

EL MAUSOLEU DE BELLPUIG

HISTÒRIA I ART DEL RENAIXEMENT
ENTRE NÀPOLS I CATALUNYA

Joan Yeguas i Gassó

Crèdits fotogràfics

Agraïm al Departament de Filosofia i Política de la Universitat degli Studi di Napoli "L'Orientale", el finançament de la campanya fotogràfica que va permetre que el fotògraf Luciano Pedicini fes moltes de les imatges utilitzades en aquest llibre.

© dels textos: Joan Yeguas i Gassó

© de les imatges: els seus autors

Edita: Saladrigues SL

1a Edició: febrer, 2009

ISBN:

Dipòsit Legal: L-xxx-2009

Maquetació i impressió: Saladrigues SL

Ctra. Preixana, s/n - 25250 Bellpuig

Queden rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del «copyright», la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment.

Sumari

Pròleg històric	7
Pròleg artístic.....	13
Presentació.....	19
1.- Biografia del difunt: Ramon de Cardona	23
Bellpuig i la família Cardona-Anglesola	23
Educació a la cort sota la protecció del rei Catòlic	26
La magnificència del Cardona	30
El matrimoni amb Isabel de Requesens	44
Inici de la carrera politicomilitar (1503-1506) i el virregnat de Sicília (1507-1509)	50
El virregnat de Nàpols (1509-1511)	52
La Lliga Santíssima (1511-1515)	55
El virregnat de Nàpols en època de l'emperador Carles V (1516-1522).....	63
2.- El perquè de la comanda	67
El triomf sobre la mort	67
La tria del lloc d'enterrament	69
El fenomen de l'escultura d'importació	71
L'encàrrec a l'artista Giovanni da Nola.....	76
Trasllat de Nàpols a Bellpuig (1530).....	85
Muntatge i sepeli (1531)	87

3.- Avatars del mausoleu durant els segles XIX i XX	91
Guerra del Francès (1809-1813)	91
Abandonament del convent (1835) i trasllat a la parroquial (1841-1842)	92
Declaració com a Monument Nacional (1925).....	95
La destrucció de la guerra civil (1936-1938)	100
El projecte de restauració frustrat de Cèsar Martinell (1939-1943).....	101
La restauració d'Antonio Cruz Collado i Fernando Pau (1952-1953)	102
Darreres intervencions	105
4.- Fortuna historiogràfica	107
Les primeres referències	107
Els viatgers romàntics de finals de segle XVIII i primera meitat del XIX	108
Segona meitat del segle XIX i primer terç del XX	115
L'eclosió de la historiografia de l'art.....	121
La historiografia catalana	124
La "inèdita" historiografia napolitana d'ençà de 1977	126
5.- Descripció i anàlisi artística	129
Descripció del mausoleu.....	129
Tipologia sepulcral.....	148
Deutes i influències en la imatgeria.....	154
La influència artística del mausoleu a l'art català	174
Apèndix documental	183
Abreviatures d'arxiu	189
Bibliografia	191
Índex onomàstic i toponímic	207

Pròleg històric

Com en un somni, el virrei recolza el cap a l'elm, segons una fórmula destinada a triomfar a l'escultura funerària napolitana. La figura, semijacent, llueix armadura *moderna* i bastó de capità general, mentre la idealització classicista del rostre recobreix d'una eterna joventut el realisme del retrat, realitzat potser a partir d'una màscara funerària. Un *thiasos* o fris marí, presidit per Neptú i Amfitrite, serveix d'al·legoria del trànsit cap al més enllà en diàleg amb la batalla naval de Massalquivir, guanyada per Ramon el 1505 i representada al basament. En un fris superior es narra el seu altre fet d'armes més rellevant, el pas del riu Brenta amb la cavalleria i l'artilleria per a bombardejar Venècia el 1513. Sembla com si l'autor hagués volgut desenvolupar a les escenes bèl·liques una rèplica a la semblant minuciositat cronística de la descripció de la batalla de Ravenna, la més ressonant derrota de Ramon, desplegada en el fris del sepulcre realitzat per l'escultor llombard Bambaia per al seu cavalleresc adversari Gastó de Foix, mort en aquella trobada de 1512. En el monument consagrat al Cardona un arc triomfal emmarca tot el conjunt, amb les virtuts i els trofeus profans rodejant un relleu central amb la Pietat i la seva esperança de salvació. Aquest manifest funerari de l'humanisme aristocràtic –que probablement valdria al seu autor, el napolità Giovanni da Nola, va rebre anys després l'encàrrec del sepulcre d'un altre virrei, el castellà Pedro de Toledo– seria traslladat a l'església parroquial de Bellpuig després de la desamortització de Mendizábal i, encara greument danyat per les milícies republicanes el 1936. Però, malgrat els esquinços, gairebé no pal·liats per la posterior restauració, les delicades formes de marbre d'aquesta gran màquina escultòrica segueixen transmetent el seu missatge triomfal, trufat de malenconia, juntament amb el reflex d'una trajectòria política decisiva de la nostra història per a qui sàpiga llegir en les seves pàgines encara obertes. El temps, aquest *gran escultor* que Marguerite Yourcenar va erigir en metàfora artística i filosòfica, dispersa, destrueix i modela els testimonis del passat per a tornar a reunir-los d'acord amb els gustos estètics, els interessos del poder i les actituds

del pensament a cada època. Així se'ns mostra ara el sepulcre de Ramon de Cardona, recuperat d'un oblit massa perllongat gràcies a l'excel·lent treball de Joan Yeguas. En aquest la reconstrucció històrica, fruit d'una àmplia investigació arxivística i bibliogràfica, sustenta l'artística. Lluny de les temptacions localistes, ens endinsa en un gran capítol del Renaixement mediterrani i de la configuració d'aquesta *Italia española* convertida en un objecte historiogràfic de creixent actualitat.

Ramon Folc de Cardona i Anglesola pertanyia a una rama secundària del principal llinatge de Catalunya, encapçalat pels ducs de Cardona, entre les línies del qual –el comte de Golisano– s'havia establert a Sicília amb Alfons IV el Magnànim. Al Principat els Cardona constituïen l'exemple més brillant d'ascens familiar afavorit per l'expansió de la Corona, en haver lligat la seva sort a la casa reial durant les guerres civils i de conquesta dels Trastàmara aragonesos. Ramon va heretar a Catalunya la baronia de Bellpuig com a fill d'Antoni Folc de Cardona-Anglesola i de Centelles i Castellana de Requesens i Joan de Soler, encara que, segons alguns autors, existia el rumor que era fill natural del propi Ferran el Catòlic i la duquessa de Cardona. D'acord amb la inscripció col·locada al seu sepulcre, va néixer el 4 de juliol de 1467, probablement a Bellpuig. La refinada educació de què faria gala més tard, sobretot als exercicis cavallerescos, fa suposar que va passar la seva adolescència a la cort dels Reis Catòlics, el que explicaria que sempre s'expressés en castellà. La seva trajectòria militar va començar com a general de les galeres, a les operacions navals de recolzament a les campanyes del Gran Capità per a la conquesta de Nàpols. Al setembre de 1505 va dirigir l'armada a la presa de la plaça forta nord-africana de Massalquivir, juntament amb *l'Alcaide de los Donceles* Diego Fernández de Córdoba i el 1506 va comandar la flota que va traslladar Ferran el Catòlic a Itàlia. Aquest mateix any Ramon es va casar amb Isabel de Requesens i Enríquez, primogènita del gran marí Galceran de Requesens. Isabel, que el 1509 heretaria d'aquest el comtat de Palamós, a la mort del seu oncle Lluís, era cosina germana de Ramon, el nomenament del qual com a virrei de Sicília el 1507 va suposar la culminació dels lligams familiars amb aquest regne insular.

Nomenat virrei de Nàpols el 8 d'octubre de 1509 en substitució del comte de Ribagorça Joan d'Aragó, el Cardona féu la seva entrada a la capital partenopea el 24 del mateix mes per mar. Des del principi va impulsar els elements simbòlics i cerimonials que comportava la representació de la majestat. Ramon, "*il più scaltrito ginetto di Spagna*", segons el seu biògraf Filonico Alicarnasseo, va desenvolupar una cura extrema en la seva assistència als actes i cerimònies lligades a la dinastia aragonesa de Nàpols i va extremar els gestos de deferença cap als llinatges locals, fins al punt d'erigir-se en un model d'entesa amb aquests que més tard seria contraposat a l'autoritarisme del virrei Pedro de Toledo per alguns dels màxims intèrprets dels interessos nobiliaris, com Ferrante Caraffa. De fet, el creixement de la capital, promogut pels aragonesos de Nàpols, va

cobrar nou impuls sota el Cardona. Però l'augment de la metròpoli va comportar també nous problemes. Així, el descontentament popular per les dificultats del proveïment, que havia esclatat sota el Ribagorça, va tornar a donar lloc a un nou tumult el 1510. La inestabilitat no va aturar-se i en els mesos següents el malestar social es va manifestar novament en sorgir una causa capaç d'aglutinar els diferents estaments com fou la introducció de la Inquisició espanyola, que donaria lloc al més greu episodi de resistència interna al qual va haver de fer front el Cardona. Finalment, aquest va aconseguir convèncer el monarca del risc que per a la seva política de reconciliació amb els grups dirigents del regne representava la introducció del Sant Ofici, fins al punt que si perseverava en ella "*había de ser por nueva conquista*".

L'habilitat del Cardona en la gestió de la crisi inquisitorial i, en general, els seus criteris *pactistes* de govern, contrasten amb la relativa temeritat de què donaria mostres a l'escenari diplomàtic i militar italià. El 1511 Ferran el Catòlic va recolzar el seu nomenament com a capità general de la Lliga Santa, front a les pressions perquè el càrrec correspongués a Gonzalo Fernández de Córdoba, fet que donaria origen a una polèmica poc després davant els primers revessos militars del Cardona. Aquest es va dirigir amb les seves tropes cap a Abruzzo per arribar a Bolònia, el setge de la qual es va veure obligat a alçar el 4 de febrer de 1512 davant la ràpida reacció de l'exèrcit francès, dirigit per Gastó de Foix, duc de Némours i germà de la segona muller del rei Catòlic. L'exèrcit va seguir la seva marxa, que conclouria l'11 d'abril a la batalla de Ravenna, una de les més cruentes de l'Edat Moderna i a la qual es va assajar una potent artilleria juntament amb altres armes, com els carruatges dissenyats per al Cardona per Pedro Navarro. El virrei, lleument ferit, va emprendre una humiliant fuga fins Ancona, però a mitjan juny va creuar de nou la frontera d'Abruzzo per a dirigir-se a la Llombardia. La victòria francesa a Ravenna anava a quedar aviat enfosquida per la recuperació dels exèrcits de la Lliga, fins al punt de produir un gir a la situació política italiana al llarg de 1512, el primer símptoma del qual es va consumir a Florència. Al setembre, després de derrotar les milícies organitzades per Maquiavel a Prato, que fou sotmesa a un terrible saqueig, el Cardona va obligar la República toscana a acceptar el retorn dels Mèdici. A l'octubre d'aquest mateix any la presa de Brescia va preparar el camí per a la restauració dels Sforza al ducat de Milà, sancionada el 29 de desembre amb una solemne cerimònia a la catedral milanesa, a la qual va assistir Ramon. Aquest va romandre amb les seves tropes al Nord d'Itàlia, ara contra els venecians i, després de restaurar al juny a Ottaviano Fregoso com a dux de Gènova, es va dirigir cap a Verona i va posar setge a Pàdua. A finals de setembre les seves tropes prenen Treviso i bombardegen Venècia, un acte simbòlic que va causar gran impacte a l'època malgrat que, novament, l'exèrcit del virrei va emprendre la retirada. Rodejats pels venecians de Bartolommeo d'Albiano, els efectius de la Lliga es van veure obligats al combat a Olmo, prop de Vicenza, que el Cardona presentaria com una gran victòria.

El virrei no tornaria a Nàpols, tret de breus intervals a la guerra, fins el 12 de novembre de 1515. Aquest absentisme va incentivar la inestabilitat amb un desenvolupament de bandidatge i de les pugnes faccionals. No és estrany que en aquest clima es produïssin revoltes antibaronials. La sortida del Cardona del regne el 1511 va suposar l'inici d'un model de govern virregnal en absència on la figura del lloctinent –successivament Remolins i Vilamarí– reproduïa respecte al virrei la funció que aquest desenvolupava com a desdoblament de la persona del sobirà. De la mateixa manera, l'absència del virrei entre 1511 i 1515 va frenar el desenvolupament de la cort virregnal que, malgrat tot, aconseguiria reprendre l'impuls inicial després del seu retorn al regne el 1515, en gran mesura gràcies al manteniment a Nàpols del nucli de la seva casa aglutinat al voltant de la virreina Isabel de Requesens. Per la seva part el Cardona, gràcies a la seva condició de màxim representant polític i militar del monarca, consolidaria el seu patrimoni adquirint el 1515 el comtat d'Oliveto –després de ser desposseït d'ell per traïció Pedro Navarro– i el 1519 el lucretiu càrrec d'Almirall del regne després de la mort de Vilamarí; tot això mentre actuava amb un notable marge d'autonomia a l'escenari italià. Després de la invasió d'Itàlia per Francesc I, la seva victòria sobre els suïssos a Marignano i la conquesta de Milà a l'octubre de 1515, Ferran el Catòlic va ordenar al Cardona que tornés amb el seu exèrcit a Nàpols per a defensar el regne davant la impossibilitat de frenar l'ofensiva francesa al nord. A la mort del monarca aragonès el gener de 1516, el virrei –un dels marmessors del testament reial– no va comunicar la notícia fins que es va assegurar la lleialtat de les figures més prominents del regne a Carles d'Àustria. El 13 d'agost es va signar el tractat hispanofrancès de Noyon, les clàusules del qual foren publicades a Nàpols pel Cardona el 24 de setembre de 1516. Tot i els esforços del virrei per tranquil·litzar els ànims, les implicacions de l'acord per als interessos de les grans nissagues i barons resultaren evidents a l'adjuntar-se un decret del nou rei per a restituir els béns confiscats als antics partidaris de la causa francesa. Al llarg de 1517 diverses ambaixades extraordinàries portaren les protestes nobiliàries a la cort de Brussel·les, amb el recolzament explícit del Cardona que, tanmateix, va poder mantenir el seu càrrec gràcies a les seves hàbils maniobres amb el cercle flamenc del nou sobirà. El 1521 el nou front militar obert a Itàlia del Nord amb l'inici de la primera guerra entre Carles V i Francesc I va determinar un agreujament de les condicions del regne de Nàpols tant a l'àmbit polític –a l'oportunitat d'una nova absència del virrei després de la seva discutida assumpció del comandament de les tropes imperials– com en el social i econòmic, per la contribució al cost de la campanya. Des de Roma, l'ambaixador imperial Juan Manuel es va queixar a l'Emperador per la lentitud i ineficàcia del virrei. Malgrat tot, qualsevol canvi en el govern de Nàpols podia ser perjudicial, i per aquesta raó Manuel aconsellava mantenir de moment el Cardona en el seu càrrec. El 24 de febrer de 1522 Ramon va signar, a la residència virregnal de Castel Nuovo de Nàpols, el seu testament davant el notari Francesco Nubulis, que faria públic l'11 de març el notari Aniello Jordan. El 3 de març Juan Manuel va escriure a Carles V que el Cardona

estava novament malalt i el 12 de març va comunicar la seva mort. El virrei s'havia trobat en una situació cada vegada més difícil, després d'un govern massa llarg com per a no suscitar els recels dels diversos grups nacionals i de facció que es disputaven el favor reial a la cort, començant pels castellans que reclamaven el càrrec virregnal, a l'igual que feien el borgonyons com Charles de Lannoy. Malgrat tot, el Cardona, un dels més destacats agents de la política de Ferran el Catòlic i el principal protagonista de la política italiana d'aquest en els anys decisius de 1510 a 1515, havia aconseguit resistir al poder, remuntant un difícil trànsit de regnat i arribant a ser un dels pocs virreis que moriren a l'exercici del seu càrrec. La seva desaparició, el 10 de març de 1522, no va suposar el final de la política de consens amb la noblesa que havia impulsat el model aragonès de Ferran el Catòlic i que, continuada en les seves línies bàsiques pels virreis flamencs de la dècada de 1520, només seria abandonada per un model més autoritari amb l'arribada del castellà Pedro de Toledo el 1532.

El mecenatge desenvolupat pel Cardona a Espanya i a Itàlia amb prou feines comença a ser conegut. Fou objecte de diverses obres literàries, com *Qüestió de Amor*, el *Psalmo en la gloriosa victoria que los españoles ovieron contra venecianos* de Bartolomé de Torres Naharro o uns versos encomiàstics del *Jardinet d'orats* de Romeu Lull. Es coneix que va realitzar diverses ofrenes al santuari de Montserrat i que el juliol de 1507, poc després de la seva arribada a Sicília com a virrei, va encarregar a l'escultor Antonello Gagini una gran tribuna de marbre per a l'altar major de la catedral de Palerm. Entre les obres que va patrocinar a la seva senyoria de Bellpuig destaca la construcció del convent franciscà de Sant Bartomeu, erigit entre 1507 i 1513 per Antoni Queralt i, a la mort d'aquest, per Miquel de Maganya, d'acord amb el gust tardà encara predominant als regnes hispànics i a la cort dels Reis Catòlics –patent també al retaule de l'altar major que, encara que encarregat al napolità Nicolau de Credença el 1515, comptava amb taules de Joan de Borgonya–, mentre que a la reedificació del castell familiar portada a terme pel mateix Antoni Queralt i Joan Llopis s'aprecien certes novetats de l'arquitectura palatina i militar, reforçades per les detallades instruccions enviades pel virrei des de Nàpols el 1514, on al·ludia a diversos exemples ornamentals italians. L'adaptació pragmàtica al medi dels seus encàrrecs artístics portaria el Cardona a optar a Nàpols per un manierisme leonadesc primerenc del pintor calabrès Marco Cardisco a la seva molt probable comissió de la gran taula de l'Adoració dels Reis que, a mena d'exvot dinàstic amb motiu de la successió de Ferran el Catòlic per Carles V, devia presidir la Capella Reial de Castel Nuovo. A manca d'altres dades que puguin aparèixer, s'ha atribuït la decidida opció classicista del sepulcre virregnal a la iniciativa de la seva vídua, Isabel de Requesens, qui va poder seguir l'exemple de la seva cunyada Isabel de Cardona, autora de l'encàrrec d'un altre sepulcre semblant, encara que de menor envergadura, per al seu marit Bernat de Vilamarí, també amb destinació a Catalunya. La sepultura de Ramon fou encomanada al més reputat escultor classicista actiu llavors a Nàpols, Giovanni

Marigliano da Nola. El contracte es va signar el 1524, i Isabel de Requesens moriria a la capital partenopea el 1532, essent enterrada en un altre sepulcre a l'església de l'Annunziata. El sepulcre del virrei –la realització del qual fou simultània als projectes per al Gran Capità, primer virrei espanyol de Nàpols, a càrrec també de la seva vídua a San Jerónimo de Granada– fou acabat el 1530. Com ha estudiat Joan Yeguas, el juliol d'aquest mateix any fou enviat al port de Salou per a instal·lar-se al convent de Sant Bartomeu de Bellpuig que havia concitat les cures del Cardona, el solemne enterrament del qual en el mateix es produiria el 15 de març de 1531. Des de llavors el virrei dormiria el somni de les armes fins que la barbàrie de l'Edat Contemporània el despertés abruptament per a tornar a revelar ara, gràcies al treball interdisciplinari i a l'aguda anàlisi d'aquesta obra, la riquesa contradictòria d'una trajectòria crucial a la història d'Espanya, d'Itàlia i, per tant, d'Europa.

Carlos José Hernando Sánchez

Professor d'Història Moderna de la Universitat de Valladolid

Pròleg artístic

“Ara es dedica a treballar el marbre. Avui té en mà un gran sepulcre marmori per a l’il·lustríssim senyor Ramon de Cardona, que s’ha de portar a Catalunya”.

Així, el 1524, l’humanista napolità Pietro Summonte descrivia l’activitat de Giovanni da Nola, deixant-nos el primer testimoni, amb el treball en curs, de la iniciativa del sepulcre.

“Primer ha estat mestre de tallar fusta en relleu, en el que ha estat molt valorat”, escrivia també Summonte, recordant la formació de Giovanni da Nola com entallador de fusta. Quan va començar a treballar el monument, l’escultor tenia al voltant de la trentena, però encara no ostentava un rellevant currículum de mestre en marbre. La seva carrera havia començat cap al 1508 al taller de l’entallador Pietro Belverte, un mestre de Bèrgam trasplantat a Nàpols. Vers el 1516 retrobem Giovanni que ja maneja els instruments de l’escultor en marbre, entreveient amb clarividència intuïció que aquest era el material preferit per la noblesa per a les seves inversions a l’àmbit de les arts figuratives. Esculpeix algun petit altar, alguna estàtua que ja deixen intuir un notable domini tècnic en el modelat i en l’acabat, però encara no estava preparat per als grans monuments sepulcral. I s’ha d’adscriure al mèrit d’Isabel de Requesens l’haver orientat la tria cap a l’encara jove artista, que en el transcurs del Cinc-cents es va revelar com el protagonista de memorables accions decoratives, però que, ja llavors, devia presentar-se a la comitència amb algunes garanties de fiabilitat a l’ofici i d’eficiència de taller capaç d’assegurar la comissió d’obres de dimensions i complexitat tan grans.

El sepulcre de Ramon de Cardona és un monument de paret, on el sarcòfag amb la figura semijacent del difunt, dormit a l’espera del despertar de la ressurrecció, troba lloc a l’interior d’un arc de triomf, que confirma la idea de la mort no com a fi, sinó com a pas. Aquesta tipologia funerària es relaciona amb models romans,

realitzats a inicis del Cinc-cents per Andrea Sansovino a les tombes dels cardenals Girolamo Basso della Rovere i Ascanio Maria Sforza a Santa Maria del Popolo. Però la presència de les dues figures que treuen el cap per les obertures del segon pis, l'abundància de referències a l'Antiguitat en el repertori decoratiu, indiquen que ara ja ens trobem en una fase de classicisme més madur, els punts de referència del qual són els projectes sepulcral elaborats a l'òrbita de Rafael, Giulio Romano i Giovan Francesco Penni. És un monument erigit al valor militar del virrei, com ens recorden els relleus històrics que celebren les victòries de Massalquivir i del Brenta; però, com es pot observar en el ric aparell epigràfic, és també una obra rendida a celebrar públicament el vincle d'amor conjugal que havia unit, i que va unir també, després de la mort, el Cardona amb la seva amada consort Isabel de Requesens. Els malignes que havien especulat sobre la relació del virrei amb la Brognina, atractiva cortesana d'Isabella d'Este, estaven servits.

El sepulcre de Ramon de Cardona és un tros fonamental per a reconstruir la història de l'escultura napolitana del Renaixement, perquè és el principal testimoni que ens queda de l'evolució estilística de Giovanni da Nola als anys vint del Cinc-cents. Si provem d'extrapol·lar les estàtues i els relleus del marc arquitectònic que la conté i l'analitzem estilísticament, es dedueix que el feixuc compromís del sepulcre deuria tenir ocupat l'escultor per bona part d'aquell decenni. Les parts més antigues de l'obra són les estàtues i els relleus del capdamunt, amb l'apacible Mare de Déu que intenta mitjançant delicats gestos de les mans, tenir vincles d'afecte amb el Fill, mostrant-se així encara en deute amb la cultura, derivada de Leonardo i Rafael, que hauria tingut lloc, almenys a Nàpols, a la meitat dels anys deu. En aquesta figura Giovanni da Nola té particularment present la manera de treballar de Santacroce, que havia realitzat una Mare de Déu similar a l'altar major de l'església de Sant'Aniello a Caponapoli. Dels inicis de l'obra deuria ser també el gran timpà amb el *Plany*, certament un dels passatges que millor deixen entendre com el judici sobre les escultures del sepulcre s'ha de fer no només en base a criteris de quantitat, també de qualitat. La composició s'articula al voltant del grup de la Mare de Déu amb el Crist, recordant ja sigui la *Pietat* vaticana de Miquel Àngel o els gravats obtinguts de les invencions de Rafael, al voltant del qual els altres actors del drama es disposen en semicercle, seguint un desenvolupament piramidal. Es tracta també d'un notable esclat tècnic, una d'aquelles obres que fan de Giovanni da Nola un virtuós del cisell: el relleu és molt alt, les figures són quasi de vult rodó; el tall de les testes potentment caracteritzades, transtornades pel dolor, amb els cabells fluctuants i agitats, les observacions sobre els cossos fets de músculs en tensió, de tendons tibants, de venes onflades, deixen veure amb extrema claredat la importància, també per Giovanni da Nola, de les lliçons dels dos grans escultors hispans Diego de Siloé i Bartolomé Ordóñez, que a Nàpols havien fet veure com era possible arribar a una "manera moderna" no només en pintura, també en escultura.

En una fase estilística lleugerament posterior, pròxima a l'acabament dels anys vint, pertanyen el sarcòfag, les cariàtides, els guerrers i, sobretot, les quatre figures al·legòriques, d'una factura més acadèmica, que sembla la conseqüència d'una ràfega arqueològica, que implica també Santacroce, en paral·lel amb tot allò que succeïa, també a Roma, a l'òrbita dels més estrets seguidors de Rafael; la *Fortalesa*, en particular, calca fidelment una estàtua de Venus, representada com a nimfa dansaire, conservada als Museus Vaticans. I així també en els relleus, apropant l'escena de la batalla del Brenta al seguici marí sobre l'urna del sarcòfag, assistim al pas d'una representació més sensible i naturalista a una voluntat més determinada de transfigurar el present sobre la base de models antics. I és en aquest clima d'intensa comparació amb el passat clàssic que l'escultor va sentir el desig de transmetre a la posteritat el seu nom llatinitzat, incidint amb orgull, a la manera d'un epígraf clàssic, sobre el sòcol del monument: IOANNES NOLANVS FACIEBAT.

Riccardo Naldi

Professor de la Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Al meus fills, Isaac i Biel.

Presentació

A finals dels anys 70 del segle XX, quan era infant, la meva vida transcorria íntegrament al meu poble natal, Castellnou de Seana. Els meus referents exteriors eren la televisió de l'època, les excursions fetes per anar a veure els parents de mon pare (Barcelona, Santa Coloma de Gramenet i Granada), les excursions a veure els parents segarrencs de la padrina Carme Gabarró (Sant Guim de Freixenet, Sant Ramon, Ivorra i Igualada), les típiques excursions a la platja (Cambrils) i a Andorra (us en recordeu del sucre, el formatge i els radiocassetts?), tot combinant-ho amb les contínues anades i vingudes a la capital, Lleida (pels metges o a comprar sabates). Però el rovell comercial de la zona era Bellpuig. La gent de Castellnou, així com altres persones que vivien a les rodalies (Preixana, Vilanova de Bellpuig, Barbens, Ivars d'Urgell, Sant Martí de Maldà, Belianes, fins i tot els de Castellserà, Penelles, Maldà, Llorens, Vallbona de les Monges, els Omells de Na Gaia, entre altres), anaven sovint a Bellpuig, reflex de la seva capitalitat "comarcal". Fou en aquella època quan s'inicia un canvi i la mirada es gira cap a Mollerussa; així ho demostraven dues poblacions com Golmés i Vila-sana (abans Utxafava), antigament lligades a la baronia bellpugenca. Amb el temps, i per desgràcia, aquest fenomen s'ha estès i el paper de Bellpuig s'ha anat diluint.

La influència de Bellpuig cap a Castellnou és indubtable, i més a la meva família: treball, salut, amor, notaris, mercat, esbarjo, etc... Mon padrí Joan Gassó s'hi va casar en primeres núpcies el 1936, i hi va néixer mon tiet Josep. La meva repadrina Pepa Marfà hi féu el seu testament el 1956, tot i que ella no moriria fins anys després, el 1992. Mon pare Patricio va treballar com a xofer de camió per a diferents empreses, com Grues Minguella (1964-1965), la GMP (1965-1971), o la JAR, després anomenada Silos Armengol (del 1972 fins a la jubilació, el 2002). Ma mare Dolors hi va amb freqüència, ja sigui al mercat del dimarts, a proveir-se de qualsevol cosa, o ves a saber a què. Jo mateix vaig anar a l'Institut "lo Pla d'Urgell" (1985-1989), on vaig tornar anys després a fer les pràctiques pedagògiques, sota la tutoria del professor Joaquim Capdevila (1994).

Vaig fer la Prestació Social Substitutòria a l'Ajuntament de la vila (1994-1995), un "obsequi" obligatori si et declaraves Objector de "Conveniència" al Servei Militar. Em vaig casar amb la Irene Barón a la parroquial (1997), cerimònia religiosa oficiada per l'inclit Mn. Josep Malé. I formo part del Consell de Direcció de la revista local "El Pregoner d'Urgell" (des del 1999), on he pogut compartir xerrades amb els companys Jaume Fortuny, Jaume Torres, Ramon Miró, Perenton Massana, Josep Maria Cots, Trini Florensa, Josep Maria Ortís, Albert Torra i Anton Saladrigues (no voldria oblidar-me d'altres membres d'aquesta nissaga, com el Ramon, el Francesc, l'Antoni o el Dídac).

No recordo la primera vegada que vaig anar al temple parroquial de Bellpuig, segurament fou en alguna processó dels Dolors o en qualsevol altra cerimònia religiosa. En canvi, sí que recordo vivament la primera vegada que vaig ser conscient de l'existència del mausoleu. Fou en una visita a l'església durant una setmana cultural de les que es feien a l'Institut; deuria ser el primer trimestre de 1986, quan tenia 14 anys. El guia era Mn. Josep Pleixats, llavors rector de la vila i professor de religió a l'Institut, que ens explicava les bondats d'aquell tros de marbre, que fins i tot era visitat per estrangers; concretament, explicava la visita de professors italians (deurien ser l'italianista Georg Weise i/o Francesco Abbate; encara recordo les sensacions i estranyeses que em va transmetre Abbate davant la realitat catalana, tan diferent de l'espanyola, cosa que la majoria d'hispanistes no acaben d'entendre).

La vida anava passant i vaig acabar estudiant la carrera de Geografia i Història a la Universitat de Lleida. A primer curs, en un treball sobre el convent de Bellpuig per a l'assignatura d'Història de l'Art, de passada, vaig fer esment de la tomba; un text que es va acabar publicant a *El Pregoner d'Urgell* el 1991, la meva primera publicació gràcies a la insistència del meu "ex-profe" de català, el Dr. Ramon Miró. No fou fins a l'estiu de 1994, quan feia poques setmanes que havia acabat la llicenciatura, que el Dr. Joan Bosch i Ballbona, llavors professor a Lleida (ara a la Universitat de Girona), em va demanar quin tema volia treballar per a la tesi doctoral. Les vinculacions amb Bellpuig foren decisives per encaminar la investigació cap a l'escultura funerària d'importació italiana que va arribar a Catalunya en el curs del segle XVI, sota la direcció dels doctors Ximo Company i Joaquim Garriga.

