenido que en el cuadro del costado izquierdo del dicho retablo es decir en el cuadro más alto pintara la historia de la Circuncisión. Del mismo modo en el otro cuadro del medio del costado derecho de dicho retablo a los pies de la natividad al costado de san Jaume pintara santa Ana y santa Cecilia. Del mismo modo en el otro cuadro del mediano costado izquierdo de dicho retablo a los pies de la Circuncisión en el otro costado de san Jaume se pintara santa Catalina y santa Bárbara. Del mismo modo en el otro cuadro del mediano costado izquierdo de dicho retablo más bajo a los pies de santa Ana y santa Cecilia pintara san Juan bautista y san Juan evangelista. Del mismo modo en el otro cuadro del costado izquierdo de dicho retablo más bajo a los pies de santa Catalina y santa Bárbara se pintara san Félix y san Andreas. Del mismo modo son de buen acuerdo las dichas partes que ha de pintar en el pié de dicho retablo es decir en la base del medio de dicho pié donde es el sagrario pintar la Piedad y en el costado derecho de dicho sagrario una figura de Jesús Cristo la cual figura estará señalando una

filacteria que diga “Hoc est Corpus meum=Este es my cuerpo” y en el otro costado izquierdo de dicho sagrario pintara san Juan lo cual señalara en el mismo lugar a una filacteria que diga “Ecce Agnus Dei=Aquí está el cordero de Dios”. Del mismo modo son de buen acuerdo que se tenga que pintar en los cuatro cuadros del dicho pié del retablo cuatro historias es decir en los dos cuadros de la parte derecha dos historias de san Jaume mayor y en los cuadros de la parte izquierda otras dos historias de san Jaume menor. Del mismo modo son de buen acuerdo que se ha de pintar en las dos puertas de dicho retablo es decir en la puerta de la parte derecha san Pedro y en la puerta de la parte izquierda san Pablo. Del mismo modo están de buen acuerdo que se ha de pintar en el circulo de la polsera (del guardapolvo) de dicho retablo es decir en la casa más alta en el medio Dios los padres Moisés y Elías en los costados y por todas las otras casas en el entorno de dicho retablo pintar en una casa un profeta y en la otra una sibila profetizando y así por todas las otras casas alrededor de dicho retablo. Todas las cuales cosas que y promete dicho maestro Pere Pintor a los sobredichos síndicos y a sus sucesores en dicho oficio que hará a bien y dejará cumplido en dichos términos de dos años contados desde el primer de septiembre que viene del año MDXXVIII en adelante contados sin ninguna dilación ni excepción. Y los sobredichos síndicos por ellos y por suyos sucesores en dicho oficio en nombre de los que vendrán y prometen dar y pagar por la factura de dicho retablo al dicho maestro Pere Pintor en satisfactoria e integral solución de todas las sobredichas cosas por el cumplimiento de la factura de dicho retablo siete y ciento liras moneda callaresas corrientes pagadas en el modo siguiente es decir ciento liras se hará de presente y siendo todo yesado todo dicho retablo y pronto de pintar que será de aquí a varios meses les darán doscientos liras a descontar y el restante a cumplimiento de los setecientos a cabo de los dos años estando hecho y todo completado dicho retablo según deseado es decir sin dilación ni excepción y por atender y cumplir se obligan los bienes y derechos de la comunidad por ellos y suyos sucesores en dicho oficio de sindicato y no los propios y la obra

de la iglesia y todas las cofradías de dicha parroquia y la obra de dicha iglesia de las cuales no se pueden tocar ni transportar hasta que serán integralmente satisfechos y completado dicho retablo. Juran etc. firman etc. Testigos son el honorable Bartolomeo Usu honorable Petrus Caula Comida archidiácono villa Estampacis y Antonio Carnicer ville Lapola.

8. ASDCA, *Inventari n. 2*, c. 10, inventario parroquia de Santiago, Cagliari 1659, 1 de mayo.<sup>392</sup>

Este documento, de que no tenemos copia del original, está directamente relacionado con el retablo de Santiago, si todavía está redactado un siglo después de su realización:

*Et pº en lo mitg e dit cor hi ha un quadro de retablo antich pintat ab diferentes efigies y en comensant al cap de dit quadro li ha pintat un Christo crucificat ab dos lladres, al peu sanct Jaume Major y Menor, a ma dreia comensant ademunt la Natividad de Cristo, immediatamen seguex Santa Ana, Nostra Senora ab lo nigno Jesús y Santa Catalina che la esposa dnantli lo anell, abaix Sant Joan Baptista y Evangelista, a ma squerra la Circumcisio del senor en mitg Santa Sesilia y Santa Barbara, al peu Sant Andrea e San Felipe apostols, als costat que ixin del retaulo en lo entorn algun profetas, al peu del qual retaulo hi ha un paastage estrellat del color del cell en lo qual hi esta una image de Nostra Senora ab lo Nigno Jesús en lo bras esuqer tota depurada ab una corona de lautò enargentada, y en la ma dreata una camandula de ambria molt colorada y en lo pedestallo una letras doradas EXALTADA EST SANCTA DEI GENETRIX SUPER COROS ANGELORU(M), te per invocatio Nostra Senora de la Pau.*

(Y en la mitad de dicho coro está un cuadro grande de retablo antiguo pintado con diferentes figuras y comenzando al capo de dicho cuadro han pintado un Cristo crucificado entre los dos ladrones, a los pies

---

<sup>392</sup> PASOLINI, Alessandra. "El caballero del orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavarò: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura arda del Cinquecento". En: *Quinta...*, p. 202

Santiago Mayor y Menor, a mi derecha comienza de seguida la Navidad de Cristo, inmediatamente siguen Santa Ana, Nuestra Señora con el Niño Jesús y Santa Catalina que la esposa donándole el anillo, abajo San Juan Bautista y Evangelista, a mi izquierda la circuncisión del Señor en medio santa Cecilia y santa Bárbara a los pié san Andreas y san Felipe apóstoles, al costado que (¿?) del retablo alrededor algunos profetas, a los pies del cual retablo hay un (parastage) estrellado del color del cielo en lo que allí está una imagen de Nuestra señora con el Niño Jesús en el brazo izquierdo toda dorada con una corona de latón plateada, y en la mano derecha tiene un rosario de ámbar muy coloreada y en el pedestal unas letras doradas *EXALTADA EST SANTA DEI GENITRIX SUPER COROS ANGELORU(M)*, la invocación para Nuestra Señora de la Paz.)

9. *Archivio Convento San Francesco Oristano*, 1533 à 14 de julio (Campion, p. 2)<sup>393</sup>

Es un recibo por el pago que el pintor obtuvo para hacer el retablo del Santo Cristo a instancias de los franciscanos de Oristano.

*Un apoca de Bernardino Orrù cuñado de mestre Pedro Cavaro pintor domiciliado en Estampachi, apendis de Caller, donde confiessa haver recibido de los padres Fray Bernardino Perra, fray Juan Cara y fray Francisco Madeu depositarios deste convento y de los obreros del Santo Christo mossen Mauro....jurado segundo y mossen Gaspar Passiu la suma de doçientas ochenta libras, por la hachura del retablo que haçia su cuñado sobredicho como consta por dicha apocha hecha en Oristan por el notario Juan Falcon, die. Mense et anno ut sopra.*

No tenemos el documento sino sólo su transcripción.

10. A.S.C (B.D. 26 f. 1) *In Cagliari a. 1536, 27 enero*<sup>394</sup>

---

<sup>393</sup> SERRELI, Marcella – ZUCCA, Umberto. "Ipotesi di ricostruzione del retablo del Santo Cristo". En: *Biblioteca Frances...*, p. 325

<sup>394</sup> ARU, Carlo. "La pittura sarda nel Rinascimento, II, Documenti". En: *Archivio stor...*, p. 30

Es un documento que sólo indirectamente afecta al pintor. Es la concesión de un solar, en un lugar de la ciudad llamado: *lo monts del judeus*, a favor de Mateo Peis, *scriba macelli*, que está al lado de un solar de que es dueño Pietro Cavaro, el mismo solar ya perteneciente a Lorenzo y de que tenemos noticia a través del documento n. 2.

11. A.S.C (*Minutario del notaio Melchiorre de Silva*) *In Cagliari a. 1537, 4 maggio*<sup>395</sup>

Es un contrato para un contencioso entre el pintor y los representantes de la comunidad del pueblo de Nurri sobre el pago de un retablo que estos habían comisionado.

*Donno Juliano fadda major donno perdo mura donno joan de putzu donno pauli uda donno francisco de pira donno simoni mereu habitants de la vila de nurri ara de present en estampaix gratis etc. atenents que en dies pastas axi ells en nom propri com tot lo cominal de dita vila y per lo semblant lofficial mossen Andrea atzeni principal obligat ut asserit eren tenguts de pagar a mestre pere pintor de stampaig per hun retaule quels ha obrat per preu de 550 lliures y los sus dits pretenent que no eren obligats sino en 525 lliures per ço tots se reffiren en lo albara fet de ma de dit mestre pere lo qual en porrata confessa haver agut y rebut CCCXXXVII lliures XI sous VI diners e la restant quantitat acompiment de dites 550 lliures salvo error de compte prometen tots simul et in solidum pagar al dit mestre pere de sta manera çoes 50 lliures ara de present essent en nurri dit mestre pere o altri por ell e la restant quantitat per totes les arjoles en les quals ha de pendre dit mestre en forment al preu afforat ordi o diners justa forma del albara tenen entre ells e per mayor cautela de dit mestre pere donan per fermanca de le dites 60 lliures que li han de donar ara a mossen bertholomeo vaca present y acceptant etc. sens dilacio etc. ideo etc. obligant ne in solidum lurs persones y bens etc.*

---

<sup>395</sup> *Ibidem*, pp. 30-31

*Fiat instrumentum jndennitatis de dictionis 60 librarum pro quibus dictus vaca est fide jussor.*

*Testes sabestianus atzori et juanotus murja habitantes stampacis*<sup>396</sup>.

(“Don Juan Fadda mayordomo Pedro Mura don Joan de Putzu don Pauli Uda don Francisco de Pira don Simon Mereu habitantes de la villa de Nurri en este momento presente en Estampace gratuitamente etc. consideran que en los días pasadas así ellos en nombre propio como de toda la comunidad de dicha villa y por el mismo oficial monseñor Andrea Atzeni principal obligado o encargado eran tenidos de pagar a maestro Pere Pintor de Estampace por un retablo que él ha trabajado por el precio de 550 libras y los sus dichos pretenden que no eran obligados sino en 525 libras por eso todos se refiere al documento hecho de mano del dicho maestro Pere lo cual esgrimiendo acción de presentar alguna cosa reconoce haber habido y recibido CCCXXXVII libras XI sólidos VI dinarios y la restante cantidad a cumplimiento de dichas 550 libras salvo error de cuentas prometen todos a la misma vez y en sólido pagar al dicho maestro Pere de esta manera es decir 50 libras de pronto sea presente en Nurri dicho maestro Pere o a otros por él y la restante cantidad por todas las (arjoles?) en las cuales ha de tomar dicho maestro Pere en conformidad al precio aforado y ordi o dineros justos como está en el documento que tienen entre ellos y por mayor cautela de dicho maestro Pere donan por fianza las dichas 60 libras que le han de donar en este momento a mossen Bartolomeo Vaca presente y aceptar etc. sin dilación etc. se obligan en sólido en sus personas y bienes. Hecho instrumento de indemnización de las dichas 60 librados por el dicho Vaca en garantía. Testes Sebastiano Atzori y Juanotus Murja habitantes stampacis”.)

12. *A.S.C (Minutario del notaio Melchiorre de Silva) In Iglesias a. 1538, 7 maggio*<sup>397</sup>

---

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 30, 31

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 20

En este documento, el arzobispo y los concejales de la ciudad de Iglesias que habían comisionado un retablo a Pietro Cavaro, que pero en esa fecha ya había fallecido, hacen el contrato con el hijo Michele "...essent del mateix art...".

*Attes que lany passat trombantse asi lo quondam mestre pere pintor, mestre pere cavaro pintor que deus haja, ab lo qual lo Reverendissimo Senyor arquibisbe ensemps ab lo noble senyor Capita y magnifichs consellers que lavors eren representant tot lo poble acordaren a lo dit mestre pere que pintaria lo retaule della Capella del glorios sanct anthiogo que es dins la esglesias della beneventurada sancta clara seu catedral de dita ciutat de modo tal que agradarian a tots lo qual a plagut a nostre senyor deu apellarlo al seu sanct regne per la qual causa no es stat posible efectuarlo pertant ara trobant se asi mestre michel Cavaro fil del dit quondam lo qual essent del mateix art ha paregut al dit Reverendissimo senyor arquibisbe ensemps ab lo dits noble capita y magnifichs consellers han acordat ab lo dit mestre Michel que pintara lo dit retaule lo qual es ja fet la fusta y era comensat ha enguixar lo qual pintara del millor modo que a ell sera possible lo qual dara acabat per la sua festa de abril de lany vinent de MDXXXVIII a totes despeses sues salvo que la dita obra fara portar en la present Ciutat, per la qual pintura prometen los sobres dits senyors dar y pagar al dit mestre michel tres cents lliures de moneda corrent pagadores della manera seguent coes ara de present cent lliures della dita moneda compreses vint y vuy lliures que lo dit quondam son pare havia preses, y per tot lo mes de octubre altres cent lliures. E lo die que acabara de posar dit retaule les altres cent lliures, a compliment de dites tres centes lliures etc. E per aquestes coses attenents a complir ne obligan totes les entrades dela dita esglesias y obra del dit glorios sanct anthiogo ect. E lo dit mestre Michel se obliga attendre e cumplir dites coses. E axi iuraren e firmaren etc. Largo modo etc.*

*Testes lo Reverent canonye mossen johan beltran protonotari mossen Anthoni pasiu mossen andreu arru e mossen johan flori de la villa de mille.*  
(“Atestiguo que el año pasado se encontraba aquí un día maestre Pere Pintor, maestre Pere Cavaro Pintor que Deus haya, con el Reverendísimo

Señor Arzobispo junto al noble señor Capita y a los magníficos concejales que eran representantes de todo el pueblo y acordaron al dicho maestro Pere que pintara el retablo de la capilla del glorioso san Antioco que está en la iglesia de la bienaventurada santa Clara ya catedral de dicha ciudad de manera tal que pueda agrandar a todos, al cual a querido nuestro Señor Dios llamarlo a su santo reino por la cual causa no ha sido posible hacerlo por lo tanto en este momento trovándose aquí el maestro Michele Cavaro hijo del ya dicho lo cual siendo del mismo arte ha parecido al dicho Reverendísimo señor arzobispo junto con el dicho noble Capita y los magníficos concejales han acordado con el dicho maestro Michele que pintara el dicho retablo del cual ya está hecho el armazón y estaba comenzada la yesadura y lo pintara de la mejor manera que a él será posible lo cual acabará por la suya fiesta de abril del año que viene de MDXXXVIII a todas espesas suyas salvo que la dicha obra haga portar en la presente ciudad, por la cual pintura prometen lo sobredichos señores dar y pagar al dicho maestro Michele trecientos libras de moneda corriente pagadas de la manera siguiente es decir en el momento presente ciento libras de la dicha moneda incluido veinte y siete libras que el dicho aquí son para que se haga pronto, y por todo el mes de octubre otras cien libras. Y el día en que lo acabara de exponer dicho retablo las otras cien libras, a cumplir de dichas trecientas libras etc. y por estas cosas que se tienen que cumplir se obligan todas las entradas de la dicha iglesia y obra de dicho glorioso san Antioco etc. y el dicho maestro Michele se obliga a cumplir dichas cosas. Y así juraron y firmaron etc. Testigos el reverendo canónigo monseñor Johan Beltrán protonotario monseñor Anthoni Pasiu monseñor Abreu Arru y monseñor Johan Fiori de la villa de mille.”)

13. A.S.C (*Minutario del notaio Melchiorre de Silva*) *In Cagliari a. 1539, 27 marzo*<sup>398</sup>

---

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 31



*“Anthonius Cavaro alias pintor presbiter et beneficiarius in sede callaritana et andreas orru mercator civitatis callaris habitantes tutores et curatores bonorum filiorum et hereditatis honorabilis quondam petri cavaro pintor oppidis stampacis prout de dicta tutela et cura constat cum suo ultimo testamento quod fecit et ordinavit in posse dicreti Jacob boy notari de...”*.

(“Anthonius Cavaro alias Pintor presbítero y beneficiario en la sede callaritana y Andreas Orru mercader de la ciudad de Caller y habitantes tutores y procuradores de los bienes en nombre del hijo heredero del honorable Pedro Cavaro Pintor ciudadano de Estampace en cuanto de dicha tutela y cura constan con su último testamento que hizo y ordenó en este decreto Jacob Boy notario de...”)

Es un documento sobre la venta de un solar a un cierto Antonio Aragoni, y de esta manera nos enteramos que Pietro había dejado testamento, hoy desaparecido, del que eran albacea Antonio Cavaro y Andreas Orrù. El primero, Antonio que era cura según otro documento, era tío de Michele y entonces hermano de Pietro, y en 1554 fue obispo de Bosa, una ciudad en el centro-oeste de la isla. Orrù era merchante y hermano de la segunda mujer de Pietro y madrastra de Michele.

14. A.S.C (*Minutario del notario Melchiorre de Silva*) *In Cagliari a. 1539, 27 de marzo*<sup>399</sup>

En esta escritura Antonio Aragoni inscribe un censo anuo de 4 liras a favor de la herencia de Pietro, representada por los albaceas, los cuales cogen una garantía sobre el solar del precedente documento. Al margen en la fecha de 16 de junio 1557, está escrita la liberación del censo.

15. A.S.C, *Minutario del notario Melchiorre de Silva, Ciudad de Caller a. 1544, 16 de mayo*<sup>400</sup>

De este documento tenemos sólo la interpretación echa por Carlo Aru.

---

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 17

Jaume Garau, cura, patrón de la Capellanía de la Virgen de la Esperanza en la parroquia de Santa Ana, declara haber recibido del venerable Antonio Cavaro, *alias* Pintor, ausente, y de Andrea Orrù, mercader, como albaceas de la herencia del fallecido Pietro Cavaro pintor, libras 50, debidas de la misma herencia hacia la dicha capellanía.

Los documentos siguientes hacen referencia al hijo Michele:

16. A.S.C. *Minutario del notario Melchiorre de Silva, ciudad de Callera. 1544, 1 de julio*<sup>401</sup>

*Antiogo de onni de edad de XXII anys vel circa attenent e considerant esser stat alguns anys en servici de mestre Miquel pintor probans de aprendre lo office de pintor e com al present ell no se trobe del dit office tant avant que puga dexar son mestre ni altrament viure per ço cassant e annullant qualsevol pretesa per rhao del servici desijant be' aprendre dit office ara de bell no une ferma a carta, ab mestre Miquel pintor present y acceptant per temps de tres anys comptadors de vuy avant premetent srvir be y lealment qualsevol cosa que li mane y no sen anira fins haia finit dit temps i si alguns dies mancas promete reffer a quells ut moris es. E lo dit mestre Miquel acceptant aquell promete ensenyarli dit office ab bona fe y sens frau algun y tenirlo sa y malalt y a la fi del temps donar li tot so y quant es solit als criats que y per ende carta y mes avant cinquanta papers a coneuda de son mestre y de mestre anthiogo mainas y mestre cumida arcedi e per ço lo hu al altre ne obligant lurs persones y bens etc.*

*Testes huius rei sunt mestre anthiocus mainas pictor et cumidas arcedi faber lignarius stampacis habitantes*

Es un contrato entre Antiogo de Onni y Michele Cavaro para que el primero pueda hacer el aprendizaje en el taller de Michele y es testigo, entre otros, el maestro pintor Antioco Mainas.

17. A.S.C. *Minutario del notario Melchiorre de Silva, Ciudad de Callera. 1546, 11 de febrero*<sup>402</sup>

---

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 21

*Entre mestre clement colomer calseter habitant en la present ciutat y castell de Caller lany present sobreposat de la confraria dels calseter fent asso de absabuda y consentiment del cominal del dit office de calseters y asistencia dels honrables mestre nicolao steri mestre fransesch picalull mestre Miquel picalull mestre berthomeo tristany mestre antonio nin mestre andreu steri asso presents de una parte y mestre Miquel pintor de la part altra per causa del retaule que ha de pintar dit mestre Miquel per lo dits mestres qual retaule es fet ja de taula dins la capella de nostra senyora dels angels y lo ha da fer en lo modo y forma seguent ço es que tots los fustes polseras y cosas necessarias se han de daurar y en los quadros pintara le cosas que a dits mestres convendra y plaura a voluntad dels dits mestres dalt en lo revolt hun cruciffigi xich y dos canelobres qual faena ha de donar feta y acabada dins terme de hun any comtador de huy avant sens dilacio. Lo preu es vjnt j sis ducats dor larchs pagadors en tres pagues çoes ara present deu ducats los VIII ducats quant dit retaule sera mig fet y los altres VIII ducats posat lo dit retaule en lo altar bo y acabat e dit mestre miquel present y acceptant lo dit acordi conve y promet servir y ademplir lo dit pacte si e secons esta explicat y confessa aver rebuts los dits deu ducats en caparro y principi de paga del dit retaule y per ço attendre y cumplir ne obliga lurs persones y bens etc.*

*Testes huius rei sunt magistri franciscus dessi et Jacobus miquel aurific ville stampacis habitantes.*

Es la comisi3n para hacer un retablo, pactado entre la cofradía de los calceteros y Michele Cavaro, que se tiene que poner en la capilla de la cofradía que está en la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles.