El 1997, amb la lectura de la tesi de llicenciatura sobre l'escultor Damià Forment a Catalunya, sorgida a partir d'un treball de curs de doctorat amb el Dr. Marià Carbonell, vaig replantejar-me la recerca, i, finalment, va desembocar en un estudi sobre la totalitat de l'escultura del primer Renaixement a Catalunya, entre 1490 i 1575. Mentre, vaig fer un parell d'estades a Itàlia (a inicis de 1997 i de 1998), que em serviren per a conèixer l'escultura renaixentista, sobretot a Nàpols (però també a Roma, Florència, Milà, i Palerm), sota la tutoria del Dtt. Riccardo Naldi (professor responsable de la campanya fotogràfica a la tomba bellpugenca el maig de

2001, oficiada pel magnífic Luciano Pedicini). Un altre referent important per a conèixer el context històric del virregnat de Nàpols han estat els treballs del Dr. Carlos Hernando, així com les converses i els favors dels napolitans Dtta. Anna Bisceglia i Dtt. Fabio Speranza.

La lectura de la tesi doctoral fou el 12 de gener de 2001, davant un tribunal format pel Dr. Joan Sureda, Dra. Carmen Morte, i els esmentats doctors Naldi, Carbonell i Bosch. El sepulcre de Bellpuig constituïa un dels capítols fonamentals del meu treball, el text del qual, revisitat, retocat i actualitzat, avui presentem com a llibre.¹ Finalment, també he de manifestar el meu agraïment a altres persones, al marge de les ja esmentades, de les quals he après diferents aspectes del món de la Història i que m'han ajudat a poder elaborar el present estudi: Dtt. Francesco Abbate, Dr. Agustí Alcoberro, Dtt. Ferdinando Bologna, Dtt. Francesco Caglioti, Dr. Antoni Conejo, Margarita Cuyàs, Dra. Margarita Estella, Dr. Michael Fritz, Dra. Maria Garganté, Il·lm. Gener Gonzalvo, Xavi Gutiérrez, Adela Laborda, Dr. Damià Martínez, Dr. Francesc Miralpeix, Dr. Pere Molas, Joan-Hilari Muñoz, Dr. Josep Maria Pons, Dr. Isidre Puig, Dr. Santi Torras, Dr. Joan Ramon Triadó, Dr. Jacobo Vidal i Mn. Miquel Xandri.

Barcelona/El Palau d'Anglesola/Bellpuig, gener de 2009.

1. Aquest treball s'inscriu dins de les activitats científiques del *Grup de Recerca Consolidat de la Universitat de Lleida «Art i Cultura d'Època Moderna»*, núm. 2005SGR00618 (dir. Dr. Ximo Company), reconegut pel Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de Catalunya. I compta, a més, amb el suport del *Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM)* de la Universitat de Lleida (dir. X. Company). L'autor d'aquest text és membre del Grup de Recerca i del CAEM.



Fig. 1.- Escut de la família Cardona i Anglesola, detall del mausoleu. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).

1.- Biografia del difunt: Ramon de Cardona

Bellpuig i la família Cardona-Anglesola

Bellpuig és una població fundada al voltant de l'any 1079, quan el comte de Barcelona féu donació del territori castral d'Anglesola a Berenguer Gombau, tot i que el primer esment no data fins el 1082, com a «*Pugolis Rubii*», nom primitiu de la vila fins que el 1227 apareix «*Pulchripodium*».² A partir del 1079, Berenguer Gombau va passar a anomenar-se Berenguer d'Anglesola, amb el qual s'iniciava la nissaga dels Anglesola.³ El 1134 consta que a Bellpuig hi havia un castlà, el qual tenia el govern i la jurisdicció del castell en nom del senyor d'Anglesola. El 1139 Berenguer Arnau d'Anglesola aconseguí segregar-se de la jurisdicció del seu germà, i crea la baronia de Bellpuig. La primera vegada que els Anglesola apareixen vinculats als Cardona fou quan, en data indeterminada de finals del segle XI, Guillem II d'Anglesola, senyor de Bellpuig, es casa amb Sibil·la, filla del vescomte de Cardona. Però no fou fins el 1381 quan Ramon I d'Anglesola, davant la manca de descendents, va renunciar a la baronia de Bellpuig a favor del seu nebot Hug II de Cardona

i d'Anglesola, fill d'Hug I de Cardona i Beatriu d'Anglesola, filla de Guillem IV d'Anglesola.⁴

El cognom Cardona es comença a utilitzar, de forma continuada i sistemàtica, per la nissaga dels Claromunt a mitjan segle XII. Es tracta d'una transformació, ja que els vescomtes d'Osona, com a posseïdors del castell de Cardona (el Bages), a partir del 1062 passaren a anomenar-se vescomtes de Cardona. El nom més habitual i característic dels primogènits dels Cardona fou Folc, que en llatí «*Fulcus*» («*Fulco*» en castellà o italià, «*Foulque*» en francès), nom d'origen germànic (fulca significa «poble»), l'onomàstica del qual se celebra el 26 d'octubre, per sant Folc Scotti, bisbe de Pavia. El nom de Folc, utilitzat sovint amb h final (Folch), també fou emprat com a segon nom gairebé per tots els membres de la família Cardona, i, des del segle XV, també per les dones, per la qual cosa, ha estat considerat erròniament com a

2. MIQUEL ROSELL 1945-1947, vol. I, 174-175 (doc. 165).

3. Vegeu: ARBRE 1725; BACH 1998, 24-37.

4. BACH 1998, 32 i 73-74.

part del mateix cognom familiar en la forma «Folc de Cardona»; aquesta creença ha estat habitual fora de Catalunya, fins i tot per la part dels propis descendents, castellanitzats.

Ramon III Folc de Cardona-Anglesola va morir el 10 de març de 1522. Segons l'epigrafia del seu sepulcre va viure 54 anys 8 mesos i 6 dies, per tant, podem fixar la seva data de naixement el 4 de juliol de 1467. Pertanyia a una rama secundària d'un dels llinatges més rellevants de Catalunya, encapçalats pels ducs de Cardona. Tot apunta que era fill del baró de Bellpuig, Antoni I de Cardona-Anglesola i de Centelles, i la seva muller Castellana de Requesens i Joan de Soler; segons Negre, els capítols matrimonials entre Antoni i Castellana es signaren a Lleida, el 26 de febrer de 1466.⁵ L'avi matern fou Galceran de Requesens i Santa Coloma (1439-1505), governador general de Catalunya; i un dels seus oncles, germà de sa mare, Galceran, fou el pare d'Isabel, la seva futura muller (no va viure prou per veure el casament i convertir-se també en sogre). Les seves germanes foren: Isabel de Cardona, la qual es va casar el 1490 amb l'almirall Bernat de Vilamarí en minoria d'edat i per això Ramon li féu de procurador en aquella ocasió;⁶ i Castellana de Cardona, qui es va esposar amb Ferrante d'Aragona, fill bastard del rei napolità Ferrante I, i duc de Montalto.⁷

Vers l'any 1460 Hug III de Cardona-Anglesola, germà d'Antoni i oncle del nostre protagonista, va esdevenir cap de la baronia de Bellpuig. El 1462 Hug va seguir el partit contrari al rei Joan II en la guerra

civil, i en la batalla de Rubinat fou capturat, juntament amb el seu germà Guillem; mesos després, ja l'any 1463, ambdós germans foren executats. La baronia de Bellpuig fou confiscada pel monarca, i fou atorgada al germà més petit, Antoni, que romangué fidel al bàndol reial, potser per l'esmentada vinculació amb el Requesens. Una vegada la guerra es va acabar, i sobretot després de la mort d'Antoni, el 1473, la vídua d'Hug, Elfa de Perellós i de Mur, va pledejar pels drets dels seus fills sobre la baronia, ja que pensava que eren els seus béns legítims.⁸ Finalment, el resultat fou negatiu per a Elfa, ja que el 1493 es resolí a favor del seu nebot, Ramon, que va seguir gran part d'aquesta disputa en minoria d'edat; Elfa moria el 8 de gener del 1495.⁹

Ramon de Cardona era un noble ben relacionat familiarment, però amb un nivell de títols nobiliaris reduït. Durant molts anys, fou un simple baró (heretat a la mort del seu pare el 1473), d'un feu petit de la Catalunya interior: Bellpuig i Linyola. A partir del seu casament amb Isabel de Requesens, el 1507, i davant la minoria d'edat de la muller, esdevé comte de Palamós (el Baix Empordà). Fou a partir de la seva estada a Itàlia que va adquirir títols i dignitats: va saber emparentar la seva família i va arribar a acords amb la noblesa local italiana, una

5. NEGRE 1955, 116.

6. PRIETO CANTERO 1984, doc. 13.

7. HERNANDO 2001, 165.

8. El testament d'Antoni fou realitzat el 20 de novembre de 1467. Vegeu: YEGUAS 2008 b, 74.

9. LLOBET 1665, fol. 37 r.-v. Vegeu també: YEGUAS 2005 b.



Fig. 2.- Antic portal de Lleida o de santa Magdalena, circa 1400-1450, Bellpuig. (foto: IAAH).

habilitat que en paraules de Gonzalo Fernández de Oviedo: «[hay] un proverbio que dize que onrra e provecho no caben en un saco, pero [de càrrecs honorosos i profitosos] caben en un Visorrey de Nápoles y después en un Visorrey de Cecilia».¹⁰ L'any 1510 va vendre la ciutat de Ruvo al cardenal Oliviero Caraffa, una possessió comprada el 1486 pel seu sogre, Galceran de Requesens.¹¹ El 22 de desembre del 1515 Ferran II va concedir el comtat d'Oliveto (actual Oliveto Citra, Salerno), propietat que anteriorment va posseir Pedro Navarro, i que Carles V va confirmar a Ramon de Cardona el 9 d'agost del 1516.¹² A nivell de distincions, el 23 de desembre del 1519 va rebre la dignitat honorària de gran almirall del regne de Nàpols i, també, la de capità general de les forces marítimes de tots els dominis de l'emperador Carles V.¹³ De tota manera la figura de Ramon de Cardona ha estat molt mitificada, fins al punt d'atorgar-li honors que mai no va rebre.¹⁴

També cal apuntar que hom li confereix el títol de duc, fins al punt que la seva tomba es coneix popularment a Bellpuig com el «mausoleu del duc», o en el gravat realitzat per Jean-Baptiste Reville, Jacques Joseph Coigny i Edme Bovinet (a partir d'un dibuix de Jacques Moulinier) per al llibre *Viatge pintoresc i històric d'Alexandre Laborde* apareix al peu l'escriu «sepulcro del Duque de Cardona».¹⁵ El primer duc de la família apareix el 1531, quan la muller del Cardona, Isabel de Requesens, compra el ducat de Somma (actual Somma Vesuviana, Nàpols) per al seu fill Ferran; més tard, el 1578, els seus descendents també van heretar el ducat de Sessa (actual

Sessa Aurunca, Caserta) i el de Baena (Còrdova).¹⁶ La Requesens va aprofitar-se de la confiscació dels béns a rebels napolitans en la revolta del 1528, i va comprar diferents possessions que va atorgar a Ferran. Del noble Carlo Miroballo va comprar la baronia d'Angri i les senyories de Gragnano, Lettere, Pimonte i Positano, tot al principat de Citra, per un valor de 31.000 ducats. De Nunzio Tornese va quedar-se el seu palau de la plaça de Santa Chiara. Com a tutora del seu fill Ferran, va donar la conformitat en el càrrec de vicealmirall de Lípari a Andrea Arduino.¹⁷

Educació a la cort sota la protecció del rei Catòlic

Tot i que les vinculacions familiars i nobiliàries són clares amb els Cardona-Anglesola i Bellpuig, les males llengües de l'època afirmaven que Ramon

10. FERNÁNDEZ de OVIEDO 1478-1557, p. 402.

11. AMMIRATO 1580-1651, II, 149; VOLPICELLA 1916, 409.

12. MARTÍNEZ FERRANDO 1943, núm. 564 i 575; FLUVIÀ 1966, 31.

13. MARTÍNEZ FERRANDO 1943, núm. 577 i 578; VINCENTI 1607, 117-119.

14. Per exemple, s'ha dit que fou nomenat membre de l'orde del Toisó d'Or en la reunió feta a Barcelona el 1519, però en aquella ocasió només foren nomenats un parell de nobles de la Corona d'Aragó: l'un era Pietrantonio Sanseverino, príncep de Bisignano; i l'altre Do[n] Fernando Remo[n] Folch Duq[ue] de Caddona Marq[ué]s d[e] Pallars, tal com es llegeix en el respatllet del cor de la catedral de Barcelona. Confronteu: TEIXIDÓ 1969, 277; TARRÉ 1930, 163. Vegeu: YEGUAS 1998 b.

15. Vegeu: YEGUAS 2006.

16. Vegeu: YEGUAS 2001 b i YEGUAS 2004 b.

17. CORTESE 1931, 66; MARTÍNEZ FERRANDO 1943, núm. 156; PEDIO 1971, 275, 285 i nota 293.

era fill de Ferran II, el rei Catòlic. Un dels primers que ho afirma és el venecià Marino Sanuto, en els seus diaris escrits entre 1496-1533: «*come il re di Spagna, qual è pur in Sibilìa, haveva publicato, domino Rinaldo de Cardona, vizerè di Napoli, fo fiol di domino Hugo, esser suo fiol bastardo, et lo havia fato capeta-*

nio di tutte le sue zente in Italia... Questo, fin horra, non si à saputo fusse, fio dil re, imo, vivente la raina, era tenuto secreto; morì il padre e la madre, confessò, questo esser vero fiol dil re, et il re etiam, lo sapeva, adeo lo tolse in corte, primo, apresso soa majestà; et morta la raina, li dete grado e lo mandò vicere a Na-



Fig. 3.- Figura jacent de Ramon de Cardona, detall del mausoleu. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).

*poli, e hora à publicato, esser suo fiol, certissimo».*¹⁸ Una cosa similar expressa Francesco Vettori a Nicolau Maquiavel en una carta datada el 16 de maig de 1514; i també ho fa Costantino Castriota entre 1516-1517, en un manuscrit de la Biblioteca Nazionale di Napoli firmat sota el pseudònim Filonico d'Alicarnasseo: «*prodotto dalla duchessa di Cardona con furtivi e secreti amori*».¹⁹

Nosaltres no creiem probable aquesta hipòtesi, però ha d'existir una relació entre Ramon de Cardona-Anglesola (fig. 3) i Ferran el Catòlic, ja que no és gaire habitual que un insignificant senyor feudal català, membre d'una rama col·lateral de la nissaga dels Cardona, orfe als 6 anys, tingués tanta confiança de part del monarca, que li conferí alts càrrecs de l'administració política i militar (també corria el rumor que el Catòlic volia fer-lo rei de Nàpols), i el convertí en un dels personatges més influents del moment, fins al punt d'esdevenir un dels seus marmessors testamentaris a la seva mort el gener de 1516.²⁰ Fill no, però potser sí fillol, degut a un deute de gratitud vers el fill orfe d'Antoni (un important recolzament durant la guerra civil catalana), o, potser més plausible, la seva vinculació amb la família Requesens (molt afavorida en dignitats nobiliàries, càrrecs de poder dins la corona i regals diversos pels monarques Joan II i Ferran II).

Ferran II el Catòlic l'hauria educat al seu costat, a la cort, tal com explica Hyeronimus Münzer en la seva visita al palau de Madrid el 17 de gener de 1495, el qual hi va trobar als «*proceribus et nobilibus*

*Hispanie, quorum exemplo civis et religiosi incitati omnes huius rei humanitatis artibus insudant. Erat in Maiorito quidam laureatus et doctissimus poeta, Petrus Martir Mediolanensis... Qui inquam poeta plures nobilissimos proceres adolescentes instituit meque ad leccionem suam invitavit. Ubi enim vidi ducem de Villa Formosa, ducem de Cardona, filium comitis de Sifontis... qui mihi recitaverunt plura in Juvenali, Horacio, etc. Sunt omnes, qui intenderunt in curia Regis, quadringenti, et plures habent preceptores».*²¹ El

18. SANUTO 1496-1533, vol. XII, 331. Traducció de la cita: quan el rei d'Espanya era a Sevilla va nomenar el senyor Ramon de Cardona com a virrei de Nàpols, era fill del senyor Hug [de Cardona], el seu fill bastard, i l'havia fet capità de totes les seves tropes a Itàlia... Fins ara això no s'havia sabut, doncs, aquest fill del rei fou un secret mentre vivia la reina; va morir el pare i la mare, i va confessar la veritat, que era fill del rei, i el rei també ho sabia, ara el treu de la cort. Primer estava al costat de sa majestat, i morta la reina, li dóna càrrec i l'envia com a virrei a Nàpols, s'ha fet públic, és el seu fill veritable.

19. MACHIAVELLI 1512-1527, 171; CASTRIOTA 1516-1517, fol. 66 v.. Traducció de la cita: «producte de la duquesa de Cardona amb furtius i secrets amors».

20. Segons Zurita, els marmessors testamentaris de Ferran el Catòlic foren: «la reina doña Germana [de Foix]; y al arzobispo de Zaragoza y Valencia [Juan de Aragón], su hijo; y a doña Aldonza Enríquez, duquesa de Cardona, su tía; y con ellos fueron nombrados don fray Juan de Enguera, obispo de Lérida, su confesor; y don Ramon de Cardona, su caballerizo mayor, visorrey de Nápoles; y Joan Cabrero, comendador mayor de Montalbán, su camarero». Vegeu: ZURITA 1580, vol. 5, 624-625 (llibre X, capítol XCIX, línies 135-140).

21. MÜNZER 1494-1495, 132-133. Traducció de la cita: els pròcers i nobles d'Espanya, amb l'exemple dels quals clergues i altres ciutadans es consagren tots a les arts i humanitats. Havia a Madrid cert docte i lloat poeta, Pietro Martire (d'Anghiera) de Milà..., qui amb les seves lliçons instrueix els nobles adolescents. Allí vaig veure el duc de Villahermosa, el duc de Cardona, el fill del comte de Cifuentes... que recitaven Juvenal, Horaci, etc. Mestres a part, tots els de la cort reial als quals es dirigia eren uns quaranta.

«*ducem de Cardona*» podria fer referència al propi duc de Cardona, que des del 1491 era Joan Ramon Folc de Cardona i d'Urgell; llàstima que en 1495 tingués aproximadament 49 anys, i no seria ben bé un adolescent. Millor quadraria en la figura del seu fill, hagut amb Aldonça Enríquez (marmessora en el testament del Catòlic), Ferran Folc de Cardona i Enríquez, però que segons el testimoni del seu cunyat, el religiós i erudit Antoni Agustí i Albanell,

afirmava que «*hablaba siempre catalán, y demándole el emperador porqué no hablaba castellano, respondió que por no mentir*». ²² En canvi, una educació a Castella i en castellà, hauria format un individu que sempre s'expressaria en llengua castellana, tal com feia Ramon de Cardona-Anglesola, sempre segons la seva documentació epistolar.

22. DURAN GRAU 1988, 265.



Fig. 4.- Ramon de Cardona a cavall en la batalla de Vicenza, detall del mausoleu. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).

La refinada educació que posseïa el Cardona era difícil d'aconseguir lluny d'una cort, ja que els nobles de Nàpols el consideraven «*il piu scal- / trito ginetto di Spagna i sabia giuocar di canne*» (fig. 4).²³ Segons Gonzalo Fernández de Oviedo, tenia una gran habilitat en els jocs cortesans: «*le vi jugar algunas vezes a la pelota en Barcelona año de 1492 e de 1493 años y era cosa mucho de ver... que en aquel tiempo no ovo en España tan grande e lindo jugador así de pelota chica como de la pelota grande de viento*»; curiosament, entre el 23 d'octubre de 1492 i el 4 de novembre de 1493 els reis Catòlics van hostatjar-se a Barcelona, amb l'excepció d'una breu estada a Montserrat el mes de febrer (per a agrair a la divinitat la recuperació de Ferran de l'atemptat patit el desembre de 1492 a mans del pagès Joan de Canyamars) i una estada d'un mes a Perpinyà (entre el 6 de setembre i el 8 d'octubre de 1493 per a signar un acord de pau amb França).²⁴ L'humanista llobard Pietro Martire d'Anghiera també el coneixia, i critica la capacitat castrense de Ramon en una carta datada a Burgos el 23 d'abril del 1512, poc després de la batalla de Ravenna: «*el Papa Julio [II] suele llamar a nuestro Virrey «el señor Cardona», pues es más elegante y pulcro que buen General. A juicio de todos, en este asunto el Rey Católico estuvo desacertado en la elección. Siempre, en efecto, se mostró buena persona y de apacible carácter, así como afable entre los elegantes cortesanos, pero nunca entero y avezado a las cuestiones militares*». ²⁵ Aquesta burla del pontífex cap a Ramon de Cardona ens ha arribat a l'actualitat amb una versió deformada, el «*señor Cardona*» que s'ha transformat

cap a «*madama Cardona*», doncs, hom ha pensat que fos un malnom derivat de la batalla de Ravenna, producte de la por i fugida del virrei.²⁶

La magnificència del Cardona

El Cardona va sol·licitar una butlla papal per fundar un convent a Bellpuig (fig. 5), privilegi atorgat pel papa Juli II l'any 1507.²⁷ Segons aquesta butlla, on avui trobem el cenobi abans hi havia una ermita dedicada a sant Bartomeu, la qual ja existia l'any 1326, i en el segle XV era priorat que depenia del monestir premostratenc de Sant Nicolau, cenobi situat entre Fondarella i el Palau d'Anglesola, desaparegut a finals del segle XVIII.²⁸ Segons Bach, el 1426 la sèquia «de l'hospital» estava prop d'aquesta capella, fet que el portava a creure que podria haver nascut com a centre d'atenció per als

23. CASTRIOTA 1516-1517, fol. 60 r. i 66 v.. Traducció de les cites: el genet més espavilat d'Espanya / jugar amb armes de foc.

24. FERNÁNDEZ de OVIEDO 1478-1557, 401. Vegeu: SANS TRAVÉ 1994-2006, vol. I, 271-275.

25. ANGHIERA 1488-1525, doc. 483. Una cosa molt similar escriu en una altra carta datada a finals del 1511, fet pel qual pensem que es tracta de la mateixa: «*Ramonus nobili genere ortus est, natura urbanus, mitis elegans. At nescio an ad tantum exercitum, haec satis sint, malem exercitaiorem, tu uale*» (vegeu CARBONELL BUADES 1994, 15). Traducció de la cita: Ramon és noble de naixement, de natura urbana, moderadament elegant. Per contra és cert que davant un gran exèrcit, aquests siguin bastants, és un ignorant i només serveix per exercitar malament les armes.

26. Entre altres, vegeu: PERUGINI 1995, 26.

27. WADDING 1628-1654, XV, 638-639.

28. RIPOLL VILAMAJOR 1827, 8.

infecciosos fora els murs de la vila.²⁹ L'hospital de Bellpuig havia estat fundat el 1220 per Sibil·la de Cardona, al migdia del castell; per tant, podria ser que fos en aquest mateix indret. L'hospital i ermita de Sant Bartomeu es van convertir en un priorat regit per frares premostratencs, però el 1507 es va transformar en un convent de frares franciscans. La desaparició del caràcter assistencial féu que es

construís un nou hospital abans de 1553 (per l'esment en el testament de Beatriu Fernández de Córdoba); el lloc triat fou també fora murs, en el carrer sant Josep, en un edifici enderrocat el 1938.³⁰

29. BACH 1990, 11-12.

30. YEGUAS 2003, 19-20; YEGUAS 2007 a.



Fig. 5.- El Convent de Bellpuig a l'actualitat (foto: J. Y.).

El bastiment arquitectònic del convent, així com altres contractes artístics que va sufragar el Cardona a Catalunya (pensem en les obres fetes a Palamós i a Montserrat, fent complir el testament del seu sogre, Galceran de Requesens), foren capitulats pel seu procurador; entre 1505 i 1518 l'administrador de la baronia de Bellpuig i del comtat de Palamós fou Lluís de Sedamó. Segons Gonzaga, poc després d'haver començat les obres es va produir un conflicte entre l'esplendor que procurava el Cardona i la modèstia que caracteritzava els frares franciscans, ja que aquests últims havien construït un edifici estret i pobre, cosa que féu enutjar el senyor. La irritació del Cardona va arribar al punt de manar derruir tot allò endegat, i començar un projecte més elegant i magnífic.³¹ La seva aspiració era que el recinte religiós, en paraules seves, el «pus bel que ells [religiosos] tinguen casa ninguna en tota la província de Cathalunya, Aragó ni Valencia». Segons Marca, per tal d'anar pel bon camí, el virrei va enviar des d'Itàlia «la idea, y planta, que devia executar-se».³² L'any 1513 es documenta l'arribada d'una caixa a Bellpuig, enviada pel procurador del senyor a Barcelona, en la qual hi havia «creus e altres cosas de Sant Bartomeu e lo modello». Mesos després, el 25 de juny del 1514 Ramon de Cardona enviava una carta al seu procurador sobre «las obras del castillo y convento de Bellpuig, por lo que le enviava el modello de la obra encargandole que se enviessen todo cuidado en que se hiciessen las obras correspondientes a él». Aquest «*modelo*» enviat pel Cardona no s'ha d'identificar com un projecte arquitectònic, maqueta o traça, ja que només es

tractava d'un simple mètode de treball, o sigui, unes normes amb les quals pretenia eliminar els costos excessius de l'obra fins aquella data. El Cardona afirmava: «*ya veys el ynconviniente y gasto que haziendolo de otra manera se sigue, y haziendolo yo digo así en la obra de la cassa como del monesterio y yglesia la obra yra en toda perfección*».³³ Per tant, el «*modelo*» o procediment a seguir hauria de ser el «*Memorial de la manera que se lavora en Nápoles*», transcrit per Ainaud, juntament amb altres instruccions inèdites, com les que facilita el Cardona per a la construcció de l'església conventual.³⁴

Entre 1510 i 1513 Antoni Queralt va portar a terme el projecte arquitectònic (fig. 6), treballs que es limitaren a les galeries inferiors del claustre (arcades de perfil apuntat i amb grans dovelles, emmarcades per contraforts, formant porxos coberts amb volta de creueria). Queralt era un picapedrer destacat, natural de l'Espluga Calba (les Garrigues), format en l'art del tall de la pedra a València, i que va treballar a llocs importants com les catedrals de Tortosa i Lleida.³⁵ Queralt va morir l'any 1513, i el Cardona va intervenir, però, ni les obres anteriors foren enderrocades, ni les posteriors es desvinculen de l'estil gòtic. El 1515 Miquel de Maganya enllestia les obres de l'església conventual (es conserva

31. GONZAGA 1587, 113.

32. MARCA 1764, 315.

33. Vegeu: YEGUAS 2004 a.

34. AINAUD 1994, 269-275.

35. Vegeu: VIDAL FRANQUET 2007.



Fig. 6.- Antoni Queralt i Joan Llopis, claustre de la cisterna, 1510-1535, convent, Bellpuig (foto: Roser Miarnau).

la façana amb portada de mig punt amb dovelles, però el rosetó és del segle XX), el pati de l'església (que els paüls anomenen claustre petit), i la sagristia (on trobem tres trams de sostre amb voltes de creueria estrellades, i un armari adossat que servia per guardar l'orfebreria litúrgica). Entre 1515-1516 el napolità Nicolau de Credença fou l'encarregat de la realització del retaule major, dedicat a sant

Bartomeu; l'estructura i les figures en fusta, com el sant titular i una Marededéu, foren realitzades per Girart Spirinch, i les portes del retaule foren pintades per Joan de Borgonya entre 1517 i 1518. Tot i la documentació existent, hem de concloure que Credença hauria subcontractat l'obra a Borgonya, ja que així ho indica l'evidència estilística de quatre pintures conservades: un parell que foren traslla-

Fig. 7.- Vista de les ruïnes del castell de Bellpuig (foto: Anton Saladrigues).



des el 1842 a la parroquial (la capella dels Dolors), i representen dos pares de l'Església llatina, *sant Gregori Magne* i *sant Jeroni*; i altres dues es troben en possessió d'un col·leccionista particular, la *Negativa de sant Bartomeu a fer sacrificis a l'ídol de Baldad*, i la *Flagel·lació de sant Bartomeu*. Les obres posteriors a la mort del Cardona, el 1522, s'han d'adjudicar a la voluntat d'Isabel de Requesens i del seu fill Ferran de Cardona.

Les restes actuals del castell de Bellpuig (una estructura de planta quadrangular, amb baixos atalussats, i un parell de pisos d'alçada) són degudes a unes reformes fetes a la primera meitat del segle XVI (fig. 7). A partir de 1510, el virrei també va reedificar el castell de Bellpuig, obra realitzada primer pel mateix Antoni Queralt, i, a partir de 1514, per Joan Llopis. S'aprecien novetats pel que fa a l'arquitectura palatina i militar, reforçades per les instruccions enviades pel virrei des de Nàpols el mateix 1514, on al·ludeix diferents exemples ornamentals italians que ens indiquen el seu gust: «*el patín ha de ser de canto de rajola y los frisos de piedra como la plaza de Verona... las crestas de arriba de los tejados han de ser verdes como la Lonja de Barcelona, y las chimeneas como las lleva Maese Juan debuxadas que son como las de Ferrara... los corredores, tanto los de abaxo como los de arriba que han de ser los pilares redondo y la basa de la manera que está aquí y el capitel como los que él ha visto en Pozo Real*». ³⁶ La vil·la de Poggio Reale, destruïda a finals del segle XVIII, obra projectada per l'arquitecte Giuliano da Maiano entre 1487 i 1488, com a lloc de residència



Fig. 8.- Viviano Codazzi i Domenico Gargiulo (més conegut com Micco Spadaro), *Festa a la vila de Poggio Reale*, 1641. Musée des Beaux Arts et d'Archéologie, Besançon (foto: Édimedia, a FRITZ 1997, 40).

dels reis de Nàpols, era el prototipus de palau renaixentista (fig. 8).³⁷

El Cardona també tenia una residència a la ciutat de Barcelona. Segons el cronista barceloní Dionís de Jorba, l'any 1589 el nét del Cardona, «*excelentissimo señor Duque de Soma [Antoni Fernández de Córdoba]*», tenia una casa al carrer Ample i, també, era de la seva propietat un «*huerto o jardín... en la Rambla de Barcelona*». ³⁸ Salas afirma que ambdues

36. AINAUD 1994, 267-279; CARBONELL BUADES 1994, 18. Torras Tilló afegeix un nou document a aquests coneguts, una resposta dels mestres de casa sobre les mides i obres en curs al castell de Bellpuig (TORRAS TILLÓ 1997, doc. 2; TORRAS TILLÓ 1999, doc. 1).

37. La majoria de vistes de Poggio Reale són capritxos arquitectònics del segle XVII. Vegeu: MARSHALL 1986; FROMMEL 1994.

38. JORBA 1589, fol. 18 v..

possessions foren donades al virrei de Nàpols, Ramon de Cardona, per «*León X, a 10 de octubre de 1516*», confirmades a la seva muller Isabel de Requesens pel papa Climent VII, i abans havien estat de l'«*arzobispo de Tarragona [Pere de Cardona] y que a su muerte revirtieron en la Santa Sede*». ³⁹ A partir de la documentació consultada per Salas, podem ampliar la informació: «*Ramon de Cardona caballero mayor de S. M. y su virrey en el Reyno de Sicilia*» va comprar la casa al rei «*Don Fernando [el Catòlic] en precio de doscientos ducados de oro, que S. M. mandó se diesen a las hijas de Guillem Dala a quien pertenecia*»; aquest Guillem Dala va ser condemnat per la Inquisició, segons còpia d'una escriptura feta el 2 de març del 1508 per Santiago Rico Bona, escriptor del «*Archivo de la Curia Romana*». El Cardona, mitjançant procurador, va incorporar una altra casa del carrer Ample i «*un huerto en el sitio tituado de la Rambla de la ciudad que este y aquella poseyó el arzobispo de Tarragona*», segons la dita donació del Papa Lleó X, i «*confirmada después por el Papa Clemente septimo a Doña Isabel de Requesens... en tres de abril de mil quinientos veinte y quatro*». ⁴⁰ Però aquestes notícies no lliguen amb la biografia de Pere de Cardona, arquebisbe de Tarragona, ja que el 1516 i el 1524 estava viu; la seva casa al carrer Ample i l'hort de tarongers a la Rambla eren força conegudes, ja que hi féu diverses obres i s'hi van hostatjar personatges importants. ⁴¹

Però el Cardona també va estar vinculat a d'altres empreses artístiques. El 28 de juliol del 1507 està present en el contracte d'una tribuna-altar que l'es-

cultor Antonello Gagini havia de fer a la catedral de Palerm, instrument notarial que fou ratificat el 25 de gener del 1509. ⁴² Quan va arribar a Nàpols, va

39. SALAS 1945, 113.

40. AMCM, *Papers de la casa del carrer Ample*, 28, 1-5.

41. Per la biografia i les obres, vegeu: YEGUAS 1999, 127-135. Pel que fa a les visites, la casa del carrer Ample va allotjar del 24 d'octubre al 15 de novembre del 1492 «*les alteses dels senyors rey [Ferran II] e reyna, fill e filles en lur posada, ço és, en la casa del bisbe d'Urgell, situada en lo carrer Ampla de Barchinona*», que tornaren «*a la posada del reverend bisbe de Urgell... les dites reials majestats dels senyors rey y reyna ab pali*» el 12 d'agost del 1506. Posteriorment, com a arquebisbe, va acollir l'emperador Carles V durant la seva llarga estada a Barcelona l'any 1519, fet comprovable el 26 de juny quan els consellers de la ciutat organitzen una festa «*ço és, dels castells, dels entremesos e jochs, los quals faheren en lo carrer Ample, devant palacio de sa alteza*», o el 26 d'agost quan els mateixos consellers de Barcelona es presenten davant el «*palau de l'Emperador, que es en las casas del Reverendíssimo Arzobispo de Tarragona, que estan situadas en la calle Ancha*»; retornant-hi de pas, com en el desembre del 1526, o a l'abril del 1529. També va hostatjar-hi la germana del rei de França, Margarida d'Angulema, duquesa d'Alençon, «*fou aposentada en les cases del senyor arcabisbe de Tarragona... [que són] en lo carrer Ample*», tant a l'agost com al desembre del 1525, moment d'anada i de tornada a la cort de l'emperador; i el duc de Borbó, per l'octubre del mateix 1525, abans que aquest entrés a Roma el maig del 1527 a fer «*il sacco*». En l'hort de la Rambla va aposentar: el mes de juny de l'any 1525 el rei Francesc I de França, que havia caigut presoner al febrer del mateix any en la sagnant batalla de Pavia, en companyia del virrei de Nàpols «*Charles de la Noy*» (Charles de Lanoy); també el legat papal, el cardenal Benigno de Salviati, que anava cap a Roma després d'haver visitat la cort de l'emperador l'agost del 1526; i Fadrique de Portugal i de Noronha, lloctinent general del moment a Catalunya i bisbe de Sigüenza, acompanyat de l'ambaixador del rei de Portugal, el bisbe de Niça i el cambrer reial «*Mossieur de Vere*» per l'agost del 1527 (vegeu: FORONDA 1914, 150 i 432; NOGUERA de GUZMÁN 1950, pàg. 328-337 i doc. II; RUBIÓ BALAGUER 1957, 33; SANS TRAVÉ 1994, 272, 316, 373, 375-377, 387 i 397).

42. MARZO 1883, II, 71-76; vegeu KRUFIT 1980, doc. XXVIII. L'obra suposava el retorn d'Antonello Gagini a Palerm després de tres anys sense contractar-hi res, una època en què l'escultor havia anat a treballar a



Fig. 9.- Vista del Castel Nuovo de Nàpols, més conegut com a *Maschio Angioino* (foto: wikipedia).

observar que la fortificació de Castel Nuovo (més conegut com a *Maschio Angioino*) no estava prou defensada, ja que no hi havia una primera muralla adequada i els ponts necessaris; per això féu cridar «*Luigi Piscione di nazione catalano*», a qui va donar l'autoritat de castellà i els diners per «*fabricare e sfabricare lo rimetteva a sua volontà*»; es va construir habitacions per a 1.000 soldats, els quals havien de tornar al recinte quan sonés l'avemaria, després tocarien una campana i s'alçaria el pont perquè cap persona hi pogués entrar (fig. 9).⁴³

Pel que fa a la pintura napolitana, Hernando afirma que el virrei hauria comissionat un enorme conjunt decoratiu per a la capella de Santa Bàrbara, al Castel Nuovo. Una *Adoració dels Reis* on trobem la imatge sacralitzada del rei Carles en el rostre d'un rei d'Orient que adora el Nen Jesús, tal com anys abans havien fet els Caracciolo di Vico a l'església

Messina, Catània, Siracusa i se li suposa una relació professional amb Miquel Àngel a la tomba de Juli II, conservada a l'església romana de San Pietro in Vincoli (KRUFT 1975). En el segle XVII la tribuna tenia unes escultures que mostraven «*si vivamente l'attitudine de'membri, ed esprimono la diversità degli affetti dell'animo, con gran meraviglia de'riguardanti*», però a finals del segle XVIII fou desmembrada (AURIA 1698, 22; traducció de la cita: molt vivament l'actitud dels membres, i irradiaven la diversitat dels afectes de l'ànim, amb gran meravella dels observadors). La historiografia va donar la culpa al projecte de restauració que va portar a terme Ferdinando Fuga entre 1766 i 1785, perquè estèticament el neoclassicisme no ha acabat mai de triomfar. Però la responsabilitat s'ha d'imputar a Giovan Battista Paternò, marquès de Sessa, que el 1795 va assumir l'encàrrec d'intendent de la fàbrica de la catedral amb la voluntat d'ornar i embellir Palerm, i als consells erronis que va rebre, ja que el 1782 la tribuna fou declarada com una obra limitada pels acadèmics palermitans (BASILE 1926, 24-25, 40, 61, 81-83, 111, 116 i docs. I, III, XXIV). En l'actualitat les restes de la tribuna ornen de forma dispersa l'interior de la catedral de Palerm. Per observar una vista original de l'obra s'ha de mirar un gravat que féu Stich Gramignanis (reproduït a KRUFT 1980, fig. 59), per al llibre: Domenico Schiavo, *Descrizione della solenne acclamazione e giuramento di fedeltà prestatu al Re di Sicilia Ferdinando Borbone*, 1760.

43. BLASIIS 1908-1909, 526-527. Traducció de la cita: fabricar i destruir ho posava a la seva voluntat.

napolitana de San Giovanni a Carbonara, amb el retaule de Bartolomé Ordóñez; una mena d'exvot dinàstic amb motiu de la successió de Ferran el Catòlic per Carles V, on el monarca certificava la seva presència davant la noblesa i cort virregnal, en un espai impregnat d'important significat polític a l'època del Cardona, ja que es feien moltes ce-

rimònies oficials.⁴⁴ Aquesta obra fou realitzada pel calabrès Marco Cardisco (documentat entre 1508-1542), i, a jutjar per la joventut en el rostre del monarca, fou pintada entre 1518-1519; es conserva al Museo di San Martino de Nàpols, i, potser, també

44. HERNANDO 2001, 41.



Fig. 10.- Marco Cardisco, *Adoració dels Reis*, 1518-1519. Museo di San Martino, Nàpols (foto: a Giusti – Leone de Castris 1988, 227).

formarien part del conjunt les pintures d'un sant Sebastià i un sant Roc (fig. 10). El virrei va optar per una adaptació pragmàtica al terreny, per la qual cosa va contractar l'art d'un pintor que fusiona elements llombards, hispano-flamencs i de suggestió de «rafaelisme local», inspirant-se en el leonardisme dels Hernandos (Fernando Llanos i Fernando Yáñez de la Almedina), fet que porta a Leone de Castris a comparar Cardisco amb el portuguès Pere Nunyes.⁴⁵ Segons Bourne, entre el 12 i 16 d'agost de 1512 es va celebrar la dieta de Màntua, i el Cardona féu una estada en aquesta ciutat i va visitar el palau ducal dels Gonzaga; i, també, deuria aprofitar per cortejar Eleonora Brogna de Lardis Compagni, dama d'honor de la duquessa Isabella d'Este, casada amb Francesco II Gonzaga, marquès de Màntua. El 18 de desembre de 1512 el virrei demanava al Gonzaga uns dibuixos del "*solaro della sala di San Sebastiano e di qualche camera cum la longhezza e la larghezza et la valuta*", és a dir del Palazzo di San Sebastiano. El Cardona va insistir de forma periòdica, fins que quasi un any després, el 7 de desembre de 1513 també li demana al Gonzaga "*un quadro della Madona cum li tre Maghi, di mano del suo bom pictore*". Finalment, els dibuixos són entregats pocs dies després, el 12 de desembre de 1513, un dels quals volia enviar a "*Hyspania*", i "*gli son stati gratissimi, et gli ne referisse infinite gratie, pregandola che nel quadro della Madonna cum li tre Maghi la faccia mettergli qualche bel cavallo cum gionta di qualche altre figurette*". El 26 d'abril de 1514 el Cardona pregunta pel quadre, que volia enviar, també, a "*Hispania*"; i l'endemà,

27 d'abril, s'informa "*che il Costa lavora galiardamente in esso, non attendendo ad altro*" (és a dir el pintor ferrarès Lorenzo Costa). Finalment, el 19 de juliol del mateix 1514 la pintura ja estava acabada, però el Cardona no va anar a buscar-la, degut als seus moviments militars, fins a inicis de setembre de 1514.⁴⁶

Pel que fa als seus retrats, en conservem uns quants. Els dos més fidedignes són els que es troben al propi mausoleu de Bellpuig: un és el jacent, amb els ulls clucs (fig. 3); i l'altre és un petit relleu muntat a cavall, al fris historiat que narra la batalla de Vicenza (fig. 4). En ambdues ocasions duu una cabellera que quasi li arriba a les espatlles, igual de llarga pels costats que pel darrere, un pentinat molt habitual a les corts europees de finals del segle XVI i inicis del segle XVII, i així trobem representat el jove Carles V al voltant de 1520 (fig. 11).⁴⁷ Un altre retrat és una pintura sobre tela que el 1925 apareix a la revista barcelonina *D'ací i d'allà*, una foto realitzada per Jaume Ribera i Llopis al peu de la qual afirma «Ramon Folch de Cardona, pintura existent en una casa particular de Bellpuig»;

45. GIUSTI – LEONE de CASTRIS 1988, 226 i 246. Vegeu també: PREVITALI 1978, 30.

46. BOURNE 2001. Traducció de les cites: el sostre della sala [del Palazzo] di San Sebastiano i de alguna habitació, amb la llargada, amplada i cost / un quadre de la Mare de Déu amb els tres Reis, de mà del su bon pintor / li ha agradat molt, i li dóna infinites gràcies, pregant-li que al quadre de la Mare de Déu amb els tres Reis li posi algun cavall bonic juntament amb algunes altres figuretes / que [Lorenzo] Costa treballa de valent en això, no fent res més.

47. BERNIS 1962, 33-34.



Fig. 11.- Barend van Orley, Retrat de Carles V, 1516. Szépművészeti Múzeum de Budapest.

actualment, però, aquest retrat no és localitzable (fig. 12).⁴⁸ Es tracta d'un home amb un pentinat similar al de la tomba, i vestit amb la indumentària pròpia dels anys 1515-1525, sobretot pel que fa a l'escot del gipó, que deixa entreveure una camisa cordada, així com la gorra tova flexible (a vegades coneguda com a boina «Tudor»); el material sobre el que està realitzada la pintura, la tela, l'estil de



Fig. 12.- Anònim, Retrat de Ramon de Cardona (actualment desaparegut), segle XVII (foto: Jaume Ribera i Llopis).

l'artista (de baixa qualitat), la inscripció epigràfica caragolada pels extrems que apareix a la part inferior (quasi perduda), ens porta a pensar que és una pintura del segle XVII. Parrino en la seva obra *Teatro eroico e político dei governi de' vicerè del regno di Napoli*, ofereix retrats en gravat de tots els virreis

48. SEPULCRE 1925 b.

de Nàpols des de 1504, però, evidentment, la majoria són fisonomies inventades, com la del propi Cardona (fig. 13).⁴⁹

Un altre suposat retrat és el que trobem en una clau de volta de la sala capitular del convent de Bellpuig (fig. 14), un retrat que fa parella amb un bust femení que s'identifica amb Isabel de Requesens (fig. 15); cal anar amb compte amb aquestes retrats, ja que sovint els reproduïxen girats (el correcte és que l'home miri cap a l'esquerra de l'espectador i la dona cap a la dreta). En un cenobi de patronatge particular seria lògic trobar un retrat del fundador o del benefactor d'aquelles obres concretes, per tant, el cercle es tanca amb la possibilitat del dit Cardona, o del seu fill Ferran. En el retrat en qüestió es fa difícil dir si es tracta del virrei o del seu fill, i, si s'hauria de datar en la primera fase de les obres del convent (esmentades anteriorment i realitzades per Queralt i Maganya entre 1510-1515), o en un segon moment després de la seva mort (Joan Llopis treballa entre 1533-1535). Aquests retrats de la sala capitular s'haurien de datar en la segona fase, quan el Cardona i la Requesens són difunts, ja que el seu estil escultòric es pot relacionar amb les figures que apareixen en el rentamans i en els capitells del claustre de la cisterna. Compareu el caragolament dels rínxols als cabells del Cardona i el pelatge d'un lleó del claustre (fig. 16); o com el nus, el llaç i les arrugues als extrems de la cinta del cabell de Cardona es repeteix en la cinta que



Fig. 13.- Domenico Parrino, Retrat fictici de Ramon de Cardona, 1692 (foto: PARRINO 1692-1694).

49. PARRINO 1692-1694, 117-142.



Fig. 14.- Joan Llopis, Bust de Ramon de Cardona (?), sala capitular, 1533-1535. Convent, Bellpuig (foto: J.Y.).



Fig. 15.- Joan Llopis, Bust d'Isabel de Requesens (?), sala capitular, 1533-1535. Convent, Bellpuig (foto: J.Y.).



Fig. 16.- Joan Llopis, lleó, capítell del claustre, 1533-1535. Convent, Bellpuig (foto: J.Y.).



Fig. 17.- Joan Llopis, Mare de Déu, rentamans, 1533-1535. Convent, Bellpuig (foto: J.Y.).



Fig. 18.- Joan Llopis, lleó, rentamans, 1533-1535. Convent, Bellpuig (foto: J.Y.).

tanca el mantell de la Mare de Déu al rentamans (fig. 17), i també trobem un altre paral·lel en la forma ametllada de fer els ulls de les dues figures; o les orelles que surten dels cabells de la Requesens, amb el mateix esperit de les orelles dels lleons del rentamans (fig. 18), i la manera de fer els solcs de la cabellera.

La figura del Cardona va inspirar obres literàries, com la novel·la anònima *Qüestión de amor* (València, 1513), on es fa palesa l'esplendor en la vida de la cort virregnal; per exemple, es narra la fastuositat i les despeses del virrei quan se n'anava a una campanya militar com a general de la Lliga Santíssima: «*se supo por muchas certenidades que gasto sin lo que propio suyo tenia veynte y dos mil ducados de oro ante que de napoles partiese en solo el aparejo de su persona y casa*»; amb la inclusió de la seva «*capilla con doze cantores muy complida*», així com «*atavales e trompetas ytalianas... atavíos cadenas e vagilla*».⁵⁰ Segons Ros-Fàbregas, el Cardona hauria comprat un manuscrit amb partitures musicals del Renaixement, conegut com el Còdex Chigi, que havia estat del borgonyó Philippe Bouton, i després va passar a la família Cardona, i posteriorment als Fernández de Córdoba; una adquisició que s'hauria produït després de l'any 1514, ja que en el còdex hi ha un motet escrit en ocasió de la mort d'Anna de Bretanya, reina consort de França.⁵¹ El virrei també és afalagat en obres poètiques, com el *Psalm en la gloriosa victoria que los españoles ovieron contra venecianos* de Bartolomé de Torres Naharro (c. 1476 – c. 1524), o el *Jardinet d'orats* de Romeu Lull.⁵² Fins

i tot, el Cardona i la seva muller apareixen en un madrigal del compositor Orazio Vecchi, anomenat *l'Amfiparnaso*, estrenat a Mòdena el 1594, i publicat el 1597.⁵³

El virrei va oferir diversos exvots a la Mare de Déu de Montserrat, com per exemple: un parell de vinagreres grans de plata «*obradas a la romana de peso de 40 onzas*»; una «*diadema para Nuestra Señora, y otra para el Niño, y otra de oro*»; una capa de domàs blanc amb unes flors i gerres d'or, i una sanefa amb barres de vellut roig; un ornament de vellut verd amb la sanefa de la casulla, faldilles i mànigues de les dalmàtiques; un ornament de domàs blanc amb flors i gerres d'or, que era anomenat «*el carchofado*»; un parell de cordons de seda groga per a les dalmàtiques; un altre parell de cordons de fil d'or i seda de grana; un pal·li de vellut verd amb una franja groga; un pal·li de domàs blanc amb unes flors i gerres d'or; una tovallola de vellut verd amb una franja de seda groga; una tovallola de domàs blanc amb unes gerres d'or, amb la imatge de la Verge; tres albes de llenç prim amb faldilles i mànigues de vellut roig, barrat d'or i plata; o dues albes de llenç prim amb faldilles i mànigues, de vellut verd.⁵⁴

50. CROCE 1894, 162; PERUGINI 1995, 160-161; DURAN GRAU 1995-1996. Vegeu: QÜESTION 1513.

51. ROS-FÁBREGAS 2002.

52. RUBIÓ BALAGUER 1957, 39. Vegeu: TURRÓ 1994; STATHATOS 2004.

53. CAHNER 1980, 237.

54. ARGERIC 1758, 135-136; ALTÉS 1993, 343, 358, 362, 363, 369, 371, 372, 377, 378, 386.

El matrimoni amb Isabel de Requesens

Segons Negre, l'11 de maig de 1506 el Catòlic va aprovar els capítols matrimonials signats per Ramon de Cardona i Isabel de Requesens i Enríquez (1495/1496-1532); concretament, s'havien fet a Salamanca el 16 de gener de 1506.⁵⁵ Dada que corrobora i puntualitza una aportació documental que vaig fer, ja que, segons l'índex de les escriptures que hi havia a Bellpuig, constaven aquests capítols entre el Cardona i la Requesens signats també a Salamanca, el mateix dia, però de l'any 1507 (la data bona seria l'altra), davant notari reial Guerau Fogassot i on la Requesens consta com a «*menor edad*».⁵⁶ Segons Hernando Sánchez, el casament (la celebració) es va produir a Nàpols cap a finals de 1506, davant el sobirà Ferran el Catòlic.⁵⁷ Isabel era filla del matrimoni format per Galceran de Requesens i Joan de Soler amb la seva segona muller, Beatriu Enríquez i de Velasco, cosina de Ferran el Catòlic. Galceran era un expert mariner que havia lluitat a Nàpols sota les ordres de Ferrante I, i per qui fou recompensat amb els comtats de Trivento (el 1465) i Avellino (el 1468), que després vendria; el rei Catòlic li va concedir el comtat de Palamós, la baronia de Calonge i la senyoria de Sant Feliu de Guíxols (el 1486), que va heretar Isabel l'any 1509, a la mort del seu oncle Lluís de Requesens.

Isabel de Requesens (figs. 15 i 21) va morir a Nàpols i fou sepultada en una tomba a l'església napolitana de l'Annunziata, sota aquesta inscripció: «*Hospes legas, nè lugeas rogo. / Illa Isabella Ricchi-*

*sentia Cardonia / Neap(olitana) pro Regina iacet hic. / Quam si oculis in terris uidesse uiuentem / summa fuit beatitudo, / quanto feliciores erunt quibus animo / in coelis candem (quinam mori potuit), / contemplari contingerit / credendum est eius formam et uirtutem. / Animae ad eternam gloriam fuisse comites. / Occidit aurora oriente, aet(at)is suae / ann(or)um XXXVI V Mar».⁵⁸ Al costat, estava enterrada la seva filla Beatriu, amb aquesta altra epigrafi: «*Ill(ustrissimi) Beatrici de Cardona hic ad matris / pedes ut ipsa moriens legurat / D(on) Ferdinandus eius frater / regni magni admiratus / dolens f(aciendum) curavit / vixit ann(or)um XXIII obiit XI kal(end)as iun(ii) MDXXXV».⁵⁹ Fins fa poc, la historiografia només sabia que Isabel de Requesens havia mort als 36 anys, el dia 5 de març d'un any indeterminat; alguns autors afirmaven que l'any era el mateix que va morir la jove Beatriu, el 1535. Però això és fals,**

55. NEGRE 1955, 116. Negre cita una documentació procedent de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, en concret, el registre 3555, fols. 137 i 161.

56. ACC, *Indice y sumario de las escrituras* (Op. Cit. nota 14), fol. 24. Confr. YEGUAS 2001 b, 84. Bach creia que les esposalles entre Ramon i Isabel van produir-se el 1492 (BACH 1998, 93).

57. HERNANDO 2001, 164.

58. STEFANO 1560, fol. 48 r-v.. Traducció: vianant llegeix, i et prego no plorar; aquí jeu aquella Isabel Requesens de Cardona, virreina de Nàpols, la qual fou el cim de la bellesa dels ulls que la veieren viva a la terra, quant feliços seran aquells que la podran contemplar i creure en les seves formes al càndid cel (qui pogués morir), i la seva virtut fou companya de l'ànima i de la glòria eterna; va morir en sortir l'albada el dia 5 de març, a la edat de 36 anys.

59. ADDOSIO 1883, 126. Traducció: a la il·lustre Beatriu de Cardona aquí al costat de la mare, vianant llegeix-ho ja que també moriràs, en va tenir cura dolorosament el seu germà Ferran, gran almirall del regne, va viure 24 anys morint el 20 de maig del 1535.

perquè la confirmació del ducat de Somma, feta el 12 de desembre del 1534 a Ferran de Cardona i d'Anglesola, indicava que la propietat havia estat comprada per «*la difunta doña Isabel de Cardona y de Requesens... madre y balia de Fernando, por cuarenta mil ducados carlinos*», després que fos expropiada del rebel Alfonso de Sanseverino.⁶⁰ Finalment, Fritz ha trobat un exemplar imprès del funeral de la Requesens, que es va celebrar el 9 d'abril de 1532.⁶¹ La mort s'hauria produït un mes abans, el 5 de març de 1532, als 36 anys. Per tant, hauria nascut entre 1495 i 1496, i en el moment del seu matrimoni amb Ramon de Cardona hauria tingut entre 11 i 12 anys.

Aquest matrimoni de conveniència, amb un cosí germà quasi 30 anys més gran, va fructificar amb fills, que era del que es tractava. Segons Sanuto, van tenir quatre fills, dos nois i dues noies.⁶² Els seus fills legítims foren: Antoni, que segons el testament patern era «*hijo suyo primogenito legítimo por la inhabilidad de naturaleza*» (vegeu apèndix documental, document 1), inhàbil perquè era mut; Ferran (1521-1571), el més petit, que va heretar els béns familiars⁶³; Maria, segons el testament patern havia d'heretar abans que Beatriu, per tant, hauria nascut abans que ella i el 1522 estava viva, i no s'ha de confondre amb la seva cosina Maria de Cardona i de Vilamarí, marquesa de Padula i comtessa d'Avellino; i Beatriu, morta el 20 de maig de 1535 als 24 anys. En resum, entre 1507 i 1510 hauria nascut Maria, el 1511 Beatriu, Antoni era el primogènit (el fill gran) entre 1507 i 1520 (però major d'edat el

1531 per anar a pagar unes taxes a la Generalitat, com després veurem), i el 20 de novembre de 1521 va néixer Ferran.

S'ha dit que Ramon de Cardona va tenir altres fills il·legítims: un parell de bessons amb Eleonora Brogna de Lardis Compagni, més coneguda com a «Brogna», dama d'honor de la cambra de la duquessa Isabella d'Este; el Cardona estava obsessionat amb aquesta noia de només 15 anys, la qual va acabar reclosa en un convent.⁶⁴ Hi ha documentada una carta d'Isabella d'Este al virrei, datada el 19 de novembre de 1513, on la duquessa de Màntua li demana ajuda per a protegir Beatrice de Contrari, que havia estat dama de la seva mare Elionor d'Aragó, i en la seva vellesa vivia a Ferrara, i ella l'estimava com si fos sa mare; una petició es faria a canvi d'alguna cosa, segurament el seu silenci, ja que en tot aquest tema no deuria quedar gaire ben parada la pobra Brogna.⁶⁵ Potser un d'aquests infants fou Catalina de Cardona, ja que, segons Torres Gros, una filla del Cardona amb aquest nom consta que va viure a la cort de Felip II.⁶⁶ Catalina de Cardona fou una beata carmelita, admirada per sant Pere d'Alcàntara i santa Teresa de Jesús, que, segons totes les seves biografies, va néixer a

60. MARTÍNEZ FERRANDO 1943, núm. 564.

61. Vegeu: FRITZ 2002, 448 i nota 45.

62. SANUTO 1496-1533, vol. XXXIII, 110.

63. Vegeu: YEGUAS 2001 b.

64. CASTAGNA 1982.

65. SHEMEK 2004, 137-138.

66. TORRES GROS 1982, 13

Barcelona el 1519, i va morir el 1577 al monestir de Nostra Senyora del Socors que ella mateixa havia fundat el 1572 en una cova de l'actual pedania del Carmen, al municipi de Casas Benítez, Conca, prop de La Roda, Albacete (però el 1603, aquest cenobi fou traslladat a Villanueva de la Jara, Conca). Giovanni Narduch (Casalciprano, 1526 – Madrid, 1616), carmelita més conegut per la seva faceta pictòrica i el seu nom religiós, Juan de la Misericordia, va escriure un relat de finals del segle XVI on afirma que «*la madre [religiosa] Catelina de Cardona fue hija de don Ramón de Cardona, el cual está enterrado en Belpucho, en Cateluña. El cual don Ramón estuvo e Nápole y allí tuvo esta hija Catelina, nuestra madre [religiosa], que fue tía de la princesa de Salerno, y así ofreciese ocasión a la misma princesa de venir a España a hablar al re Felipe y trujo consigo a nuestra madre Catelinade Cardona*». ⁶⁷ Si fem cas al testament del Cardona, només va tenir quatre fills legítims, els abans esmentats, i no hi figura la dita Catalina; però sembla que, un religiós que va conèixer i conviure amb Catalina, natural del regne de Nàpols, contemporani del segle XVI, no diria una mentida. Per tant, podríem especular que si Catalina fou un d'aquests fills bastards que va tenir amb la Brognina, segurament hauria estat afillada per alguna família resident a Nàpols i propera al Cardona. Aquesta família podria haver estat la seva germana Isabel de Cardona, casada amb l'almirall Bernat de Vilamarí, ja que Catalina viu a Nàpols i arriba a Madrid el 1559 de la mà de la princesa de Salern, que no és altra que Isabel de Vilamarí, la seva cosina. ⁶⁸

Isabel de Requesens (figs. 15 i 21) va seguir el seu marit a la cort de Nàpols, però no fou presentada en públic fins l'any 1511, potser poc abans o després de donar a llum la seva filla Beatriu, amb 15 o 16 anys. Fou una dona molt apreciada per la seva bellesa física. Al voltant del 1520 el poeta Mario di Leo da Barletta exalta les 30 dones més maques del reialme, i en primer lloc va posar-hi la virreina, lloada com «*bella fra belle, e delle belle in cima*». ⁶⁹ Després de la mort de Ramon de Cardona, Sanuto fa el comentari que havia deixat «*la moglie giovane e bella*». ⁷⁰ Quan era vídua se'n va enamorar perdudament Fernando de Avalos, marquès de Pescara, fet que segurament va portar la societat napolitana a fer sucosos comentaris, i a inventar-se històries, algunes de les quals ens han arribat explicades per Filonico d'Alicarnasseo, pseudònim de Costantino Castriota. ⁷¹ El mateix Alicarnasseo observa les qualitats morals d'Isabel de Requesens: «*cinta d'onesti e generosi pensieri*», i també les qualitats físiques a l'afirmar que era «*di volto la più bella donna che nacque mai... bella di cannatura la Requesenz mo-*

67. CORTIJO – CORTIJO 2003, 30.

68. Vegeu: COSENTINI 1896.

69. CECI - CROCE 1894, 169.

70. SANUTO 1496-1533, XXXIII, fol. 110.

71. CASTRIOTA 1516-1517, fol. 68 v. i 89 v.. Per exemple, Fernando de Avalos va fer lliscar un collaret de perles i pedres precioses per l'escot d'Isabel de Requesens, un regal que va retornar directament a Vittoria Colonna, muller del marquès amb la qual no tenia fills, i li va pregar que vigiléss a un *ladro domestico*. Fins i tot el marquès va arribar a escriure-li algunes cançons, una de les qual era molt desesperada, ja que portava la lletra següent: «*Si tu me sierras, amor, nel mejor tiempo la puerta la de la muerte sta abierta*».