18. A.S.C. *Actas notariales legados, Francesco Bellit, n. 127, f. 153*<sup>403</sup>

*Diae mensis novembris anno nativitate Domini MDLII Callari*

---

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 21

<sup>403</sup> OLLA REPETTO, Gabriella. "Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento". En: *Commentari* (Roma), XV, n. I-II, (1964)

*Instrumentum capitulationis firmatum inter magistrum Michaelem Cavaro pictorem Stampacis ex una et honorabilem Anthonium Atzeni capitaneum Villarum de Monestir Decimomanno et aliarum, Antiocum Pixella, Nanni Frau et aliorum dicte ville de Decimo nomine et pro parte habitatorum dicte ville super opere pingendi retabulum ecclesie sancti Antoni dicte ville. Est large in cedula.*

*Testes: vide in cedula.*

*Die 20 mensis augusti MDLXVII*

*Per mestre Miguel Cavaro pintor sobre dit fonch cancellat lo sobre acte com a pagat y satisfet dels obres de dita vila de Decimomanno de les sobre dites sinch centes lliures per lo preu del puinter dit retaula, las quals ha rebudes en la forma costumada en las polises fetes per dit mestre Miguel als obres de Decimomanno y per com a pagat y satisfet cancella y anulla dit contracte e capitula etc. Presents mestre Melcior Spada sastre y Antoni Cascali sabater en Caller*

19. A.S.C. Actas Notariales del notario Melchiorre de Silva, ciudad de Caller a. 1567, 10 de marzo<sup>404</sup>

*Entre mestre Miguel pintor de una part y donnu perdu Meloni nani Capay obrers de la sglesia de Mara fent aço de voluntad del reverent Canonge mossen Antonio Medda, donno Nigola Orru, Donno Joan Conona de Setimo Antonio Contona Iorgi Meli Nigola Figu y mestre Vicente Pisano se fa lo acordi seguent çoes que dit mestre Miguel promet renovar lo altar de Sanct Antonio de pintura segons ans era bo acabat ab perfectio a sas despesas. Item fara lo altar major de llenya y pintura conforme lo cap del altar segons es de tubes pilars y polceres del altar de Quart ab los misteris dels 7 corps image de bulto ab la pastera. Y en lo espay de mig dalt lo crucifici y los lladres baix Sanct Pere y Sant Pau los portales y en lo demes segons lo de Quart tot en quatre anys alias que pugan fer a sus despesas. Es lo preu 775 lliures pagadores de le coses que tocan a la*

---

<sup>404</sup> ARU, Carlo. "La pittura sarda nel Rinascimento, II, Documenti". En: *Archivio stor...*, p. 23

*sglesia çoes roadias obres y altres havers leguns y bestiar tot al preu alforat posat en Caller. Et ideo etc.*

Es un contrato hecho entre los representantes de la iglesia de Mara<sup>405</sup> y el pintor Michele Cavarò para renovar el altar de san Anton, y tiene que hacerlo siguiendo la estructura del retablo que está en la ciudad de Quartu<sup>406</sup>, que pero probablemente fue pintado por la mayoría del taller.

20. *A.S.C. Actas sueltas del notario Pietro Sabater, en la ciudad de Caller a. 1568, 10 de noviembre<sup>407</sup>*

*Sobre lo pintar y daurar lo retaule infrascrit que vuy se troba affigit en la Capella sots invocatio de nuestra senyora de la neu en lo monestir del glorios sanct francesch de la present ciutat de Caller y en una de les claustrs de dit Monastir costruida er los Reverents pares y frares de dit monesteri al infrascrit magnifich mossen alexi njn donada acabat sia dit retaule en lo que faltara de lenya ad espeses de dit mossen alexi njn per y entre dit magnifich mossen alexi njn donzell en Caller domiciliat de una part per adempliment desque ell ha promes en la donatio predita a ell de dita Capella feta de una part y mestre miguel cavarò pintor habitant de stampaig appendici de Calleri de la part altra se son fets fermats y jurats los capitols seguentes.*

*E primeramente lo dit Mestre miguel cavarò pintor de son grat y certa scientia per ferma valida y solemne stipulatjo conve y abbona fe promet al dit magnifich mossen alexi nin que incotinent sia acabat dit retaule y complot dela lenya falta enaquell comensara a pintar y daurar lo dit retaule y non llevara ma de aquell fins sia acabat de pintar y daurar ad tot compliment de bonos colors y pintures y aquell lo dara acabat ab tota perfectio per tot lo die de la vigilia de Nostra senyora de la neu en lo mes de agust y aquell dara pictat y daurat en essa manera çoes en lo cuadro de demunt hun calvarj en lo costat dret debaix la salutatio y baix de la*

---

<sup>405</sup> Mara es un pueblo muy cercano al la ciudad de Cagliari

<sup>406</sup> Quartu sant' Elena es también una ciudad cercana a la ciudad de Cagliari

<sup>407</sup> ARU, Carlo. "La pittura sarda nel Rinascimento, I documenti". En *Archivio stor...*, p. 24-25

*salutatio la natividat, y en lo altro quadro baix a la ma squerra la conceptio de nuestra senyora y en lo altro quadro baix de aquest los reyes, en la polzeras sant francesch y sanct alexi en la part dreta, y en la part squerra sanct bernardj y sanct antonj de Padua, en la casa de mig del peu la resurreccio y en les altres Quatre cases doctores de la sglesia y en los portals del peu sanct pere y sanct pau la qual pictura y daurament de dit retaule com dit es fara ad espeses tot de dit Mestre miguel cavaro per preu de cent scuts valents dos centes sexanta lliures de les quals sia tingut dit mossen alexj lo die que dit retaule sera devallat de dit altar y posat en casa de dit Mestre miguel bestraureli sexanta lliures y les altres dos cents lliures lo die que dit retaule sera acabat de pintar y daurar com dit es y promet que si dit mossen alexj nin li fara alguna provisio de colors que lo cost de aquel les defalcara de dites dos centes lliures. E promet adimplir les dites coses sens dilacio alguna donantli facultat que (no) pintat lo dit retaule com ho ha promes que lo Puga fer pictar dit mossen alexj nin a despeses de dit Cavaro e ell promet pagar tot lo que per pintar aquell haura pagat ab restitutio de tots dannys etc. sobre lo quals vol y consentí que lo dit mossen alexj nin y los seus sian creguts de llur sola e simple paraula njngun altre huta ge de proes demanat ho request e per attendre y adimplir les dites coses ne obliga tots sos bens moles e jmmobles haguts y per haver a botes les renunciations oportunes y de la ley dient que qui promet fer alguna cosa que pagant lo interes sia liberat del fer y a son propri for ab submissio del for del magnifich veguer real de Caller renuntijant quant a....la ley si convendra etc. ab scriptura de ters y jurament largamente.*

*Item dit magnifich mossen alexj nin de son grat y certa scientia conve y ab bona fe promet a dit Mestre miguel cavaro que le die que dit retaule sera devallat de lo altar de dita capella y portat en sa casa de dit Mestre miguel lj dara y pagara e bestraura les dites sexanta lliures com dit es e les restants dos centes lliures ho lo que restara de aquelles defalcat lo que dit mossen alexi haura bestret y pagat per provisio de colors que haura fet lj dara y pagara encontiente sia acabat de pintar y daurar lo dit retaule com dit es dins la present ciutat de Caller sens dilatio alguna etc.*

*Testes magnificus petrus Joannes arquer locutenentis magistri rationalis et honorabilis angelus morteo Mercator atque Elias polli portarius regi procurationis calari civitati habitantes.*

Más que un contrato parece una orden expresa para terminar de pintar el retablo de la *Virgen de la Nieve*, para la capilla del claustro del monasterio de san Francisco de Caller, que Michele Cavaro no había terminado ni de pintar ni tampoco de dorar. Se describe lo que el maestro tiene que pintar y que si no lo pinta por la fecha que dicta el documento el donante del retablo, mossen Alexi Nin, lo hará pintar de otro y todas las espesas recaerán en el pintor y en sus bienes que hay o que se habrán hasta cubrir la suma establecida.

Están diferentes documentos, del archivo histórico de Cagliari, con los cuales se ha averiguado ya sea que Pietro se había casado con Joana Godiel viuda De Canyonada, con quien tuvo el hijo Michele, ya sea que del matrimonio precedente Joana tuvo una hija Eleonor, hermana por lo tanto de Michele, que se casa en la ciudad de Cagliari. En un cierto momento, ya viuda, se traslada a vivir en la casa del hermano, que había enviudado alrededor de 1556-57, ayudándolo a criar sus hijos, que a su vez, en estas mismas fechas, se traslada a vivir en la ciudad de Bosa cerca del tío Antonio obispo de esta ciudad, donde se queda alrededor de seis años desde 1556-57 hasta 1562<sup>408</sup>.

21. ASC (*Actas notariales sueltas, Melchiorre de Silva, n. 617, f. 295*  
v) a. 1546- 23 de marzo<sup>409</sup>

*Dicto die in oppido Lapole (23 de marzo 1546)*

*Sit ómnibus notum quod nos Michael Revella mercator et Elianor Sanxis filia quondam Petri de Canyonada et Joanne Gudiel, cónyuges habitantes in oppido Lapole de appendiciis civitatis et Castri Callari, attendentes magnificum Bernardinum Sarroch mercatorem in civitate Neapolis comorantem ut asseritur mississe et mandasse magnifico Michaeli Mollet*

---

<sup>408</sup> OLLA REPETTO, Gabriella. "Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento". En: *Comment...*, p. 122

<sup>409</sup> *Ibidem*, p.124

*quandam crediti litteram dicto magnifico Mollet directam cuius epigrama sive subscriptio tenor talis est: magnifico domino Michaeli Mollet in Callari; intrinsecus vero ipsius littere sich se habet: Ihesus en Napols a 6 de mars 1545. Magnifich señor a compliment vos tenim scrit ab lo present passatge aquesta por dir vos que sempre que Elianor Sanchez filla de Pietro de Canyonada y de Ioana Godil sera casada li pagareu dos cents settanta ducats corrents cobrantne cauthela com los hi fem pagar per horde del señor Iohan Xuara capita de la guardia del Castell nou e sempre que se tindra practica del casament poreu prometre que com sia effectuat los hi pagareu la qual Eliuanor vos fara conoxer Miguel Pintor e los posareu en nostre compte a vos nos comanam Ihesus ab tots vestre Bernardi Sarroch. Et quia rei veritas est quod vos dictus manificus Michael Mollet facto prius et clauso matrimonio inter nos dictos conyuges factis in illo capitulis matrimonialibus apud infrascriptum notarium sub die prima infrascripti mensis et aliis solemnitatibus in similibus assuetis fieri secutus estis ordinem et tenores ipsius littere idcirco gratis etc...*

(Siendo de todos conocido que nos Micael Ravella merchante y Eleonor Sanchez hija de Pedro de Canyonada y Juana Godiel, cónyuges habitantes en la plaza fuerte de Lapola apéndice de la ciudad de Castri Callari, (¿attendentes?) del magnifico señor Bernardino Sarroch merchante en la ciudad de Nápoles poner a disposición como asegurar emitir y enviar con el magnifico Miguel Mollet esta litera de crédito el dicho magnifico Mollet directamente cuyo epigrama o por mejor decir el debajo escrito es de tal sentido: magnifico señor Miguel Mollet en Callari en el interior por cierto en la misma letra se encuentra: Iehsús en Nápoles a 6 de marzo 1545. Magnifico señor a cumplimiento ante vos teneis el presente Phase, esta para decir vos que siempre que Eleanor Sanchez hija de Pietro de Canyonada y de Joana Godiel será casada le pagaré doscientos setenta ducados corrientes de cobrar como dote. Con esto hemos de pagar por orden del Señor Juan Xuara capitán de la guardia de Castel nuevo e siempre que se tenga certeza del casamiento por el promete que como sea efectuado a ellos pagaré la cual Eleonor vos reconocierais Micael pintor y los pondréis en nuestro conocimiento a vos nos (¿?) Jesús ante todos vuestro Bernardi Sarroch...)



22. A.S.C, Minutario del notario Melchiorre de Silva, Ciudad de  
Callar a. 1554, 15 de marzo<sup>410</sup>

*Lorenzo Cavaro, cura, y Miguelángel Cavaro liberan Juan Basquets  
marchante, de un fideicomiso de esto dado por ellos.*

Es el único documento que tenemos sobre esta persona llamado Lorenzo  
y tampoco sabemos si era un hermano de Miguelángel, hermano de  
Michele, o un pariente.

23. A.S.C, *Actas notariales legados, Bernardino Coni, n. 478- f. 91*<sup>411</sup>  
*Die predictorum mensis et anni in villa Stampacis, 26 octubre 1556*

*Lo honorable mestre Miguel Cavaro pintor habitador de Stampaig  
appendici de Caller recordantse que la honesta Elionor Ravella jermana  
sua viuda muller que fonch del quondam mossen Miguel Ravella es  
entrada en casa sua aporta ab si tota la roba sua y aynes que tenia en la  
marina y con fins aci de aquella no se haia fet memorial per scrit per no  
haver hi hagut causa de farne a perque lo dit mestre Miguel al present sta  
de prompta partida en companya del reverendissimo Elet de Bosa per la  
ciutat de Bosa hont Deu volent ha de star algun temps y poria suciehir que  
isto interim lo que Deu no vulla moris ab intestatto ab testament y no fes  
expressa mencio de la susdita roba por hont facilment se li poria movre  
questio y plet a la dita sa jermana sobre la recuperacio de la dita sua roba  
lo que seria en gran perjuy de sa conciencia dany y detriment de la dita sa  
jermana. E com de persona savia sia pensar tostemps en lo sdevenidor  
pertant gratis etc. ab tenor del presente etc. regoneix bona fe ala dita  
honesta Leonor Ravella germana sua present etc. de totes les sobre dites  
coses esser axi veres per lo que renuncia etc. y per descarrechde sa  
conciencia desde ara es content y li plau y vol que seguintse lo cas que ell  
moris intestat lo que a Deu no placia o ab testament o altramnt y no*

---

<sup>410</sup> ARU, Carlo. "La Pittura sarda nel Rinascimento, I documenti". En: *Archivio stor...*, p. 18

<sup>411</sup> OLLA REPETTO, Gabriella. "Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento". En: *Commen...*, p. 125

*hagues fet expressa mencio de la susdita roba que la dita sa jermana ha aportat ab si en casa del dit mestre Miguel al temps que entra e ella ipso facto et incontinenti que se haura avis de la sua ort sia ans de totes coses restituida y tornada a la dita Leonor Ravella jermana sua tota roba y aynes que ella ab son simple jurament sens altra manera de prova dira y affermara esser sus y haver aportat en casa del dit son jerma dexant ho tot a sa conciencia y simple jurament como es dit sens contradictio de persona alguna y porque confie molt de la jermadat bondad y diligencia de la predita jermana sua. Per ço desde ara durant la sua ausencia li acomana ses casas obladas que te en Stampaig devant de labeurador junctament b ses filles pregant encarregantli tant com pot que mire por el regiment govern y crianza de aquelles y que si haia ab tota quella rectitud y amor que de aquella se confia de bona jermana se pertany. E la dita senora Elionor Ravella present accepta etc. lloa etc. en testimoni de la veritat a instancia de les dites partes se feu lo present acte per haverne memoria en el sdevenidor. Testimonios foren presents mestre laume Frances alias Randayna sabater y Antiogo Maynes pescador habitator de Stampaig.*

(El honorable maestro Miguel Cavaro pintor habitante de Stampaig apéndice de Caller recuerda que la honesta Elionor Ravella hermana suya viuda mujer que fue de Mossen Miguel Ravella ha entrado en su casa y traído toda su ropa y enseres que tenía en la Marina y en ese momento no se haya hecho un memorial por escrito por no haber ni habido necesidad de hacerlo y porque el dicho maestro Miguel al presente está de viaje muy pronto en compañía del Reverendísimo Elet de Bosa por la ciudad de Bosa donde si Dios quiere tiene que estar por algún tiempo y podría suceder que en este *interim* lo que Dios no quiera morirse intestado por testamento y no haciendo expresa mención de la susodicha ropa por lo cual fácilmente se le podría mover cuestiones y pleito a la suya dicha hermana sobre la recuperación de la dicha ropa suya lo que sería de gran perjuicio de la suya conciencia en daño y detrimento de la dicha suya hermana. E como es de persona sabia pensar en tiempo en el devenir etc. reconozcáis la buena fe a la dicha honesta Leonor Ravella hermana suya etc. de todas las sobre dichas cosas ser así verdaderas por

lo que renuncia etc. y por descarga de suya conciencia desde ahora es contenta y le place y quiere que en el siguiente caso que él muriera sin testamento lo que Dios no quiera o aya testamento o de otra manera y no haga expresa mención de la sus dicha ropa que la dicha hermana suya ha traído a casa del dicho maestro Miguel en el periodo que ha entrado en ella en el mismo momento y sin demora que se tenga noticia de la suya muerte sean ante todo devueltas todas las cosas a la dicha Leonor Ravella hermana suya toda la ropa y enseres de ella con un simple juramento sin otra manera de prueba que la de decir y afirmar ser suyas y haberlas llevadas en casa del dicho suyo hermano dejando todo a su conciencia y simple juramento como se ha dicho sin contraste de persona alguna y porque confió mucho de la hermana bondad y diligencia de la predicha hermana suya. Por esto desde ahora y durante su ausencia la acoge en la suya casa amueblada que tiene en Stampaig delante del taller junta a sus hijos y encargarse tanto y como pueda en el regir gobernar y crianza de ellos y que haya toda esa rectitud y amor que de ella se espera de buena hermana que es. E la dicha señora Elionor Ravella presente acepta etc. alaba etc., en testigo de la verdad a instancia de las dichas partes se hace el presente acto por haberne memoria en el devenir. Testigos presentes fueron maestre Jaume Frances alias randayna Sabater y Antiogo Maynes pescador habitante de Stampaig).

24. *A.S.C. Minutario notario Melchiorre de Silva. Ciudad de Caller a. 1573, 10 de marzo*<sup>412</sup>

Pietro Caschili, cura rector de Padria y beneficiado de la catedral de Cagliari: *...per affectat amor benjvolentia afjnitat consanguinitat j parentesc*, hace una donacion de liras 150 de propiedades y liras 12 de pensión a favor de Angela y Anna *...doncellas germanas y filles del magnifich Mestre Miquel Cavarò pintor l'ani present conseller de Caller...a la que primer se casara la una o l'altra.*

---

<sup>412</sup> ARU, Carlo. "La pittura sarda nel Rinascimento, I documenti". En: *Archivio stor...*, p. 26

25. A.S.C. *Actas notariales legales, notario Gerolamo Ordá, n. 1557, f. 273*<sup>413</sup>. En Caller a. 1584, 5 de agosto

*...Miguel Cavaró pintor, detingut de malatia corporal estante empero en bon sens y sana memoria y ferma loquela, hace su testamento.*

*...Item fas nota que per orde de dit magnifich mossen Berthomeu Fores fim procura ha un tal cognatulo de Sasser que cobras de la Thesoreria de la Sancta Inquisicio aquells vintsinch ducats que lo Sacro Consell de Arago ab sa letra mana se me paguen per fenes he fet de mon offici per lo dit sanct Offici de manament del Reverendissimo Inquisidor Diego Calvo...item fas nota que he tingut compte corrent ab mssen Jaume Roca sobre la faxada de la sua capella li pinti en lo que he posat ja tota la despesa...itemdexe y legue ha Anna Carena filla de Hieronima ma filla bastarda vint y sinch lliures moneda callaresa quant se casara...item regonech a la dita parochial sglesia de sancta Ana de Stampaig que en lo any era sindich de dit appendici del qu cobri dels dret de dita sglesia li here deudor cred de quaranta lliures salvo iure quels me retingui per fer lo tabernacle del Sanctissim Sagramen com es comensat en lo qual se ha despes circa vuytlliures si no lo haure acabat vull se passe en compte lo despes y se restituesca lo demes...*

Son algunos párrafos del testamento de Michele Cavaró que nombra como albaceas el nieto Giacomo de Silva, maestro racional, y el hermano Miguelángel, que fallece un mes después. Al testamento del notario añade un párrafo con la declaración que Miguel había fallecido el 16 de agosto de 1584 y que fue sepultado, así como él quería, en la iglesia de santa Ana: *Noverint universi quod anno a nativitate Domini millesimo quingentesimo octuagesimo quarto die vero decimo sexto mensis Augusti mortuo dicto testatore et Rius cadávere iam ecclesiastice tradito sepulture huiusmodi testamentum instantibus predicáis magnifico Michele Angelo Cavaró altera ex manumissoribus et Angela Cavaró altera ex heredibus prefatis fuit per me Hieronimum Orda notarium infrascriptum lectm et*

---

<sup>413</sup> OLLA REPETTO, Gabriella. *Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento*. En: *Commen...*, p. 126

*publicatum Indus domum habitaciones dicti defuncti in dicto oppido Stampacis...*

Hay otros documentos que, como los últimos, son o bien sobre relaciones entre Michele y su hermana Eleonor o bien de ventas de propiedades de la herencia de Pietro y sólo indirectamente relacionados con él.