*glie del vicerè Cardona, [en canvi] ebbe i suoi denti neri come il carbone ed il fiato di febido e puzzolente odore».*⁷² En contraposició trobem la seva germanastra, Joana de Requesens, que estava casada amb el príncep de Bisignano, Pietrantonio Sanseverino, el qual la va repudiar «*per esser brutta*»; tot i que ella després, el 1524, es va esposar amb Petraccone Caracciolo, duc de Martina.⁷³

L'encàrrec del mausoleu posaria Isabel de Requesens en contacte amb aquest món artístic. La seva tomba i la de la seva filla Beatriu es trobaven a l'església de l'Annunziata de Nàpols fins que foren destruïdes en un incendi la nit del dia 24 al 25 de gener del 1757.⁷⁴ El 1560 Stefano fa una bona descripció de l'obra: «*uno sepolcro di marmo nell'altaro maggiore a man destra quando si entra, un palmo sopra terra, con una cancellata di ferro sopra, acciò non si consumi il marmo per essere finissima lauore et in piedi di detta signora sta lo sottoscritto epitaphio*».⁷⁵ A través d'un parell de fonts, un cronista de finals del segle XVII i una referència documental indirecta, la historiografia ha atribuït a Girolamo Santacroce o a Giovanni Marigliano, indistintament, l'autoria de les tombes. El 1692 Celano recull Santacroce, i també un canvi d'ubicació de les tombes: «*due bellissimi sepolcri, uno d'Isabella di Cardena, l'altro di Beatrice dell'istessa famiglia; ma perché erano d'impedimento all'officiare in detto altare le statue di dette signore, che stavano giacenti sopra di detti sepolcri, sono state attaccate, colle loro memorie, nel pilastro, dalla parte che guarda l'altare; e queste due statue son'opere di Girolamo Santacroce*».⁷⁶ El 1906 Ceci publicava el contrac-

te entre l'escultor Giovanni Marigliano i Ippolita de'Monti, comtessa de Saponara, per a la decoració d'una capella a l'església napolitana dels Santi Severino e Sossio, en la qual volia ser enterrada (fig. 19), concretament en una «*lapide seu sepultura... con la imbagine de epsa signora contessa de quella qualità misura et proporzione et naturalità si come ei quella lapida che ei facta in cla ecclesia de la Nunciata de la Ill.ma viceregina olim confecta de don Ramondo de Cardona*».⁷⁷ Segons Naldi, de la lectura d'aquest contracte del Marigliano no se'n desprèn que la tomba d'Isabel de Requesens fos una obra seva.⁷⁸

72. CASTRIOTA 1516-1517, fol. 68 v. i 361 v.. Traducció de les cites: voltada d'honestos i generosos pensaments fou de rostre la dona més maca que ha nascut mai, bonica d'aspecte però té les dents negres com el carbó i l'alè li fa pudor.

73. CASTRIOTA 1516-1517, fol. 239 v. i 431 r.. Els capítols del seu primer matrimoni foren firmats el 8 de juny del 1511, i se li va assignar una dot corresponent al valor d'una tercera part del comtat de Palamós (ARCHIVI 1953-1954, I 17-18).

74. ADDOSIO 1883, 201.

75. STEFANO 1560, 48 r.. Traducció de la cita: un sepulcre de marbre a l'altar major, a mà dreta quan s'entra, un pam sobre el terra, amb una reixa de ferro a sobre, això no fa que el marbre es gastí perquè es tracta d'un treball finíssim, i als peus de (la figura de) la senyora està escrit l'epitafi.

76. CELANO 1692, 948. Traducció de la cita: dos sepulcres bellíssims, un d'Isabel de Cardona i l'altre de Beatriu, de la mateixa família; però perquè en l'altar les estàtues de les dites senyores impedié el oficiari, ja que estaven jacents sobre els sepulcres, foren enganxades a uns pilars que miraven cap a l'altar juntament amb les seves memòries; les dues estàtues són obra de Girolamo Santacroce.

77. CECI 1906, 69-71. Traducció de la cita: una làpida... amb la imatge de la senyora comtessa, amb una qualitat, mesura, proporció i naturalitat com aquella làpida de la virreina, vídua de Ramon de Cardona, que està feta a l'església de l'Annunziata.

78. NALDI 1997, 191.



Fig. 19. Giovanni da Nola, làpida d'Ippolita de' Monti, circa 1539. Església de Santi Severino e Sossio, Nàpols (foto: SBASN).



Fig. 20.- Giovan Domenico d'Auria (?), làpida de Porzia Tomacelli, circa 1551. Església de Santa Maria la Nova, Nàpols (foto: J. Y.).

Però nosaltres ens inclinem per Giovanni da Nola, ja que a l'església napolitana de Santa Maria la Nova es conserva la llosa de Porzia Tomacelli (fig. 20), una obra que va agafar el model de la làpida d'Ippolita de' Monti, per la idèntica forma de disposició de la jacent; l'obra és atribuïble estilísticament a Giovan Domenico d'Auria, deixeble de l'esmentat Marigliano. Pel que fa a la tomba de la filla d'Isabel, Beatriu de Cardona, seria una obra posterior a la de la seva mare, perquè va morir en diferent any i perquè tenia una epigrafi de diferent concepció, i, per això, podia ser de diferent artista.

El pintor Giulio Romano va immortalitzar Isabel de Requesens en un retrat (fig. 21), obra que actualment es conserva al museu del Louvre, gràcies a l'encàrrec que Bernardo Dovizi, el cardenal Bib-

biena, féu al taller de Rafael. El cardenal i el Cardona es van relacionar quan es va formar la Lliga Santíssima contra els francesos, el cardenal era enviat del Papat i el virrei era capità de l'exèrcit; una relació que deuria ser molt familiar, i que fou aprofitada per Bibbiena per retratar la jove i maca virreina de Nàpols.⁷⁹ El cardenal va demanar a Rafael que fes

79. S'ha conservat correspondència entre Bibbiena i Cardona, que així ho indica, com en aquest fragment: «*mi pare superfluo horamai usare tra noi termini di cerimonie, essendo hic inde quella perfetta et sincerissima et vera affettione, che esser può maggiore tra fratello et fratello... non mi trovo io insieme con voi a udire li vostri dolcissimi ragionamenti, che certo non mi sarai di minor contento*» (MONCALLERO 1953, 412). Traducció de la cita: ara ja em sembla superflu utilitzar termes cerimonials entre nosaltres, ja que la nostra estima és perfecta, sincera i veritable, major del que pugui ser entre germà i germà... no trobo el moment d'estar al vostre costat per escoltar els vostres dolços raonaments, que certament m'alegraran.

l'obra, però el mestre, que estava ofegat de feina, hi va enviar el seu deixeble Giulio di Piero Pippi de Giannuzzi, conegut com a Giulio Romano, i només va limitar-se a fer l'expressió del rostre. Una vegada acabat el quadre, el retrat fou regalat per Bibbiena al rei de França Francesc I vers el 1518, en un acte d'agraïment i reforçament de la confiança entre el Papat i la cort francesa, que en aquells moments tenien bones relacions.⁸⁰ Segons Summonte, també la va retratar un jove venecià anomenat «*Paulo*



Fig. 21.- Giulio Romano en col·laboració amb Rafael, Retrat d'Isabel de Requesens, 1518. Musée du Louvre, París (foto: P. Néri, a FRITZ 1997, 5).

de Augustini...fo discepolo de Ioan Bellino», i després «*Ioan Baptista fiorentino*».⁸¹ Segons Nicolini, aquestes pintures foren realitzades entre 1520 i 1522, i identifica «*Giovan Battista fiorentino*» com a Giovan Battista di Jacopo, més conegut com a Rosso Fiorentino (Florència, 1495 – Fointanebleau, 1540).⁸² Per Natali no hi ha cap dubte d'aquest viatge de Rosso Fiorentino a Nàpols.⁸³ Segons Giusti i Leone de Castris, que no descarten la hipòtesi de Rosso Fiorentino, també hauria pogut tractar-se d'un error, i ser un pintor anomenat «*Giovan Francesco*», en concret, el rafalesc Giovan Francesco Penni.⁸⁴ Pel que fa a l'altre pintor, es tracta de Paolo degli Agostini, també esmentat com Gian Paolo de Agostini, un artista de trajectòria poc coneguda.⁸⁵

Isabel de Requesens va tenir cura de l'art, o almenys hi va invertir diners, ja que, al marge del mausoleu, també va continuar les obres del convent de Bellpuig. Entre 1525-1530 es data una taula

80. La historiografia creia que l'obra en qüestió era un retrat de la reina de Nàpols, Joana d'Aragó; fou una confusió originada en el segle XVII quan s'estava catalogant la col·lecció privada dels monarques de França. Fritz ha demostrat el que acabem d'exposar, des d'una doble visió documental i estilística: que l'obra era un retrat de la virreina de Nàpols fet entre Giulio Romano i Rafael. Documentalment es basa en una carta que el duc de Ferrara, Alfons d'Este, envia al seu secretari per obtenir de Rafael el cartró preparatori on estava representada la virreina de Nàpols (FRITZ 1997).

81. SUMMONTE 1524, 66. Traducció de la cita: fou deixeble de Giovanni Bellini.

82. NICOLINI 1923.

83. NATALI 2006, 88.

84. GIUSTI – LEONE de CASTRIS 1988, 84.

85. Vegeu: KALBY 1992.

conservada a la rectoria bellpugenca, una obra en estat lamentable, els *Instants previs a la Dormició*, popularment coneguda com «la Verge de la Palma», que Ainaud va atribuir amb encert al pintor Pere Nunyes; segurament procedent de l'església conventual. Després de la mort de la Requesens, el 1532, serà el seu fill Ferran de Cardona (així ho indiquen els documents i sis escuts heràldics ubicats a les cantonades del claustre o a la porta d'entrada del recinte, indicant clarament el seu patronatge) el qui executi la resta d'obres que es daten a la primera meitat del segle XVI; entre 1533 i 1535 Joan Llopis fa els pinacles dels contraforts de la planta baixa del claustre, les galeries de la primera planta del claustre (l'element més destacat i característic del convent, que són sostingudes per onze columnes tornejadades en hèlix i coronades amb capitells), el rentamans del refetor, la sala capitular (amb voltes de creueria estrellades, amb retrats en bust a les claus, que s'han volgut relacionar amb els fundadors del convent) i l'escala de caragol.⁸⁶

Inici de la carrera politicomilitar (1503-1506) i el virregnat de Sicília (1507-1509)

Ramon de Cardona estigué vinculat a l'administració política i militar. Aquest fet fa que, mentre residia a fora de Catalunya, els seus béns eren portats per diferents procuradors.⁸⁷ Molts autors fan comentaris sobre les seves campanyes bèl·liques, però la monografia que dona més detalls, sovint

farcits de llegenda, és la de Ballesteros Gaibrois.⁸⁸ Els seus inicis militars foren l'any 1503 sota les ordres del gran capità Gonzalo Fernández de Córdoba en la segona campanya per la conquesta de Nàpols, on va recolzar amb dues galeres el setge que Bernat de Vilamarí va sostenir a Gaeta.⁸⁹ El 24 de gener del 1505 va produir-se una commutació de la pena de presó perpètua a 19 heretges, a canvi del servei en les *trirremes* de Ramon de Cardona.⁹⁰

El 16 de setembre del 1505 es va produir la presa de «lo castell e vila de Massalquivir [o Mers-el-Kébir]» (fig. 22). Cal fer constar que el cap de l'expedició era Diego Fernández de Córdoba, anomenat «*alcaide de los Donceles*». La batalla va durar des de l'11 de setembre, i es feren servir 6 galeres, un gran nombre de caravel·les i fustes, i amb 5.000 soldats a bord.⁹¹ El fet no era casual, s'insereix en una cam-

86. Vegeu: YEGUAS 2004 a.

87. Entre 1505 i 1518 trobem Lluís de Sedamó com administrador de les baronies de Bellpuig i del comtat de Palamós. El 1513 i 1514 tenia un procurador a Barcelona, que no podem saber si era el propi Sedamó (vegeu YEGUAS 2004 a, docs. 1 i 2). El 1509 tenia un procurador que habitava a Montblanc, Ramon de Maldà, segons es desprèn de la compra a Guerau de Foix, senyor del castell de la Ràpita, dels termes del Penal i de Lunell per 21.270 sous o 1063'5 lliures barcelonines (GUAL 1997, 48).

88. BALLESTEROS GAIBROIS 1953. També hi ha relats inventats com el de Mn. Josep Palomer i Alsina (vegeu PALOMER 1923), el qual no mereix cap mena de credibilitat, tot i els dubtes d'alguns estudiosos (MIRÓ 2005), ja que, al marge d'inventar-se les fonts, en altres ocasions ja havia convertit en novel·la alguns fets històrics que, per separat, podien ser versemblants (vegeu PALOMER 1919).

89. RODRÍGUEZ VILLA 1908, 391.

90. MARTÍNEZ FERRANDO - UDINA 1973, II, 341.

91. ZURITA 1580, vol. 3, 412 (llibre VI, capítol XV, línies 63-65).



Fig. 22.- Batalla de Massalquvir, detall del mausoleu. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).

panya on es volia prendre alguna plaça forta del nord d'Àfrica, una expedició que el cardenal Ximénez de Cisneros va pressupostar en 11 milions de maravedis, és a dir, en 30.000 ducats o 35.000 lliures catalanes, una acció que considerava Massalquvir com el punt de partida idoni per a successives conquestes cap a Orà, Bugia i Trípoli.⁹² Pocs dies abans, en el mes d'agost del 1505, el propi Ramon de Cardona havia assaltat «tres galiotes de mores» a Màlaga.⁹³ El 1506 està documentat a Messina, on va jurar respectar els privilegis de la ciutat en presència de l'arquebisbe de Messina i del bisbe de Cefalù.⁹⁴

Segons Zurita, el virrei de Sicília Juan de Lanuza era mort «antes que el rey se embarcase [cap a Itàlia, 4 de setembre de 1506]», i, en breus dies, també va morir el seu fill homònim, que va arribar a embarcar amb el sobirà i «estaba proveído por visorey de Sicilia». Llavors, el Catòlic va proveir el càrrec del

virregnat de Nàpols al seu nebot Joan d'Aragó, «y [simultàniament] nombró por lugarteniente general de Sicilia a don Ramón de Cardona».⁹⁵ En quina data seria? A finals de 1506 o inicis de 1507? La historiografia napolitana atorga el nomenament oficial de Joan d'Aragó com a virrei de Nàpols el 4 de juny de 1507, tot i que s'esmenta que d'ençà del mes de març del 1507 estava al front del govern del regne partenopeu.⁹⁶ En tot cas, el primer esment del Cardona en la dignitat siciliana, «*insulae Siciliae vice-rex*», apareix el 24 de febrer de 1507 en la butlla papal per a la fundació del convent de Bellpuig.⁹⁷ El seu nomenament com a virrei sicilià va anar

92. DOUSSINAGUE 1944, 130-131.

93. SANS TRAVÉ 1994-2006, I, 313.

94. CORTE CAILLER 1906.

95. ZURITA 1580, vol. 4, 243-244 (llibre VIII, capítol III, línies 54-65).

96. RANEO 1634, 42-43; CERNIGLIARO 1983, 47 i 56.

97. WADDING 1628-1654, 638-639.

acompanyat del càrrec de governador general del regne, unió de dues importants dignitats que no s'havia donat mai a la Corona d'Aragó.⁹⁸ La majoria d'autors afirmen que el nomenament d'aquest alt càrrec fou gràcies als mèrits militars que el Cardona va mostrar en la batalla de Massalquivir, però Hernando estableix un altre vincle, sortit de les entranyes del feudalisme, i més racional per a l'època: el fet que sigui una espècie de regal de nocces, ja que el nomenament es produiria poc després del seu casament amb Isabel de Requesens, una cosina-germana, la culminació dels llaços de la nissaga dels Cardona amb el regne de Sicília.⁹⁹

La Corte Cailler dóna la dada que el Cardona va entrar a Messina l'11 d'abril de 1507, i l'entrada triomfal a Palerm fou el 15 d'abril de 1507.¹⁰⁰ Segons Blasi, Ramon de Cardona va arribar amb dues galeres, i féu una entrada pública a cavall al mig dels representants eclesiàstic i civil de la ciutat palermitana, l'arquebisbe i el primer senador (el pretor estava impedit), amb els quals va anar cap a la catedral, on va fer el jurament acostumat de possessió del virregnat.¹⁰¹ Un cop establert a Palerm va tenir problemes amb la noblesa local, ja que el secretari reial Giovanni Luca Barberio va descobrir que alguns membres de l'aristocràcia palermitana no tenien els títols que acreditessin els corresponents feus; com a senyal de bona voluntat, el nou virrei va legitimar les escriptures de possessió. El 7 d'agost de 1508 va convocar un parlament extraordinari per a demanar diners davant una campanya militar naval contra «*i mori della Barberia, che*

infestavano la Sicilia non meno che la Spagna», per a la qual va obtenir un donatiu de 300.000 florins; el mateix parlament va elegir el Cardona com a ambaixador, va atorgar-li l'honor que pogués afirmar que era originari de Sicília (per desenvolupar qualsevol càrrec a l'illa), i li van lliurar un altre donatiu de 5.000 florins.¹⁰² En definitiva, segons Giovanni, «*D. Raimondo di Cardona viceré non fé a tempi suoi cosa notabile, se non che fu lodato di buon reggitore, senza dar mal esempio di sé in cosa nessuna. Non s'intricò in vendizioni d'officii, né in amore, né in mercanzie, e la giutizia la fé con moderanza, mista con la misericordia*».¹⁰³

El virregnat de Nàpols (1509-1511)

Ramon de Cardona fou nomenat virrei de Nàpols (figs. 23 i 24) el 8 d'octubre de 1509, en substitució

98. LALINDE 1964, 107.

99. HERNANDO 2001, 164.

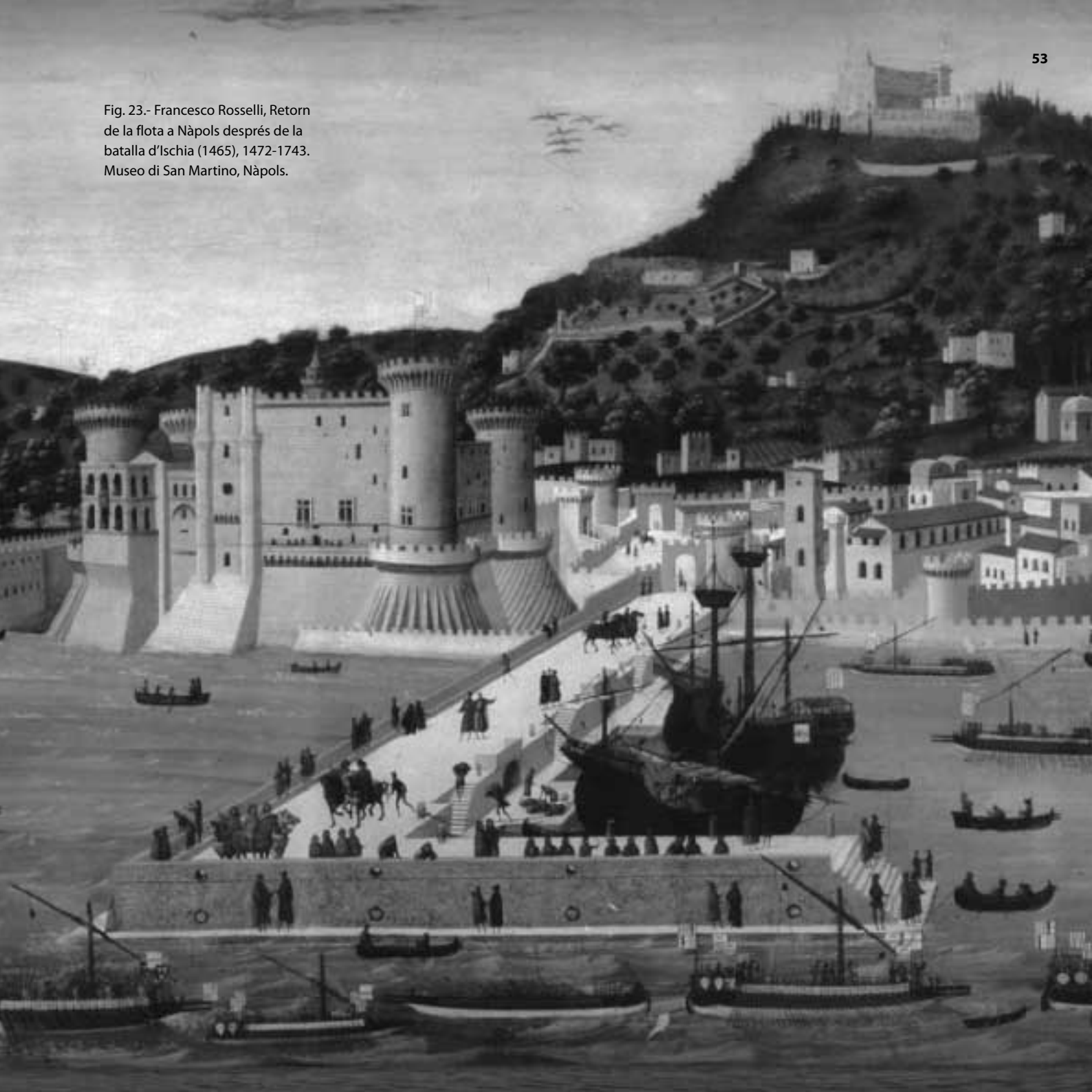
100. CORTE CAILLER 1906.

101. BLASI 1790-1791, 139. Tot i la valuosa informació d'aquest autor, s'ha de dir que s'equivoca en la data, ja que esmenta erròniament l'abril de l'any 1505.

102. BLASI 1790-1791, 139-140. Per aprofundir en la seva tasca política a Sicília, vegeu les ordinacions núm. 220-228 de Cancelleria de l'Archivio di Stato di Palermo (INVENTARIO 1950, 17). Traducció de la cita: els musulmans berbers (del nord d'Àfrica) que infestaven Sicília, no menys que Espanya.

103. GIOVANNI 1615, llibre IV, 288. Traducció de la cita: El virrei Ramon de Cardona no féu coses notables al seu temps, només fou lloat com a bon governant, sense donar mal exemple en cap cosa. No va intrigar en venda de càrrecs, ni en amor, ni en mercaderies, i la justícia la féu amb moderació, juntament amb la misericòrdia.

Fig. 23.- Francesco Rosselli, Return
de la flota a Nàpols després de la
batalla d'Ischia (1465), 1472-1743.
Museo di San Martino, Nàpols.



de Joan d'Aragó.¹⁰⁴ El bellpugenc féu la seva entrada a la ciutat partenopea el 24 d'octubre del 1509. Una vegada a terra ferma va anar a cavall fins a la catedral per a jurar les observances, acompanyat pels cardenals de Borja i Sorrento, així com altres barons del regne, després va tenir el tacte d'anar a veure «*la sigora regina matre in lo castello de Capuana*».¹⁰⁵ Com a virrei de Nàpols, cobrava la quantitat anual de 10.000 ducats, 6.000 de salari ordinari i 4.000 d'adjunt, sense tenir en compte altres drets, potestats, facultats, honors, favors i prerrogatives; a la seva mort foren trobats 200.000 ducats que tenia amagats, no sabem quin era el seu origen.¹⁰⁶

Segons Hernando, al matí, després d'escoltar missa, el Cardona despatxava els assumptes que se li presentaven fins a l'hora de dinar, en què dinava

amb els cavallers presents al palau, en lloc de menjar amb la seva muller, per així seguir negociant fins a reunir-se amb el Consell. Va tenir molt de compte amb l'assistència a totes les festes i cerimònies lligades amb la dinastia aragonesa de Nàpols, en els actes religiosos celebrats a l'església de Santa Maria di Monteoliveto (també coneguda com Sant'Anna dei Lombardi), i va extremar tots els gestos de deferència cap a les nissagues locals, fins al punt d'erigir-se en un model d'entesa en contraposició amb altres virreis posteriors, com Pedro de Toledo, més distant i d'altivesa protocol·lària. Segons el llibre de

104. Sobre Joan d'Aragó, vegeu: YEGUAS 2000.

105. NOTAR GIACOMO 1479-1511, 320-321. Traducció de la cita: la senyora reina mare, al castell de (la porta) Capuana.

106. SANUTO 1496-1533, XXXIII, fol. 121; MARTÍNEZ FERRANDO 1943, núm. 1304.



Fig. 24.- Giovanni Battista Perolli i col·laboradors, vista de Nàpols, 1575-1588. Palau del marquès de Santa Cruz, Viso del Marqués (foto: J.Y.).

salaris de la tresoreria ordinària del virregnat, el Cardona tenia diferents oficials al seu servei, des de personatges com Lluís d'Icart¹⁰⁷, fins a un jardiner dels espais de la cort. Altres serveis, els deuria pagar directament el propi virrei, com els cambrers, trinxats, majordoms i altres treballadors imprescindibles de l'aristocràcia. Amb tot, disposava d'una guàrdia de 30 alabarders, 50 *continuos* (guàrdia d'honor), o 40 genets «*ballesteros a caballo*» i uns quants correus que li garantien la correspondència.¹⁰⁸

Els primers problemes que va haver de solucionar el Cardona com a virrei foren algunes revoltes populars que s'havien produït a la ciutat de Nàpols a conseqüència de la manca de proveïment. Però el malestar es va manifestar en sorgir una causa capaç d'aglutinar els diferents estaments napolitans, com fou la intenció d'introduir la Inquisició al regne de Nàpols, amb l'excusa que a Calàbria i a la Pulla encara hi havia jueus que «*aziendo y guardando muzios ritos y cerimonioas iudaycas...* [i com a conseqüència] *de la comunicacion y cohabitacion de los suso dichos con los fieles christianos se podría seguir contagion en manzella*». ¹⁰⁹ Les tibantors van durar de començaments de gener de 1510 fins al mes de novembre del mateix any, i foren suavitzades per diferents festes, com els toros i les justes organitzades a la plaça de la Sellaria el 24 de juliol de 1510 per a celebrar la conquesta de Trípoli.¹¹⁰ La Inquisició «*al modo de España*» suposava una agressió als representants nobles de la voluntat popular, els *seggi*, que feren reunions i protestes, com manifestar-se en processó amb la imatge de

san Gennaro. El virrei va comunicar al monarca la gravetat de la situació i l'exaltació dels ànims de la població, de manera que el Catòlic va abandonar el projecte, perquè no volia arriscar-se a una rebel·lió popular.¹¹¹ Ramon de Cardona va intuir que era una garantia per a la consolidació dels interessos a Nàpols formar part dels *seggi*, per això va entrar al de Porto i al de Nido.¹¹²

La Lliga Santíssima (1511-1515)

El rei catòlic, Ferran II d'Aragó, volia veure reconegut el seu nou regne de Nàpols pel Papa; per això al novembre de 1509 va encarregar al seu ambaixador

107. Lluís d'Icart i de Requesens, al marge d'estar casat amb una cosina-germana del Cardona, entre 1512 i 1513 fou ambaixador del virrei al costat del Papa i de la duquesa de Milà; el 1513 era governador de Brescia, potser gràcies als seus serveis en la guerra d'Itàlia, ja que quan el 1519 és confirmat al capdavant del Castel Nuovo de Nàpols s'afirma que va col·laborar activament «*en la toma de la ciudad de Brescia*»; el 1516 Carles V li atorgava l'ofici de batlle general de Catalunya, tot i que el seu antic posseïdor, Joan Aymerich, no va morir fins el 1517; el 1528 va beneficiar-se de la venda de terres confiscades als barons rebels de Nàpols, concretament per 4.000 ducats va adquirir les terres de San Marzano que havien estat de Giovan Tommaso de Miroballo; va romandre a la capital partenopea fins la seva mort el 1531 (CORTESE 1931, 66; MARTÍNEZ FERRANDO 1943, núm. 1249 i 1250; VOLTES 1958, doc. 3 i 5).

108. HERNANDO 2001, 166-169.

109. NOTAR GIACOMO 1479-1511, 334.

110. HERNANDO 2001, 174-178.

111. ZURITA 1580, vol. 5, 107-109 (llibre IX, capítol XXVI, línies 1-68); CONIGLIO 1967, 21-24.

112. CONIGLIO 1967, 26; HERNANDO 1994, 245. Sobre els *seggi* de la ciutat de Nàpols, vegeu: GOTHEIN 1915, 31-62.

a Roma, Jeroni Vich, que endurís la seva actitud. El 18 de març de 1510 el Catòlic comunicava a Vich la seva disposició a pactar amb el Papa, el qual estava preocupat per les maniobres dels francesos. Mitjançant butlla de 3 de juliol de 1510, Juli II (fig. 25) concedia al Catòlic i als seus descendents la investidura del regne de Nàpols, acte que fou celebrat a Bolònia el 8 de novembre de 1510.¹¹³ Per tant, durant l'any 1510 s'anaren deteriorant les relacions del sobirà de la Corona d'Aragó i Lluís XII de França, fins a fer inviable el manteniment de la Lliga de Cambrai, que havia estat firmada el 10 de desembre de 1508 contra la república de Venècia. Finalment, el 4 d'octubre del 1511 va signar-se un conveni contra els interessos de França al centre i nord de la península italiana, anomenat la Lliga Santíssima, format pel Papat, la Corona d'Aragó, Venècia, i després s'hi va sumar Anglaterra; l'emperador germànic, Maximilià d'Habsburg, va abstenir-se perquè tenia dificultats en les relacions amb els venecians. Ferran II va prometre que en 20 dies serviria 1.200 homes d'armes, 1.000 cavalls lleugers i 10.000 infants. Venècia i la Santa Seu es comprometeren a pagar a l'exèrcit de la Lliga 40.000 ducats mensuals, mentre es mantingués la guerra.¹¹⁴

Al capdavant de les tropes de la Lliga, com a capità general, fou escollit Ramon de Cardona, el qual va deixar el càrrec de virrei de Nàpols a un lloctinent, el cardenal Francesc Remolins. Segons testimoni epistolar, el dia de Nadal del 1511 el Papa va beneir «*lo stendardo et domani o l'altre insieme con la spada lo invierà alla Ex. del Sr. Vicerè*».¹¹⁵ Segons Serra



Fig. 25.- Rafael, Retrat del papa Juli II, 1511-1512. National Gallery, Londres (foto: Web Gallery of Art).

Postius, l'any 1747 l'espasa beneïda pel Sant Pare es guardava a Bellpuig al costat de la tomba de Ramon de Cardona: «*Aun permanece alli la espada que el papa Iulio II le diò luego que fue electo General de la Liga Santissima... en cuya hoja esta gravado el nombre del Sumo Pontifice*».¹¹⁶ El 1764 Marca també parla del regal papal, que «*se guarda en la sacristia... estuvo mucho tiempo colgada al lado izquierdo de la capilla mayor*», i en la fulla de l'espasa hi havia la inscripció «*Julius secundus pontifex maximus anno octavo*».¹¹⁷ El 1785 la va veure Zamora, també «en

113. HERNANDO 2001, 179-182.

114. ZURITA 1580, vol. 5, 151-152 (llibre IX, capítol XXXVIII, línies 34-65); DOUSSINAGUE 1946, 202-203; MANGLANO 1963, I, 250.

115. Traducció de la cita: l'estendard, i demà o demà passat l'enviarà al virrei (Cardona), juntament amb l'espasa (MONCALLERO 1953, 302).

116. SERRA POSTIUS 1747, 289-290.

la sacristía», i esmenta una inscripció que hi havia «en la hoja: Julius II Pont[ifex] Max[imo] anno VIII... [i un] escudo pontifical de su familia [de Juli II o Giuliano della Rovere?], y San Pedro y San Pablo». ¹¹⁸ L'esment a l'any «octavo» o «VIII» coincidiria amb l'any de l'era pontifical de Juli II, que fou escollit l'1 de novembre de 1503. El 1839 Piferrer referencia que l'espasa estava «en la urna», i que tenia epigrafi a l'empunyadura, però aquest testimoni és indirecte, ja que ell no la va poder veure degut a un robatori, que creia que va ser fet a la guerra del Francès: «hoy estará sin duda adornando con otras preciosidades robadas á la España algun museo ó armeria de Paris, pues se la llevaron los franceses». ¹¹⁹ Per ara, la recerca de l'espasa en determinats museus francesos ha estat infructuosa. ¹²⁰

El Cardona no tornaria a Nàpols, llevat de breus intervals durant la guerra, fins al 12 de novembre de 1515. La sortida del virrei del regne el 1511 va suposar l'inici d'un model de govern virregnal amb substituït, un fet estrany, perquè el propi càrrec de lloctinent es desenvolupava com a desdoblament de la persona del sobirà. Amb el Cardona es va configurar un sistema de delegacions superposades que implicava l'absència del virrei, a través dels lloctinents Francesc Remolins i Bernat de Vilamarí. Remolins era un cardenal català format a la universitat de Pisa, que devia la seva fortuna als Borja, que fou substituït el febrer de 1513, en ocasió del conclave. L'almirall Vilamarí, comte de Capaccio, estava casat amb Isabel de Cardona-Anglesola, germana del virrei; tenia una brillant carrera militar i havia

teixit una important xarxa familiar i d'aliances amb els principals llinatges napolitans (la seva filla gran, Joana, la va casar amb el marquès de Padula, i la segona, Isabel, amb Ferrante Sanseverino, príncep de Salern). ¹²¹

L'exèrcit de la Lliga va posar-se en moviment a Nàpols el 8 de novembre del 1511. El Cardona anava al front d'un nombrós contingent d'homes, del qual en formaven part destacats nobles napolitans. L'impacte que l'empresa va produir a la societat napolitana fou reflectit per la descripció de la sortida de l'exèrcit que recull la narració novel·lada *Questión de Amor* (València, 1513). L'exèrcit de la Lliga va arribar a Rímini a finals de desembre de 1511, i va assetjar Bolònia al gener del 1512, on s'havien fet forts els fills de Giovanni Bentivoglio i uns soldats francesos. El general de l'exèrcit francès era Gastó de Foix, duc de Némours i germà de la muller de Ferran II, Germana de Foix, que es va mostrar ràpid de moviments, ja que el 4 de febrer del 1512 enviava reforços a Bolònia i obligava l'exèrcit de la Lliga a retirar-se, i el dia 19 de febrer entrava i saquejava Brescia. La progressió de l'exèrcit francès i la difusió de rumors (la desprotecció de Nàpols) va posar nerviosos els membres de la Lliga, de manera que

117. MARCA 1764, 317.

118. ZAMORA 1785-1791, 248-249.

119. PIFERRER 1839, 334-335 i nota 148. Serra Boldú recull la historiografia precedent (SERRA BOLDÚ 1918 a, 37).

120. DUCH 1998; PONT 1998; TORRES GROS 1998, 34.

121. Sobre Remolins, vegeu: LLADONOSA PUJOL 1956. Sobre Vilamarí i la seva filla Isabel, vegeu: YEGUAS 2001 a, 216-227.

el Cardona fou acusat de lentitud i de covardia; així, Bernardo Dovizi (el cardenal Bibbiena) afirma el 28 de març que el virrei no venceria mai, ja que evitava la batalla.

A inicis d'abril del 1512 es van trobar cara a cara els exèrcits de la Lliga i el francès, concretament prop de Ravenna (fig. 26). Els francesos tenien problemes d'avituallament i intentaren l'assalt a Ravenna sense èxit; en canvi l'exèrcit de la Lliga va mantenir-se en les seves posicions esperant l'atac dels francesos. La situació va allargar-se fins el diumenge 11 d'abril del 1512, quan va comen-

çar la batalla. La batalla de Ravenna ha passat a la història per ser una de les carnisseries més brutals de tots els temps. Molts soldats prengueren part en el combat, el còmput dels quals varia segons el grau d'informació i de passió partidista del narrador. Zurita esmenta que les tropes comandades per Gastó de Foix eren d'infanteria, sense tenir en compte els homes d'armes i els cavalls lleugers, dividits en 6 grups, cadascun dels quals estava compost per 4.000 homes, és a dir, un total de 24.000 individus (amb la presència de 12.000 francesos, 8.000 dels quals eren picards i gascons,



Fig. 26.- Agostino Busti (conegut com Bambaia), batalla de Ravenna, detall de la tomba de Gastó de Foix, 1518-1522, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milà (foto: Luciano Romano, a FIORIO 2007).

6.000 alemanys i 4.000 italians). Sanuto comenta que els francesos eren 22.400 soldats: 17.000 d'infanteria (4.000 d'italians, 3.000 d'alemanys, 6.000 de gascons i 4.000 de normands) i 5.400 d'homes d'armes i cavalleria (1.700 llancers i 3.700 cavalls lleugers). Pel que fa a les tropes comandades per Ramon de Cardona hi ha més discussió: Zurita fa referència a 12.000 individus d'infanteria (8.000 d'hispanos i 4.000 d'italians), sense tenir en compte els homes d'armes i els cavalls lleugers; Sanuto esmenta que hi havia un total de 17.900 persones: 14.000 d'infanteria (10.000 d'hispanos i 4.000 d'italians) i 3.900 d'homes d'armes i cavalleria (2.000 armats, 150 llancers especials, 1.700 cavalls lleugers i 50 gentilhomes del rei). En resum, l'exèrcit francès era superior en nombre (entre 24.000 i 22.400), contra l'exèrcit de la Lliga (uns 18.000). La batalla va durar 7 hores, entre les 12 i les 19, i l'exèrcit més nombrós va tenir més baixes, 13.500 morts, per la banda de la Lliga hi hagué 7.400 morts (7.000 d'infanteria i 400 d'armats). Davant la immensa mortalitat de la batalla de Ravenna, l'exèrcit de la Lliga va efectuar retirada, amb el virrei Cardona estant *«ferito, ma non ha tropo male»*, i deixant un elevat nombre de presoners (com Pedro Navarro o el jove marquès de Pescara). Els rumors van córrer ràpidament, Pietro Martire d'Anghiera va recollir: *«se dice que el virrey Ramón, durante todo lo que duró su fuga, no volvió la vista atrás hasta que llegó a Ancona [a uns 100 km de Ravenna]. Allí, atónito todavía y tembloroso por el estruendo y estampido de los cañones enemigos, se*

dispone a marcharse al reino... sin esperar a reagrupar los restos de ejército supervivientes». Fins i tot han arribat històries burlesques sobre la derrota, com la d'un capità portuguès que assistia a un dinar, el qual va compondre l'epitafi fúnebre de Ramon de Cardona en resposta a una ofensa verbal prèvia que el mateix virrei li havia llençat: *«Aquí jase Don Remon de Cardona, que faxó en la batalla de Rávena, y ansí farà en cuantas se fachare»*.¹²²

Després de la derrota de Ravenna, el rei Catòlic va mantenir Ramon de Cardona al capdavant de l'exèrcit. El monarca havia recolzat el virrei en el nomenament del càrrec, contra les pressions dels cercles castellans i italians perquè esdevingués comandant Gonzalo Fernández de Córdoba, el *gran capitán*, i aquests mals resultats militars només feren que multiplicar les crítiques. Hi ha qui ha cregut veure en la no responsabilització, una altra mostra de clemència cap al fill bastard. El Cardona va tornar a Nàpols el 6 de maig de 1512, fet que li va permetre la reorganització de les tropes, i partir novament el 27 de maig cap a la Llombardia. Tanmateix, la mort de Gastó de Foix a la batalla de Ravenna, en el moment de la retirada, va donar un regust amarg a la victòria dels francesos. Una victòria que es veuria enfosquida

122. ANGHIERA 1488-1525, doc. 484; ZURITA 1580, vol. 5, 180-186 (llibre IX, capítols XLVI-XLVII), 194 (llibre IX, capítol L, línies 35-40); 233 i 239-241 (llibre IX, capítol LXI, línies 71-79 i 312-378); SANUTO 1496-1533, XIV, fol. 75, 111, 127 i 131; DOUSSINAGUE 1946, 249-250, 257, 260-261, 266, 290-292; PAZ MÉLIA 1890-1902, II, 63-64; MONCALLERO 1953, 314; MANGLANO 1963, I, 281-298.

per la recuperació dels exèrcits de la Lliga. Les tropes pontifícies conquerien Rímini, Cesena, Ravena i, finalment el 13 de juny, Bolònia, per després apoderar-se de Parma i Piacenza, ciutats del ducat de Milà. Els soldats de la confederació helvètica prengueren Pavia el 14 de juny, i Vittoriano Sforza va sublevar-se amb èxit el 20 del mateix mes. A inicis d'agost de 1512 es va celebrar una entrevista entre el capità de la Lliga i l'ambaixador de l'imperi germànic, és a dir, entre Ramon de Cardona i el bisbe Mateu Lang, per repartir-se diferents ciutats del nord d'Itàlia: Pàdua i Treviso foren per als venecians; Vicenza i Verona, per als germànics; Ferrara era pretesa pel Papat i Brescia era disputada per venecians i germànics.

Es va restituir la família Mèdici a Florència, tot i que el consell de la ciutat toscana només acceptava que tornessin com a ciutadans privats. La resistència florentina fou contestada per l'exèrcit de la Lliga, que ocupà i saquejà la ciutat de Prato el dia 29 d'agost de 1512. L'1 de setembre el consell de Florència féu retornar els Mèdici, va destituir Pietro Soderini, i la república de la ciutat entrava a formar part de la Lliga, juntament amb Pistoia, Siena i Lucca. Per una carta de Bonaventura Pistofilo al cardenal Ippolito d'Este, ens assabentem que Ramon de Cardona inspeccionava Florència *«passando mezzo camuffato per la piazza di questo loco»* dies abans que la ciutat acceptés les condicions de la Lliga, i des de la finestra d'una casa on s'hostatjava el cardenal Bibbiena es va cridar: *«el si fugge, el si fugge; piglia, piglia»*, essent em-

presonat i al moment alliberat; cosa que indica les males relacions que hi havia a la Lliga. Sense la presència de les tropes franceses, l'exèrcit de la Lliga es va constituir com a força hegemònica al nord d'Itàlia. A finals de setembre del 1512 es va convenir conquerir la ciutat de Brescia, fet que va ocórrer el 27 d'octubre del mateix any. El 29 de desembre del 1512 els Sforza eren restituïts com a ducs de Milà, cerimònia solemne que es va fer a la catedral de Milà i en la qual Ramon de Cardona va participar.¹²³

Al febrer del 1513 havia mort el Papa Juli II, i era escollit el nou pontífex, Giovanni de Mèdici, Lleó X, sota la pressió del rei Catòlic. Malgrat la signatura de pau de Fuenterrabía, l'abril del 1513, entre Ferran el Catòlic i Lluís XII de França, el virrei Cardona va romandre amb l'exèrcit de la Lliga al nord d'Itàlia. França va assetjar Milà, però l'exèrcit no podia actuar, fet que va motivar que el 6 de juny el duc Maximiliano Sforza fes una crida d'ajuda als suïssos, els quals van guanyar els francesos a Novara, mentre que el Cardona es limitava a tallar el possible suport dels venecians. Aquesta victòria insospitada féu que el virrei de Nàpols enviés una part de les tropes a Gènova per a col·locar com a dux Ottaviano Fregono, i que a finals de juny anés a Verona, per defensar-la dels venecians, i, de pas,

123. ZURITA 1580, vol. 5, 315-339 (llibre X, capítols XX-XXVI); DOUS-SINAGUE 1946, 303, 316, 318, 335-343; MONCALLERO 1953, 322. Traducció de les cites: passant mig camuflat per la plaça d'aquest lloc / que s'escapa, que s'escapa, agafeu-lo, agafeu-lo!

s'apoderés de Cremona, Bèrgam, de la regió de Brescia, fins a assetjar Pàdua. Els venecians es negaven a firmar una pau, perquè confiaven en una revifalla dels francesos. El virrei va seguir avançant amb el seu exèrcit, i a finals de setembre de 1513 féu una atrevida incursió per terres venecianes, bombardejant la ciutat de la Ilacuna, un acte simbòlic que va causar un gran impacte a l'època.

L'estratègia del Cardona fou arriscada, ja que a la retirada de Venècia foren rodejats per l'exèrcit del general Bartolommeo d'Albiano, després de travessar el riu Brenta. Era el 7 d'octubre del 1513, s'entaulà una batalla prop de Vicenza, un combat que el virrei presentaria com una brillant i magistral victòria. Existeix bastant confusió historiogràfica a l'hora de com s'ha d'anomenar aquesta batalla, ja que va tenir diferents focus bèl·lics. Segons l'esmentada poesia de Bartolomé de Torres Naharro, *Psalmo en la gloriosa victoria que los españoles ovieron contra venecianos*, la batalla va tenir lloc a la vila de Motta, a 9 km al nord de Vicenza; i així ho reflecteixen tots els estudiosos en literatura, des de Menéndez Pidal fins a Cahner, com la batalla de Motta o «La Motta».¹²⁴ En canvi, Ballesteros comenta que va tenir lloc a Olmo, a 4 km al sud-oest de Vicenza, dins el municipi de Creazzo; per això també es coneix com a batalla de Creazzo, i en aquesta vila italiana fan representacions d'aquest episodi.¹²⁵ I també hi ha qui parla de la batalla de Schio, a 26 km al nord-oest de Vicenza. Segons el fris historiat del mausoleu de Bellpuig va ocórrer prop de l'aigua d'un riu, per

això se l'ha anomenat batalla del pas del Brenta, riu situat a 20 km de Vicenza; per Olmo passa el riu Retrone, afluent del Bacchiglione, afluent del Brenta; per Schio, passa el dit Bacchiglione, i a 3 km de Motta passa el mateix riu. Finalment, també apareix la nomenclatura batalla de Vicenza, que recolliria els diferents escenaris i resumeix que fou en les immediacions d'aquesta ciutat.¹²⁶ De tota manera, els fets representats en el mausoleu de Bellpuig (fig. 27), no sabem si fan referència al bombardeig de Venècia o la batalla de Vicenza, però, en ambdós casos, els fets passen a poca distància del dit riu Brenta.

El mateix octubre de 1513 es va firmar el tractat de Lille, una aliança entre Ferran II, l'emperador germànic Maximilià i la corona anglesa contra Venècia i França. Però el desembre del 1513 Maximilià d'Habsburg va acceptar firmar la pau amb els venecians, a instàncies del Papat, pas previ per a casar el seu nét Ferran amb la segona filla del rei de França a inicis del 1514, donant-li com a dot el ducat de Milà. La nova estratègia de Maximilià suposava un revés per a la política internacional de Ferran el Catòlic, però fou la reacció normal d'uns prínceps que havien recelat del seu poder i de la permanència de l'exèrcit de la Lliga. Llavors el Catòlic va pretendre estendre la seva influència a Itàlia a través d'una aliança amb els Mèdici, per això va enviar a l'abril

124. MENÉDEZ PELAYO 1900, 278; CAHNER 1980, 237.

125. BALLESTEROS GAIBROIS 1953, 60.

126. Vegeu: FILIPPI 1996.

de 1513 el Cardona i el seu ambaixador davant la Santa Seu, Jeroni Vich, a tractar l'entesa amb el papa Lleó X; així com els diferents intents de casament, el 1513 proposava Giuliano de Mèdici amb Bona Sforza i Aragó (filla de la duquessa de Milà), i el 1514 Lorenzo de Mèdici amb Teresa de Cardona (filla del duc de Cardona). El 15 de febrer de 1515 el pontífex ratificava la Lliga amb el rei Catòlic, l'emperador germànic, el duc de Milà i els suïssos, sota el pretext de preparar una guerra contra els turcs, conferint el comandament al virrei de Nàpols. El Cardona va rebre instruccions del monarca per a preparar tropes i repartir capitanies entre els barons napolitans, segons les seves xarxes familiars. Però la situació va canviar radicalment amb la invasió de Francesc I de França, la seva victòria sobre

els helvètics a Marignano i la conquesta de Milà (el duc Sforza es rendia el 5 d'octubre de 1515). El rei Ferran II escriu al Cardona perquè torni amb el seu exèrcit a Nàpols, per defensar el regne davant el temor de la impossibilitat de frenar l'ofensiva francesa, ja que *«mas obligados somos a guardar nuestra casa que la agena»*. Arribava el 12 de novembre, i a finals de mes anava a Viterbo, juntament amb l'ambaixador Diego del Àguila, per a veure novament el Papa Lleó X.¹²⁷

127. ZURITA 1580, vol. 5, 413-529 (llibre X, capítols XLVI-LXXVII); COLLENUCCIO 1539, I, 230-243; RANEO 1634, 59; DOUSSINAGUE 1946, 353-354, 361, 370-371, 386, 393, 397-398, 419-427, 434-435, doc. 154; DOUSSINAGUE 1950, doc. 36, 68, 103; BALLESTEROS GAIBROIS 1953, 49-64; MANGLANO 1963, I, 405-618; TEIXIDÓ 1969, 233-239; HERNAN-DO 2001, 189-208.



Fig. 27.- Batalla de Vicenza, detall del mausoleu, església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).

El virregnat de Nàpols en època de l'emperador Carles V (1516-1522)

Al gener del 1516 va morir el rei Catòlic, notícia que el virrei de Nàpols, un dels marmessors del testament reial, va anar comunicant, un per un, a tots els nobles electes de Nàpols, després d'assegurar-se la seva lleialtat, ja que no volia una revolta a la ciutat. El primer acte del virrei, després de la mort del Catòlic, fou una demostració de força a l'encarregar la incorporació del ducat de Sora (al Laci), pròxim a la frontera pontifícia, al patrimoni de la corona. L'agost de 1516 el Cardona fou confirmat com a comte d'Oliveto i capità de galeres, però no ho fou com a virrei de Nàpols fins al 19 d'octubre de 1516, perquè no ho va voler el conseller de l'emperador Carles V, Guillem de Croy. En les tensions sorgides durant aquest període d'espera, cal destacar l'ofereiment al Cardona del virregnat de Sicília, per tal d'aturar els tumults encapçalats pel comte de Gollisano. Al desembre de 1516 fou desestimada una sol·licitud del virrei d'ajuda econòmica per a pagar les tropes del regne, perquè ja a mitjans d'any informava de la mala situació financera, de manera que havia hagut de posar diners particulars *«dote de mis cuñadas y de lo mio»*; fins i tot va arribar a demanar diners a crèdit per fer *«las obsequias del Rey cathólico nuestro Señor»*.¹²⁸

El 13 d'agost de 1516 es firmava un nou tractat de Noyon entre les corones espanyola i francesa. Un dels acords era la restitució de béns confiscats als antics partidaris de la causa francesa al regne

de Nàpols, fet públic a la ciutat partenopea pel Cardona el 24 de setembre, i que va alarmar els grups dirigents. Els nobles napolitans es van reunir al monestir de Santa Maria di Monteoliveto i es negaren a complir el decret fins que un ambaixador especial de la cort virregnal exposés les seves raons al nou sobirà; al llarg de l'any 1517 s'enviaren aquestes peticions, amb el recolzament del virrei, fins a la cort de Brussel·les. Els membres de la cort flamenca van començar a rebre quantiosos beneficis al regne de Nàpols, a base de títols i càrrecs rellevants. El Cardona, que ostentava el ducat de Sora, va vendre'l a Guillem de Croy el 1516; i oferiria al mateix Croy el títol de Gran Almirall del Regne napolità, vacant des de la mort de Vilamarí al desembre de 1516, i que va retornar al virrei el desembre de 1519 per la renúncia de Croy (data en què el propi Cardona obtindria la confirmació a perpetuïtat del comtat d'Oliveto, títol que ja tenia). L'abril de 1517 Charles de Lecrec arribava a Nàpols amb el càrrec de Comissari General, com a delegat especial de Croy per a iniciar un reconeixement exhaustiu de totes les estructures administratives i fiscals del regne. A mitjan 1517 el virrei, amb les seves tropes, va marxar cap a fronteres pontifícies per a recolzar el Papa. L'emperador Carles i el seu entorn van dosificar la concessió de les gràcies sol·licitades, per això és significatiu el nomenament d'un tercer regent de la Cancelleria napolitana el 1517, en la persona de Segismundo Loffredo,

128. DOUSSINAGUE 1950, doc. 115; CONIGLIO 1967, 20; CERNIGLIARO 1983, 61; HERNANDO 2001, 209-227.

que es va convertir en un contrapès important a l'autoritat virregnal. Però Loffredo fou traslladat a la cort, per la seva bona tasca, i fou substituït a finals d'any per Hug de Montcada (fins al 1516 virrei de Sicília i amb reticències cap al Cardona, perquè no el va recolzar durant les revoltes). El virrei Cardona va rebre amb tots els honors el Montcada, però la intervenció d'aquest al govern de Nàpols suposava un perill força gran per al bellpugenc. Per exemple, el desembre de 1518 Montcada recomanava al rei un governador de la Pulla, en clara competència amb la canalització de la gràcia reial exercida pel Cardona. Fins al punt que la seva situació era delicada, tal com expressava Pietro Martire d'Anghiera el setembre de 1519: *«el rey ha dicho más de una vez que ha de relevar a Ramón de Cardona, varón ya amaestrado por la larga experiencia de los asuntos en el gobierno del reino»*.¹²⁹

De tota manera, el virrei féu ús de diverses i variades maniobres per tal de mantenir-se en el poder. Per exemple, amb l'elecció de Carles V com a emperador a la dieta de Frankfurt, el juny de 1519, el Cardona va tenir una ocasió magnífica que aprofitaria per exterioritzar la lleialtat del regne cap al sobirà i mostrar la seva capacitat de moviment entre les nissagues napolitanes. Cosa que anava repetint a cada nou esdeveniment diplomàtic, com fou el cas de l'arribada de l'emperador a Flandes el juny de 1520. Una prova de les seves relacions fou l'actuació del virrei com a tutor d'un parell d'infants: el 1517, de Giovanna Castriota, duquesa de Ferrandina i comtessa de Cupertino; el mateix 1517

atorgava una llicència a Pietrantonio Sanseverino, príncep de Bisignano, per tenir cura de Maria de Requesens; i el 1518, de la seva neboda Maria de Cardona i de Vilamarí, marquesa de Padula i comtessa d'Avellino.¹³⁰

Malgrat tot el seu esforç, les maniobres dels nobles napolitans eren incontrolables, com demostra l'enfrontament amb Giovan Battista Spinelli, comte de Cariati. Aquest noble va denunciar el Cardona per haver mort dos estafadors sense cap motiu, i va demanar la seva substitució al monarca. L'ambaixador Hieronimo Dedo escrivia el juny de 1520: *«il conte di Cariati, qual non se intende ben con il Vicerè di li, ha scritto a la Cesarea Majestà»*.¹³¹ Una enemistat que potser venia de lluny, ja que durant les guerres del nord d'Itàlia amb la Lliga Santíssima, Spinelli era governador de Verona i el virrei va demanar les rendes de la ciutat per mantenir el seu exèrcit, i, davant la resposta negativa, hauria rebut alguna mena de càstig (a jutjar per l'enuig de Ferran el

129. HERNANDO 2001, 228-256.

130. MARTÍNEZ FERRANDO 1943, núm. 569, 570, 631 i 632. L'esmentada Maria de Requesens podria ser una germana petita d'Isabel de Requesens, ja que Maria afirmava tenir la seva dot, i l'acte es signava entre el príncep de Bisignano i Beatriu Enríquez, muller del difunt Galceran de Requesens, i mare d'Isabel de Requesens (AHPB, Joan Vilana, 257/25, *Manual* 31, 1517; 6 d'abril). Maria de Cardona i de Vilamarí (morta el 1563) era filla del sicilià Antonio de Cardona, comte de Golisano o Colisano (la vila realment s'anomena Collesano, prop de Palerm), i de Joana de Vilamarí, filla de l'almirall Bernat; el 1536 es va casar amb Francesco d'Este (1516-1578), marquès de Massa Lombarda, cinquè fill del duc de Ferrara; segons Carbonell Buades, fou una poetessa lloada per Garcilaso de la Vega (vegeu: CARBONELL BUADES 1994, 28).

Catòlic: «*ciertamente es cosa grave que ayudando yo con tan grandes sumas cada dia para su misma empresa del Emperador, el [Spinelli] no ayude con esso poco que rentan todas essas tierras, que estan agora en su poder*»).¹³² Amb tot, el novembre de 1520, el virrei va convocar el Parlament del regne de Nàpols, concretament al refectori del convent de San Lorenzo Maggiore, per a votar un nou donatiu a l'emperador.¹³³ L'abril de 1521 era nomenat procurador reial en el regne de Nàpols, per a vendre en nom del monarca ciutats, viles i llocs.¹³⁴

L'absència del virrei entre 1511 i 1515 va frenar el desenvolupament de la cort virregnal, que, malgrat tot, aconseguiria tornar a una certa esplendor després del seu retorn. D'una banda, gràcies al manteniment d'un nucli de la seva casa aglutinat al voltant de la seva muller, Isabel de Requesens. I, de l'altra, per la seva política patrimonial i de reforçament de la seva casa napolitana, ja que el 1515 adquireix el comtat d'Oliveto (després de la desposseïció a Pedro Navarro per traïció), o el 1519 pren l'esmentat càrrec d'Almirall del regne.

El 1521 s'inicia la primera guerra d'Itàlia entre Carles V i Francesc I de França, fet que va determinar un deteriorament en les condicions polítiques, socials i econòmiques del regne de Nàpols. Des de Roma, l'ambaixador Juan Manuel es queixava a l'emperador del comportament del Cardona, ja que no va recolzar la campanya militar. No fou fins al 8 de juliol de 1521 que el virrei es posà en marxa, però no li fou conferit el comandament, davant l'oposició

de l'esmentat Juan Manuel. El 31 de juliol Juan Manuel escrivia a l'emperador que havia demanat al Cardona que, degut a la seva malaltia, no seguís la marxa cap a la Llombardia i tornés a Nàpols. El 21 d'agost el bellpugenc tenia les tropes acampades a Parma, mentre el Papa protestava per la tardança del virrei, fet que permetia als francesos reorganitzar les seves forces. Per això va retornar a la capital partenopea, i el 30 de setembre de 1521 promulgava una pragmàtica on eren penats amb la mort els falsaris de moneda, punició que el virrei Pedro de Toledo va practicar severament. El 10 d'octubre, Juan Manuel insistia en el mal govern de Nàpols; tanmateix, al desembre el Cardona escrivia a l'emperador per felicitar-lo per la presa de Tournai i comunicar-li el naixement del seu fill Ferran. El 21 de gener de 1522 es defensava davant l'emperador, ja que «*desde el tiempo de los reyes passados hasta agora nunca ha havido en aquel reyno tanta justicia y obediencia com agora hay*». ¹³⁵

Com ja apuntava l'ambaixador Juan Manuel, el virrei havia emmalaltit l'any 1521, cosa que es palesa en la campanya militar estival al nord d'Itàlia. Segons Sanuto, el 28 d'octubre del 1521 «*il vicerè non stava bene. Li era soprazonto molto mal, era stà portato in sbarà*»; el 3 de desembre «*il vicerè era*

131. HERNANDO 2001, 258.

132. SANUTO 1496-1533, XXIX, fol. 60; DOUSSINAGUE 1950, doc. 68.

133. BLASIIS 1908-1909, 663.

134. MARTÍNEZ FERRANDO 1943, núm. 580.

135. HERNANDO 2001, 260-273; PEDIO 1971, 308.

venuto idropico»; i el 20 de desembre, coincidint amb la mort del Papa Lleó X, es fa córrer el rumor fals que «*il vicerè di Napoli esser intrato in Roma con 500 lanze et fantarie assai*». Una altra falsa notícia és del 23 de gener de 1522, on Sanuto comenta «*che a Napoli era morto quel vicerè don Hugo di Cardona, stato assai amalato*». El 3 de març de 1522 Juan Manuel escrivia a Carles V informant que el Cardona estava «*para morir, mas para lo que cumple al servicio de v.a. a mi me parece que ha dias que esta muerto*». Finalment, el 10 de març Sanuto comenta que el virrei «*era morto*», i les seves despulles mortals foren emplaçades a la capella de Castel Nuovo «*in uno deposito coperto di panno d'oro, perchè lo voleno mandar in Spagna*». Molt dura fou l'opinió de Pietro Martire d'Anghiera: «*el que haya muerto el virrey Don Ramón de Cardona... lloren sus parientes el que en tan alta magistratura no haya tenido la menor aureola de gloria ni haya sido autor de alguna hazaña esclarecida que lo libre de la injuria del olvido*». Encara no havia passat un mes de la seva mort, el 3 d'abril, Sanuto informava que havien

d'arribar diners a les tropes espanyoles destacades a Milà des de Nàpols, en concret, els diners «*che sono stati trovati a la morte dil vicerè, che si dice esser da ducati 200 milia*»; una quantitat altíssima, que, segurament, el Cardona hauria desviat per a interessos privats.¹³⁶ Ramon de Cardona atorgava testament a Nàpols el 24 de febrer del 1522 amb el notari Francesco Nubulis; voluntats publicades l'11 de març del mateix any, pel notari Aniello Jordan.¹³⁷

136. SANUTO 1496-1533, XXXII, fol. 89, 204, 272, 411; XXXIII, fol. 58, 110; HERNANDO 2001, 273-274. Traducció de les cites: el virrei no estava bé; li havia vingut una malaltia i s'havia retirat a recuperar-se / el virrei havia esdevingut hidròpic (que pateix hidropesia o acumulació anormal d'humor serós en qualsevol cavitat del cos) / es diu que el virrei de Nàpols ha entrat a Roma amb 500 llancers i molta infanteria / que a Nàpols s'havia mort el virrei Hug de Cardona, que estava molt malalt / era mort / en un dipòsit cobert amb un drap d'or perquè el volien portar a Espanya / que havien estat trobats a la mort del virrei, que es diu eren 200.000 ducats.

137. Per a un extracte del testament, vegeu l'apèndix documental: document 1. La documentació original es trobava a l'Archivio Storico di Napoli, però els papers van desaparèixer per un incendi produït a la segona guerra mundial.