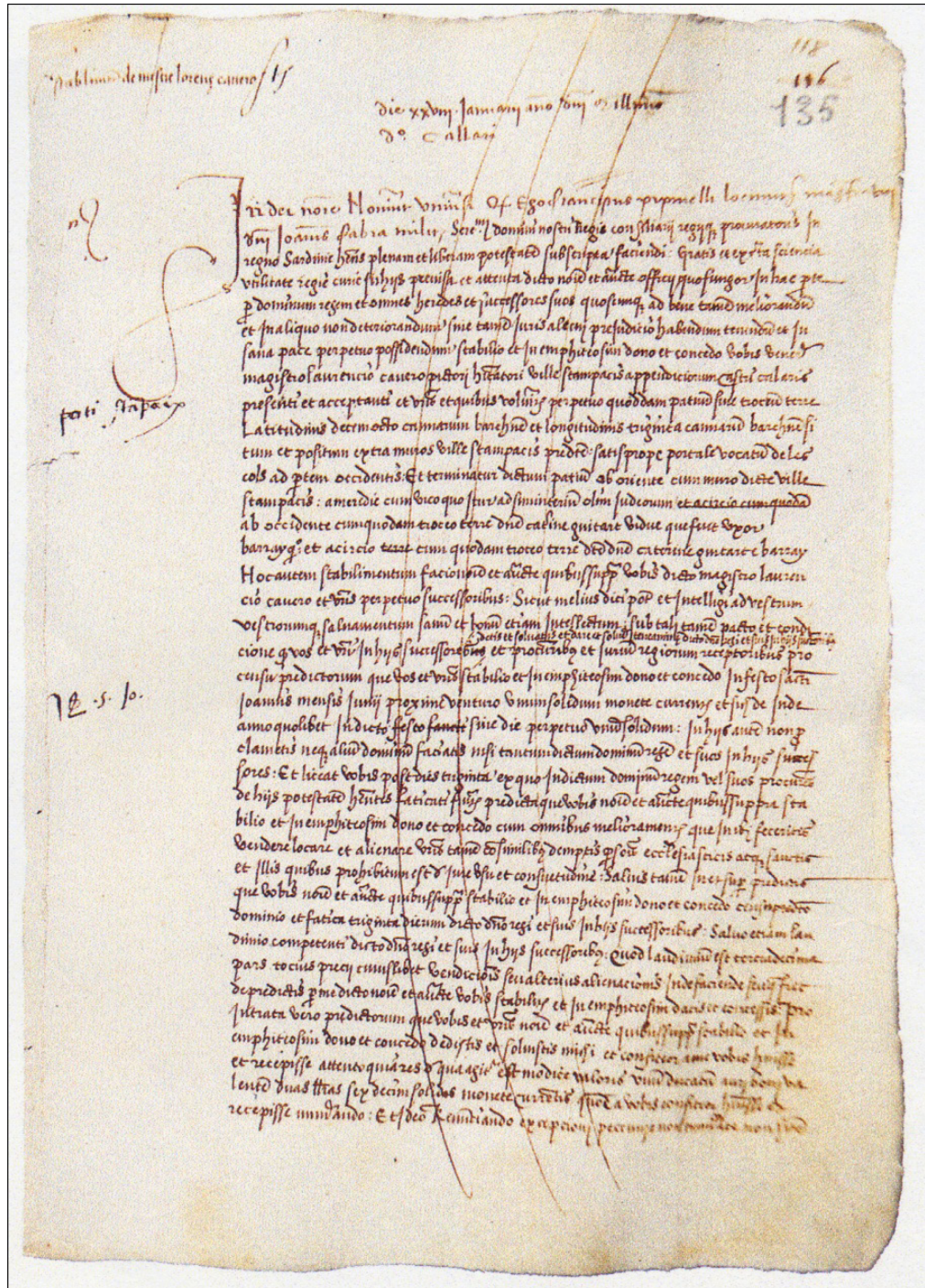
Hemos encontrado en el archivo obispal el registro del fallecimiento de Michele el 10 del mes de agosto, y también el de Miguelángel, del que no se comprende bien el día porque el documento está manchado, en el mes de octubre del mismo año:

26. ASDCA. Stampace, Reg. n. 1, folio V. 85, Julio-diciembre 1584  
*A 10 de agost mory mestre miguel pintor confessat.....*  
*A ... de octubre mory mossen mjguel angel cavaro...permaliat*

7.2 REPRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA DE ALGUNOS DE DOCUMENTOS  
(YA ANTERIORMENTE TRANSCRITOS)

Documento 2.

A.A.R., (Antico Archivio Regio), Arrendamenti, infeudazioni e stabilimenti,  
vol. BD 18, cc. 118-118 v. en Caller a. 1500, 28 de enero



Die Dominica in mensis Januarii  
 anno domini millesimo quingentesimo octavo.

Nicholas de Credencia pitor cinis barz conz et pmi domino deo et  
 retabulo seu pitorum seu pitorum facienda in eodem retabulo in qua  
 dam capella scita in capitulo ecclesie beate marie de mercede  
 barcine p piores dite civitatis sub pincione sancti Luce Evangeliste

in consiliis aq clamarijs ditorz pitorz qd dabo et solnam ppris cla  
 rarijs p diti pitorum tres libras et duodecim sotos barcine per  
 terminos sequentes videlicet medietatem pparte in pino sen  
 principio pitorum dite retabuli et residuam medietatem  
 in continenti cum fuerit pfectum ditum retabulum Et hec  
 pmi attendere et implere sine ulla dampna et Credencia  
 et obli bona in pmi et fuz scripturam tercia in curia  
 pmi vna barz Et quia est dies feriata anstr pmi addita  
 tercia scripturam firmandam discretimi Thomam costa nozo  
 cinere barz videlicet ad comparandum coram dno vitario seu  
 regenti viciam barz et fuz ditam scripturam tercia pmi hene  
 ratum in

Es discretus joannes nichel brito notz cinis et  
 Andreas mir aq nichel sans scripturaz abatoris barz

Similem debitorum seu obligationem fecit et fuz petrus dicit pitor  
 cinis barz de xxij libras solvendis modo predito cum omnibus  
 obligationibus et clausulis supradictis

Es predicti

Similem debitorum seu obligationem fecit et fuz nicholas sans  
 pitor cinis barz de viij libras solvendis modo predito et  
 cum omnibus obligationibus et clausulis supradictis

Es predicti

Similem debitorum seu obligationem fecit et fuz bartholomeus pitor  
 de xx libras solvendis modo predito et cum omnibus obliga  
 tionibus et clausulis supradictis

Es predicti

Similem debitorum seu obligationem fecit et fuz fernandus canizo  
 pitor cinis barz de xx libras solvendis modo predito et cum  
 omnibus obligationibus et clausulis supra dictis

Es predicti

Similem debitorum seu obligationem fecit et fuz joannes brafan pitor  
 cinis barz de vi libras solvendis modo predito et cum omnibus clau  
 sulis et obligationibus supradictis

Es predicti

Similem debitorum seu obligationem fecit et fuz nicholas leonard  
 pitor cinis barz de xx libras solvendis modo predito ad omnibus  
 clausulis et obligationibus supradictis

Es predicti

Similem debitorum seu obligationem fecit et fuz bartholomeus pitor  
 pitor cinis barz de viij libras solvendis modo predito cum omnibus  
 clausulis et obligationibus supra dictis

Es predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Jacobus ballmann  
pitor eius bar de re & bar solvendis modo predicto cum  
omnibus clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Antonius Alamort  
pitor eius bar de re & bar solvendis modo predicto cum  
omnibus clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Joannes Gason  
pitor eius bar de re & bar solvendis modo predicto cum  
omnibus clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Jacobus Cardona  
pitor eius bar de re & bar solvendis modo predicto cum  
omnibus clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Gabriel form pitor  
eius bar de re & bar solvendis modo predicto cum omnibus  
clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Jacobus Saco  
pitor eius bar de re & bar solvendis modo predicto cum omnibus  
clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Franciscus nicholan  
pitor eius bar de re & bar solvendis modo predicto cum omnibus  
clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Petrus canero pitor  
eius bar de re & bar solvendis modo predicto cum omnibus  
clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Antonius marques pitor  
eius bar de re & bar solvendis modo predicto cum omnibus  
clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Petrus terre pitor  
eius bar de re & bar solvendis modo predicto cum omnibus  
clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti



Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Joannes iam prior  
Cinis barz de see sctis barz solvendis modo predicto cum omnibus  
clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Franciscus granell  
prior Cinis barz de e sctis barz solvendis modo predicto cum omnibus  
clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Joannes Thomas  
prior Cinis barz de vii sctis barz solvendis modo predicto cum omnibus  
clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Jacobus fortinet  
prior Cinis barz de vii sctis barz solvendis modo predicto cum  
omnibus clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Simile debitorum seu obligationem fecit et fuit Joannes de procha  
prior Cinis barz de vii sctis barz solvendis modo predicto cum omnibus  
clausulis et obligationibus supradictis

Et predicti

Item cum alio iustro omnes superius nominati priores elegerunt et  
et nominarunt ditos nicholam de credensia petrum azisso Antho  
nium petrum asamort Gascholonicum pons et petrum terre in  
sunt ad intercedendum et interueniendum in quibusdam ordina  
cionibus sive Capitulis faciendis cum honoris Consiliariis et con  
silio presentis Civitatis substitutione et mantenimento Capelle  
et cetabus predictis et plimmaria et alijs honoramentis eisdem  
Et inde que cum supra in p nris herte videtur

Et predicti

onda dels procuradors del dit capitol me sia fet huij any  
 p lo menys casam any ental Jornada rom de aquesta vida p q fare  
 y la resta sia e serueca p les d'heredades p la rra q amma y de la  
 mes q se alegran e reben suffragi dels d'ens farrifins e azes q q'tis  
 fan edren. amocent aquesta pinto acceptai ala mlen rordiu amma  
 de la part de la mja amma y de la mes p dita raho e canya semo rebue  
 e hauer poreu en tots los bens que en dita Sen p dit capitol se fan  
 e farunt. Lo qm en arc rontreuerda que nostre Senyor ben no loy  
 de p que aquesta es la mja d'heredades d'oluntat. Ex ro vull q q'tis  
 sea un rom es lo men d'auer testament e d'oluntat. Lo qual  
 sea qual vull que valga p testament. ro d'oluntat e p qual se n  
 altae tutei. canya o raho que millor se diet e als vaies y t'ent p'ra. Lo  
 qual testament e d'oluntat e d'oluntat. mja es stat p m'ca e arj ordenac  
 en caller a des dies del mes de febrer del any de la rra de m'ca. Sen  
 aij d'ij y de e p'ra m'ca de m'ca. Miquela p'ra als de r'ra m'ca  
 t'ra p'ra m'ca que aquesta rom a d'auer testament. loc a p'ra  
 e d'oluntat.

Este m'ca f'ra del p'ra men d'auer testament. r'ra p m'ca r'ra  
 y p'ra. Los hono r'ra m'ca m'ca m'ca p'ra p'ra p'ra  
 Julia p'ra p'ra e r'ra r'ra m'ca m'ca m'ca de caller

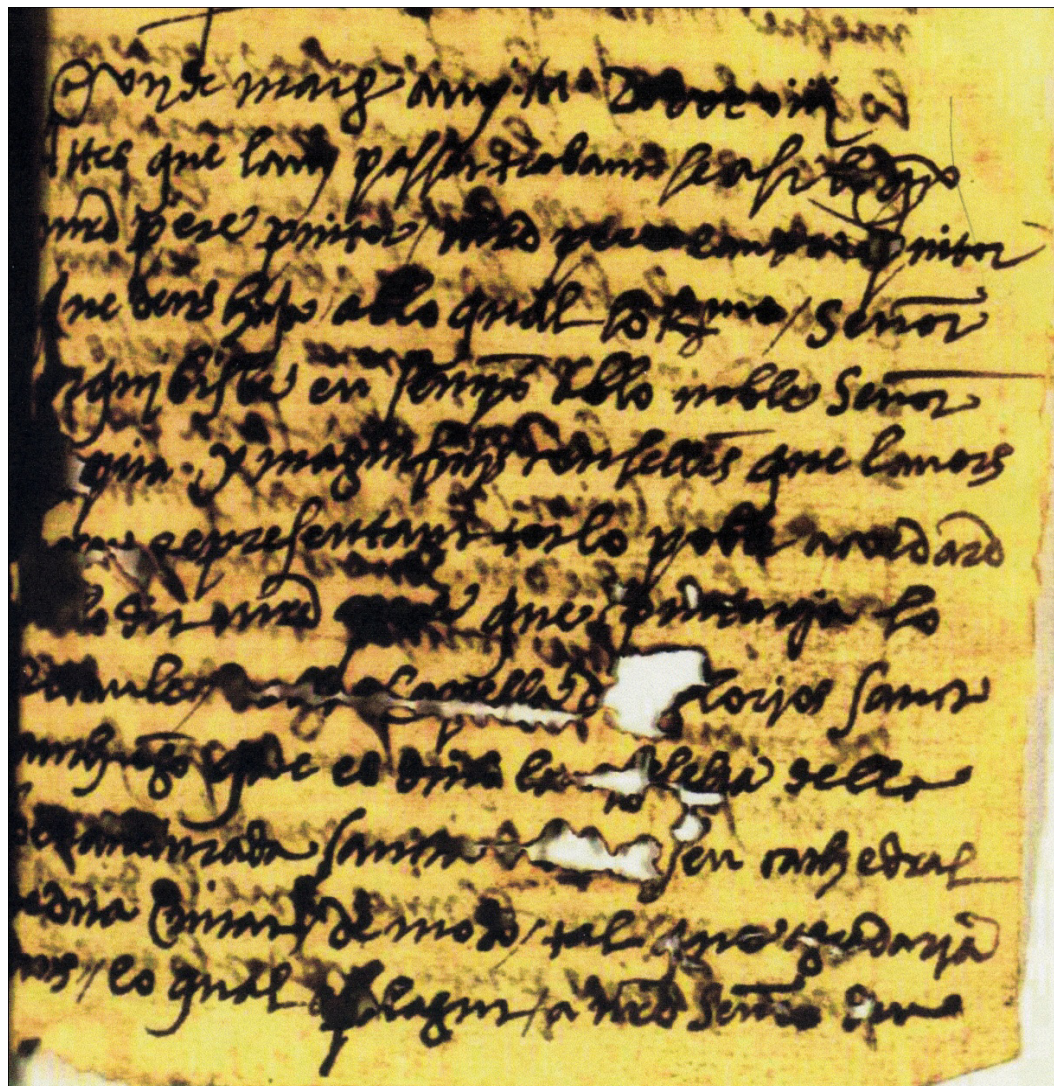
D'uoq a p'ra. del mes de març del any de la rra de nostre d'ij. Sen aij  
 m'ca m'ca. Stant Los venerables m'ca m'ca m'ca p'ra p'ra  
 rom ammar m'ca de la amma de la testador m'ca e m'ca m'ca  
 caller canoie de caller / com a p'ra del venerable capitol de  
 Sen de caller h'ra de la m'ca m'ca. En p'ra del venerable m'ca  
 anthon m'ca m'ca de la b'ra del offi de la Santa r'ra y de m'ca  
 p'ra canoie e de m'ca m'ca r'ra m'ca m'ca m'ca m'ca  
 requeste yo se han canoie not' r'ra del present testament  
 que aq'ell publicas. E arj p'ra dit not' r'ra los de d'ij  
 en p'ra dels d'ij test'ra m'ca. M'ca m'ca m'ca m'ca  
 La p'ra de la Sen que m'ca de m'ca m'ca fou publicat e ab alta  
 ven' r'ra. Lo qual h'ra y entes p'ra los d'ij m'ca m'ca y pro  
 curador del dit capitol. f'ra m'ca. En m'ca m'ca m'ca  
 nosaltres en d'ij m'ca acceptam Lo p'ra testament ab  
 benefi de m'ca. Lo qual de m'ca. E f'ra m'ca  
 dita d'oluntat ferem r'ra m'ca y rebie p'ra d'oluntat m'ca  
 not' de caller. E arj del dit testament rom del p'ra  
 acte de publicano. satisfet de m'ca m'ca de m'ca p'ra lo m'ca m'ca  
 aron f'ra de son acesor e de m'ca m'ca m'ca not' p'ra ha han  
 de clarat los d'ij m'ca m'ca. Nos ne donarem r'ra m'ca  
 Les anns r'ra f'ra de m'ca en los loch dia mes e any de la rra e  
 present. Los test'ra m'ca m'ca.

Sio  
 num me Johannis carnicer. Leora stude not' public.  
 p totam terram et dominatione potentissimi catholici  
 d'ij nostri aragonie Regis. ac sancta domo vniuersitat' catholice  
 in p'ra d'ij d'ij m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca  
 test'ra m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca m'ca  
 requisit' clausi. Loc et anno p'ra p'ra



Documento 12.

ASC (Minutario del notaio Melchiorre de Silva) en Iglesias a. 1538, 7 de mayo



apellar lo alferfins. Ugnery  
dunp no es frou yepite afemra  
y tam ora trabam fe afi inid vnt  
Tomars fill velding lo qual gfer  
marie art ba parigm al diu gfer  
arqyibifles en femp allos dies noble  
ymaginifles confelsa dan acordar ella  
meftre vntel que pintara lo diu vnt  
lo qual se fa fe en fupra yera come  
fo on gnyer lo qual pintara yelom  
vntel que ace fea yepite lo qual  
crabar gla fua fea abut. El any  
de M. d. CCC. xiiij. anos de fepe fe  
blus que la dia oha fa la yepite  
entam qm qm / e lo qual ym  
den los febe dies. Soms dan yepite  
al diu p dhu vntel tres vntel  
de mona y vntel yepite tres vntel  
nora fe fua yepite lo qual yepite  
llimo yepite mona yepite  
vntel yepite llimo que lo diu  
yepite yepite yepite yepite lo qual yepite



+

135

Uno die illari

Sit omnibus notum quod ego Jacobus garan presbiter  
et beneficiatus suade. Callantana tanquam fuisse  
deus in beneficio sine Capellania sub sumo  
ratione virginis marie de speranza instrum  
te in parochia sancte anne ville stapani  
et etiam ut parochia predite Capellanie  
grat et ex certa mei scilicet confiteor  
et in veritate recognoscere vobis venerabilibus  
anthonio canario als pinto licet abseti  
et andree orru me raton callis pnti  
miratoribus dat et assignat et honore  
ppetuo canario pinto <sup>indignus</sup> de dicta parochia  
instrat suo ultimo testamento pntem  
in posse discreti Jacobi boy nor sub die  
et anno in illo stent et dedit et  
soluistis michi ego et vobis confiteor  
habuisse et recepisse <sup>in pecunia summa</sup> de illis quinquaginta  
libras p pntat et quatuor  
libras annue pensionis ad quas  
hereditas predita erat tenta obnoxia  
et obligata sine Capellanie ratione  
et occasione usum ludquinquaginta  
libras p domo que olim erat in villa  
flaca <sup>verasidit</sup> <sup>indignus</sup> <sup>de dicta parochia</sup> <sup>et deo</sup>  
renunciando exceptioni penne pre  
dite non habite et no recepte et soli  
mali et anioni in factum et omni  
alij iuri rationi et consuetudini

fano vobis hoc solent apoc. e. iustitiam  
tu tam de proprietate q. de annuo  
pensionibus usq. iudic. quitameti iud.  
quitameti fuer. fano hui. et omne dem.  
sib. dieb. ad p. firmissimo et  
validissimo de ulteris aliquid no.  
petendo vel deno. agendo. stipulatio  
ne solemn. vallata et ad cancella  
tione censualis iustit. recepti p. d.  
reth. anthonio mich. re. d. uol. nos.  
quod quidam iustitiam nunc pro  
tunc cancello et cancellari volo  
taliter q. michi p. d. possit ratione  
pre. dita nos obesse sine hereditati  
A. Ad est hoc in mutare et ad hui.  
call. a. re. die. p. v. me. sib. may.  
anno anay. Sm. Si illesimo  
qu. n. se. f. s. m. s. quod. e. s. s. m. s. qu. n. s.  
p. f. n. d. m. i. s. a. r. b. i. q. a. r. a. n. a. r. e. d. i. n. i.  
q. u. i. s. e. s. c. a. n. d. e. s. u. c. c. e. d. o. e. t. f. i. r. m. o.

estebung rei sunt vener  
anthonio p. r. t. a. l. i. b. b. e. n. e. f. i. c. i. a. r. y.  
p. s. e. d. e. p. r. e. d. i. c. t. o. e. t. s. e. n. t. a. l. e. p. r. o.  
d. u. g. e. s. t. o. (allant)





## CAPÍTULO 8

### IMÁGENES

- IMAGEN 1. **PIETRO CAVARO**, *RETABLO DE VILLAMAR* (1518) CONJUNTO. PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA (VILLAMAR-CAGLIARI)----- 262
- IMAGEN 2. DETALLE DEL NICHOS CENTRAL, ESTATUA DE *VIRGEN DE LA LECHE* (RETABLO DE VILLAMAR)263
- IMAGEN 3. DETALLE DE LA *CRUCIFIXIÓN* (RETABLO DE VILLAMAR) ----- 264
- IMAGEN 4. **ANÓNIMO**, *CRUCIFIXO GÓTICO DE NICODEMO* (CA. 1320-1330). ORISTANO, IGLESIA DE SAN FRANCISCO. ----- 265
- IMAGEN 5. **LUIS ALIMBROT**, *TRÍPTICO DE LOS ROIÇ DE CORELLA* (C. 1440-1450). MADRID, MUSEO DEL PRADO----- 266
- IMAGEN 6. **ANTONELLO DA MESSINA**, *CROCEFISSIONE* (1475). ANVERSA, MUSÉES ROYAUX DES BEAUX ARTS ----- 267
- IMAGEN 7. **PAOLO DE SAN LEOCADIO**, *ORACIÓN EN EL HUERTO* (1502-1508). (RETABLO MAYOR DE LA COLEGIATA DE GANDIA). ----- 268
- IMAGEN 8. **PIETRO CAVARO**, DETALLE TABLAS DE LA CALLE IZQUIERDA: *SAN JUAN BAUTISTA; SAN MIGUEL ARCÁNGEL*; PUERTA IZQUIERDA, *SAN PEDRO* (RETABLO DE VILLAMAR) ----- 269
- IMAGEN 9. DETALLE TABLAS CALLE DERECHA: *BAUTISMO DE JESÚS; SAN FRANCISCO RECIBIENDO LOS ESTIGMAS*; PUERTA DERECHA, *SAN PABLO* (RETABLO DE VILLAMAR) ----- 270
- IMAGEN 10. DETALLE TABLILLAS DEL SAGRARIO: IZQUIERDA, *PRESENTACIÓN AL TEMPLO*; CENTRAL, *RESURRECCIÓN*; DERECHA, *ASCENSIÓN* (RETABLO DE VILLAMAR) ----- 271
- IMAGEN 11. DETALLE TABLILLAS DE LA PREDELA IZQUIERDA: *ANUNCIACIÓN; NAVIDAD* (RETABLO DE VILLAMAR)----- 272
- IMAGEN 12. DETALLE TABLILLAS DE LA PREDELA DERECHA: *PENTECOSTÉS; MUERTE DE LA VIRGEN* (RETABLO DE VILLAMAR) ----- 273

IMAGEN 13. <b>VICENTE MACIP</b> , <i>PREDEL-LA DE LES SANTES</i> (CA.1506). MUSEU DE BELLES ARTS, VALENCIA.-----	274
IMAGEN 14. DETALLE TABLAS DEL GUARDAPOLVO: <i>SANTA ANA Y LA NIÑA MARIA; SAN NICOLÁS DE BARI; SAN ONOFRE; ARCÁNGEL RAFAEL Y TOBIÁS</i> (RETABLO DE VILLAMAR) -----	275
IMAGEN 15. DETALLE TABLAS DEL GUARDAPOLVO: <i>SAN CRISTÓBAL; ARCÁNGEL JEHUDIEL; SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA; SAN ANTONIO ABAD</i> (RETABLO DE VILLAMAR). -----	276
IMAGEN 16. RECONSTRUCCIÓN DEL RETABLO DE VILLAMAR.-----	277
IMAGEN 17. DETALLE DIBUJOS SUBYACENTES: ROSTRO DE LA MAGDALENA; ROSTRO DEL LADRÓN DE DERECHA; ROSTRO DE LADRÓN DE IZQUIERDA; MANOS DE CAIFÁS; (RETABLO DE VILLAMAR)-----	278
IMAGEN 18. DETALLE DIBUJOS SUBYACENTES: BRAZO DEL ARCÁNGEL GABRIEL; OJOS DE SAN PABLO; OREJA DE SAN JOSÉ; PIÉ DE SAN JUAN BAUTISTA (RETABLO DE VILLAMAR) -----	279
IMAGEN 19. <b>MAESTRO DI SANLURI</b> . RETABLO DE SAN ELIGIO (¿1512?). CAGLIARI, PINACOTECA NACIONAL. -----	280
IMAGEN 20. <b>PIETRO CAVARO</b> . <i>ESTANDARTE PROCESIONAL DE VILLAMAR</i> (1518). IGLESIA PARROQUIAL SAN JUAN BAUTISTA -----	281
IMAGEN 21. ESTANDARTE PROCESIONAL DE VILLAMAR. -----	282
IMAGEN 22. <b>PIETRO, MICHELE CAVARO Y TALLER</b> -----	283
IMAGEN 23. DETALLE. TABLA DE SAN FRANCISCO. <i>RETABLO DEL SANTO CRISTO</i> . SACRISTÍA DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO, ORISTANO. -----	284
IMAGEN 24. DETALLES: TABLAS DE LA CALLE LATERAL, <i>SANTAS CATALINA DE ALEJANDRÍA Y APOLONIA; SANTOS ANTONIO DE PADUA Y BUENAVENTURA</i> (RETABLO DEL SANTO CRISTO). ORISTANO, ANTIQUARIUM ARBORENSE-----	285
IMAGEN 25. DETALLES: TABLAS DE LA CALLE LATERAL, <i>ESTEVAN Y NICOLÁS DE BARI; LUDOVICO DE TOLOSA Y BERNARDINO DE SIENA</i> ; TABLAS DEL GUARDAPOLVO, MÁRTIRES FRANCISCANOS: <i>ACURSIO, BERNARDO, OTÓN, PEDRO, ADJUNTO</i> (RETABLO DE SANTO CRISTO). ORISTANO, ANTIQUARIUM ARBORENSE-----	286
IMAGEN 26. <b>ATRIBUIDO A PIETRO CAVARO</b> , PUERTA IZQUIERDA DEL RETABLO DE SANTIAGO, <i>SAN PEDRO</i> (1528). CAGLIARI, PINACOTECA NACIONAL -----	287
IMAGEN 27. <b>ATRIBUIDO A PIETRO CAVARO</b> , PUERTA DERECHA DEL RETABLO DE SANTIAGO, <i>SAN PABLO</i> (1528). CAGLIARI, PINACOTECA NACIONAL-----	288

- IMAGEN 28. **POLIDORO DA CARAVAGGIO** Y SU COLABORADOR **GIORDANO**. *SANTIAGO* (CA. 1529).  
CAMARO SUPERIORE (ME), IGLESIA DE “SANTA MARIA INCORONATA” ----- 289
- IMAGEN 29 **ATRIBUIDO A PIETRO CAVARO**, *SAN LUDOVICO DE TOLOSA* (CA. 1518) “INCA, SOCIETÀ  
ARCHEOLOGICA LULIANA”, EN DEPOSITO EN EL MUSEO DE PALMA DE MALLORCA. ----- 290
- IMAGEN 30 **ATRIBUIDO A PIETRO CAVARO**, ÁNGEL Y CRISTO EN PIEDAD, (CA. 1518). COLECCIÓN  
PARTICULAR----- 291
- IMAGEN 31. **ATRIBUIDO A PIETRO CAVARO**. DETALLE, TABLA DE LA *MATER DOLOROSA*. (POST 1520)  
CAGLIARI, IGLESIA SANTA ROSALÍA (RETABLO DE LA MATER DOLOROSA)----- 292
- IMAGEN 32. DETALLE, TABLA *PIEDAD DE TÁNGER*. CAGLIARI, PINACOTECA NACIONAL (RETABLO DE LA  
MATER DOLOROSA)----- 293
- IMAGEN 33. DETALLES TABLAS LATERALES: *JESÚS ENTRE LOS DOCTORES; HUIDA DE LA SAGRADA FAMILIA  
A EGIPTO; SUBIDA AL CALVARIO*, PARADERO DESCONOCIDO (RETABLO DE LA MATER  
DOLOROSA); 1ª DE IZQUIERDA, EN ALTO: **DURERO**. *HUIDA A EGIPTO*, GRABADO DE LA *VIDA  
DE MARIA* (1503-05) ----- 294
- IMAGEN 34. **VICENTE MACIP**. DETALLE: *SANT ENTERRAMENT* (1529-30). RETAULE MAJOR DE SEGORB,  
MUSEU DIOCESÀ. ----- 295
- IMAGEN 35. **QUENTIN MASSYS**. *PALA DE LOS SIETE DOLORES* (1518-1520) MUSEU NACIONAL DE ARTE  
ANTIGUA DE LISBOA. ----- 296
- IMAGEN 36. **ATRIBUIDO A PIETRO CAVARO**, TRÍPTICO DE LA VIRGEN CON EL NIÑO, SAN MIGUEL  
ARCÁNGEL Y SAN ONOFRE (CA. 1515-1525). VICOFORTE (MONDOVI), SANTUARIO DE LA  
VIRGEN. ----- 297
- IMAGEN 37. **BARTOLOMÉ BERMEJO**, *TRÍPTICO DE LA VIRGEN DE MONSERRAT* (CA. 1485). CATEDRAL DE  
AQUI TERME. ----- 298
- IMAGEN 38. **ATRIBUIDO A UN MANIERISTA CAMPANO** Y AL TALLER DE **PIETRO CAVARO**, *CRUCIFIXO*. (CA.  
1527). CAGLIARI, PALACIO DE JUSTICIA, “CORTE D’APPELLO” ----- 299
- IMAGEN 39. **ATRIBUIDO A PIETRO CAVARO**, TABLA *SAN AGUSTÍN EN CÁTEDRA* (CA. 1528). CAGLIARI,  
PINACOTECA NACIONAL----- 300
- IMAGEN 40. **ANDREA SABATTINI (DA SALERNO)**, *SAN BENITO QUE CONSIGNA LA REGLA A SUS MONJES*  
(POST 1528), CASSINO, MONASTERIO DE MONTECASSINO----- 300
- IMAGEN 41. **ATRIBUIDO A PIETRO, MICHELE Y TALLER**, *RETABLO DE SAN PEDRO* (1533-37).  
CONJUNTO. SUELLI (CAGLIARI), CATEDRAL DE SAN PEDRO,----- 301

IMAGEN 42. DETALLE TABLA CENTRAL: <i>SAN PEDRO</i> (RETABLO DE SAN PEDRO)-----	302
IMAGEN 43. DETALLE TABLILLA CENTRAL DEL SAGRARIO: <i>VARÓN DE DOLORES</i> (RETABLO DE SAN PEDRO).303	
IMAGEN 44. DETALLE TABLILLA PREDELA: <i>MATEO EVANGELISTA</i> (RETABLO DE SAN PEDRO). -----	304
IMAGEN 45. DETALLE TABLILLA PREDELA: <i>MARCOS EVANGELISTA</i> (RETABLO DE SAN PEDRO).-----	305
IMAGEN 46. DETALLE DIBUJOS SUBYACENTES: MANOS DE SAN PEDRO EN LA <i>LIBERACIÓN DE SAN PEDRO</i> ; BRAZO DE <i>SAN PABLO</i> ; CADERA <i>ECCE HOMO</i> ; BRAZO IZQUIERDO DE SAN PEDRO DE LA TABLA <i>QUO VADIS</i> , (RETABLO DE SAN PEDRO)-----	306
IMAGEN 47. DETALLES DIBUJOS SUBYACENTES: ARRIBA, MANO IZQUIERDA DE <i>SAN PABLO</i> ; ABAJO, MANO IZQUIERDA DE <i>SAN JORGE</i> , (RETABLO DE SAN PEDRO)-----	307
IMAGEN 48. <i>ESTANDARTE PROCESIONAL. SALVATOR MUNDI; VIRGEN MARÍA. SUELLI (CAGLIARI),</i> <i>CATEDRAL DE SAN PEDRO</i> -----	308
IMAGEN 49. <b>ATRIBUIDO A PIETRO CAVARO</b> , PALA DE SAN AGUSTÍN (ANTE 1537). CAGLIARI, PINACOTECA NACIONAL-----	309
IMAGEN 50. <b>ATRIBUIDO A PIETRO CAVARO Y OTROS PINTORES</b> , <i>RETABLO DE LOS BENEFICIADOS</i> (CA. 1527), CONJUNTO. CAGLIARI, CATEDRAL DE "SANTA MARIA DI CASTELLO" -----	310
IMAGEN 51. DETALLE TABLA CENTRAL ALTA: <i>CRUCIFIXIÓN</i> (RETABLO DE LOS BENEFICIADOS)-----	311
IMAGEN 52. DETALLE: <i>LADRÓN DE IZQUIERDA</i> (RETABLO DE LOS BENEFICIADOS) -----	312
IMAGEN 53. DETALLE TABLA CENTRAL BAJA: <i>VIRGEN EN TRONO</i> (RETABLO DE LOS BENEFICIADOS) ---	313
IMAGEN 54. DETALLES DE DIFERENTES CARAS: <i>ÁNGEL REGICORTINA, VIRGEN EN TRONO, VIRGEN</i> <i>ANUNCIADA, SAN BARTOLOMÉ</i> (RETABLO DE LOS BENEFICIADOS) -----	314
IMAGEN 55. <b>ATRIBUIDO A UN MANIERISTA CAMPANO</b> , CON LA COLABORACIÓN DE <b>PIETRO Y MICHELE</b> <b>CAVARO</b> , <i>RETABLO DE LOS CONCEJALES</i> (CA. 1527), CONJUNTO. CAGLIARI, PALACIO DEL AYUNTAMIENTO -----	315
IMAGEN 56. DETALLE: <i>ÁTICO</i> (RETABLO DE LOS CONCEJALES) -----	316
IMAGEN 57. DETALLE TABLA LATERAL IZQUIERDA ANTES Y DESPUÉS DE LA RESTAURACIÓN: <i>SAN ANDRÉS Y</i> <i>LOS CONCEJALES</i> (RETABLO DE LOS CONCEJALES) -----	317
IMAGEN 58. DETALLE TABLA LATERAL DERECHA ANTES Y DESPUÉS DE LA RESTAURACIÓN: <i>SANTA CECILIA Y</i> <i>LOS CONCEJALES</i> (RETABLO DE LOS CONCEJALES) -----	318
IMAGEN 59. DETALLE DE LA TABLA DERECHA: CARA DE <i>SANTA CECILIA</i> (RETABLO DE LOS CONCEJALES)319	

IMAGEN 60. DETALLE DE LAS TABLILLAS DE LA PREDELA: *PIEDAD, SS. PEDRO Y PABLO, TOMÁS Y ANDREAS; SANTIAGO Y MATÍAS* (RETABLO DE LOS CONCEJALES) ----- 320



Imagen 1. **Pietro Cavaro**, *Retablo de Villamar* (1518) conjunto. Parroquia de San Juan Bautista (Villamar-Cagliari)



Imagen 2. Detalle del nicho central, estatua de *Virgen de la leche* (Retablo de Villamar)



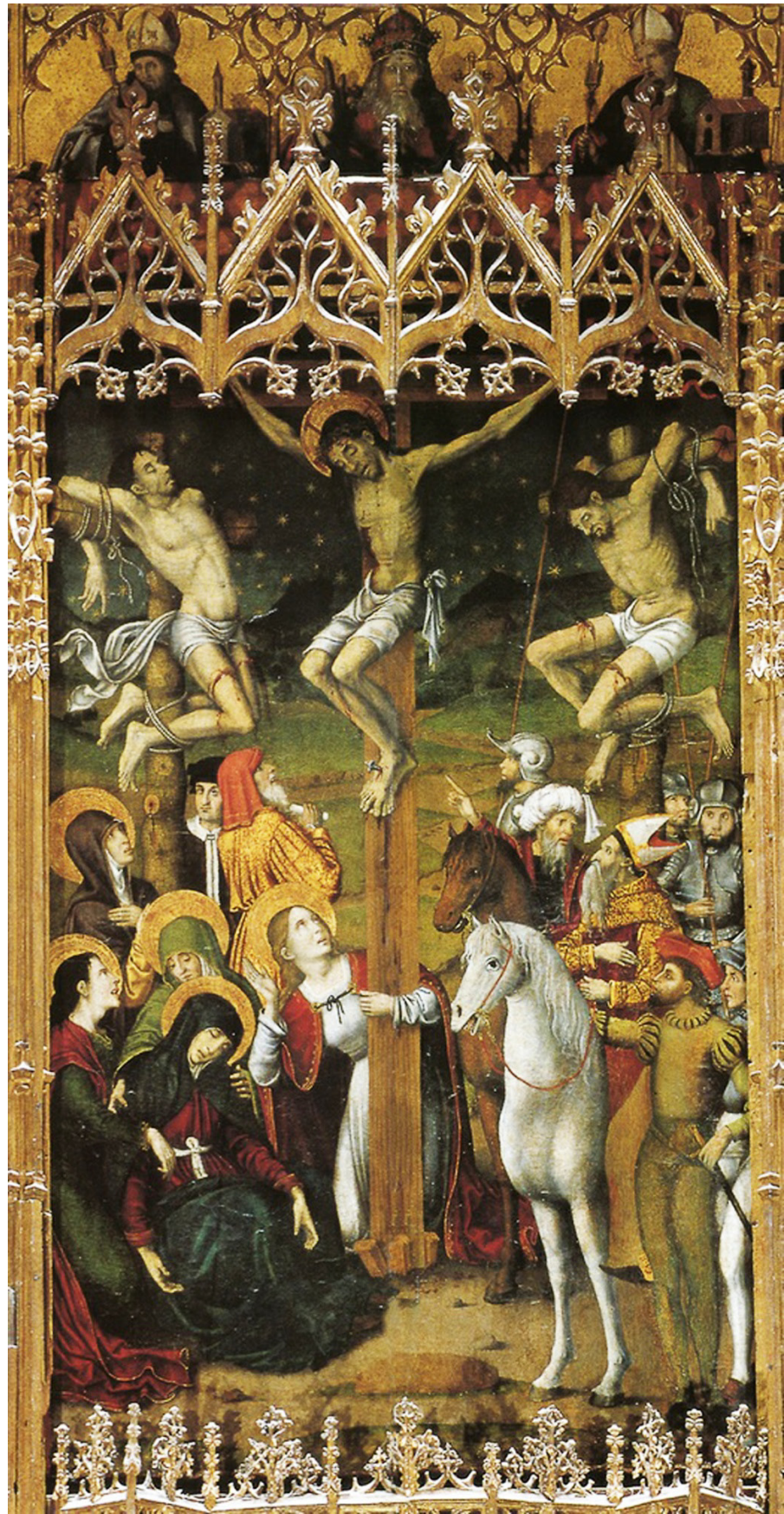


Imagen 3. Detalle de la *Crucifixión* (Retablo de Villamar)

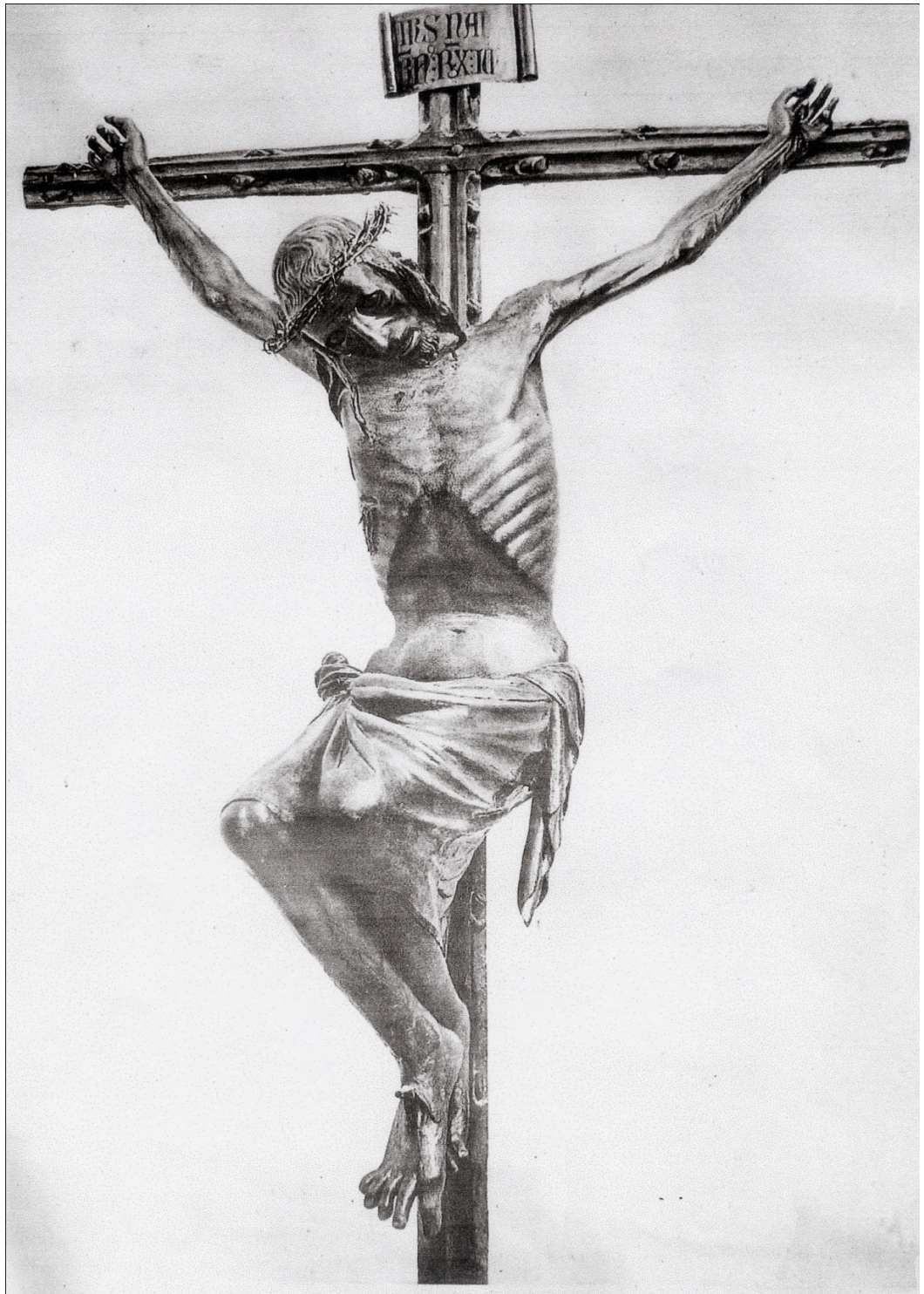


Imagen 4. **Anónimo**, *Crucifijo gótico de Nicodemo* (ca. 1320-1330). Oristano, iglesia de san Francisco.