2.- El perquè de la comanda

El triomf sobre la mort

L'enterrament és un costum que trobem des d'època prehistòrica, la sofisticació del qual s'ha anat potenciant des de diferents perspectives. Amb la filosofia humanista, sorgida en el context de les repúbliques italianes de finals del *Trecento* i inicis del *Quattrocento*, dins d'una societat mercantil amb ideals pràctics i terrenals, es formula una nova concepció en la manera de veure la societat, i, en conseqüència, l'art funerari també canvia. L'home culte del segle XV a la Toscana donava importància als seus reflexos mundans, i volia gaudir d'una finalitat a la vida abans d'abandonar-la. La inclinació per les coses temporals, és a dir, les coses que s'han estimat en vida, porta cap a una resistència per separar-se dels béns materials o «*avaritia*», veient-se la mort com a buit de vida. La fe en la supervivència crea el desig d'immortalitat, i es recuperen velles idees clàssiques, ja que s'aspira a una immortalitat mesurable des d'un punt de vista humà. Els humanistes proclamen el valor primordial i autònom de

la vida, afrontant el seu destí orgànic i no volent deixar fugir el temps en va. Aquesta mentalitat s'enfrontava a la resposta cristiana, que concebia la vida com un període per construir la seva pròpia salvació, aliena a les exigències de la cultura moderna i a la sensibilitat laica; per això, molts eclesiàstics se sentien incòmodes davant l'ideal heroic i antiquitzant del Renaixement, que s'allunyava del caràcter purament cristià, o sigui, de la recerca del regne de Déu a l'altre món.¹³⁸

Francesco Petrarca considera impossible admetre el triomf de la mort en la seva noció de l'al·legoria fúnebre, i confiava que l'home obtingués una victòria visible i significativa sobre la feble condició mortal, per exemple encarregant una tomba. En aquest terreny tan humà o materialista, la mort no hi té cabuda, admetre la mort seria acceptar una derrota en ple discurs de la vida. La mort era vista com un estímul per a la vida. La vida era un terreny

138. ARIÈS 1977, 114-117; TENENTI 1957, 8, 33-34, 44.

on s'havia d'aspirar a la glòria, a l'honor, a la fama, i guanyar l'aurèola immediata i terrestre d'heroi de les empreses complides. Petrarca pensava que la glòria no es podia assolir durant l'existència física de l'individu, ja que pertanyia al món supramaterial. La fama era l'únic calmant davant la mort, ja que perpetuava la memòria del finat, però sempre seria vençuda pel temps, pel pas dels anys on s'obliden dels fets humans, i llavors hom es pregunta pel sentit de la vida. Salutati, que creia en Déu, menyspreava la supervivència terrenal, ja que anteposava la glòria celestial a la humana i ho justificava acudint a la teologia, segons la qual no és possible que cap cosa esdevingui eterna si mai no ho ha estat. La glòria excel·lia les virtuts; ningú, essent viu, podia ser objecte d'honors, ja que hi havia el risc que l'homenatge superés la justa mesura. La fama tenia un caràcter aristocràtic i de gran marginació, tot i que una persona podia aconseguir-la amb l'estudi de les lletres. Per contra, el cristianisme es preocupava de salvar totes les ànimes.¹³⁹ Pontano creia que l'honor funerari s'havia de girar cap als vius, ja que als morts no els preocupaven les coses humanes; els sepulcres i les estàtues honorífiques eren testimoni públic de la virtut, de la glòria i de les bones accions que s'havien fet en vida, i incitaven els vius a obtenir en vida els mateixos honors que els morts.¹⁴⁰

Des d'un punt de vista clàssic, l'heroi havia de gaudir d'un reconeixement en l'esfera de la política, en l'activitat militar i en les lletres; també des d'un punt de vista religiós havia de gaudir d'un altre

reconeixement: la santedat i la pietat. En l'heroi humanista es fon l'heroisme clàssic i la religiositat cristiana, essent la glòria terrenal la legítima prefiguració de les recompenses celestials. L'antiga virtut heroica, de procedència clàssica, es comença a emprar en el seu sentit modern per Petrarca. El Príncep de Maquiavel havia de ser savi, però ornat d'una sèrie de virtuts determinades pel codi moral cavalleresc: l'honor, la fortuna i la noblesa, concretaes en la pràctica de la Guerra Justa en defensa dels seus vassalls i de l'Església. Per a la creació d'un heroi clàssic es recorre a dos tipus de fonts literàries: la història i la mitologia. La història s'aconsegueix mirant i imitant l'art romà, repassant la iconografia militar (els trofeus i els triomfs), l'emulació dels herois antics amb la seva glòria i fama. Les referències mitològiques estaven en la mentalitat dels humanistes de l'època, fent ressaltar les proeses del difunt i enaltint la seva qualitat moral, cosa que donava significat al missatge.¹⁴¹

Un dels motius que va deixar sentir la seva influència sobre els comportaments socials, fou allò que s'anomenava el desig de perpetuar un nom. Aquest afany va inspirar recopilacions biogràfiques sobre les principals figures d'un època històrica, com per exemple la de Vespasiano da Bisticci a la Florència de principis del *Quattrocento*, en la

139. TENENTI 1957, 19, 23; ARIÈS 1977, 194; SEBASTIAN 1981, 225-226.

140. PONTANO 1498, 108-112.

141. REDONDO 1987, 15-16; CHECA 1987, 19, 77-110.

qual es destacava diferents homes il·lustres i les seves virtuts laiques que s'utilitzaven per a ser bon governant; obra que tenia el seu referent clàssic en Plutarc.¹⁴² En l'àmbit hispànic va passar una cosa semblant amb Hernando del Pulgar, quan el 1500 va publicar els fets dignes de memòria protagonitzats pels senyors de Castella en *Los claros varones de España*.¹⁴³ Hi havia una creixent autoconsciència de l'individu que es manifestava en el desig de pervivència de la memòria de la seva existència després de la mort. En el segle XV trobem a València diferents detalls que manifesten aquesta riquesa materialista: la presència d'inscripcions commemoratives, la profusió d'abundants signes heràldics i un recarregat desplegament de decoració en l'entorn funerari, fet que no es contradeia amb l'accés del difunt al Paradís. Estipendis gastats es justificaven perquè el panteó familiar es convertia en el punt de referència espiritual de tot el llinatge, ja que la relació entre els vius i els morts no acabava en el moment del sepeli, la capella funerària era l'escenari de nombroses misses commemoratives.¹⁴⁴ Una important activitat al voltant de les tombes que afirmava la importància que els avantpassats exercien dins el sistema feudal, una justificació de la preeminència social del moment, un afany laic de perdurabilitat, del qual també està impregnada la societat renaixentista. Les sepultures són monuments on queda juxtaposada la visió de la mort entre una concepció macabra i dramàtica enfront d'una de més humana o civilitzada, en la qual té lloc l'exaltació i la celebració dels mèrits del personatge, una afirmació de la cultura, d'unes

normes socials que regulen la vida de l'home i que no poden quedar-se en l'oblit després de la mort. Si la vida i la mort no tinguessin un lloc dins una cultura, aquestes no tindrien sentit humà.

La tria del lloc d'enterrament

Un dels problemes més importants dels quals calia preocupar-se era el de l'emplaçament del cos del mort, és a dir, el lloc d'enterrament. Les velles creences cristianes assenyalaven que el difunt havia de descansar en pau fins al dia del Judici Final. La inhumació es practicava en un recinte sagrat, ja fos en una església parroquial, o en la d'un convent o monestir. Aquest costum s'efectuava perquè hom cercava la intercessió d'algun ajut per a la salvació de la seva ànima. Entre els beneficis hi havia: les oracions de la comunitat, el sacrifici eucarístic de la missa i, sobretot, el poder estar prop de les relíquies dels sants, aspecte que recorda el sepeli «*ad sanctos*», d'època paleocristiana, el qual s'efectuava a la vora de les tombes dels màrtirs. La relació proporcional: proximitat a allò sacre era igual a salvació celestial, també es podia manifestar al mateix interior del recinte, per això es va establir una veritable lluita per poder ser enterrats com més a prop de l'altar millor. Davant l'allau de demandes i l'acumulació de sepelis es va haver d'establir una sèrie

142. POPE-HENNESSY 1958, 67. Vegeu: BISTICCI 1421-1484.

143. PULGAR 1500.

144. GARCÍA MARSILLA 1995, 75-80.

de principis per a la distribució, indicant quin lloc havien d'ocupar els diferents enterraments, i, com acostuma a ser normal, els vicis terrenals acabaren d'inclinar la balança. L'abús es va fer tradició, i el privilegi de naixement, el poder o la riquesa feren fugir la pietat i el mèrit. D'aquesta manera, l'enterrament es va convertir en un altre instrument de la manifestació del poder individual en societat, una declaració visual de l'estatus social de què gaudia una família, i perllongava la marginació social més enllà de la mort.

Un pas previ a l'erecció d'un sepulcre era buscar un lloc idoni per a instal·lar-lo. Primer s'havia d'obtenir el permís necessari per a la seva col·locació, el mitjà més car era fundar i finançar la construcció d'una capella o d'una església; entre les prerrogatives del fundador, l'anomenat dret de patronat, estava triar el lloc del seu propi sepeli, fins i tot podia prohibir la construcció d'un altre conjunt funerari prop del seu. Aquesta intencionalitat no era un fet excepcional en aquella època, ja que a partir d'inicis del segle XIV hi ha una tendència a la privatització del sentiment religiós per part dels membres més insignes de la societat catalana, fet que va comportar la proliferació de capelles a les esglésies, promogudes per particulars. Una vegada s'havia finançat el recinte religiós, s'havia designat preveres i rendes aportades per a la seva manutenció, l'agraciat amb la concessió n'esdevenia gairebé el propietari. Aquesta situació comportava l'adquisició de diversos drets, un dels quals era el de poder disposar de sepultura en aquest indret, al mateix temps que

la tomba constituïa un recordatori constant del deure de pregar per l'ànima del difunt que tenia la comunitat de religiosos. A Catalunya, les promocions d'espais funeraris que predominen són per via testamentària i les realitzades en dates immediatament posteriors a períodes crítics, epidèmies o guerres.¹⁴⁵

Les creences del poble respecte a l'enterrament foren criticades per humanistes i pels sínodes contra-reformistes. Els humanistes censuraren la vanitat i la sumptuositat que comportava: *«todos suelen morir conforme han vivido. Quien pasó su vida en la ambición, en la soberbia, en la codicia, se hace edificar, según sus posibilidades, una iglesia, una capilla o un sepulcro..., para que la avaricia viva con el muerto; esparcidos por todas partes sus blasones... añadiendo las armas, bien para conquistar el cielo, si fuere preciso, o para rechazar un posible ultraje al cuerpo... con esas ostentosas donaciones más se busca cierta fama y vanagloria que el culto de Dios»*.¹⁴⁶ Els contra-reformistes jutjaren els excessos en la glorificació de l'individu dins un recinte sagrat, i la incomoditat que suposaven els monuments sepulcral per al culte. Malgrat prohibicions des d'època paleocristiana, no fou fins al segle XVIII que es va prohibir l'enterrament a les esglésies. Per justificar els enterraments en una església s'utilitzaven diferents arguments. El més habitual era que contemplar una

145. CHAUNU 1978, 321-326; ARIÈS 1977, 34-35, 47-48, 67, 73; VOVELLE 1985, 51; REDONDO 1987, 15-16; BORAU 2003, 122-123 i 145. Vegeu també: VISCEGLIA 1982; VITALE 1987.

146. VIVES 1492-1540, I, 1371-1378.

tomba havia de servir d'exemple moral i incitar a l'oració per a la salvació del difunt. Diego de Sagredo, basant-se en diferents exemples de l'antiguitat, recolza el dret de construir tombes, ja que aquestes ornaven i engrandien els temples, provocaven una millora i correcció en l'actitud d'aquells que oblidaven la mort, i donava treball als artistes.¹⁴⁷

En l'estudi de qualsevol fenomen artístic hi ha d'haver un racó per avaluar la voluntat del promotor. Segons el testament de Ramon de Cardona, redactat a la ciutat de Nàpols davant el notari Francesco Nubulis, el 24 de febrer de 1522, elegia «*sepultura a su cuerpo en el monasterio de San Bartholome de su villa de Bellpuig hacedora; y su cuerpo alli transferido en donde mando fuesse hecha sepultura a conocimiento de sus albaceas*».¹⁴⁸ Segons una consulta testamentària feta per la Comunitat franciscana del convent de Sant Bartomeu de Jesús a Bellpuig, a l'arxiu del duc de Sessa l'any 1755, el testament afirmava: «*Item elegeisch la sepultura mia en lo monastir de St. Bartholomeu de la mia varonia de Belpuig, en lo principat de Cathalunya per mi hedificat, ahont vull e ordén que lo meu cors sie tranfferit quan a Nostre Señor vera plaent passe de aquesta vida, en la iglesia del qual monestir, vull que posada una sepultura feta a coneguda dels devall escrits marmessors executoris del present meu testament, en la qual ma sepultura sien posats las ossas del nobles pare y mare meus, y per los fraters del dit monestir se hage de servir la orde per mi donat en dit monastir*».¹⁴⁹ Per tant, el testament de Ramon de Cardona era imperatiu, el sepulcre s'ha-

via d'instal·lar a l'església conventual dels frares franciscans de Bellpuig. La fundació i construcció del cenobi, la vinguda dels franciscans i l'erecció de la tomba s'emmarquen en una sola voluntat per part del Cardona, la de tenir un lloc adequat on ser enterrat, on el difunt esperaria l'hora de la Resurrecció. L'elecció de l'indret sacre on ubicar l'última residència familiar no es triava sense pensar, ja que la tomba feia visible la fama als ulls de la humanitat. El virrei hauria volgut emular els membres més il·lustres de la societat napolitana, els quals, seguint les virtuts socials de la magnificència enunciades pel filòsof Giovanni Pontano, s'havien de procurar una sèrie de premisses materials perquè fossin acollits com a membres d'honor, entre les quals, al costat d'una residència luxosa, hi havia la tomba de marbre.¹⁵⁰

El fenomen de l'escultura d'importació

A partir de la segona meitat del segle XV, la difusió europea de la ideologia humanista va promoure l'ús del marbre en la decoració de monuments i d'edificis destinats a representar a llarga durada la imatge del poder i de les classes dominants, part de les quals, cort i aristocràcia, tendiren a adoptar

147. SAGREDO 1526, fol. A III v.- A III v.

148. YEGUAS 2001 b, doc. 1.

149. BCAD, Fons del duc de Sessa (batllia de Cardona), caixa núm. 7. Carpeta sobre el convent de Bellpuig, sense numerar.

150. Vegeu: PONTANO 1498.

els models culturals de comportament italià. Un dels llocs de destí més importants de l'exportació de marbre fou la Península Ibèrica. Entre Castella i la Corona d'Aragó, aquest fenomen té característiques diferents, així com també existien trets distintos entre els diferents regnes confederats de la pròpia corona aragonesa, ja que les realitats polítiques i socials eren diverses.¹⁵¹

Castella tenia unes relacions i unes vinculacions comercials amb la resta del Mediterrani molt diferents de les que tenia el Principat de Catalunya. Rarament, cap noble castellà compra escultura al regne de Nàpols a la primera meitat del segle XVI, ja que aquest era un territori de la Corona d'Aragó, tot i que a partir del 1516 hi hagi una lenta, progressiva i clara voluntat de la monarquia de castellanitzar totes les institucions de la confederació. L'escultura d'importació conservada a l'antic regne de Castella fou comprada majoritàriament a Gènova, passant pels tallers de Carrara, o Roma. Aquest és el cas de moltes peces conegudes: la tomba del cardenal Pedro González de Mendoza a la catedral de Toledo, atribuïda tradicionalment a l'escultor florentí Andrea Sansovino entre 1498 i 1503, tot i que Migliaccio aposta per Alberto di Giovampietro Maffioli da Carrara per les mateixes dates; els sepulcres de Fabrique Enríquez de Rivera, marquès de Tarifa, i la seva muller Catalina a la Cartoixa de las Cuevas de Sevilla, obra de Pace Gagini i Antonio Maria Aprile da Carona cap el 1520; el sepulcre de Francisco Ruiz, bisbe d'Àvila, conservat a l'església de San Juan de la Penitencia de Toledo, realitzat

per Giovan Antonio Aprile da Carona i Pierangelo della Scala entre 1524 i 1526; la tomba de Francisco Zúñiga i Leonor Manrique, marquesos d'Ayamonte, feta entre el 1526 i 1532 per l'esmentat Antonio Maria Aprile da Carona i Bernardo de Bissone, obra que actualment es troba a l'església del monestir de San Lorenzo a Santiago de Compostel·la; la tomba de Juan Portocarrero, marquès de Villanueva del Fresno i senyor de Moguer, i de la seva muller María, conservada al monestir de Santa Clara de Moguer (Huelva), producte dels escultors Gian Giacomo della Porta i Giovan Maria Passallo en el 1549; el sepulcre de Luis de Torres, arquebisbe de Salern, a la catedral de Màlaga, atribuït a Guglielmo della Porta entre 1555 i 1577; o la tomba d'Alonso Idiáquez i la seva muller, Gracia de Olazábal, actualment al Museu de San Telmo de Sant Sebastià, obra de Taddeo Carlone el 1577.¹⁵² També mereixen una menció els elements escultòrics aplicats a conjunts arquitectònics, com: el castell-palau de La Calahorra (Granada) pagat per Rodrigo de Vivar y Mendoza, marquès del Zenete i nebot del cardenal Pedro González de Mendoza, i realitzat cap al 1510 pel genovès Michele Carlone (fig. 28); el castell-palau de Vélez Blanco (Almeria) pagat per Pedro Fajardo Chacón, membre de la cort educat amb Pietro Martire d'Anghiera, i, segons Raggio, realitzat a la mateixa època que l'obra de La Calahorra

151. MIGLIACCIO 1992, 101.

152. Vegeu: GÓMEZ MORENO 1931, 20; GÓMEZ MORENO 1941, 24; AZCÁRATE 1958, 23-25; BOSQUE 1968, 360-362; ESTELLA 1979, 441; LÓPEZ TORRIJOS 1980; CAMACHO-MIRÓ 1985, 101; FERNÁNDEZ GÓMEZ 1986, 239; MIGLIACCIO 1992, 101-105; PEREDA 1996.



Fig. 28.- Michele Carlone, porta dels salons, circa 1510, castell, La Calahorra (foto: J.Y.)

i possiblement per un artista pròxim; també en la mateixa línia, tot i que al regne de València, trobem el palau que Jeroni Vich, ambaixador de Ferran el Catòlic a Roma entre 1507 i 1520, va fer construir a la ciutat de València.¹⁵³

Entre les obres d'importació arquitectònica, també cal destacar la compra d'una important partida de marbre a Gènova el 1543, a càrrec de Juan de Zúñiga i de Avellaneda, comanador major de Castella, que estava casat amb Estefania de Requesens i Roís de Liori. L'acord es firmava amb l'escultor Giovan Maria Passallo, per un total de 1.500 escuts d'or italians (aproximadament, unes 5.070 lliures genoveses), i, en concret, s'havien de fer obres per a una «terraça» i un «corredor»: per a la terrassa necessitava 227 pams genovesos de cornisa, 110 balustres i 5 pedestals amb mig balustre; i pel corredor 20 columnes («conforme a las traças que han enviado de Barcelona»), 20 modillons, 38 arquitraus, 19 frisos, 19 cornises, 38 cornises altes i baixes. Podrien ser algunes reformes del palau reial menor de Barcelona, residència de la família Requesens, que el 1548 fou visitat pel músic Cerbonio Besozzi i comentava sobre els seus jardins: «con una fonte in meggio tutta di finissimo marmo, con bellissime figure a tutto rilievo... al capo di detto giardino era un luoco verso oriente della forma d'una gran loggia meggio coperto et dipinto a varii paesi».¹⁵⁴

153. Vegeu: RAGGIO 1964-1965; BOSQUE 1968, 436-456; KRUF 1969; BÉRCHEZ 1982; MARÍAS 2004; HIDALGO 2005.

154. Per a la notícia documental de Passallo, vegeu: YEGUAS 2001 a, 347-349. Sobre els jardins del Palau Reial Menor: DOMÍNGUEZ CASAS

La importació deuria ser un assumpte complex a Castella, ja sigui per la manca de tradició comercial mediterrània, o perquè el viatge des del port fins a l'interior del regne era llarg i ple d'incomoditats. Els senyors castellans, que s'estaven enriquint amb l'hegemonia de la corona espanyola i el descobriment d'Amèrica, optaren per fer venir els artistes a casa seva. A la primera meitat del segle XVI hi ha una forta emigració d'artistes italians cap a Castella, cosa que no passa a Catalunya. Cal destacar la presència dels florentins: Pietro Torrigiano a Sevilla; Jacopo Torni, dit l'Indaco, a Granada; o Domenico Fancelli, que realitza el sepulcre de l'arquebisbe Diego Hurtado de Mendoza a la catedral de Sevilla entre 1508 i 1510, la tomba del príncep Juan a l'església de Santo Tomás d'Àvila el 1512, i el sepulcre del rei catòlic a la capella reial de Granada entre 1514 i 1517.¹⁵⁵

La major part de l'escultura d'importació que arriba a Catalunya és d'art funerari, i pertany a individus que en algun moment de la seva biografia (menys Guillem Ramon de Boïl) foren membres d'institucions de la Corona d'Aragó en el regne de Nàpols. Aquest regne fou reconquerit el 1503 sota la guia de Gonzalo Fernández de Córdoba, en un moment històric en què Ferran el Catòlic era rei de la Corona d'Aragó i tenia interessos en el regne de Castella. A l'estructurar i organitzar els òrgans de govern del regne de Nàpols, el Catòlic va continuar utilitzant el sistema confederal tradicional de la Corona d'Aragó, però va deixar molt poc marge de manobra a la noblesa local, ja que va col·locar perso-

natges afins en les estructures del poder, la majoria dels quals eren catalans i aragonesos que coparen institucions tan importants com el càrrec de virrei o el consell col·lateral del regne. Tot i aquesta clara voluntat imperialista, que el seu nét Carles V administrarà a tots els territoris amb la voluntat de tenir una corona dispersa, però cohesionada, això no treu que els personatges que ostentaven el poder s'integressin profundament en la vida i la cultura de la societat napolitana.

El mausoleu de Bellpuig fou encarregat per Isabel de Requesens, la vídua de Ramon de Cardona, tal com indica una inscripció, en la qual dedica l'obra al seu difunt marit. L'encàrrec es produiria després de la mort del difunt, ja que ell no va preocupar-se de comissionar l'obra en vida, al contrari del que van fer Joan d'Aragó, virrei de Nàpols, o Jeroni Descoll, regent del Consell Col·lateral del regne de Nàpols; D'Aragó va encarregar una tomba a un escultor llombard l'any 1509, i Descoll al taller de Giovanni da Nola el 1536 (fig. 29). La Requesens va emular els costums de l'època; potser va seguir les passes de la seva cunyada, Isabel de Cardona, que el 1517 havia erigit una tomba per a l'almirall

1993, 512; ADROER 2003, 485. Sobre la cita de Besozzi: RUDOLF 1998, 176. Traducció de la cita: amb una font al mig tota de marbre fi, amb bellíssimes figures en relleu... a la punta del dit jardí hi havia un lloc cap a llevant amb la forma d'una gran galeria mig coberta i pintada amb diversos «pobles» (segurament volent dir «paisatges»).

155. HERNÁNDEZ PERERA 1957; AZCÁRATE 1958, 25-31; BOSQUE 1968, 363-410; MIGLIACCIO, 1992, 105-110. Per les biografies de Torrigiano o l'Indaco, vegeu: VASARI 1550, I, 513-514; II, 594-596.



Fig. 29.- Giovan Antonio Tenerello, tomba de Jeroni Descoll, 1536. Museu Diocesà, Barcelona (foto: IAAH).

Bernat de Vilamarí (fig. 30).¹⁵⁶ Tampoc cal oblidar l'establiment a Barcelona entre 1517 i 1519 de Bartolomé Ordóñez (fig. 31), un escultor burgalès, l'art del qual no es pot entendre sense una profunda formació a Florència, Roma i Nàpols.

¹⁵⁶. YEGUAS 1998 a; YEGUAS 2000; YEGUAS 2001 a, 216-238.



Fig. 30.- Giovan Giacomo da Brescia, tomba de Bernat de Vilamarí, 1517-1523. Santuari, Montserrat (foto: J.Y.).



Fig. 31.- Bartolomé Ordóñez, Sant Sepulcre pels àngels, detall del cor, 1517-1519. Catedral, Barcelona (foto: J.Y.).

L'encàrrec a l'artista Giovanni da Nola

La sepultura fou comissionada a Giovanni Marigliano, més conegut com a Giovanni da Nola. Aquesta és una data irrefutable, ja que consta confirmada per dos llocs diferents. L'escultor va firmar l'obra: IOANNES NOLANVS / FACIEBAT. I, a més, el 1524 l'humanista Pietro Summonte escrivia una carta a Marco Antonio Michiel on li deia que Giovanni da Nola «*tene in mano oggi un gran sepolcro marmoreo per lo illustrissimo signor don Raimondo di Cardona, che si ha da portar in Catalogna*».¹⁵⁷ No coneixem res dels detalls del contracte, però als anys 40 del segle XVI un procurador del fill del Cardona, anomenat Francolí (potser Joan Francolí, d'Igualada, que apareix mencionat en alguns documents), tenia a la seva casa de Nàpols un «*lebriglo de la cuenta de la sepultura*».¹⁵⁸

Com hem d'anomenar aquest artista? El seu nom és clar, Giovanni. El cognom ens ha arribat difuminat a través de la documentació en múltiples variants: Marigliano, Mariliano, Marliano, Merigliano, Meriliano, Merliano o Miriliano.¹⁵⁹ La historiografia no es posa d'acord a unificar en una sola variant el cognom de l'artista, així que emprarem una de les més freqüents, Marigliano. A Catalunya, no sabem perquè, s'ha deformat, i algunes vegades catalanitzat el cognom, com si es tractés d'un segon nom: Marciliano, Marcilià o Marcel·lí.¹⁶⁰ Però la veritat és que l'artista ha estat més conegut com a Giovanni da Nola, fent referència a la seva ciutat natal. D'aquesta manera, la historiografia també el

coneix afectuosament com el *Nolano*, és a dir, el de Nola.¹⁶¹

Segons Vasari, Giovanni da Nola va morir amb «*anni settanta, e fu sotterrato in Napoli l'anno 1558*».¹⁶² Per tant, podem calcular que hauria nascut el 1488; tot i que Dominici el faci néixer el 1478.¹⁶³ Giovanni da Nola ha estat l'escultor napolità amb major fortuna crítica per part de les fonts, fins al punt d'esdevenir un símbol per a l'escultura napolitana del segle XVI. En vida va gaudir de lloances. L'escriptor Luigi Transillo li dedica un poema: «*Giovan di Nola, al cui*

157. SUMMONTE 1524, 68. Traducció de la cita: avui té en mà un gran sepulcre marmori per a l'il·lustríssim senyor Ramon de Cardona, que s'ha de portar a Catalunya.

158. BCAD, Fons del duc de Sessa (batllia de Cardona), cassa núm. 2, *Memoria o razón de varios papeles y escrituras correspondientes a las rentas y estados de Belpuig y Palamós en Cataluña*, sense numerar.

159. Vegeu: DOMINICI 1743, II, 29; BENEZIT 1976, VII, 183.

160. TEIXIDÓ 1961, 59; BACH 1972, 99; TORRES GROS 1980, 189. Segurament Marigliano mai no va trepitjar terra catalana, tot i que Duran Sanpere faci esment que l'escultor va estar a la Torre Pallaresa de Santa Coloma de Gramenet. Duran Sanpere parla d'una llegenda, que ell mateix hauria fabricat a partir d'una hipòtesi *grosso modo* que en el segle XIX feia Canibell a un ample conjunt d'obres italianes, entre les quals hi havia el sepulcre de Bellpuig i els medallons de Miquel Mai conservats a la Torre Pallaresa, filiaades «a un artista italià del segle XVI» (CANIBELL 1884, 454-455; DURAN SANPERE 1949, capítol XV; DURAN SANPERE 1951).

161. Sembla evident que Nola no era un cognom, sinó el nom d'una ciutat situada a la regió de la Campania, relativament prop de Nàpols. No sabem si etimològicament el cognom podria fer referència a la població de Marignano, propera a Nola, d'on algun avantpassat de l'escultor fos originari.

162. VASARI 1568, 730. Traducció de la cita: setanta anys, i fou enterrat a Nàpols l'any 1558.

163. DOMINICI 1743, II, 2.

scarpello invidia / avrian, vivendo, Prassitele e Fidia», i el mateix literat li va redactar l'epígraf funerari de la seva tomba, ubicada a l'església napolitana de San Lorenzo Maggiore (destruïda pels bombardejos de 1943).¹⁶⁴ Fins i tot el seu nom va aparèixer en la comèdia *Altilia* de Marco Antonio Raineri, publicada a Màntua el 1550, fet que ens mostra com de popular havia esdevingut l'habilitat de l'artista; concretament, en la primera escena del tercer acte s'estableix un diàleg entre el capità Basilisco i el seu servent Mosca: «Basilisco: *E un certo che di fiero m'accompagna in tutti i gesti, che mi fa terribile com'un Dio Marte; n'è vero?* / Mosca: *Che Martè! Che voi havete un passo, un traspasso, un incontro dinnanzi, certe altre fattezze si fatte che non sapria che si pescar Gian da Nola a ritratarvi dal naturale!*».¹⁶⁵ Potser part d'aquesta fortuna és deguda a Jacopo Sannazzaro, escriptor que tenia un pes específic en l'ambient artístic de Nàpols, el qual va comissionar a Marigliano un grup en fusta amb la Nativitat de Jesucrist, un pessebre, per a l'església napolitana de Santa Maria del Parto a Mergellina.¹⁶⁶

En els segles XVII i XVIII el mite va anar creixent, fins i tot Dominici el va comparar de forma desmesurada amb Miquel Àngel: «*Finalmente, come a Dio piacque, acchioché la Città di Napoli non avesse molto ad invidiare alla Città di Firenze quegli immortali pregi, che nel suo gran Michelagnolo Buonarrotti (nato nel 1474) erano apparecchiati, fe'nascere nella Città di Nola, pochi anni dopo, un altro artefice egregio; il quale se bene non giunse poi alla profonda intelligenza di Michelagnolo, che di tutte e tre le nobili*

facoltà del disegno fu perfettissimo possessitore... ad ogni modo per tanto gli si accostò il Merliano... che poté annoverarsi fra'primi Maestri della Scultura, e dell'Architettura, ed esser nominato da alcuni scrittori il Michelangelo de'Napoletani».¹⁶⁷ La gran popularitat de Marigliano va provocar una inflació excessiva en el seu catàleg d'obres, sobretot degut a autors com Celano i Dominici, ja que va arribar un punt que semblava que la major part de la producció escultòrica del segle XVI de la ciutat de Nàpols havia anat al seu càrrec.¹⁶⁸ Per això cal tenir present l'anotació de Parrino: «*non posso traslaciare di dire,*

164. ABBATE 1992 a, 185-186. Traducció del poema: Giovanni da Nola, a l'escarpra del qual tindrien enveja, si visquessin, Praxítel·les i Fídies.

165. CECI 1896. Traducció del diàleg: certament m'acompanya orgullós en totes les gestes, que em fa terrible com el Déu Mart; no és veritat? / Què diu de Mart! Que vostè té un pas, un traspass, una trobada davant, algunes altres coses fetes, que Giovanni da Nola no sabia com empecar-se-les per retratar-lo al natural.

166. Segons Summonte (SUMMONTE 1524, 68): «*In lavoro di legname di tutto rilievo avemo qua la Natività di Nostro Signor, facta per la ecclesia nuovamente edificata per lo signor Iacobo Sannazaro in radibus Pausilypi, loco chiamato Mergillina*». Traducció de la cita: tenim la Nativitat de Jesucrist, un treball de fusta en relleu fet per a l'església novament edificada pel senyor Jacopo Sannazzaro situada a Posillipo, en un lloc anomenat Mergellina.