Imagen 5. **Luis Alimbrot**, *Triptico de los Roiç de Corella* (c. 1440-1450). Madrid, Museo del Prado

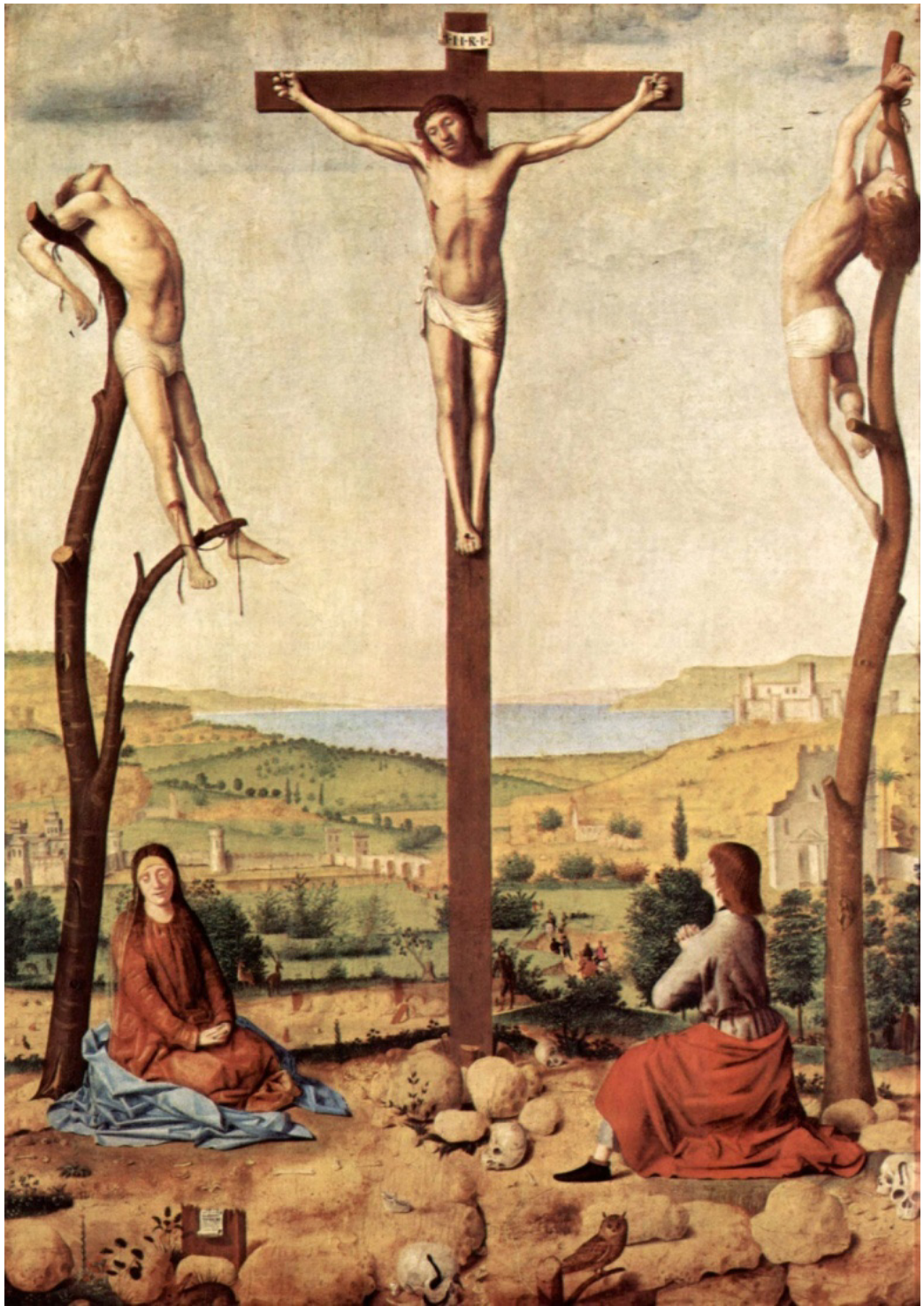


Imagen 6. **Antonello da Messina**, Crocefissione (1475). Anversa, Musées Royaux des Beaux Arts



Imagen 7. **Paolo de San Leocadio**, *Oración en el huerto* (1502-1508). (Retablo mayor de la Colegiata de Gandía).



Imagen 8. **Pietro Cavaro**, detalle tablas de la calle izquierda: *san Juan Bautista*; *san Miguel Arcángel*; Puerta izquierda, *san Pedro* (Retablo de Villamar)



Imagen 9. Detalle tablas calle derecha: *Bautismo de Jesús*; *san Francisco recibiendo los estigmas*; Puerta derecha, *san Pablo* (Retablo de Villamar)

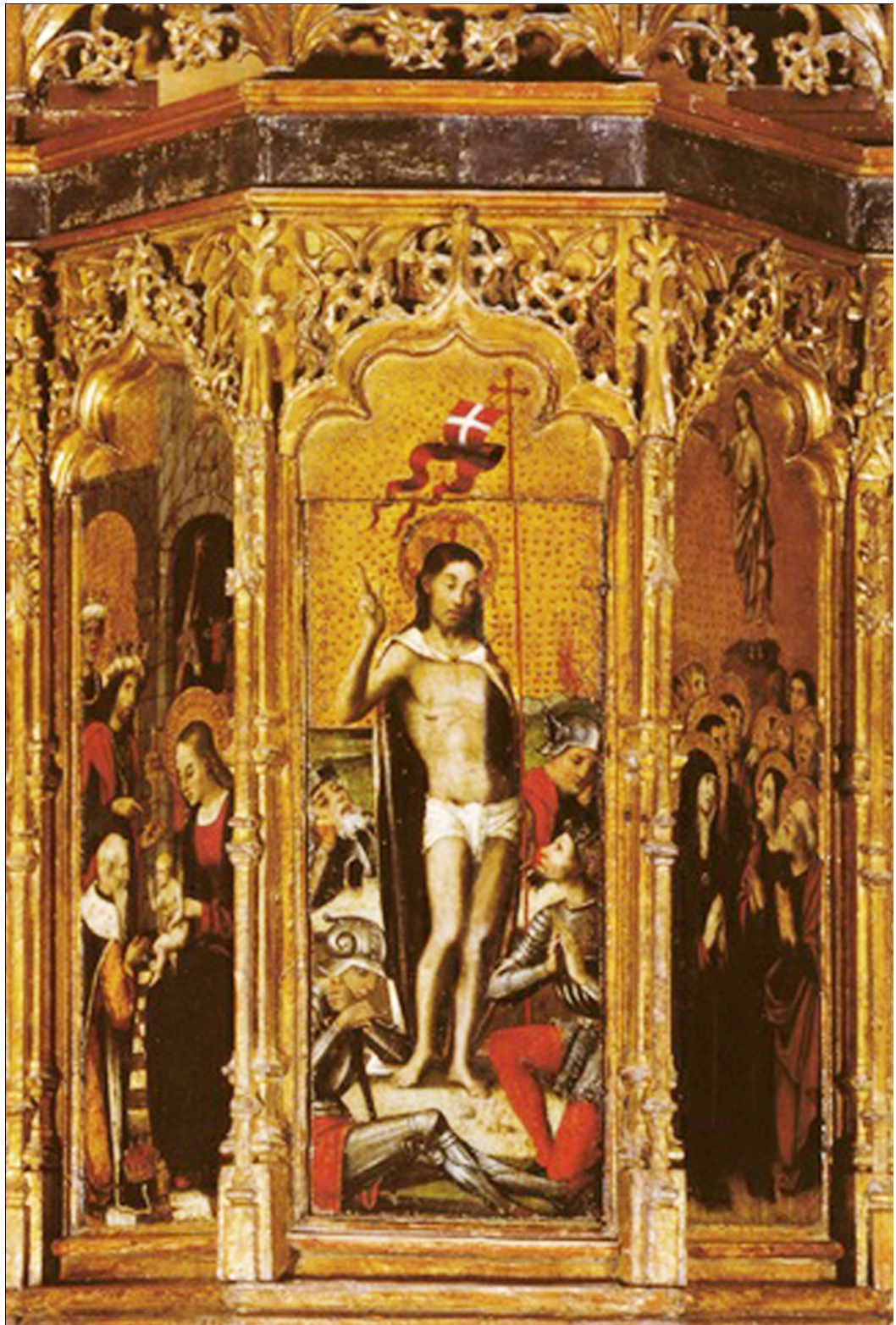


Imagen 10. Detalle tablillas del Sagrario: izquierda, *Presentación al templo*; central, *Resurrección*; derecha, *Ascensión* (Retablo de Villamar)





Imagen 11. Detalle tablillas de la predela izquierda: *Anunciación*; *Navidad* (Retablo de Villamar)

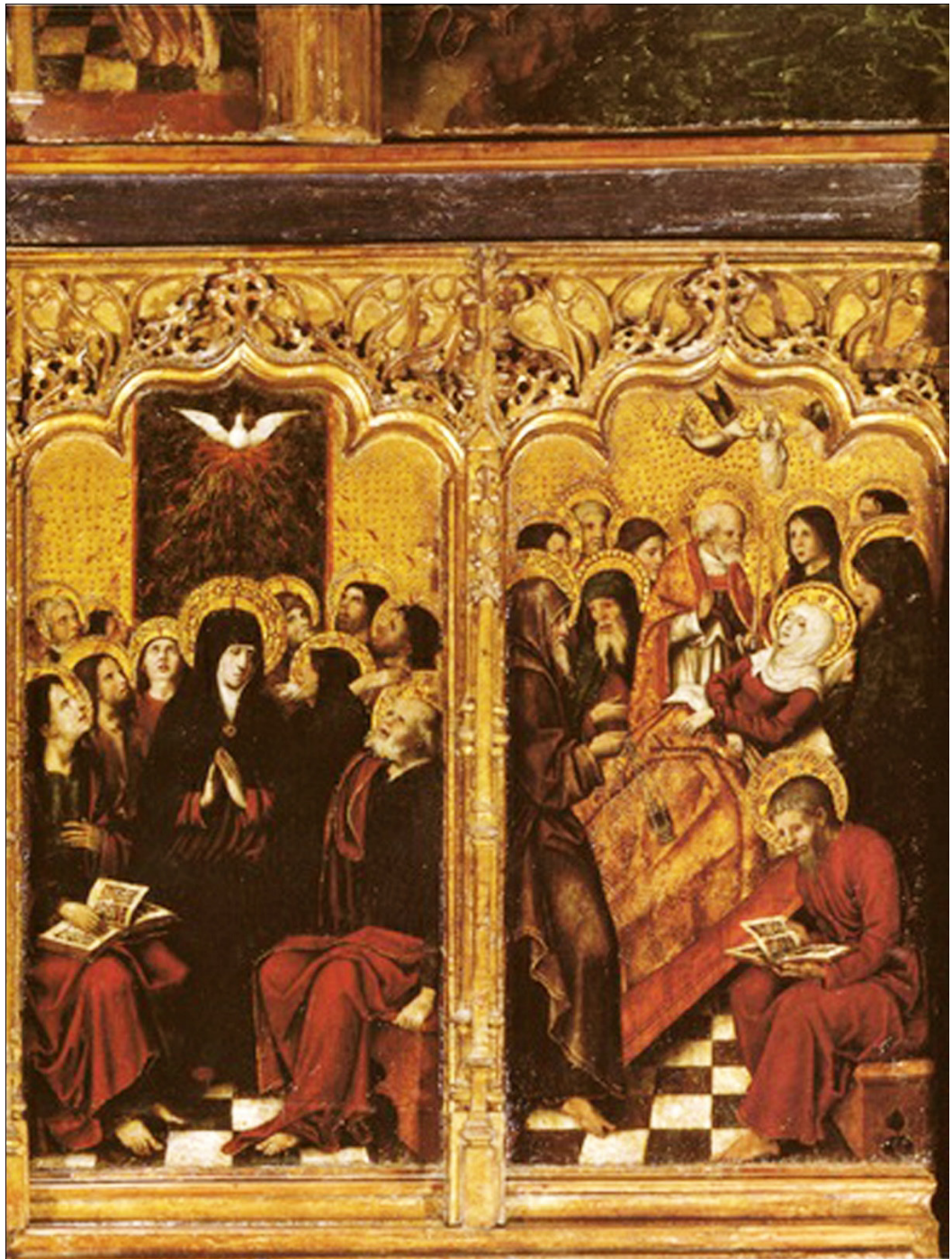


Imagen 12. Detalle tablillas de la predela derecha: *Pentecostés*; *Muerte de la Virgen* (Retablo de Villamar)



Imagen 13. **Vicente Macip**, *Predel·la de les Santes* (ca.1506). Museu de Belles Arts, Valencia.



Imagen 14. Detalle tablas del guardapolvo: *Santa Ana y la niña María*; *San Nicolás de Bari*; *San Onofre*; *Arcángel Rafael y Tobías* (Retablo de Villamar)



Imagen 15. Detalle tablas del guardapolvo: *San Cristóbal*; *Arcángel Jehudiel*; *Santa Catalina de Alejandría*; *San Antonio Abad* (Retablo de Villamar).



Imagen 16. Reconstrucción del Retablo de Villamar.

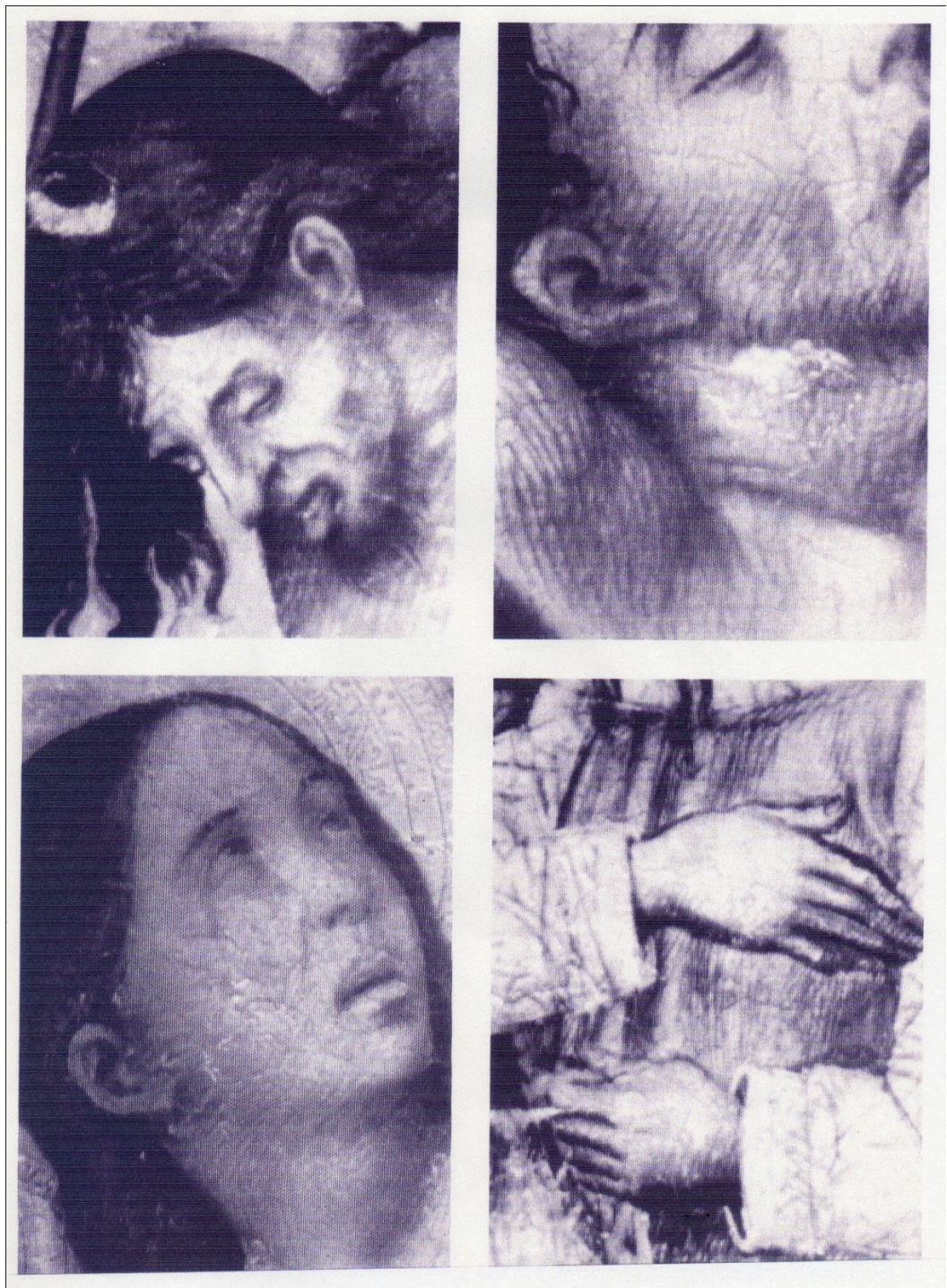


Imagen 17. Detalle dibujos subyacentes: Rostro de la Magdalena; Rostro del ladrón de derecha; Rostro de ladrón de izquierda; Manos de Caifás; (Retablo de Villamar)

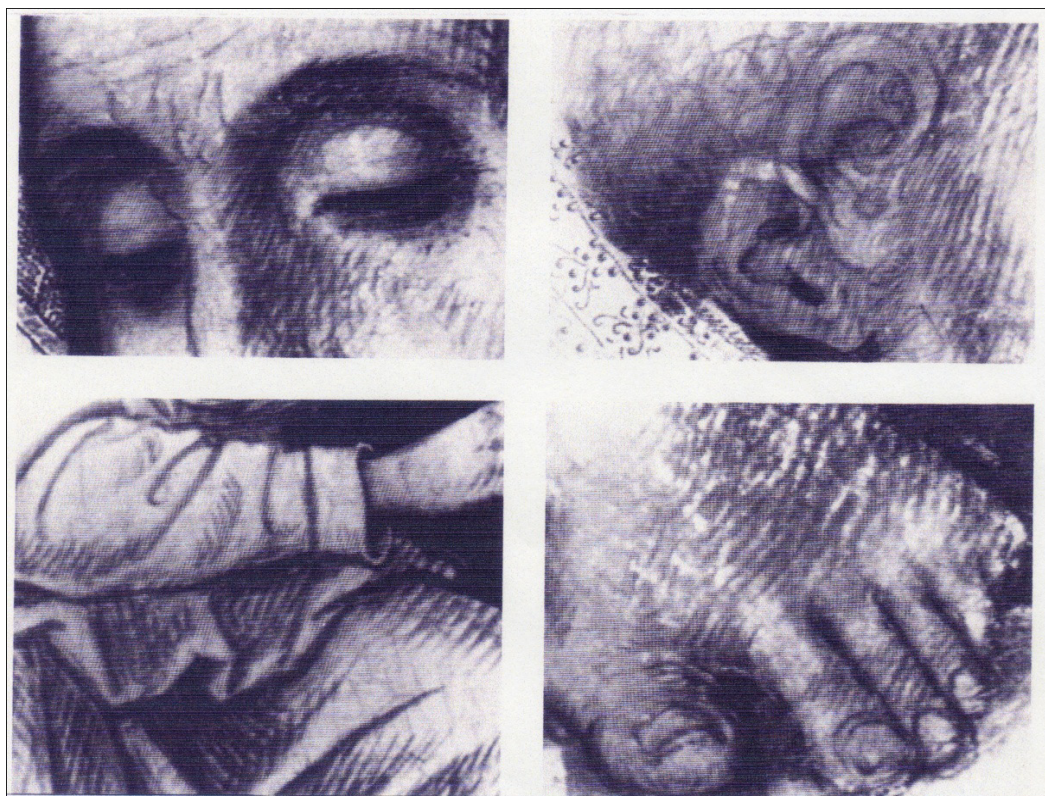


Imagen 18. Detalle dibujos subyacentes: brazo del Arcángel Gabriel; ojos de san Pablo; oreja de san José; pié de san Juan Bautista (Retablo de Villamar)





Imagen 19. **Maestro di Sanluri**. Retablo de san Eligio (¿1512?). Cagliari, Pinacoteca Nacional.



Imagen 20. **Pietro Cavaro.** *Estandarte procesional de Villamar* (1518). Iglesia parroquial San Juan Bautista



Imagen 21. Estandarte procesional de Villamar.



Imagen 22. **Pietro, Michele Cavaro y taller**  
Detalle: *San Francisco que recibe los estigmas* (Retablo del Santo Cristo)  
(ca. 1533); sacristía de la iglesia de san Francisco, Oristano.



Imagen 23. Detalle. Tabla de San Francisco. *Retablo del Santo Cristo*. Sacristía de la iglesia de san Francisco, Oristano.