167. DOMINICI 1743, II, 1-2. Traducció de la cita: finalment, per a què la ciutat de Nàpols no tingués molt a envejar a la ciutat de Florència en els valors immortals, i s'aparellessin en allò que fa al seu gran Miquel Àngel Buonarrotti (nascut el 1474), a Déu li va plaure fer néixer a la ciutat de Nola, pocs anys després, un altre artista il·lustre; el qual, si bé després no ajuntava la profunda intel·ligència de Miquel Àngel, que dominava a la perfecció totes les 3 nobles arts del disseny... Marigliano se li va apropar a cada manera... que es pot posar entre els primers mestres de l'escultura i de l'arquitectura, i ser anomenat per alguns escriptors com el Miquel Àngel dels napolitans.

168. CELANO 1692; DOMINICI 1743.

*che tutte le statue di marmo, che sono in Napoli, par che non siano d'altri che o di Giovanni da Nola, del Santacroce, dell'Auria... come che altri scultori, che questi non siano stati in Napoli, ma sia la fede apreso quelli, che lo scrivono, questo ben so, che alle volte si contraddichino, volendo, che una statua chi sia dell'uno, e chi dell'altro».*¹⁶⁹

La posició hegemònica de Marigliano no fou acceptada per Vasari, el qual és referenciat de passada en la vida de Girolamo Santacroce: *«in Napoli essendo tenuto per iscultore maraviglioso e di tutti il migliore Giovanni da Nola»*.¹⁷⁰ Aquesta perspectiva, molt empeltada d'anticlassicisme, la tornem a trobar a mitjan segle XIX sota la mirada romàntica. El 1839 Piferrer critica l'obra de Bellpuig, perquè, segons ell *«la misma profusion de ornatos perjudica su buen efecto; y ciertamente faltan ahí algun plano liso y molduras, que dividan los pensamientos, hagan resaltar las bellezas, y presenten puntos de reposo á los ojos»*; però és coneguda la seva desafecció cap a l'art renaixentista i barroc.¹⁷¹ I el 1855, Burckhardt critica el Nolano des de diferents vessants: per l'ampullositat del seu estil; el titlla com un escultor decoratiu en essència; la seva qualitat artística era elevada degut al nivell de l'art del seu temps, no perquè fos un bon artista; i considera que les seves obres tenen una aparença d'originalitat, és a dir, que sota la disfressa d'una variació compositiva s'amagava una manca d'idees.¹⁷²

En la trajectòria artística de Giovanni da Nola hi ha poques obres seves que estiguin documentades, i, d'aquestes, poques s'han conservat. Per tant, el

seu catàleg s'ha confegit a través d'atribucions que les fonts i la historiografia han anat elaborant des del segle XVI fins als estudis més recents. Així que farem un petit estat de la qüestió sobre l'activitat de l'escultor, però tindrem molt present les paraules de Parrino, el qual, utilitzant el sentit comú i la lògica, posava en dubte les atribucions subjectives i aleatòries. Marigliano té dues etapes diferenciades: una en què treballa majoritàriament la fusta; i a partir de finals de la dècada entre 1510 i 1520 comença a treballar el marbre, tal com esmenta Summonte en la seva carta de 1524: *«Sorge adesso in questa città un iovane, loan di Nola, che prima è stato maestro de intaglio in legno di rilievo, in lo che è stato assai stimato. Adesso è dato tutto al marmo»*.¹⁷³ Abbate va puntualitzar les paraules de Summonte, en el sentit que l'escultor estava arribant a una sòlida maduresa, una vegada abandonada l'especialitat en fusta.¹⁷⁴

169. PARRINO 1714, 274-275. Traducció de la cita: no puc deixar de dir que sembla que totes les estàtues de marbre que són a Nàpols no siguin d'altres autors que, o de Giovanni da Nola, o de Girolamo Santacroce, o de Giovan Domenico d'Auria... com si no hi haguessin existit altres escultors que aquests a Nàpols, sé que la fe és al costat d'aquells que ho escriuen, que a vegades es contradiuen, ja que hi ha qui vol que una estàtua sigui d'un autor, i qui vol que sigui d'un altre autor.

170. VASARI 1550, II, 738. Traducció de la cita: a Nàpols, Giovanni da Nola era tingut com a escultor meravellós i per tots considerat el millor.

171. PIFERRER 1839, 329-337. Vegeu: ARIÑO 2007, 486-494.

172. BURCKHARDT 1855, 271 i 728.

173. SUMMONTE 1524, 68. Traducció de la cita: en aquesta ciutat, ara sorgeix un jove, Giovanni da Nola, que primer ha estat mestre de tallar fusta en relleu, en què ha estat molt valorat; ara es dedica a treballar el marbre.

174. ABBATE 1992 a, 184.

L'etapa que Giovanni da Nola treballa en fusta coincideix amb el seu període de joventut i formació. El 1524 el «jove» escultor tindria, com a mínim, 36 anys; per tant, era un escultor ja format. Però Summonte explicita que llavors «sorgeix» l'artista, perquè segurament tindria prejudicis vers l'escultura en fusta, que consideraria com una art «menor» en comparació amb el treball en marbre. Aquestes reserves, també les notem en les afirmacions de Dominici, amb arguments quasi irracionals: «*o fosse per fievolezza di complessione, ovvero per poco coraggio, no voleva applicarsi a' lavori di marmo, ma solamente a que'di legno*». ¹⁷⁵ Per això, de forma tradicional, la historiografia napolitana no ha valorat el treball en fusta, cosa que ha dificultat la comprensió i la interpretació d'aquest tipus d'art. Però hem de contextualitzar la formació artística de Marigliano en una època històrica i en unes tendències formals concretes, és a dir, en el Nàpols del 1500 dominat per una multitud d'escultors llombards, i a partir d'aquí observar la seva evolució lògica.

Dominici afirmava que Giovanni da Nola fou deixeble d'Agnolo Aniello Fiore, una figura artística llegendària que mai no va existir. ¹⁷⁶ El 24 de gener del 1508 Pietro Belverte treballa juntament amb Marigliano, «*eius alumpni*», en una figura de santa Anna per a l'església de l'Annunziata de Nàpols. ¹⁷⁷ Segons Summonte, Marigliano «*fou discepolo di un maestro Pietro da Bergamo, che si facea chiamar «veneziano», di man del quale maestro Pietro è la porta dell'Annunziata de questa città*». ¹⁷⁸ Addosio esmenta que Pietro Belverte i el Nolano treballaren junts

a la porta de fusta per a l'esmentada església de l'Annunziata, a través del testament de l'escultor Tommaso Malvito, datat el 2 de juliol del 1508. Filangieri esmenta que aquesta obra va portar-se a terme l'any 1500. Tota la historiografia posterior ha acceptat la data de 1500 com la primera en què Marigliano executava una obra artística al costat del seu mestre Belverte. Però, segons Naldi, després d'una relectura crítica del testament de Malvito, al text no s'hi troba cap al·lusió que ens pugui donar a entendre una col·laboració entre Belverte i Marigliano, i tampoc no hi ha cap indicatiu perquè l'obra s'hagi de datar el 1500. ¹⁷⁹ L'observació de Naldi incideix en la poca precisió científica de bona part de la historiografia, la qual, sense fixar-se en les dades documentals, i sota l'únic argument de les raons estilístiques, ha fabricat una trajectòria imaginària de Marigliano a l'ombra de Belverte entre 1500 i 1508. A partir d'aquí, s'observa la intervenció del Nolano en una sèrie d'obres capitulades per Belverte, i sortosament conservades: el 9 de juny del

175. DOMINICI 1743, II, 2-3. Traducció de la cita: ja fos per la feblesa de complexió, o veritablement per la manca de coratge, no volia aplicar-se en treballs de marbre, solament en els de fusta.

176. DOMINICI 1743, II, 2-3.

177. ADDOSIO 1883, 58. Segons Dominici, una de les primeres obres de Marigliano amb el fictici Fiore fou a l'església de l'Annunziata (DOMINICI 1743, II, 3).

178. SUMMONTE 1524, 69. Traducció de la cita: fou deixeble d'un mestre, Pietro da Bergamo, que es feia anomenar «venecià», de mans del mestre Pietro és la porta (de l'església) de l'Annunziata d'aquesta ciutat (de Nàpols).

179. ADDOSIO 1883, 65; FILANGIERI 1883-1891, III, 97-99; NALDI 1995 a, 88 i nota 29.

1507 l'escultor llombard capitulava un altar per a l'església dels Santi Crispino e Crispiano a Nàpols, i el 4 d'agost del 1507, un pessebre amb Ettore Carraffa per a la seva capella particular de l'església de San Domenico Maggiore de Nàpols.¹⁸⁰

No sabem quan mor Pietro Belverte, només tenim constància que ja era difunt a través d'un document datat el 8 de març de 1513.¹⁸¹ Entre 1508 i 1513, a Giovanni da Nola només se li documenta una obra en solitari: el 7 de març de 1511 firma l'emmarcament de fusta per a una pintura d'Antonio Rimpatta, amb destinació a l'altar major de l'església napolitana de San Pietro ad'Aram.¹⁸² Gaeta fa la hipòtesi que en aquesta obra de l'any 1511, Marigliano seria un artista independent fora de l'òrbita del taller de Belverte, i que, potser, l'escultor llombard hauria mort poc després del 1508, ja que el document es refereix a l'autor com a «*providus vir magister Johannes Mariglianus de civitate Nole*».¹⁸³ El 28 de maig del 1513 Bartolommeo de Lino es compromet a pintar un *tondo* de la Mare de Déu i les figures d'uns sants, obra de Giovanni da Nola, per al monestir de San Francesco a Castelluccia, localitat identificada com a Castelcivita nel Cilento (Salern).¹⁸⁴ La carta de Summonte ajuda a documentar altres obres de Marigliano, ambdues de fusta, datables entre 1519 i 1524: el citat pessebre de Jacopo Sannazzaro a l'església de Santa Maria del Parto a Mergellina, i un crucifix que hi havia a la sagristia de l'església napolitana de Santa Maria di Monteoliveto (també coneguda com Sant'Anna dei Lombardi).¹⁸⁵ Entre les moltes

atribucions d'escultura en fusta hi ha un unànime consens historiogràfic en què són obra del Nolano: el Plany pel Crist mort que hi havia a l'església de la Santissima Trinità de Teggiano, ara en dipòsit a la cartoixa de Padula, conjunt que Naldi data entre 1508 i 1511; un parell de figures de sant Sebastià, un que hi havia al castell de Melfi, ara en dipòsit a la *Soprintendenza per i beni artistici e storici della Basilicata* a Matera, i un altre que hi ha a l'església de Sant'Antonio de Padova a la localitat de Nocera Inferiore, el primer amb una cronologia anterior al 1514, data epigràfica que trobem en la segona imatge; i el retaule de sant Eustaqui, conservat en una capella de l'església de Santa Maria la Nova de Nàpols, obra datada entre 1516 i 1517 per les reminiscències estilístiques que ofereix vers el retaule d'Ordóñez i Siloé a l'església de San Giovanni a Carbonara.¹⁸⁶

180. FILANGIERI 1883-1891, III, 240; NALDI 1985, 60 i nota 15. Gaeta atribueix al binomi format per Belverte i Marigliano part del sostre de fusta de l'església napolitana de Santa Maria Donnaregina, vers el 1507 (vegeu GAETA 1995, 75).

181. FILANGIERI 1883-1891, III, 245-247; V, 49-50.

182. FILANGIERI 1883-1891, VI, 111; NALDI 1995 a, doc. 1.

183. GAETA 1995, 76 i nota 24. Traducció de la cita: l'home prudent Giovanni Marigliano, de la ciutat de Nola.

184. FILANGIERI 1883-1891, VI, 111.

185. SUMMONTE 1524, 68-69.

186. BOLOGNA 1950, 167-168 i 177-178; GRELLI IUSCO 1981, 176-177; NALDI 1995 a, 86-89. Bologna va atribuir altres peces de fusta a Giovanni da Nola, algunes seguint les indicacions d'Engenio (ENGENIO 1624): un bust de l'*Ecce Homo* a l'església de Santa Chiara de Nàpols, un *Ecce Homo* i un crucifix a l'església de Santa Maria la Nova de Nàpols, i un sant Josep i la Verge provinents de l'església napolitana de San Giuseppe dei Falegnami (ara al Museo di San Martino de Nàpols).

Tot i que Summonte, l'any 1524, afirma que a partir d'aleshores el Nolano comença a treballar en marbre, caldria fixar el canvi amb més exactitud cronològica. Segons el cronista napolità Engenio, la figura de sant Joan Baptista a l'altar de la capella de Luigi Artaldo a l'església de Santa Maria di Monteoliveto (també coneguda com Sant'Anna dei Lombardi), «*si tiene sia la prima statua di marmo, che facesse in Napoli Gio. Da Nola*». ¹⁸⁷ Ceci data aquesta obra el 1516, coincidint amb el contracte que el promotor de l'obra havia firmat amb Antonino de Marco i Berardino de Palma per a la decoració escultòrica de la seva capella; tot i que Naldi proposa una datació més tardana, vers el 1520, ja que aquella data concordaria millor per les influències rebudes del sant Mateu conservat a l'església de San Pietro Martire de Nàpols, atribuït a Ordóñez. ¹⁸⁸ Segons Abbate, hi hagué una associació entre Marigliano i Giovan Tommaso Malvito, fill de l'esmentat escultor llombard Tommaso Malvito. ¹⁸⁹ La proposta és interessant, ja que, en certa manera, donaria continuïtat a l'estreta vinculació entre Pietro Belverte i Tommaso Malvito en els seus deixebles, i perquè agrupa les experiències dels millors representants de l'escultura napolitana abans de l'arribada d'Ordóñez i de Siloé. De tota manera, l'objectiu principal de la hipòtesi d'Abbate només era poder justificar l'atribució de Bologna al Marigliano del timpà de la tomba de Galeazzo Pandone a l'església de San Domenico Maggiore de Nàpols, datada epigràficament el 1514. ¹⁹⁰

A partir del 1523 Giovanni da Nola portaria a terme el sepulcre de Bellpuig, una comissió que marcaria

un punt d'inflexió en la seva carrera artística, tal com denota la signatura de l'obra, fet excepcional en escultura. Segurament, el Nolano era conscient de l'oportunitat immillorable que tenia al davant, i el seu nom tindria una difusió per tots els racons relacionats amb la cort virregnal (alts funcionaris i noblesa napolitana), i, potser, fora del regne de Nàpols. Però ser l'agraciat amb l'encàrrec tindria el seu peatge, en aquest cas seria la seva dedicació en exclusiva, ja que les enormes dimensions de la tomba hipotecarien durant uns anys el treball de qualsevol escultor. No torna a treballar en una altra obra fins al 1528, quan contracta la fàbrica de l'altar major de l'església de San Lorenzo Maggiore de Nàpols. ¹⁹¹

Cap a l'any 1532 es data la construcció de l'altar Ligorio (fig. 32) a l'església napolitana de Santa Maria di Monteoliveto (també coneguda com Sant'Anna dei Lombardi), que està al costat de l'altar del Pezzo, una obra de la mateixa estructura que s'atribueix a

Vegeu també la multitud d'atribucions que Gaeta atorga a Marigliano, algunes d'absurdes i que només tenen un suport iconogràfic (GAETA 1995, fig. 26, 30, 32-34, 49-50, 52, 66-72).

187. ENGENIO 1624, 513. Traducció de la cita: es creu que sigui la primera estàtua de marbre que fes a Nàpols Giovanni da Nola.

188. CECI 1934; NALDI 1995 a, 92-94.

189. ABBATE 1977. Sobre l'activitat de Giovan Tommaso Malvito, vegeu: CAPASSO 1881, 532-534; MIOLA 1897; BERNICH 1905; ABBATE 1981; SPERANZA 1990-1991.

190. BOLOGNA 1950, 165. La tomba Pandone és una de les obres que ha estat atribuïda a tots els escultors possibles que hi havia a Nàpols en aquella època, i que continua provocant controvèrsia, també pel que fa a la datació. Vegeu-ne una darrera proposta, bastant atractiva: NALDI 2002 a.

191. FILANGIERI 1883-1891, VI, 111.



Fig. 32.- Giovanni da Nola, altar Ligorio, 1530-1532. Església de Santa Maria di Monteoliveto (també coneguda com Sant'Anna dei Lombardi), Nàpols (foto: a NALDI 2007, fig. 101)

Girolamo Santacroce. Els dos altars són documentats per Vasari, el qual afirmava que Santacroce havia fet una obra en «una cappella in Monte Oliveto di Napoli, dentro la porta della chiesa, a man manca entrando in chiesa, et un'altra ne fece da l'altra banda Giovanni da Nola, de'l medesimo componimento



Fig. 33.- Giovanni da Nola, altar Arcella, circa 1536. Església de San Domenico Maggiore, Nàpols (foto: a NALDI 2007, fig. 102).

che era quella».¹⁹² Weise va observar, encertadament, la forta empremta que Santacroce va exercir

192. VASARI 1550, II, 739. Traducció de la cita: una capella a (l'església de Santa Maria di) Monteoliveto de Nàpols, dins la porta de l'església, a poca distància de l'entrada, i Giovanni da Nola en féu una altra a l'altra banda, de la mateixa composició que era aquella.

sobre Marigliano en aquesta obra, com també en l'esmentat altar major de San Lorenzo Maggiore.¹⁹³ Entre 1539 i 1545 Faraglia documenta el treball de Marigliano i de la seva *bottega* en les tombes dels tres germans Sanseverino (Jacopo, Ascanio i Sigismondo) conservades a l'església napolitana dels Santi Severino e Sossio.¹⁹⁴ El 15 d'abril del 1547 contracta, juntament amb Annibale Caccavello i Giovan Domenico d'Auria, una sèrie d'imatges per a la capella Caracciolo di Vico de l'església de San Giovanni a Carbonara de Nàpols.¹⁹⁵ El 1550 Vasari anota «*come appare oggi per la sepultura fatta in Napoli da Giovan da Nola, scultore eccellente a Don Pietro di Toledo Viceré di quel regno, che tutti i marmi gli furon donati e condotti in Napoli dallo illustrissi-*



Fig. 34.- Giovanni da Nola, tomba de Pedro de Toledo, 1547-1554. Església de San Giacomo degli Spagnoli, Nàpols (foto: J.Y.).

*mo et excellentissimo Signore Cosmo de' Medici Duca de Fiorenza, la quale opra si conduce in Ispagna».*¹⁹⁶

La tomba de Pedro de Toledo no va portar-se cap a la Península Ibèrica; actualment es troba al lloc on fou situada després de la mort del seu promotor el 1554, a l'església de San Giacomo degli Spagnoli de Nàpols (fig. 34).

Existeix altra documentació sobre l'activitat de Marigliano, però es tracta d'obres menors.¹⁹⁷ Després trobem un reguitzell d'atribucions. Entre les obres adjudicades que tenen consens historiogràfic hi ha: el sant Sebastià de l'església de San Pietro a Maiella de Nàpols, datat vers el 1519; l'altar Cesariño de la catedral de Nola, datat vers el 1523; l'altar Arcella o de la *Madonna della Neve* (fig. 33) a l'església de San Domenico Maggiore de Nàpols, datat vers el 1536; i el relleu del Plany del Crist mort a la capella Giustiniani de l'església napolitana de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.¹⁹⁸ A les tombes

193. WEISE 1977, 67. Sobre les discussions estilístiques de l'altar Ligorio, vegeu: NALDI 1995 b, 50-55.

194. FARAGLIA 1880. Vegeu també: PEZZO 1898.

195. FILANGIERI de CANDIDA 1896, LXXIX-LXXX. Vegeu: ABBATE 1979.

196. VASARI 1550, I, 25. Traducció de la cita: com sembla avui per la tomba de Pedro de Toledo, virrei del regne de Nàpols, feta a la ciutat de Nàpols per Giovanni da Nola, obra que s'ha de portar a Espanya, tots els marbres de la qual foren donats i portats per l'il·lustríssim i excel·lentíssim senyor Cosme de Mèdici, duc de Florència.

197. Vegeu: CECI 1906, 68-74; OPERA 1922; DELFINO 1984.

198. Sobre la poc coneguda obra de la catedral de Nola, vegeu: TOSCANO 1996, 108-116. Per analitzar altres atribucions, vegeu: BORZELLI 1921; RINALDIS 1921; MORISANI 1941 b; WEISE 1952; MORISANI 1972, 745-763; ROTILI 1976, 98-103; WEISE 1977, 13-80; GAETA 2007. Sobre



Fig. 35.- Giovanni da Nola, vista del port de Nàpols, detall de l'altar major, circa 1528. Església de San Lorenzo Maggiore, Nàpols (foto: J.Y.).

dels germans Sanseverino (1539-1545), consta que com a col·laboradors del seu taller tenia Annibale Caccavello, Giovan Domenico d'Auria i Giovan Antonio Tenerello.¹⁹⁹

Trasllat de Nàpols a Bellpuig (1530)

Segons el llibre de comptabilitat de la baronia de Bellpuig, a finals de 1530 es pagava a Esteve Puigverd, criat d'Isabel de Requesens, el qual havia arribat a Bellpuig des de Nàpols (fig. 35) amb el mausoleu del Cardona, per la seva feina realitzada durant 9 mesos de treball, en concret, des de «lo primer de abril any present [1530]», moment en què començaren les tasques per carregar les peces de la tomba al vaixell. L'obra del Nolano va arribar al port de Salou (el Tarragonès) poc abans del 25 de juliol de 1530, ja que aquest dia la notícia havia arribat a Bellpuig, i s'ordenava pagar al patró i als mariners de l'embarcació (una «nau galega»), en concret: 240 lliures barcelonines (o 200 ducats) i, al marge del sou, reberen una propina de 2 lliures i 8 sous (o 2 ducats). Per descarregar les peces de la sepultura es va anar a buscar Joan Llopis, mestre d'obres del convent de Bellpuig, que llavors es trobava a Aitona.

La tomba fou dipositada dos mesos a «la torre de Salou per estar més segura» (fig. 36), propietat de l'arquebisbe de Tarragona, Pere de Cardona; tornem a trobar una connexió amb aquest personatge, després de la casa del carrer Ample de Barcelona.

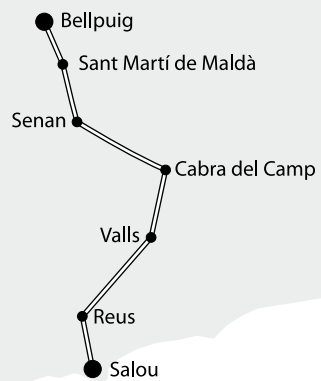


Fig. 36.- Torre vella, Salou (foto: J.Y.).

Mentre, es realitzaven una sèrie de preparatius. Per una banda, es compraren materials i es realitzaren estris per al trasllat: «cordes de canem... per lligar les caxes [on anirien les peces de marbre]», fer «una escala ha un carro, dos carros nous... per tirar dita sepultura». I, per altra banda, 19 homes repararen els camins entre «el coll de Cabra en fins a Senant», en dues fases, perquè durant l'espera «los camins...

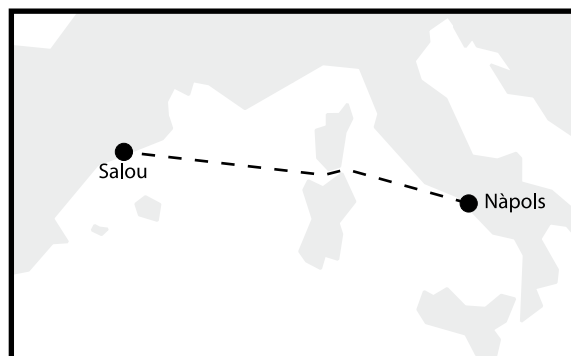
atribucions relativament recents, vegeu: NALDI 1998; NALDI 2002 b; ASCHER 2002; NALDI – SPERANZA 2004; RAGO 2006.

199. Sobre la seva trajectòria, vegeu: FILANGIERI de CANDIDA 1896; CROCE 1896; CECI 1906, 41-52; ABBATE 1976; ABBATE 1988; NALDI 2007.



● Barcelona

Fig. 37.- Mapa del trasllat del mausoleu del Cardona entre Nàpols-Salou-Bellpuig.



s'havien gastat per les pluges». En concret, en la primera ocasió es va treballar durant 4 dies, amb una despesa total d'11 lliures i 8 sous, és a dir, 228 sous, que mitjançant una senzilla regla de tres tocaria a un salari de 12 sous per persona, a raó de 3 sous per home i dia, que sortiria a 3 o 4 diners/hora (segons fessin 12 o 9 hores); en la segona ocasió es féu una despesa inferior, un total de 10 lliures i 13 sous, és a dir, 213 sous.

Per tant, la documentació aclareix un fragment del camí, un tram de 26 km (aproximadament) que separa l'encreuament del coll de Cabra cap a Barberà de la Conca, passant per Pira, Blancafort, el Mas d'en Xup (municipi de l'Espluga de Francolí) i Senan. Cabra del Camp és una població situada en un pas natural als sud de la serra prelitoral catalana, un dels pocs que hi ha entre el camp de Tarragona i la plana d'Urgell. Aquest tram entre Cabra del Camp i Senan és bastant curt i accessible, però una mica heterodox i fora de les rutes del comerç tradicional. El que mancava és saber per on va transcórrer tot el trajecte. El tram inicial va ser entre Salou i Cabra del Camp, un clàssic, que hauria de passar obligatòriament per Valls. I, finalment, entre Senan i Bellpuig s'havia de salvar l'orografia de la serra del Tallat, que separa les comarques de la Conca de Barberà i l'Urgell, per després passar cap a Sant Martí de Maldà, població que pertanyia a la baronia de Bellpuig, i on habitaven uns quants carreters que realitzaren el transport. El trajecte complet seria d'entre 90-95 km (fig. 37).

Es van traslladar «cent y tres [103] carretades» de marbre des de Salou a Bellpuig. Una carretada era la càrrega que portava el carro, i podia variar segons la grandària d'aquest i la força de la bèstia, però oscil·lava al voltant d'uns 500 quilos; per tant, es podien haver portat uns 51.500 quilos de marbre.²⁰⁰ Segons la nòmina de carreters que treballaren a les obres del convent de Bellpuig entre 1533-1535, apareixen 8 operaris; llavors, si pensem que les 103 carretades foren portades per 8 carreters, haurien estat 12 o 13 viatges; si cada viatge, anada i tornada, fos de 6 dies, la seqüència de tot el trasllat ens porta a més de 2 mesos de transport, hipòtesi que quadra amb el pagament a un criat de la Requesens, anomenat Joanot, que va cobrar per 4 mesos (2 mesos d'arranjament de camins i 2 mesos de trasllat) entre setembre i desembre de 1530.²⁰¹

Muntatge i sepeli (1531)

Totes les peces de marbre del mausoleu ja serien a Bellpuig a finals de desembre de 1530. A començaments de 1531 es van iniciar les tasques d'assenament de la sepultura, obres dirigides pel fill del mestre del convent de Bellpuig, Joan Llopis menor. Llopis fou ajudat pels picapedrers: Perris d'Hursina,

200. Vegeu: ALSINA – FELIU MONFORT – MARQUET 1990, 139.

201. Vegeu l'apèndix documental: document 2. Confr. DALMASES de MASSOT 1921, 255-257; BACH 1990, 18-20.

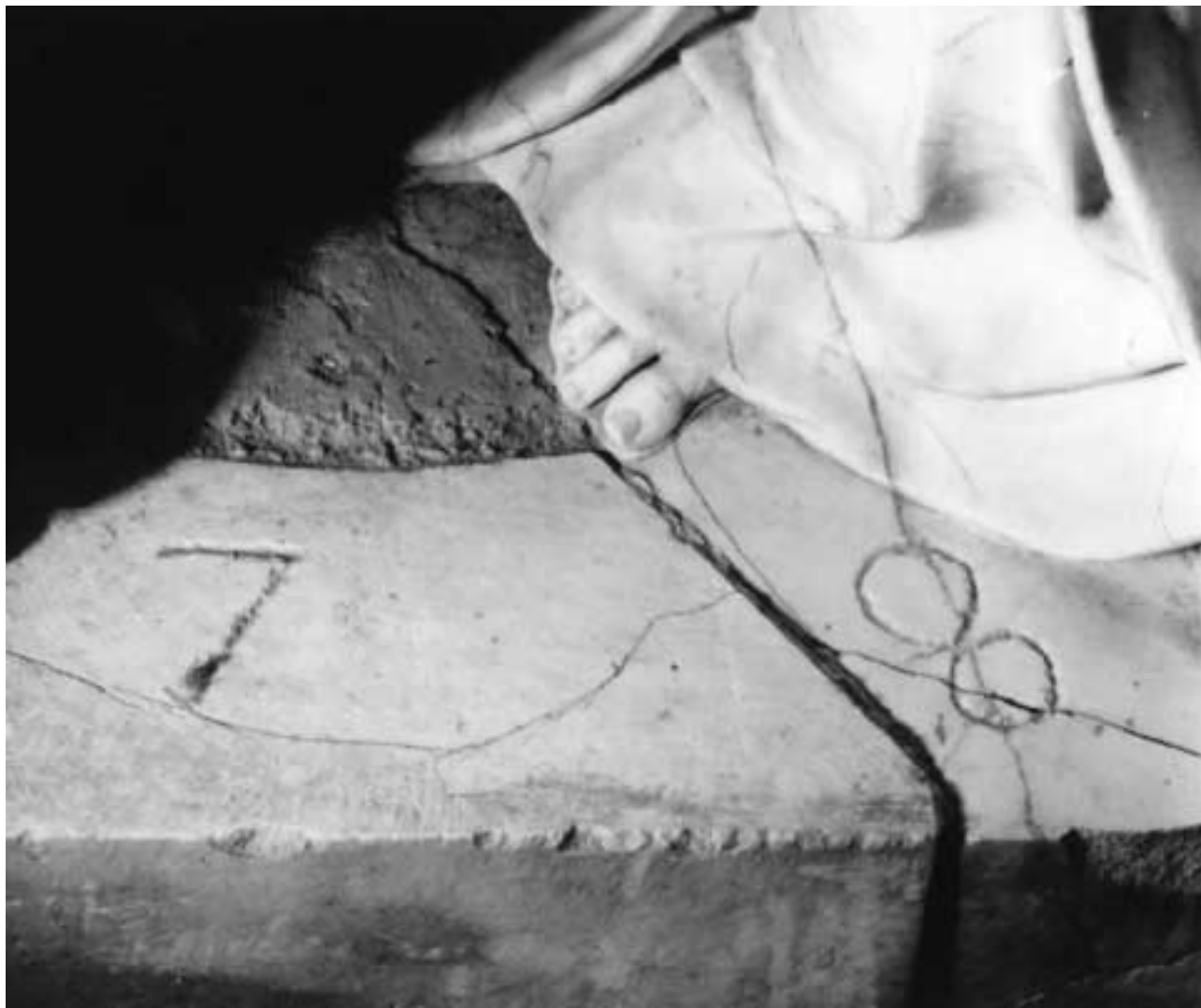


Fig. 38.- Detall de la numeració de les peces del mausoleu, església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).

que va treballar 61 dies; Joan de Santpedor, que va cobrar per 2 mesos i 23 dies; i Jaume Orliquer, que només consta 1 mes. També es van fer pagaments a un ferrer, que va rebre diners per 2 quintars de plom i 8 quintars de ferro; el *quintar* era una antiga mesura catalana de pes equivalent a 104 lliures (equivalències que depenien de la vila i de l'època; la lliura de Lleida en el segle XVI eren 350 grams, per tant, un quintar seria 36'400 quilos).²⁰²

Segons testimoni de Laborde, l'any 1806, o sigui, abans del trasllat realitzat el 1842 entre el convent i la parroquial, aquest viatger afirmava que el mausoleu «*fut transporté piece par piece numérotée à Belpuch*». ²⁰³ És a dir, que les peces estaven numerades, per facilitar el muntatge de la tomba. Segurament, aquests números serien els que encara es poden observar sobre la cornisa de l'obra, on apareixen carreus amb numeració aràbiga inscrita (fig. 38). Segons l'opinió dels restauradors Artigau i Porta, amb una argumentació poc sòlida, creuen que aquests números foren realitzats al segle XIX.²⁰⁴

El sepulcre fou emplaçat a l'església del convent de franciscans de Bellpuig, en concret, «*al lado izquierdo ó de la epístola junto al prebiterio*». La ubicació de la tomba variava segons el gust, però el costat de l'evangeli gaudia de més categoria que el de l'epístola. En tot cas, el costat de l'epístola és una constant repetida per tots els viatgers fins al moment del seu trasllat a la parroquial el 1842, a més, el cap del difunt jacent estaria més proper al presbiteri. El lloc exacte era la primera capella de

l'epístola, tan propera al presbiteri que fins i tot es van fer algunes reformes, com «arnar los grahons de la ecclesia arrere, perquè impedièn lo loc ahonstà la sepultura». També es va instal·lar una «rexa de fusta davant la sepultura». Amb el trasllat del segle XIX, el mausoleu va canviar de banda, i ara es troba al costat de l'evangeli.