Imagen 24. Detalles: tablas de la calle lateral, *Santas Catalina de Alejandría y Apolonia*; *santos Antonio de Padua y Buenaventura* (Retablo del Santo Cristo). Oristano, Antiquarium Arborense



Imagen 25. Detalles: tablas de la calle lateral, *Estevan y Nicolás de Bari*; *Ludovico de Tolosa y Bernardino de Siena*; tablas del guardapolvo, mártires franciscanos: *Acursio, Bernardo, Otón, Pedro, Adjunto* (Retablo de Santo Cristo). Oristano, Antiquarium Arborense



Imagen 26. **Atribuido a Pietro Cavaro**, Puerta izquierda del Retablo de Santiago, *San Pedro* (1528). Cagliari, Pinacoteca Nacional





Imagen 27. **Atribuido a Pietro Cavaro**, Puerta derecha del Retablo de Santiago, *San Pablo* (1528). Cagliari, Pinacoteca Nacional



Imagen 28. **Polidoro da Caravaggio** y su colaborador **Giordano**. *Santiago* (ca. 1529). Camaro Superiore (ME), iglesia de "Santa Maria Incoronata"



Imagen 29 **Atribuido a Pietro Cavaro**, *San Ludovico de Tolosa* (ca. 1518) "Inca, Societá Archeologica Luliana", en deposito en el museo de Palma de Mallorca.



Imagen 30 **Atribuido a Pietro Cavaro**, Ángel y Cristo en Piedad, (ca. 1518). Colección particular



Imagen 31. **Atribuido a Pietro Cavaro.** Detalle, tabla de la *Mater Dolorosa*. (post 1520)  
Cagliari, Iglesia Santa Rosalía (Retablo de la Mater Dolorosa)



Imagen 32. Detalle, tabla *Piedad de Tánger*. Cagliari, Pinacoteca Nacional (Retablo de la Mater Dolorosa)



Imagen 33. Detalles tablas laterales: *Jesús entre los doctores*; *Huida de la Sagrada Familia a Egipto*; *Subida al Calvario*, paradero desconocido (Retablo de la Mater Dolorosa); 1ª de izquierda, en alto: **Durero**. *Huida a Egipto*, grabado de la *Vida de Maria* (1503-05)



Imagen 34. **Vicente Macip**. Detalle: *Sant Enterrament* (1529-30). Retaule major de Segorb, Museu Diocesà.





Imagen 35. **Quentin Massys.** *Pala de los siete dolores* (1518-1520) Museu Nacional de Arte Antigua de Lisboa.



Imagen 36. **Atribuido a Pietro Cavaro**, Tríptico de la Virgen con el Niño, San Miguel arcángel y San Onofre (ca. 1515-1525). Vicoforte (Mondovì), Santuario de la Virgen.

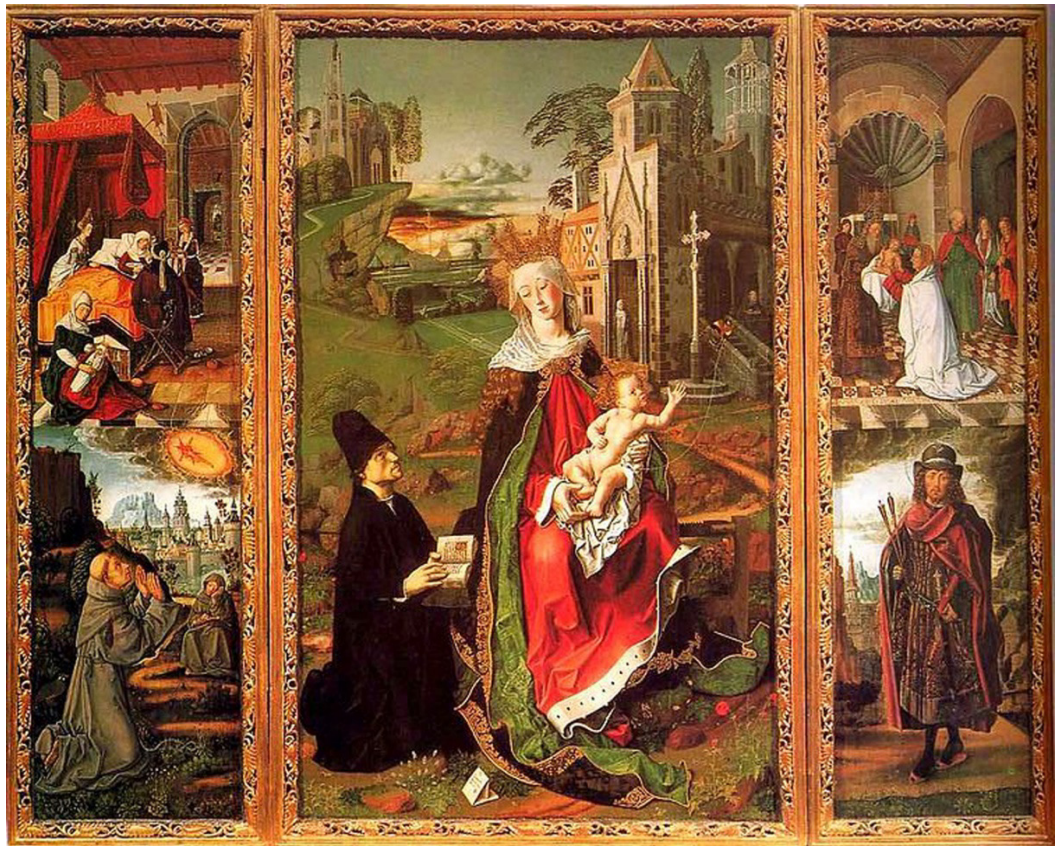


Imagen 37. **Bartolomé Bermejo**, *Triptico de la Virgen de Monserrat* (ca. 1485). Catedral de Aqui Terme.

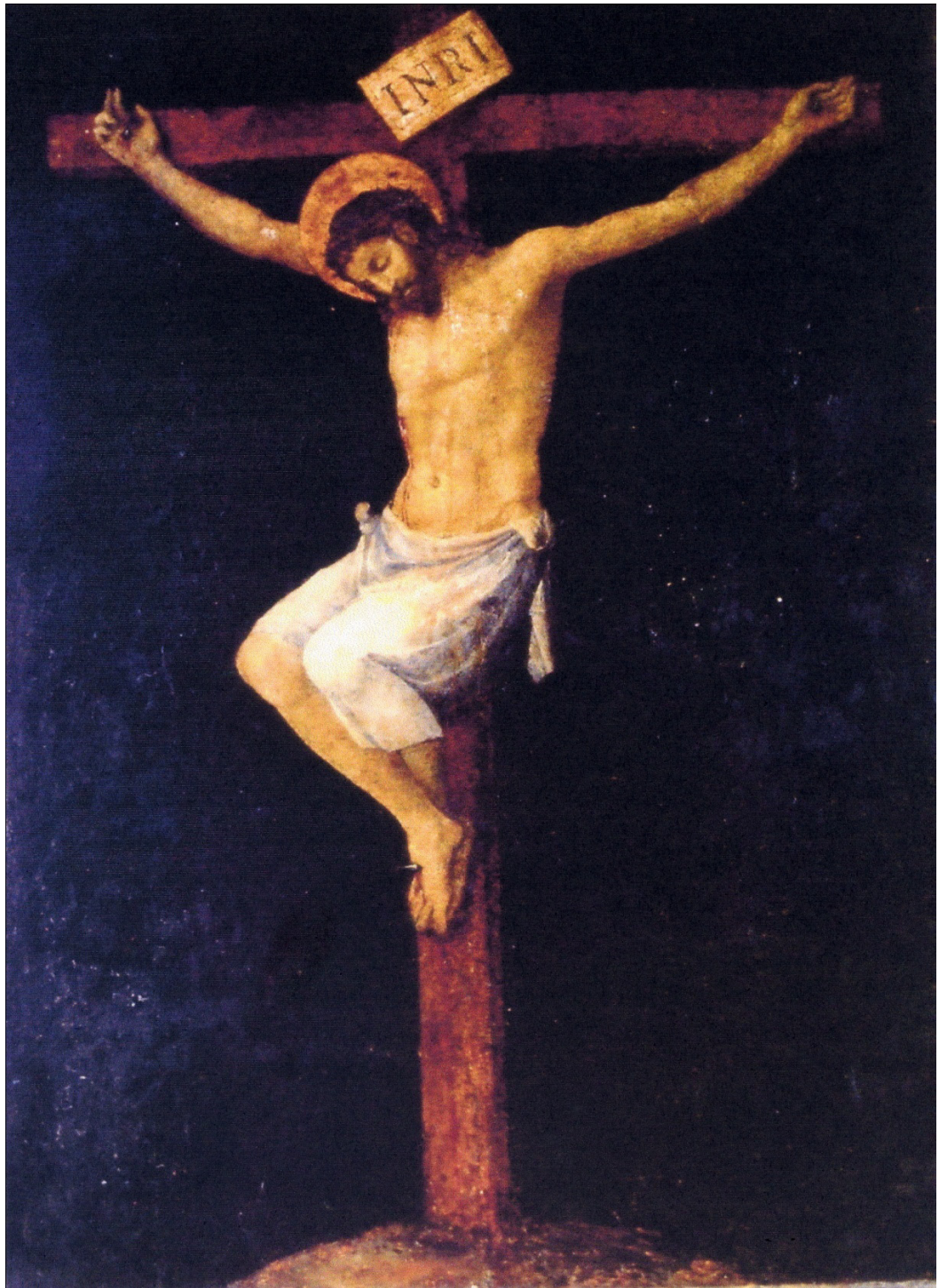


Imagen 38. **Atribuido** a un **manierista campano** y al taller de **Pietro Cavaro**, *Crucifijo*. (ca. 1527). Cagliari, Palacio de Justicia, "Corte d'Appello"



Imagen 39. **Atribuido a Pietro Cavaro**, tabla *San Agustín en Cátedra* (ca. 1528). Cagliari, Pinacoteca Nacional



Imagen 40. **Andrea Sabattini (da Salerno)**, *San Benito que consigna la regla a sus monjes* (post 1528), Cassino, Monasterio de Montecassino

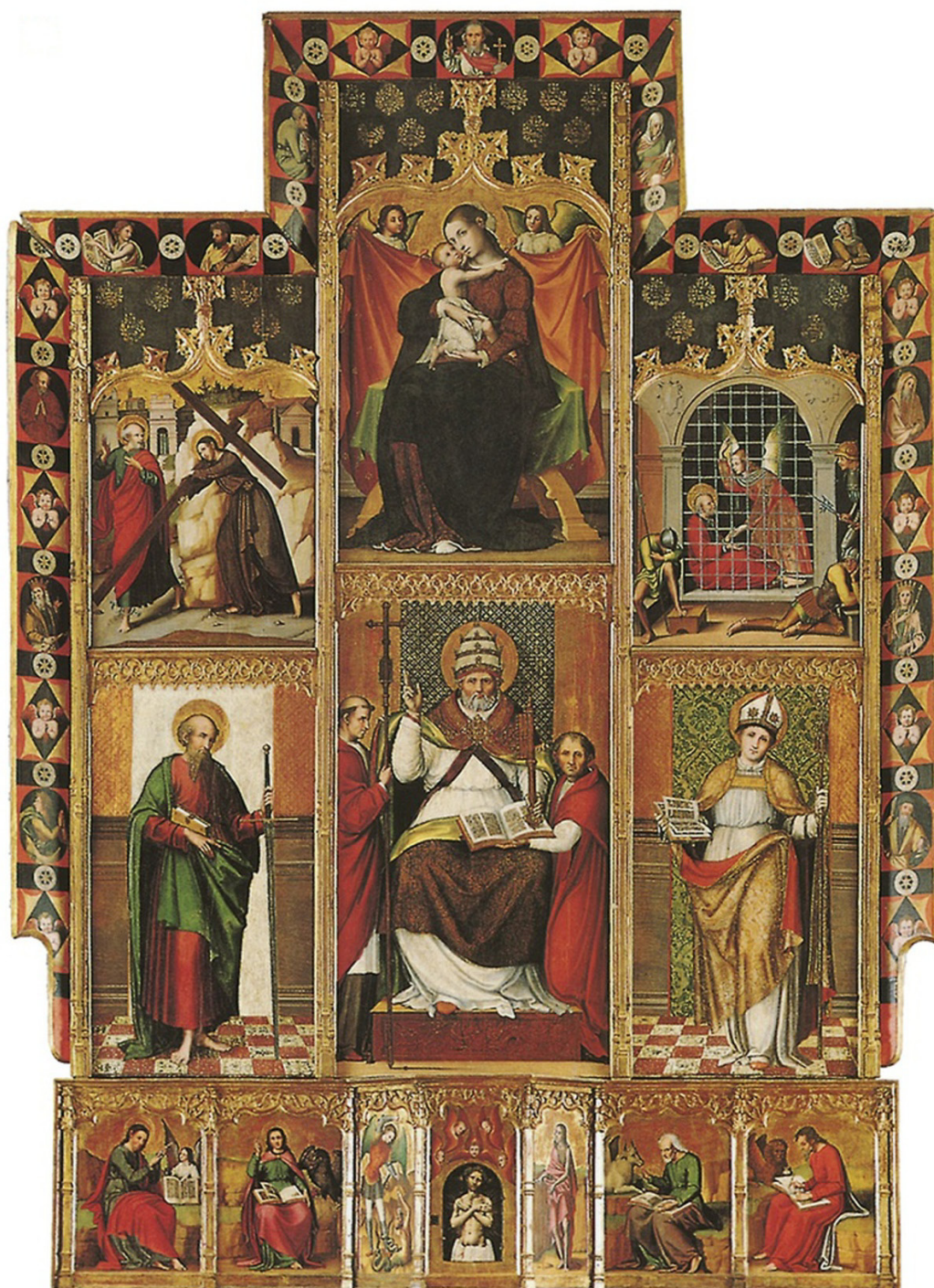


Imagen 41. Atribuido a Pietro, Michele y taller, *Retablo de San Pedro* (1533-37). Conjunto. Suelli (Cagliari), Catedral de San Pedro,



Imagen 42. Detalle tabla central: *San Pedro* (Retablo de San Pedro)



Imagen 43. Detalle tablilla central del sagrario: *Varón de dolores* (Retablo de San Pedro).





Imagen 44. Detalle tablilla predela: *Mateo evangelista* (Retablo de San Pedro).



Imagen 45. Detalle tablilla predela: *Marcos evangelista* (Retablo de San Pedro).

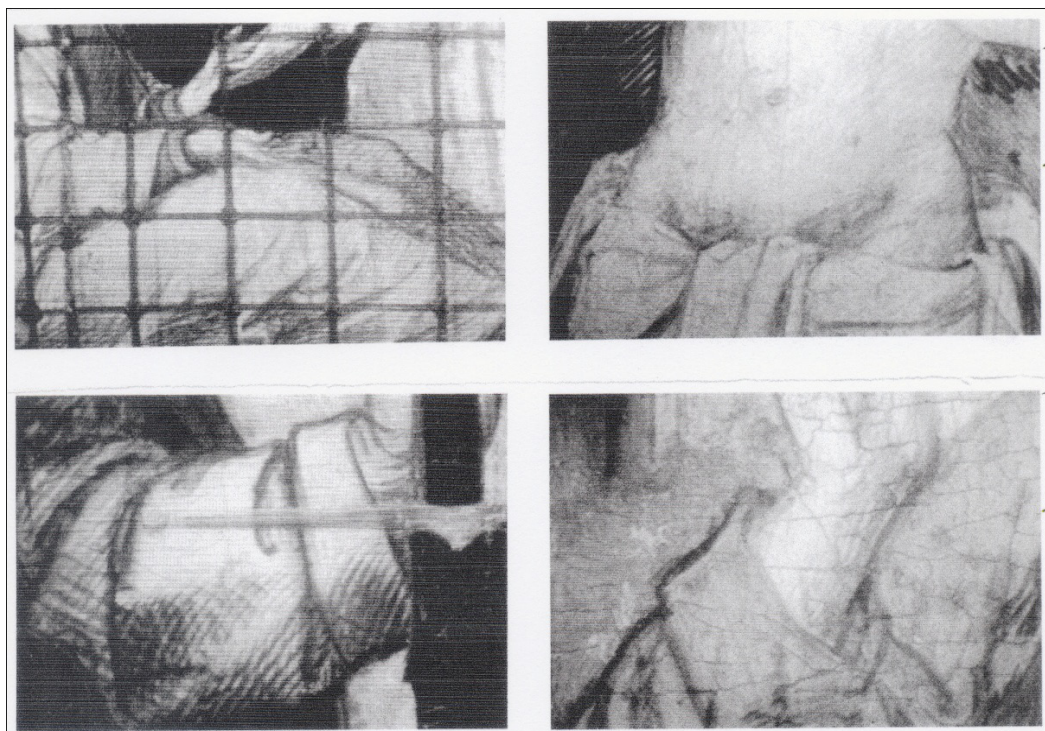


Imagen 46. Detalle dibujos subyacentes: manos de san Pedro en la *Liberación de San Pedro*; brazo de *San Pablo*; cadera *Ecce Homo*; brazo izquierdo de San Pedro de la tabla *Quia Vadis*, (Retablo de San Pedro)

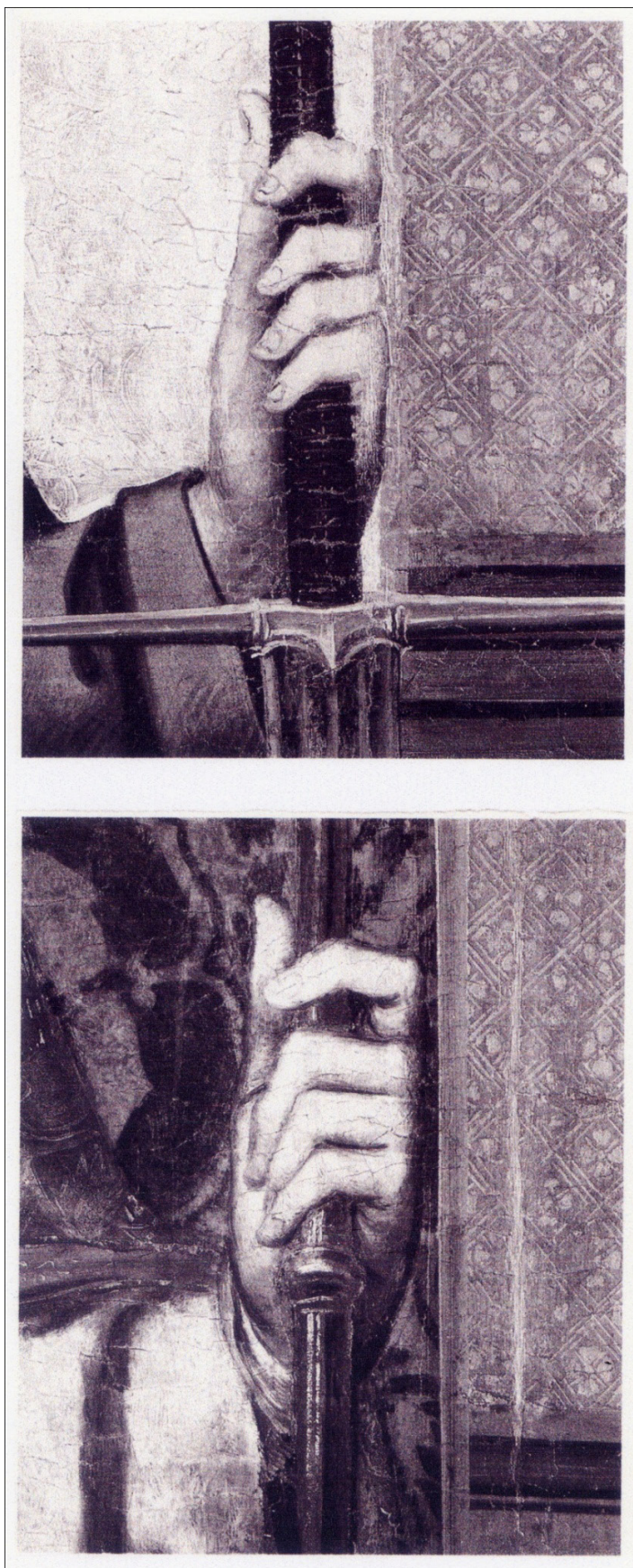


Imagen 47. Detalles dibujos subyacentes: arriba, mano izquierda de *San Pablo*; abajo, mano izquierda de *San Jorge*, (Retablo de San Pedro)



Imagen 48. *Estandarte procesional. Salvator Mundi; Virgen María.* Suelli (Cagliari), Catedral de san Pedro



Imagen 49. **Atribuido a Pietro Cavaro**, Pala de san Agustín (ante 1537). Cagliari, Pinacoteca Nacional



Imagen 50. Atribuido a Pietro Cavaro y otros pintores, *Retablo de los Beneficiados* (ca. 1527), conjunto. Cagliari, Catedral de "Santa Maria di Castello"

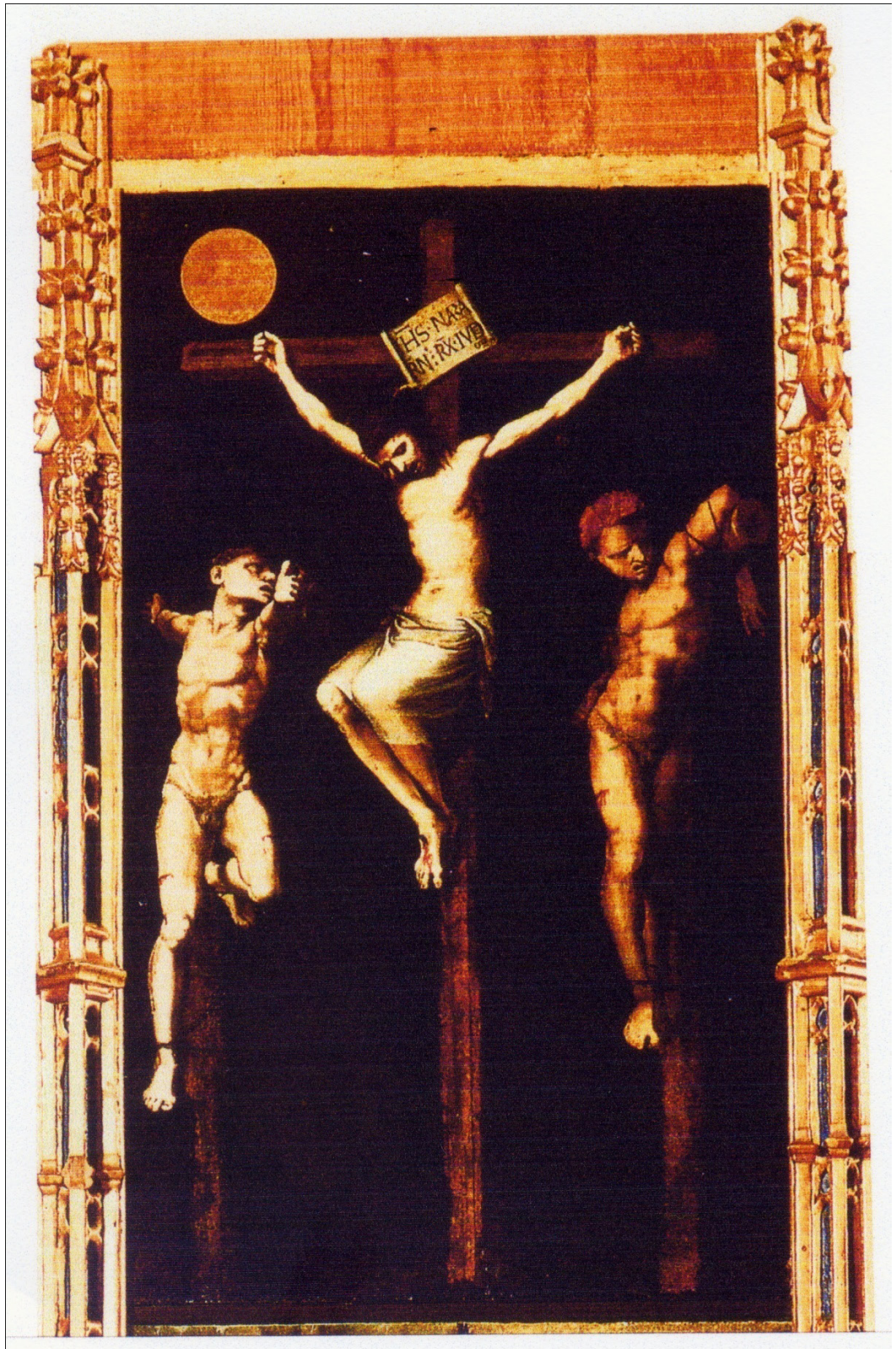


Imagen 51. Detalle tabla central alta: *Crucifixión* (Retablo de los Beneficiados)



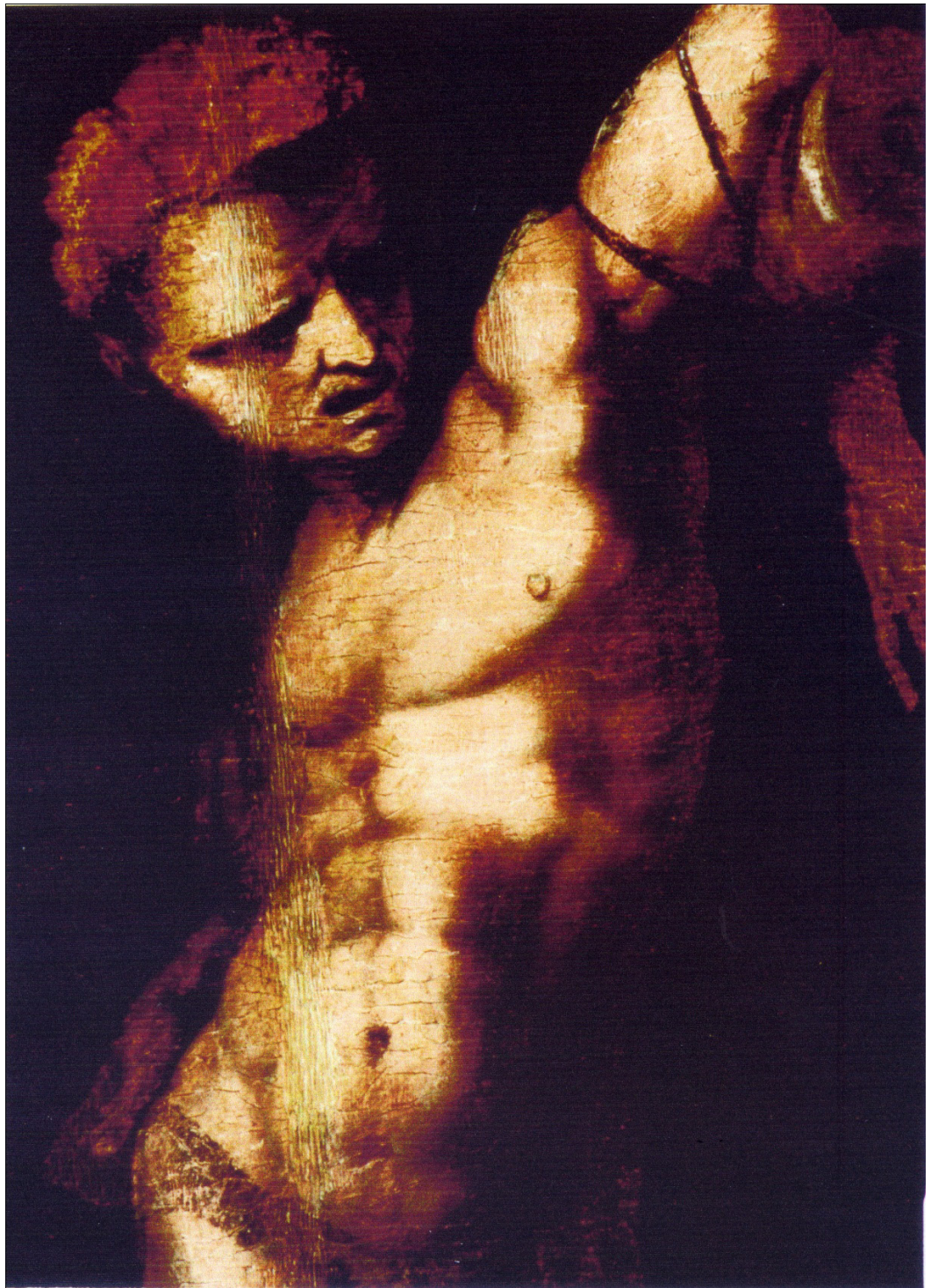


Imagen 52. Detalle: *Ladrón de izquierda* (Retablo de los Beneficiados)



Imagen 53. Detalle tabla central baja: *Virgen en trono* (Retablo de los Beneficiados)



Imagen 54. Detalles de diferentes caras: Ángel regicortina, Virgen en trono, Virgen Anunciada, San Bartolomé (Retablo de los Beneficiados)



Imagen 55. Atribuido a un manierista campano, con la colaboración de **Pietro y Michele Cavaro**, *Retablo de los Concejales* (ca. 1527), conjunto. Cagliari, Palacio del Ayuntamiento



Imagen 56. Detalle: *Ático* (Retablo de los Concejales)



Imagen 57. Detalle tabla lateral izquierda antes y después de la restauración: *San Andrés y los concejales* (Retablo de los Concejales)



Imagen 58. Detalle tabla lateral derecha antes y después de la restauración: *Santa Cecilia y los concejales* (Retablo de los Concejales)



Imagen 59. Detalle de la tabla derecha: cara de *santa Cecilia* (Retablo de los Concejales)



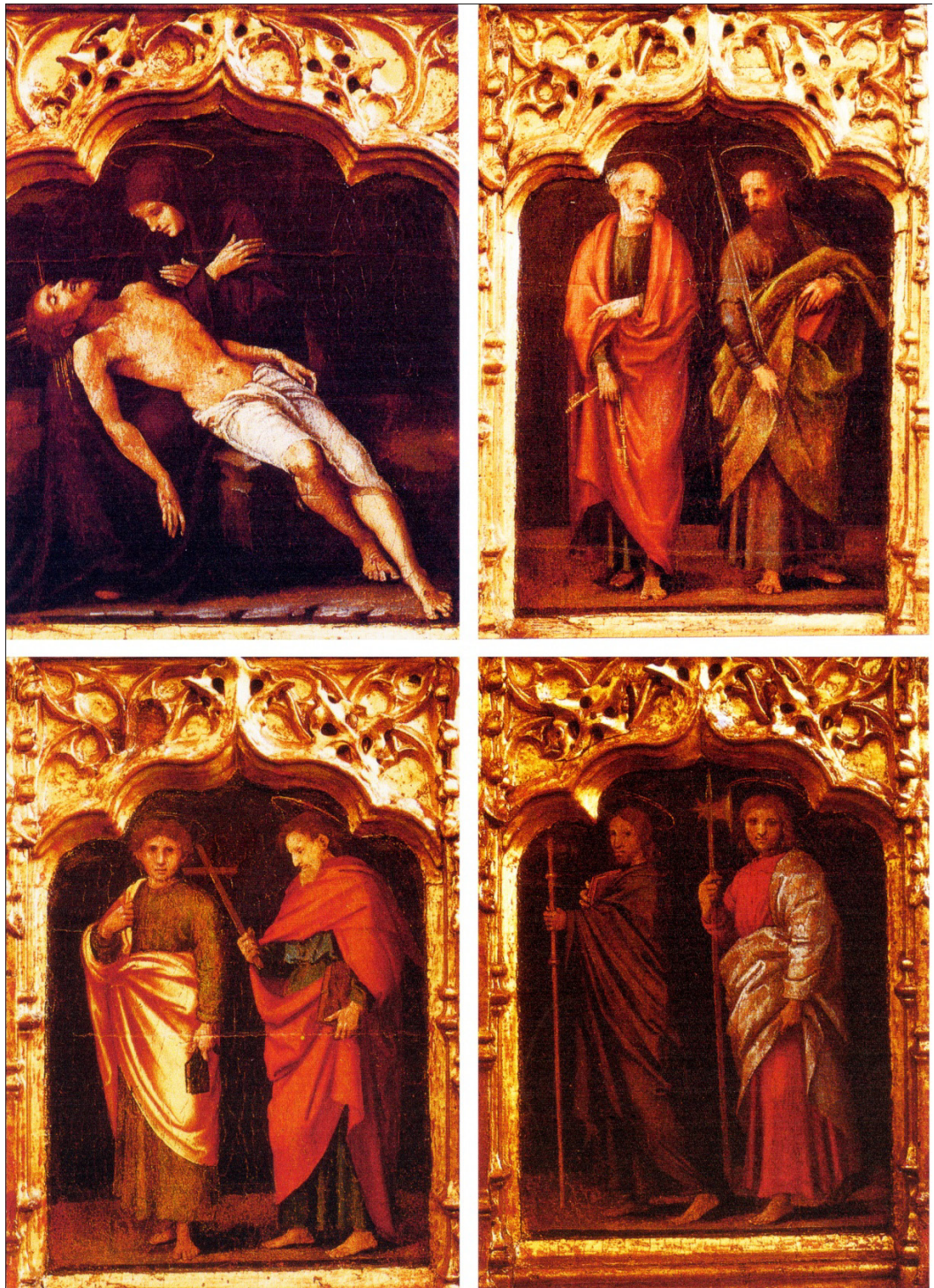


Imagen 60. Detalle de las tablillas de la predela: *Piedad*, *SS. Pedro y Pablo*, *Tomás y Andreas*; *Santiago y Matías* (Retablo de los Concejales)

## **BIBLIOGRAFÍA**

- AA.VV. *Guida pratica di Cagliari*. Cagliari: A. Timon, 1902
- AA.VV. *Atti del X Congresso internazionale di Storia dell'Arte in Roma*. Roma, 1912. Roma: Unione editrice, 1922
- AA.VV. *Arte Español (Valencia)*, VI, 1922-23
- AA.VV. *Valencia: los Museos*. Madrid: Centro de estudios históricos, 1932
- AA.VV. *Enciclopedia italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (Roma), IX, 1931; - XXX, 1936
- AA.VV. *Mostra del Gótico e del Rinascimento in Piemonte*. Catálogo de la exposición. Torino: S.A., 1939
- AA.VV. *Atti del XIII Congresso di Storia dell'Architettura*. Cagliari, 1963. Roma: Centro Studio per la storia dell'Architettura, 1963
- AA.VV. *La società in Sardegna nei secoli*. Torino: ERI, 1967
- AA.VV. *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna*, vol. II. Novara: de Agostini, 1968
- AA.VV. *La Sardegna. Enciclopedia*. Cagliari: della Torre, 1982
- AA.VV. *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*. Catálogo de la exposición (Cagliari 1983-84). Cagliari: B.A.A.A.S, 1985
- AA.VV. *La Pittura in Italia*, Vol. I-II. Milano: Feltrinelli, 1985

- AA.VV. *Studi in onore di Giovanni Lilliu er il suo settantesimo compleanno*. Cagliari: STEF S.p.A., 1985
- AA.VV. *Pinacoteca Nazionale di Cagliari, catalogo, I-II*. Cagliari: B.A.A.A.S, Credito Industriale Sardo, 1988
- AA.VV. *Dizionario della pittura e dei pittori, I*. Torino: Einaudi, 1989
- AA.VV. *Andrea da Salerno nel Rinascimento Meridionale*. Catálogo de la exposición (Firenze, 21 giugno-31 ottobre 1986). Firenze: Centro DI, 1989
- AA.VV. *La Pittura del Quattrocento*. Torino: Utet, 1992
- AA.VV. *Pittura del Cinquecento a Cagliari e Provincia*. Catálogo del la exposición (Cagliari 1992). Genova: Sagep, 1992
- AA.VV. *La società sarda in età spagnola*. Cagliari: Musumeci, 1993
- AA.VV. *Retabli Arte Sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*. Catálogo del la exposición (New York City, IBM Gallery of Science and Art, 14 December, 1993-29 January 1994). Cagliari: M&T Sardegna, 1993
- AA.VV. *I catalani in Sardegna*. Cinisello balsamo (MI): Amilcare Pizzi Arti Grafiche S.p.A., 1998
- AA.VV. *Catalogo e guida turistica dei beni culturali ed artistici di Villamar*. Sanluri: Arti Grafiche Latipografia, 2000
- AA.VV. *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001
- AA.VV. *Estofado de oro*. Catálogo de la exposición (Cagliari-Exmà 16 dicembre 2001-27 gennaio 2002; Sassari-MUS'A, ex collegio Canapoleno 21 dicembre 2001-20 gennaio 2002). Cagliari: JANUS, 2001
- AA.VV. *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de Artistas e Itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*. Catálogo de la exposición (Valencia, Museu de Bellas Artes, 18 de mayo-2 de septiembre 2001; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza,

- 31 de enero-6 de marzo 2002). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001
- AA.VV. *La pintura Gótica hispano-flamenca. Bartolomé Bermejo y su Época*. Catálogo de la exposición, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 26 febrero-11 mayo 2003. Barcelona: Seacex, 2003
  - AGUS Luigi:
    - *Gioacchino Cavaro. Il Maestro di Castelsardo*. Cagliari: Agus Luigi Arzachena Italia, 2000
    - "Pittori a Sassari nel Cinquecento: un probabile nome per il Maestro di Ozieri". En: *Sardegna Antica* (Nuoro), n. 26, año XIII. Nuoro: Centro Studi Culture Mediterranee, 2004
    - *Giovanni del Giglio*. Cagliari: Agus Luigi Arzachena Italia, 2006
  - AINAUD DE LASARTE Joan:
    - "La pintura sardo-catalana". En: AA.VV. *I catalani in Sardegna*. Cinisello Balsamo (MI): Amilcare Pizzi Arti Grafiche S.p.A. 1998
    - *La pintura catalana. De l'esplendor del Gòtic al Barroc*. Geneve (Suissa): Albert Skira, 1990
  - ALCOY I PEDRÓS Rosa, MIRET I NIN María Montserrat. *Joan Matès pintor del gòtic-internacional*. Barcelona: AUSA, 1988
  - ANGIUS Vittorio, in CASALIS Goffredo. *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. Il Re di Sardegna*, III. Torino: Maspero, 1856
  - ALPARONE Giuseppe, "Ipso era sardo (ipotesi su Pietro Cavaro a Napoli)". En: *Rassegna D'Arte* (Napoli), II, n. 3-4, gennaio-giugno 1973
  - ARCE Joaquín. *España en Cerdeña, aportación cultural y testimonios de su influjo*. Madrid: Consejo Superior de Investigación científica Instituto Jerónimo Zurita, 1960

- ARGIOLAS Carlo. "Il ritorno del retablo del '500". En: *L'Unione Sarda* (Cagliari), 23 de mayo 2010
- ARU Carlo:
  - "Storia della pittura in Sardegna nel secolo XV". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (Barcelona), n. IV, (1911-12)
  - En: Taramelli Antonio. *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*. Cagliari: Timon, 1914
  - "La Pittura sarda nei secoli XV e XVI". En: AA.VV. *Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma* (1912). Roma: Unione Editrice, 1922
  - "Identificazione di Giovanni Barcel's". En: *Il Nuraghe* (Cagliari), n. 1, (1923)
  - "La Pittura sarda nel Rinascimento, I. Le origini, Lorenzo Cavarò". En: *Archivio Storico Sardo* (Cagliari), n. XV, (1924)
  - "La Pittura sarda nel Rinascimento, II. I documenti d'archivio". En: *Archivio Storico Sardo* (Cagliari), n. XVI, (1926)
  - "Il Maestro di Castelsardo". En: *Annali Della Facoltà di Lettere e Filosofia*, I-II. Cagliari: Università di Cagliari, 1926-27
  - "Michele Cavarò e i maestri minori". En: *Fontana viva: Voci di Sardegna* (Cagliari), II, n. 10-12, (1927)
  - *Enciclopedia italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, IX. Roma: Treccani, 1931
  - "Architettura, scultura e pittura in Sardegna". En: *Celebrazioni Sarde, 2-7 ottobre* (Sassari), a. VX, (1937)
- BAZAMA Mohamed Mustafa. *Arabi e sardi nel Medioevo*. Cagliari: EDES, 1988

- BELLIENI Camillo. *La Sardegna e i sardi*. Cagliari: Fondazione il Nuraghe, 1928
- BERTACCHI Laura, "Pietro Hispano il polittico di Santa Maria di Bressanone". En: *Arte Cristiana* (Milano), LXXIII, 1985
- BERTELLI Carlo, BRIGANTI Giuliano, GIULIANO Antonio. *Storia dell'Arte Italiana*, vol.II-III. Milano: Electa, 1986
- BIEHL Walter. "Kunstgeschichtliche Strefzuge durch Sardinien", II. En: *Zeitschrift für Bildende Kunst* (Berlin), XLVIII, 1913
- BOLOGNA Ferdinando. *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*. Napoli: Società napoletana di Storia Patria, 1977
- BOSCOLO Alberto, SANNA Antonio. *Libellus Judicum Turritanorum*. Cagliari: S'Ischiglia, 1957
- BOSKOVITZ Miklòs. *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento (1370-1400)*. Firenze: Giunti Barbera, 1975
- BRANCA Remo. "Il Crocefisso di Nicodemo". En: *La Lampada. Bollettino Bibliografico della Sardegna*, n. 4. Milano: L'Eroica, 1971
- BRUNELLI Enrico:
  - o "Appunti sulla storia della pittura in Sardegna, pittori spagnoli del Quattrocento in Sardegna". En: *L'Arte* (Roma), X, (1907)
  - o "Un quadro sardo nella Galleria di Birmingham". En: *L'Arte* (Roma), XIII, (1919)
  - o "Giovanni Barceló e Giovanni Figura". En: *L'Arte* (Roma), XXIII, (1920)
  - o "Arte (voce Sardegna)". En: *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, XXX. Roma: Treccani, 1936
- CALECA Antonino:

- “Pittura del Duecento e del Trecento in Sardegna”. En: *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, vol. I. Milano: Feltrinelli, 1986
- “Pittura in Sardegna: problemi mediterranei”. En: *Cultura quattro-cinquecentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*. Catálogo de la exposición (Cagliari 1983-84) Cagliari: Sovrintendenza ai B.A.A.A.S, 1985
- CASALIS Goffredo. *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, III. Torino: G. Maspero, 1856
- CASTELNUOVO Enrico. “Ragguaglio Provenzale”. En: *Paragone* (Firenze), n. 131, 1960
- CASULA Francesco Cesare. *La Storia di Sardegna*. Pisa: ETS, 1992
- CHISESI Ino. *Dizionario Iconografico dei Patroni e dei Santi della Sardegna*. Cagliari: Unione Sarda S.p.A., 2004
- COLL I MIRABENT Isabel. *Els Credença, pintor del segle XVI*. Barcelona: Sitges, 1998
- COLLI VIGNARELLI Francesco. “Chiese e capelle di Sanluri”. En: *Sanluri terre ‘e lori*. Cagliari: Società Poligrafica Sarda, 1965
- COMPANY Ximo. *La época dorada de la pintura valenciana (siglos XV y XVI)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007
- CORONA Francesco. *Guida storico-artistica-commerciale dell’isola di Sardegna*. Bergamo: Istituto Italiano Arti Grafiche, 1896
- CORONEO Roberto. *Architettura Romanica dalla metà del mille al primo ‘300*. Nuoro: Ilisso, 1993
- CORRADI Alfonso. *Annali delle epidemia occorse in Italia dalle prime memorie fino al 1850*. Bologna: Forni, 1973
- COSTA Enrico. “Le carte d’Arborea”. En: *Il Convegno* (Cagliari), n. 10, (1960)

- DAJ John:
  - “Quanti erano i sardi nei secoli XIV-XV”. *Archivio Storico Sardo* (Cagliari), XXXV, (1986)
  - “La restructuration démographique de la Sardaigne aux XIV-XV siècle”. En: *Strutture familiari, epidemie, migrazioni nell’Italia medioevale* (a cura di Comba Rinaldo, Picinni Gabriella, Pinto Giuliano). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1986
  - “Gli uomini e il territorio: i grande orientamenti del popolamento sardo dal XI al XVIII secolo”. En: *Storia dei sardi e della Sardegna. Il Medioevo*, II. Milano: Jaca Book, 1987
  - -“Malthus démenti? Sous-peuplement chronique et calamitas demografiques en Sardaigne au bas Moyen âge”. *Annales de l’Institut d’Estudis Catalans* (Barcelona), XXX, (1975)
- D’ANIELLO Antonia. *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*. Catálogo de la exposición (Firenze, 21 giugno-31 ottobre 1986). Firenze: Centro DI, 1986
- DE CASTRIS Pier Leone. *Pittura del Cinquecento a Napoli*. Napoli: Electa, 1988
- DE FRANCOVICH Geza. “L’origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso”, en *Kunstgeschitliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*. Lipsia: H. Keller, 1938
- DEGIOANNIS Luisa. “Il culto dei santi”. En: *Retabli Arte sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*. Catálogo de la exposición: New Cork City, IBM Gallery of Science and Art (December 14, 1993- janary 29, 1994). Cagliari: M&T Sardegna, 1993
- DE LA CIERVA Ricardo. *Historia de España*. Madrid: Fénix, 2001
- DELLA Marmora Alberto. *Itinerario dell’Isola di Sardegna*. Traducido por Giovanni Spano. Cagliari: A. Timon, 1868



- DELOGU Raffaele:
  - “Michele Cavaro. “Influssi della pittura italiana del Cinquecento in Sardegna”. En: *Studi Sardi*, III. Cagliari: Real Universidad de Cagliari, 1937
  - “Primi studi sulla storia della scultura del Rinascimento in Sardegna”. *Archivio Storico Sardo* (Cagliari), XXII. Cagliari: Società Storica Sarda, 1941
  - “Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri. Real Soprintendenza ai monumenti e Gallerie di Cagliari”. *Le Arti* (Roma), V, (1942)
  - “Il Maestro di Olzai e le origini della Scuola di Stampace”. En: *Studi Sardi*, n. VI (1941-42). Cagliari: Real Universidad de Cagliari, 1945
  - “Sardegna”. En: *Touring club italiano, attraverso l'Italia* (Milano), XX, (1954)
- DESIDERI Antonio. *Secondo Millennio*. Firenze: G. D’Anna, 1989
- DEVILLA Costantino. *I frati minori conventuali in Sardegna*. Sassari: Gallizzi, 1958
- DOMÉNECH Fernando Benito. “El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip: Un solo artista en etapas distintas de su carrera”. En: *Archivo español de Arte* (Valencia), 1993
- DOMÉNECH Fernando Benito, GALDÓN José Luis. *Vicente Macip (ca.1475-1550)*. Catálogo de la exposición (Museu de Belles Arts de Valencia, 24 de febrer-20 de abril 1997). Valencia: Fundació Bancaixa, 1997
- DORE Giovanni. “La Pinacoteca”. En: *Il Museo Sanna in Sassari*: Cinisello Balsamo (MI): Amilcare Pizzi Arti Grafiche S.p.A., 1986
- FLORENSA Adolfo. *Atti el XIII Congresso di Storia dell’Architettura*, vol. I. Catálogo del Congresso (Cagliari 6-12 aprile 1963). Roma: Centro studi per la Storia dell’architettura, 1963

- GALANTE GARRONE Giovanna. *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*. Torino: Centro Studi Piemontesi, 1979,
- GILA MEDINA Lázaro. *Los Raxis: importante familia de artistas del Renacimiento Andaluz. A ella perteneció el gran escultor Pablo de Rojas*. Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica, 1987
- GIUSTI Paola. "Forestieri e regnicoli". En: *La pittura moderna a Napoli nel primo Cinquecento*. Napoli: Electa, 1985
- GODDARD KING Georgiana. *Sardinian Painting*. Pennsylvania: Bryn Mawr, 1923; copia anastatica curada por Coroneo Roberto, *Pittura sarda del Quattro-Cinquecento*. Nuoro: Ilisso, 2000
- GRELE IUSCO Anna. *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e Restauri*. Roma: De Luca, 1981
- GUDIOL RICART José, ALCOLEA I BLANCH Santiago. *Pittura gòtica catalana*. Barcelona: Polígrafa S.A., 1986
- KALBY Luigi Gino. *Classicismo e maniera nell'officina meridionale*, Cercola (SA): Società Editrice Salernitana, 1975
- IUSCO Sabino. "Per un "retablo" di Pietro Cavaro". En: *Paragone* (Firenze), n. 255, (1971)
- LILLIU Giovanni. "Sardegna: isola anticlassica". En: *Il Convegno*, n. 10, 1946
- LIMINTANI VIRDIS Caterina. "Sardegna, Spagna, Fiandre e dintorni più o meno immediati fra Quattro e Cinquecento". En: *Archivio Storico Sardo* (Cagliari), n. XXXVI, (1989)
- LIMINTANI VIRDIS Caterina, PIETROGIOVANNA Mari. *Polittici. Pale d'altare dal Gòtico al Rinascimento*. San Giovanni Lupatoto (Verona): Arsenal, 2004
- LIPINSKY Angelo. *Oro, argento, gemme e smalti*. Firenze: Giunti Barbera, 1975
- LIVI Carlo. "La popolazione della Sardegna nel periodo aragonese". En: *Archivio Storico Sardo* (Cagliari), XXXIV, fasc. 2, (1984)

- LODDO CANEPA Francesco:
  - o “Carte d’Arborea”. En: *Dizionario archivistico per la Sardegna*. Cagliari: C. Ledda, 1926
  - o *Lo spopolamento della Sardegna durante la dominazione aragonese e spagnola*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1932
  - o *La Sardegna dal 1478 al 1793*, vol. I-II. Sassari: Gallizzi, 1974
- LONGHI Roberto. “Comprimari spagnoli della Maniera italiana”. *Paragone* (Roma), n. 3, (1953)
- LOPEZ GUZMAN Rafael, ESPINOSA SPÍNOLA Gracia. *Pedro Machuca*. Granada: Comares, 2001
- MADURELL I MARIMON Josep María. “Pedro Nunyes y Enrique Fernández pintores de retablos”. En: *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I, parte III-IV. Barcelona: Industrias Graficas Hns. Seix i Barral, 1943-1945
- MAGNANI Marco, WALLY Paris. *Pitture del ‘500 nel nord sardegna: scoperte e restauri*. Catálogo de la exposición (Sassari, 16-31 dicembre 1992). Nuoro: Ilisso, 1992
- MAYER August L. *Geschichte der Spanischen Malerei*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1922
- MALTESE Corrado. *Arte in Sardegna dal V al XVIII*. Roma: De Luca, 1962
- MALTESE Corrado, SERRA Renata. “Episodi di una civiltà anticlassica”. En: *Italia Romanica. La Sardegna*. Venecia: Jaca Book, 1969
- MANCONI Francesco:
  - o “Il trionfo della morte tra peste e carestia”. En: AA.VV. *La società sarda in età spagnola*. Cagliari: Musumeci, 1993;

- *La Sardegna al tempo degli Asburgo. Secoli XVI-XVII*. Nuoro: Il Maestrale, 2010.
- MANINCHEDDA Paolo. “La letteratura del Cinquecento”. En: *la Società sarda in età spagnola*. Cagliari: Della Torre Musumeci, 1993
- MARTINI Pietro. “Chiesuola ove fu depositado il corpo di sant’Agostino in Cagliari”. En: *Bullettino Archeologico Sardo* (Cagliari), IV, (1858)
- MAXIA Antonia Giulia:
  - “La Pittura del Cinquecento”. En: AA.VV. *Pinacoteca Nazionale di Cagliari*. Catálogo, I. Muros (SS): JANUS s.r.l., 1988-1990;
  - “Retablo della Madonna dei sette dolori”. En: AA.VV. *Retabli. Arte sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*. Catálogo de la exposición (New York City, IBM Gallery of Science and Art, 14 december 1993-29 january 1994). Cagliari: M&T Sardegna, 1993.
- MEREU Salvatore. “Osservazioni sull’opera del Maestro di Castelsardo”. En: *Studi Sardi* (Cagliari), XXXII, (1999)
- MIRA Eduard. “Del mar del norte al Mediterráneo”. En: AA.VV. *El Renacimiento Mediterráneo*. Catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 de marzo- 6 de mayo 2001; Valencia, Museu Bellas Artes 18 de mayo- 2 de septiembre 2001), Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001
- MURGIA Gianni. *Villamar, una comunità, la sua storia*. Villamar (CA): Grafica del Parteolla, 1993
- NAITZA Salvatore. “Classico e barbarico nella cultura popolare in Sardegna alla fine del Cinquecento”. En: AA.VV. *Studi in onore di Giovanni Lilliu per il suo settantesimo compleanno*. Cagliari: STEF S.p.A., 1985

- NALDI Riccardo. "I rapporti fra Italia meridionale e penisola iberica nel primo Cinquecento attraverso gli ultimi studi: bilancio e prospettive, I, La Pittura". En: *Storia dell'Arte* (Firenze), n. 64, 1988
- NATALE Vittorio. "Pintor sardo (¿Pietro Cavaro?)". En: AA.VV. *El Renacimiento Mediterráneo*. Catálogo de la exposición (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 31 de marzo-6 de mayo 2001; Valencia, Museu de Belles Arts 18 de mayo- 2 de septiembre 2001). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001
- NICOLINI Fausto. *L'Arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*. Napoli: Riccardo Ricciardi, 1925
- OFFNER Richard. *La mostra del tesoro di Firenze sacra*. Firenze: Giunti Barbera, 1975
- OLLA REPETTO Gabriella. "Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento". En: *Commentari* (Roma), XV, n. I-II, (1964)
- PASOLINI Alessandra. "El caballero de la Orden de Santiago Salvatore Aymerich y Pietro Cavaro: encargos, retratos y fondos de oro en la pintura sarda del Cinquecento". En: *Quintana* (Universidad Santiago de Compostela), n. 8, 2009
- PAU Giuseppe. "Retabli e trittici". En: *L'Antiquarium arborense e i civici musei archeologici della Sardegna*. Cinisello Balsamo (MI), 1988
- PESCARMONA Daniele:
  - o "La Pittura in Sardegna nel Quattrocento". En: AA.VV. *La Pittura in Italia*, vol. I. Milano: Feltrinelli, 1985
  - o "La Pittura del Cinquecento in Sardegna", ficha "Cavaro Pietro", "Cavaro Michele". En: *ibidem*, vol. II, Milano: Feltrinelli, 1988
  - o "Considerazioni in margine ad alcuni problemi offerti in discussione dalla mostra". En: AA.VV. *Cultura quattrocentesca in Sardegna. Retabli restaurati e documenti*.

- Catálogo de la exposición, (Cagliari 1983-84). Cagliari: Sovrintendenza ai BAAAS, 1985
- “Cavaro, Pietro”. En: *Dizionario della pittura e dei pittori*, I. Torino: Einaudi, 1989
- PILLITU Aldo:
- “Una proposta de identificacione per il Maestro di Castelsardo”. En: *Archivio Storico Sardo* (Cagliari), XLII, 2002
  - “Nuovi scenari per il Maestro di Castelsardo e per la pittura in Sardegna tra Quattro e Cinquecento”. En: *Actas del Convenio Castelsardo. Novecento anni di storia*. Roma: Carocci, 2007
- PREVITALI Giovanni:
- *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*. Catálogo de la exposición (21 giugno-31 ottobre 1986). Firenze: Centro DI, 1989
  - *La Pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*. Torino: Einaudi, 1978
- RATHFON POST Chandler. *A History of Spanish Painting*, vol. VI. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1958
- RASSU Massimo. *Ipotesi sui templari in Sardegna*. Cagliari: Artigianarte, 1996
- RÉAU Luis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona: del Serbal, 2000
- ROSSELLO BORDOY Guillem. *Museo de Mallorca, salas de Arte Medieval*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1976
- RUIZ I QUESADA Francesc. “Dalmau, Huguet y Bermejo, tres grandes maestros que iluminan el último Gótico catalán”. En: AA.VV., *La pintura gótica hispano-flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*. Catálogo de la exposición (Museu Nacional d’Art de

Catalunya, 26 de febrero-11 de mayo 2003). Barcelona: SEACEX, 2003

- SALINAS Renato. "L'architettura del Rinascimento in Sardegna, i primi esempi". En: *Studi Sardi* (Cagliari), XI-XV, parte II, 1955-57
- SANNA Vincenzo, CUCCU Salvatore. *Vulcano* (Assemini), año XV, n. 69 (noviembre-diciembre 2010/enero 2011), 2011
- SANTUCCI Paola, *La Pittura del Quattrocento*. Torino: UTET, 1992
- SARI Aldo, "Il Cristo di Nicodemo nel San Francesco di Oristano e la diffusione del Crocifisso Gotico doloroso in Sardegna". En: *Biblioteca Franciscana Sarda* (Oristano), n.2, 1987
- SCANO Maria Grazia:
  - o "Nota sul ritratto di Eleonora d'Arborea e su altri dipinti di Bartolomeo Castagnola". En: *Studi sardi* (Cagliari), XXII, 1973;
  - o "Giovanni Spano, la sua collezione e i problemi attuali della storia della pittura sarda". En: *Il tesoro del Canonico*. Sassari: Carlo Delfino, 2005;
  - o *Storia dell'arte moderna in Sardegna*. Cagliari: CUEC, 2008
- SEGNI PULVIRENTI Francesca:
  - o "L'inserimento architettonico dei retabli". En: *Retabli. Arte Sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*. Catálogo de la exposición, (New York City, IBM Gallery of Science and Art, 14 december 1993- 29 january 1994). Cagliari: M&T Sardegna, 1993;
  - o *Architettura tardo-gotica e d'influsso rinascimentale*. Nuoro: Ilisso, 1994.
- SERALEGUI Leandro, "Para el estudio de algunas tablas valencianas". En: *Archivo de arte valenciano* (Valencia), n.20, 1934
- SERRA Renata:

- “Pietro Cavaro in castigo: un tesoro ignorato dai cagliaritari. La pinacoteca del Museo Nazionale”. En: *Almanacco di Cagliari* (Cagliari), n.10, 1975;
  - *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e Cinquecento*. Roma: Associazione Casse di Risparmio Italiane, 1980;
  - “Pittura e scultura dal medioevo all’ottocento”. En: *La Sardegna*, 1. Cagliari: della Torre, 1982
  - *Pittura e scultura dall’età Romanica alla fine del ‘500*. Nuoro: Ilisso, 1992.
- SERRA Giuseppe. *Epigrafi Medievali del Cagliaritano*. Università di Cagliari, Tesi di Laurea, a.a. 1981-82
  - SERRELI Marcella, ZUCCA Umberto. “Ipotesi di ricostruzione del Retablo del Santo Cristo”. En: *Biblioteca Francescana Sarda* (Oristano), VIII, 1999
  - SERRI Giuseppe:
    - “La penuria d’uomini”. En: AA.VV. *La società sarda in età spagnola*: Cagliari: Musumeci, 1993
    - “Il prelievo fiscale in una periferia povera: i donativi sardi in età spagnola”. En: *Annali della Facoltà di Magistero dell’Università di Cagliari* (Cagliari), VII, 1983
  - SIDDI Lucia:
 

“Inquadramento storico artistico del retablo de los Consejales”. En: *Pittura del Cinquecento a Cagliari e Provincia*. Catálogo de la exposición (Cagliari 1992). Genova: Sagep, 1992

“Retablo di San Pietro”. En: AA.VV. *Retabli. Arte sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*. Catálogo de la exposición (New York City, IBM Gallery of Science and Art December 14, 1993-January 2, 1994). Cagliari: M&T Sardegna, 1993



- SORGIA Giuseppe. "Il periodo Spagnolo". En: AA.VV. *La società in Sardegna nei secoli*. Torino: ERI, 1967
- SPANO Giovanni:
  - o *Vocabolario Sardo*. Cagliari: Tipografia nazionale, 1851- Copia anastatica, Cagliari: Gianni Trois, 1989
  - o *Guida del Duomo di Cagliari*. Cagliari: A.Timon, 1856
  - o "Giovanni Muru, pittore sardo del secolo XI, tavole nella chiesa di Ardara". En: *Bullettino Archeologico Sardo* (Cagliari), n. V, 1859
  - o "Pitture antiche a fresco e storia artistica sarda". En: *Bullettino Archeologico sardo* (Cagliari), VII, 1861
  - o *Guida della città e dintorni di Cagliari*. Cagliari: A. Timon, 1861- copia anastatica, Cagliari: GIA, 1991
  - o "Domenico Pollini, miniatore sardo del secolo XV". En: *Bullettino Archeologico Sardo* (Cagliari), VIII, 1862
  - o "Antica chiesa di Suelli". En: *Bullettino Archeologico Sardo* (Cagliari), IX, 1863
  - o *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*. Cagliari: A. Timon, 1870
- SPANU Gian Nicola. "Una fonte iconografico-musicale: i retabli Quattro-Cinquecenteschi in Sardegna". En: *Medioevo Saggi e Rassegne* (Cagliari), n. 13, 1988
- SPIGA Giuseppe. "Profilo storico della Sardegna fra il XVI e il XVII secolo". En: AA.VV. *Estofado de oro*. Catálogo de la exposición (Exmá, Cagliari 16 Dicembre 2001-27 Gennaio 2002). Cagliari: IANUS, 2001
- TARAMELLI Antonio. *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*. Cagliari: A. Timon, 1914

- TANZI Marco. *Pedro Fernandez de Murcia, lo pseudo-bramantino: un pittore girovago nell'Italia del primo Cinquecento*. Milano: Leonardo arte, 1997
- TOESCA Pietro. *Il Medioevo*. Torino: UTET, 1927
- TORMO y MONZO Elías:
  - o “El museo del arte cristiano (Museo Episcopal de Valencia)”. En: *Arte Español* (Valencia), VI, 1922-23
  - o “Museo de la catedral”. En: *Valencia: los museos*. Madrid: Centro de estudios historicos, 1932
- TORRELLA NIUBÓ Francisc. *Gremios y Cofradías (síntesis histórico-social)*. Tarrasa: Pina, 1961
- TURTAS Raimondo:
  - o *La nascita dell'Università in Sardegna. La politica culturale dei sovrani spagnoli nella formazione degli Atenei di Sassari e Cagliari (1543-1632)*. Sassari: Società Storica Sarda, 1987;
  - o “La chiesa sarda attorno alla metà del Cinquecento: il momento delle decisioni”. En: *Biblioteca Francescana Sarda* (Oristano), a. VIII, 1999
- VALERY Antoine-Claude Pasquin. *Voyage en Corse, a l'île d'Elbe et en Sardaigne*, II. Paris: Librairie de L. Bourgedis-Maze, 1837
- VAN MARLE Raimond. *The development of the italian schools of painting* (The Hague), XV, 1934
- VENTURI Adolfo. *Storia dell'Arte Italiana*, VII, 1-4. Milano: Hoepli, 1911-1915
- VIALE Vittorio, *Mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte*. Catálogo de la exposición (Torino 1939). Torino: S.A. Coop. Il Rotary, 1939
- VIVOLI Carlo. “Villaggi, fuochi e abitanti”. En: *La Sardegna. Enciclopedia* (a cura de Manlio Brigaglia), I. Cagliari: della Torre, 1982

- VOSS Hermann. "A problem of Sardinian painting". En: *The Burlington Magazine*, LVI, abril-septiembre, 1930
- WAGNER Max Leopold. *Dizionario etimologico sardo*. Copia anastatica, Cagliari: Gianni Trois, 1989
- ZANZU Giovanni, TOLA Gabriele. *Pittura del Cinquecento a Cagliari e provincia*. Catálogo de la exposición (claustro e iglesia de Santo Domingo, Julio-agosto 1992). Cagliari: Sagep, 1992
- ZERI Federico:
  - o "Alvaro Pirez: tre tavole". En: *Paragone* (Firenze), n. 59, 1954
  - o "Perché Giovanni da Gaeta e non Giovanni Sagitano". En: *Paragone* (Firenze), n. 129, 1960