Les despulles mortals de Ramon de Cardona eren a la capella de la fortalesa napolitana de Castel Nuovo (Maschio Angioino). Isabel de Requesens va ordenar traslladar-les a Catalunya dins una arca tancada per dues claus, que fou entregada a Joan Baró, natural de Castelló de Farfanya (la Noguera). El 15 de març de 1531 es va aixecar acta notarial de la cerimònia d'enterrament del Cardona a Bellpuig, per requeriment de Jaume Ferrandis, procurador de la baronia de Bellpuig. L'obertura de l'arca i la col·locació dins de la tomba fou un acte seguit per l'esmentat Ferrandis i Baró, en presència de Joan Borràs, vicari de la parroquial bellpugença, fra Gabriel Belvell, guardià del convent, i «*demás religiosos de la Comunidad*». ²⁰⁵

Era costum que totes les obres artístiques fossin peritades per dos experts en la matèria, triats un

202. Vegeu: ALSINA – FELIU MONFORT – MARQUET 1990, 169-170 i 223-224.

203. LABORDE 1806, I, 49-50. Traducció de la cita: fou transportat a Bellpuig peça per peça numerada.

204. Vegeu: PORTA- ARTIGAU 2001, 576-577.

205. Vegeu apèndix documental: document 3. Confr. SERRA BOLDÚ 1908; TEIXIDÓ 1961, 154; BACH 1990, 19-20; YEGUAS 2003, doc. 1.

per cada part, un pel comitent i un per l'artista. La visura del mausoleu va tenir lloc 10 mesos després del muntatge i enterrament del Cardona. L'examinació va anar a càrrec de dos dels millors escultors que en aquella època treballaven a Catalunya: Damià Forment i Martí Díez de Liatzasolo», «homens qui en semblants coses tenen experiència». L'11 de gener de 1532 la Generalitat de Catalunya va escriure al diputat local de Tarragona de la necessitat que hi havia que els dos escultors es traslladessin a Bellpuig per estimar la sepultura del Cardona, «y en presència miren y regoneguen la dita sepultura prestar primer per ells jurament que faran relació verdadera de aquella».²⁰⁶ La petició a la Generalitat fou cursada pel diputat local de Tàrrrega, vila veïna de Bellpuig (10 km); a Tàrrrega hi vivia Bartomeu Monfar, pèrit en lleis que el 1534 exercia d'advocat de la baronia de Bellpuig, i el 1535 va participar com a testimoni de l'escultor Forment en un plet pel retaule major de l'església del monestir de Poblet.²⁰⁷

També cal tenir en compte el pagament d'impostos, en concret a la Generalitat de Catalunya: el 10 de desembre del 1531 es donen 61 ducats (o 73 lliures i 4 sous) a Antoni de Cardona, fill inhàbil del virrei, perquè satisfés taxes comercials *al General, de la sepultura y altres coses*;²⁰⁸ no sabem si era el pagament final de l'anterior o un altre impost, però

el propi Antoni, el 16 de setembre de 1532, pagava la quantitat de 66 lliures 13 sous i 4 diners (uns 47'5 ducats) per «*lapidibus marmoreis fabricats pro facienda sepultura in castro de Bellpuig egregio quondam Raymondo de Cardona*».²⁰⁹ L'any 1598, el comerciant Jeroni Saconomina va recollir un rumor que circulava per Bellpuig al visitar la tomba: «costà, diuen, setza mil ducats [i] fou portada de Nàpols».²¹⁰ En aquest preu s'inclouria tot: la compra del marbre, el treball escultòric de Giovanni da Nola i el seu taller, el trasllat des de Nàpols fins a Bellpuig (marítim i terrestre), la col·locació a l'església conventual, i els impostos corresponents. Els 16.000 ducats eren 19.200 lliures, cost d'on podem restar les quantitats que sabem: el trasllat marítim i terrestre, l'assentament, més impostos. Per fer-nos una idea de la quantitat, quasi quadruplicava els 4.060 ducats, pels quals el 1527 Damià Forment va contractar el retaule major de l'església del monestir de Poblet.

206. Vegeu apèndix documental: document 4. Confr. YEGUAS 1999, 101-103.

207. YEGUAS 2004 a, doc. 2.

208. BACH 1990, 20.

209. ACA, Generalitat, sèrie N; Llibre de Deliberacions, 1530-1533 (sig. 126), fol. 287 v..

210. SIMON TARRÉS 1991, 232. Vegeu: MIRÓ 1991; MARFANY 1992.

3.- Avatars del mausoleu durant els segles XIX i XX

Guerra del Francès (1809-1813)

El 1807 es signava el tractat de Fointanebleau, que establia l'entrada de cossos de l'exèrcit francès per tal d'atacar Portugal. El febrer de 1808 els francesos s'apoderaren de Barcelona i d'altres llocs, i els intents de resposta precipitaren la guerra del Francès vers el maig del 1808. L'abril del 1809 tropes franceses s'apoderaren de Lleida, i segons el *Llibre Ver del Convent de Bellpuig*: «En lo any 1809 vingueren a Bellpuig, y se aposentaren a est convent ahont estigueren cerca de 4 mesos ab diferents anadas, y vingudas. Lo mal que feren no se pot ponderar porque cremaren tots los altars e imatges de esta iglesia, lo orga, las cadiras del cor, todas las portas, y finestras del convent, y molt mal a las parets, y celdas». A finals del 1813 es posava setge a la Lleida dominada pels francesos, i «los espanyols... senyalaren per hospital militar a est convent, y feren caurer las 9 celdas del pis de dalt per fer quadras de enfermeria. De modo que tant mal feren los es-

panyols com los francesos y no crech que lo convent sia ja may mes tant hermos com era antes».²¹¹ Segons Marca, l'església conventual també estava adornada amb «*algunos pendones o estandartes, tropheos, que eternizan de nuestro valereso capitán el esfuerzo de sus militares empresas...* [que es custodiaven] *en la sagristia*»; segurament destruïts en aquesta època, tal com afirma Garriga.²¹²

No sabem si foren els francesos o els espanyols, el cas és que tot aquest pas de persones pel convent va comportar alguns desperfectes a la tomba, com la mutilació d'alguna estàtua i l'obertura del sarcòfag. L'obertura de l'urna devia ser una pràctica freqüent. Segons Piferrer, el cadàver del Cardona havia sofert «*alguna alteración con las repetidas veces que en este siglo se ha abierto el sepulcro para enseñarlo a los viajeros, sin volver luego a colocar la*

211. YEGUAS 2003, doc. 50.

212. MARCA 1764, 317. Confr. GARRIGA – CARBONELL 1986, 45.

*cubierta con el aplomo que antes lo cerraba casi herméticamente, y no sin notable daño de la parte superior de la urna, donde para ello apoyan siempre una grossera palanca de hierro».*²¹³ I també repeteix Germond de Lavigne: *«pour complaire aux voyageurs curieux, on déplace le couvercle de la tombe».*²¹⁴

Abandonament del convent (1835) i trasllat a la parroquial (1841-1842)

A finals de juliol de 1835 es va precipitar una revolta antireligiosa a Barcelona, que es va encomanar arreu de Catalunya, ja que el poble considerava l'Església el principal suport del carlisme; fou un dels episodis de la primera guerra carlista. En aquest context s'emmarca una narració de Barraquer Roviralta, en la qual podem copsar la persecució que van patir els frares del convent de Bellpuig per part d'un grup de milicians que els volien matar.²¹⁵ En conclusió, els frares franciscans abandonaren el cenobi, com havien fet el 1809, però aquesta vegada la marxa fou definitiva i el recinte conventual va restar abandonat. A partir del 1836, l'Estat espanyol va confiscar els béns immobles de la majoria de les comunitats eclesiàstiques, ja que considerava que aquests béns estaven amortitzats, i calia alliberar-los; és el que s'ha anomenat

213. PIFERRER 1839, 334-335.

214. GERMOND de LAVIGNE 1868, 295-296. Traducció de la cita: per complaire els viatgers curiosos, hom desplaçava la tapa de la tomba.

215. BARRAQUER ROVIRALTA 1915-1917, III, 570-571.

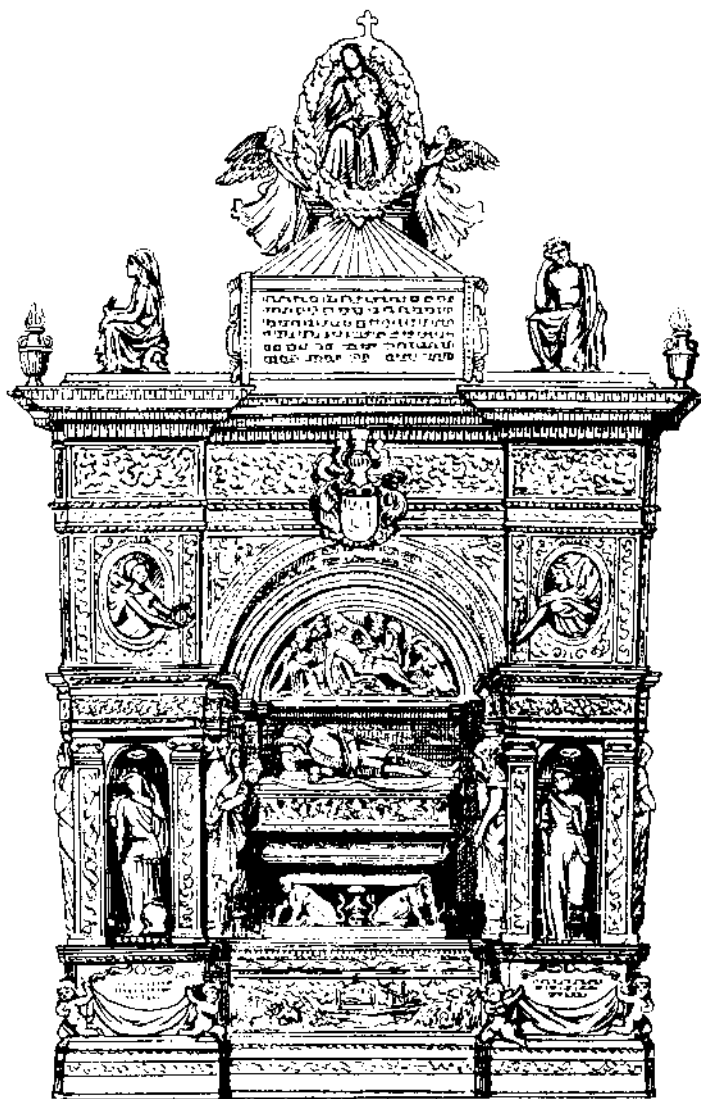


Fig. 39.- Eusebi Carbó i Carbó, dibuix del mausoleu, inicis dels anys 20 del segle XX, caps de galetes «La Palma» (foto: TORRES GROS – YEGUAS 2000, fig. 10).

com la desamortització de Mendizábal. En el cas de Bellpuig va afectar tot el recinte conventual i les seves terres; en quedar sense amo i no haver-hi ningú que en tingués cura, el conjunt va romandre molt deixat, i la part arquitectònica va començar a degradar-se. L'any 1839 l'escriptor Pau Piferrer va passar pel convent, i va observar el seu estat, «*ahora desierto, notablemente destrozado y amenazado de una total ruina*». I es preguntava: «*Que será entonces del sepulcro? Se achacará también á la revolución la barbarie de los que toleren la destrucción de tal monumento? Porque no se traslada á la iglesia parroquial del mismo pueblo, ya que con poquísimo coste podría esto verificarse?*». Piferrer bogava clarament per una protecció del mausoleu del Cardona, al mateix temps que atacava l'afany madrileny: «*Ni pedimos que se lleve á Madrid, á ese panteon que á guisa de «depósito central» debe reunir en la corte los mejores monumentos de España*».²¹⁶ Segons Antoni Aulèstia Pijoán, «*Á esta elocuentísima excitación de Piferrer débese, de seguro, la salvación del incomparable monumento con tanto entusiasmo com exactitud descrito. Hoy, en efecto, se halla trasladado á la Iglesia parroquial y colocado llenando el vano del arco de una de las capillas del lado del Evangelio*».²¹⁷ Segons Serra Boldú, Piferrer va endegar un moviment de conscienciació, ja que no es fiava prou del «*patriotismo de Bellpuig*».²¹⁸

La crida de Piferrer va funcionar, perquè el 6 d'octubre de 1841 el «*Jefe Superior Político de la Provincia*» de Lleida va proposar treure el sepulcre i les restes mortals de Ramon de Cardona, de manera que

Ramon Maria de Jover i Vila, «*apoderado y administrador*» dels descendents, llavors duc de Sessa, Vicente Pío Osorio de Moscoso, qui s'havia de posar d'acord amb l'Ajuntament per «*hallar un artifice inteligente que sin mucho salario quiera ir y sepa manejar el desacer y volver a componer aquel primoroso retablo*». És a dir, que la campanya de trasllat del convent a la parroquial fou sufragada pel duc de Sessa, llavors afincat a Madrid, el qual feia mesos que buscava els documents necessaris per acreditar que el convent era propietat particular seva, ja que si era un bé eclesiàstic es posaria en venda.

L'11 de novembre de 1841 l'administrador del duc de Sessa va designar Pere Calsada, un arquitecte de Lleida, com a responsable del trasllat. Una setmana després, el 18 de novembre, Jover suggereix a l'arquitecte que no faci l'obra a preu fet «*por causa de incertitud de como saldrán las piezas*». El 13 de desembre de 1841 van començar les obres de desmuntatge de la tomba, un cop «*tomadas disposiciones, y correspondientes precauciones*». Pere Calsada era auxiliat per Rafael Grau, sobrestant, i per tres paletes: Ramon Florensa, de Vilanova de Bellpuig; Magí Ballester, de Tàrraga; i Bonaventura Palau, de Bellpuig. El 14 de gener de 1842 Jover escriu a Rafael Grau patint sobre les despeses: «*suposo que ya estaran gastats els 200 rals de velló... He encarregat al mateix Baltasar Felip que li entregui*

216. PIFERRER 1839, 337.

217. Vegeu: PIFERRER - PI MARGALL 1884, II, 295-313.

218. SERRA BOLDÚ 1924.



Fig. 40.- J. Bonet i Marqués, mausoleu al voltant de l'any 1900 (foto: TORRES GROS – YEGUAS 2000, fig. 7).

100 rals més». En el còmput total d'aquesta operació de salvament del patrimoni, es van traslladar «*cincuenta y nueve carretadas de mármoles, y mucho mayor numero de piedras ordinarias y materiales de construcción en distancia sobre medio quarto de hora que hay desde el memorado exconvento a la Yglesia parroquial*».

Finalment, l'11 de maig de 1842 es féu la cerimònia protocol·lària del trasllat solemne de les despulles mortals de Ramon de Cardona i dels seus familiars enterrats al convent. L'acte va gaudir de la presència de «*muchedumbre de otros párrocos con toque de campanas, solemnidad pública y decencia correspondiente*», en la qual es va portar una «*urna grande que contiene el cadáver incorrupto del Egregio Sr. Dn. Raimundo de Cardona y la caja ó ataud de madera negra donde van recogidos los cadaveres y otras cenizas de algunos ascendientes y descendientes de la Nobilísima Casa*». Per requeriment de l'administrador del duc de Sessa, d'aquest acte en va alçar acta el notari Josep Gili i Boquer, amb els següents testimonis: Baltasar d'Alzamora, capellà major de la vila; Joan Baptista Font Llobera, alcalde; el sobrestant i els paletes que s'encarregaren del trasllat. El convent fou subhastat poc després, entre el març i el maig del 1843, per la quantitat de 526.669 rals de velló segons el Butlletí Oficial de la província.²¹⁹ En aquest moment s'hauria de datar la col·locació d'una creu al capdamunt de la tomba, que fou eliminada amb la restauració de 1952-1953 (fixeu-vos en els dibuixos i fotografies anteriors i posteriors a aquestes dates).

Declaració com a Monument Nacional (1925)

El 23 d'octubre de 1924 Serra Boldú va publicar un article a *La Vanguardia*, en el qual assenyala que «*insinúan la idea de comprar aquella joya que no es venal, porque Bellpuig por todo el oro del mundo dejaría que le quitasen ese sepulcro que es su mayor timbre de gloria*».²²⁰ Una notícia que va tenir ressò a la premsa comarcal i nacional de l'època. El 13 de desembre de 1924 la revista *Crònica Targarina* informava que la Junta de Monuments de Lleida va tractar la qüestió de la venda, va acordar sol·licitar la declaració de monument artístic nacional (espanyol) per a la tomba, i el Governador provincial havia telegrafiat al delegat governatiu perquè prohibissin «la sortida de tant preuada joia».²²¹ L'endemà, el 14 de desembre del 1924, la revista local de Bellpuig, *Lo Pregoner*, esmentava alguna cosa de l'assumpte per primera vegada.²²²

El 28 de desembre de 1924, Saladrigues Oller esmenta: «sentim una mena de recança al pensar que un dia poguéssim veure una investida dins la nostra Parroquial i que gent portada esprofés, amb un cuidado especial, anessin despenjant una a una les peces de marbre per a encaixonar-les i

219. SERRA BOLDÚ 1908, 37-39; SERRA BOLDÚ 1918 a, 36; TEIXIDÓ 1961, 162-165; BACH 1990, 39-43 i 48-53.

220. SERRA BOLDÚ 1924. Per a una detallada anàlisi de l'article de Serra Boldú, i per a un repàs de la premsa, vegeu: MIRÓ 1996.

221. CONTRA 1924.

222. NOVES 1924.



Fig. 41.- Salvador Saladrígues i Oller, foto del mausoleu cap al 1925 (foto: arxiu Saladrígues).

endur-se les no sabem on, deixant un vuit espantable, una pèrdua definitiva, irreparable, total, per Bellpuig, per Catalunya, per Espanya, en el seu tresor artístic; fugint-li com per encant un dels seus mellors, una de les seves més preuades filigranes». Amb aquests comentaris ens assabentem que la venda del monument es volia fer a l'estranger, i que Saladrigues confiava en l'actuació del «Govern del Directori ha demostrat un puritanisme lloable amb matèries artístiques, i l'Església té per norma resoldre tots els seus afers amb aquell aplom, equitat i justícia que la caracteritza i la fa sagrada... no s'avindrà a deixar-se despullar d'una joia que nés guardadora fa més de quatre cents anys».²²³

L'1 de gener de 1925 la *Gasetta de les Arts* va publicar una carta firmada per Joaquim Folch i Torres (datada el 18 de desembre del 1924), en la qual es posaven els fets en coneixement de la presidència del Directori Militar de Miguel Primo de Rivera: «*haciéndose eco de los temores y peligros que se revelan por la prensa y los comentarios públicos, relativos a la venta y exportación al extranjero del famoso monumento sepulcral... que el Gobierno que V. E. preside tenga oficial conocimiento de los mismos y pueda practicar por los organismos y autoridades correspondientes la necesaria información, y oponer al hecho, si en realidad lo hace necesario, la fuerza de las leyes y disposiciones vigentes*». La carta s'incloua en un article firmat amb pseudònim, Flama, que valorava l'obra de Bellpuig i confiava en les autoritats: «Haurem de doldre'ns de la pèrdua d'aquest monument? No ho creiem. La llei el defensa i la

seva sortida a l'estranger no és fàcil amagar-la. Cap de les Juntes tècniques d'Aduana d'Espanya pot deixar de considerar aquesta obra com a preciosa pel patrimoni artístic nacional, i cap deuria autoritzar la seva sortida».²²⁴

El 15 de gener del 1925 sortia un escrit a la revista arbequina *L'escut* sota el pseudònim Beccus, en el qual es recollien els rumors generats a Bellpuig sobre la venda del sepulcre, i acusava indirectament l'Església criticant «les facilitats corprenedores que'ls mercaders de l'art troben en els que precisament deuriem esser els vetlladors d'aquests».²²⁵ El 25 de gener del 1925 foren contestades les acusacions a *Lo Pregoner*, mitjançant dues cartes. Una carta estava datada el 27 de desembre de 1924 i signada pel rector Ramon Sala i la comunitat de preveres (el coadjutor, l'organista i dos beneficiats), en la qual declaraven al bisbe de Solsona que estaven «desagradablement sorpresos pels rumors de venda del formós sepulcre a una agència estrangera. Entenem que tal venda constituiria una injúria per la pàtria, despullant-la d'un monument d'incalculable valor artístic». L'altra carta datava del 2 de gener de 1925 i estava signada pel bisbe Valentí Comellas, i responia que «mai havem de consentir que vils mercaders de l'art s'atreveixin tant sols a proposar-nos aquesta infàmia. Amb l'ajut de Déu sabrem tots complir el nostre deure i defen-

223. SALADRIGUES 1924.

224. FOLCH TORRES 1925.

225. BECCUS 1925 a.

sar tant preuat tresor que havem rebut de generacions passades». ²²⁶ Les cartes foren reproduïdes a *L'escut*, amb contraatac inclòs a Beccus, al qual culpaven de sembrar falses notícies: «una vil calúmnia contra'ls guardadors de tant preuada joia, ha sigut una prova més de la malícia solapada dels enemics de l'Església a la que acusen de no saber guardar son patrimoni artístic». ²²⁷ Beccus va respondre que s'estranyava que haguessin agafat el seu escrit com anticlerical, ja que el destinatari era tot aquell que tingué possessions patrimonials, inclosa l'Església, però també l'Estat o «poders legislatiu i executiu que no dictant les suficients mides de garantia, facilitem l'emigració de nostre patrimoni artístic»; Beccus només pretenia donar a la llum «l'estat de les gestions que feren uns mercaders de l'art amb un conegut aristòcrata que pretenia drets sobre la propietat del mausoleu de Bellpuig». ²²⁸

La Comissió Provincial de Monuments de Lleida, com ja hem dit, intenta posar solució al problema de forma ràpida. El 9 de desembre de 1924 el seu president envia una carta a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, on «*da cuenta de los rumores de venta del magnífico sepulcro de Don Ramón de Cardona*», i s'acorda per unanimitat «*impedir por todos los medios desaparezca de la provincia tan preciada joya*»; carta que també és enviada al governador civil i al subsecretari d'instrucció pública. El 15 de setembre de 1925 la mateixa comissió autoritza al senyor «F. R. Christian» la presa de fotografies del mausoleu. ²²⁹ Finalment, el 5 de desembre del 1925 García de Leaniz, subsecretari del

ministeri de Instrucció Pública y Belles Arts, signava la reial ordre que concedia la categoria de «monument nacional» al mausoleu de Bellpuig, «*tanto por su elevado mérito artístico, apreciado entre los enterramientos más notables de España, cuanto por evitar pueda salir de nuestra Patria y caer en manos extranjeras... Resultando que pasada la solicitud a informe de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, estas entidades se mostraron conformes con la petición formulada... quedando desde el momento de tal declaración bajo la tutela del Estado y la inmediata inspección y vigilancia de la Comisión de Monumentos de Lérida*». ²³⁰ L'informe de la Real Academia de la Historia fou realitzat per Elías Tormo, i firmat per Vicente Castañeda, subsecretari del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts. ²³¹ L'informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fou realitzat per Narcís Sentenach, i firmat per Manuel Zabala Gallardo, secretari general de la institució. ²³² El 15 de novembre del 1925 a Bellpuig estaven as-sabentats dels informes, i ja es donava per fet el desitjat propòsit: «tots els articles, protestes, con-

226. SEPULCRE 1925 a.

227. R. Q. 1925. Vegeu el ressò que tingueren aquests escrits: SUÁREZ BRAVO 1925, 94-95.

228. BECCUS 1925 b.

229. RABASF, Comisión Provincial de Monumentos de Lérida, sig. 86-1/4.

230. GARCÍA de LEANIZ 1925.

231. TORMO 1925; TORMO 1926.

232. SENTENACH 1925.



Fig. 42.- Destrucció del
mausoleu entre 1936-1938
(foto: IAAH).



Fig. 42 bis.- Destrucció del mausoleu entre 1936-1938, detall (foto: IAAH).

verses i demás treballs, han culminat suara en el informe favorable de la Real Academia de l'Història, declarant monument nacional, el Mausoleu d'En Ramón Folch de Cardona i de consegüent, ja es allunyada la hispòtessi d'una possible desaparició del Sepulcre».²³³

La destrucció de la guerra civil (1936-1938)

El 18 de juliol de 1936 Francisco Franco feia un cop d'estat, i, per contra, de forma irracional, en els dies successius moltes esglésies de la zona republicana foren totalment incendiades per gent sense escrúpols, sovint identificats com a anarquistes. Per desgràcia, això també va passar a la parroquial de Bellpuig. En concret, es va produir la matinada del 24 de juliol de 1936. Es va cremar la fusta de retaules i altre mobiliari, fent una foguera a l'interior del temple. Aquest foc, que va arribar entre els 800 i 1.200 graus centígrads, va provocar la dilatació de *«las piedras que formaban la bóveda, al caer esta sobre el Monumento, rompieron grandes trozos... el enfriamiento rápido del Mármol, hizo que por su contracción saltase en lascas superficiales, donde estaban los miles de detalles que lo enriquecian, completando su destrucción»*.²³⁴

233. MAUSOLEU 1925.

234. CRUZ COLLADO 1954.

L'església va romandre tancada fins que el 14 de setembre de 1938 hi va entrar la brigada 213, segurament anarquista, la qual va «inflingir al sepulcro el máximo agravio de su casi total destrucción. La urna funeraria con la estatua yacente fue rota a pedazos, las esculturas decorativas más destacadas, igualmente mutiladas» (figs. 42 i 42 bis).

El projecte de restauració frustrat de Cèsar Martinell (1939-1943)

Ja acabada la guerra civil, a l'estiu del 1939, Cèsar Martinell, que llavors formava part del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional com a arquitecte conservador, va donar l'ordre que «fueran recogidos y clasificados los fragmentos esparcidos entre los escombros de algunas bóvedas derrumbadas del templo... Abrigamos la esperanza de que el sepulcro puede volver casi a ser lo que fue. Quizá algunos pedacitos descascarillados, pequeños fragmentos perdidos no pueda rehacerse» (fig. 43). Els preveres Salvador Saladrígues i Jesús Capdevila, ajudats per gent de la vila, foren els encarregats de la recollida dels fragments, que Martinell va analitzar i va realitzar una prova per justificar la viabilitat de la restauració; concretament, va pegar diferents peces al juliol del 1939, «entre ellas la urna y estatua del Virrey». El setembre del 1939 féu un senzill pressupost per a la recomposició del sepulcre, el qual pujava a un total de 5.923'50 pessetes, sense comptar els honoraris de l'arquitecte. El 15 de juliol del 1940 Martinell signava un altre projecte, amb



Fig. 43.- Primeres tasques de restauració l'any 1940 (arxiu Jaume Torres i Gros).

informe, memòria, pressupost i plànol. En la memòria detallava l'execució d'una protecció de caràcter provisional, de curta durada ja que es pensava en un any, que fou pressupostada en 2.552'40 pessetes. Aquest projecte fou aprovat pel Ministerio de Educación Nacional el 30 de setembre del 1940, per Juan Contreras, conegut com el marquès de Lozoya, director de la Dirección General de Bellas Artes. Un parell d'anys després, el 19 de desembre del 1942, Martinell presentava el projecte definitiu de restauració del sepulcre. La memòria constava de tres parts: 1) en pegar tots els fragments que fos possible, amb el producte «Mel» o similar, de no trobar-se es faria amb el ciment blanc «Mont Cadí»; 2) completar els elements arquitectònics més visibles, ja que la carència perjudica l'efecte del conjunt; 3) neteja discreta de la tomba, foragitant els rastres de fum, «mediante jabón y si fuese menester con ácidos convenientemente diluidos», i donant brillantor amb cera. Una còpia d'aquest darrer projecte fou enviada l'11 de gener del 1943 al comissari de zona: Alejandro Ferrant, amb la nota: «una vez terminado el proyecto del Sepulcro, me doy cuenta de que he puesto la antefirma en singular, sin atinar en la posibilidad de que Vd. quiera firmarlo, con lo cual me consideraria muy honrado». No sabem exactament per quina raó, però el projecte fou refusat. S'ha dit que foren els condicionants econòmics que van desaconsellar la restauració, i efectivament el projecte estava pressupostat en l'altíssima xifra de 23.219'58 pessetes. Tot i que també podem intuir que Martinell no gaudia de massa simpatia pels cercles de decisió, i que formava part d'una

altra escola de restauració, més respectuosa amb l'obra d'art.²³⁵

La restauració d'Antonio Cruz Collado i Fernando Pau (1952-1953)

En el 1949 Lacorte escrivia que «en 1936 al ser incendiada la iglesia parroquial por las hordas marxistas, el «Panteón» quedó seriamente chamuscado y deteriorado, no tanto, sin embargo, que no puedan admirar aún las bellezas de su exquisito arte. Parece que pronto va a emprenderse su restauración por cuenta del Estado».²³⁶ Tres anys després, el 30 de gener del 1952, Alejandro Ferrant presentava un altre projecte, el pressupost del qual fou de 112.975'46, que superava de molt la quantitat de Martinell, però fou aprovat al maig del mateix 1952 i se'n féu ressò la premsa local: «esperamos que de un momento a otro, empiecen los escultores a recomponer los destrozos que la horda produjo al sarcófago de Ramón III Folch de Cardona ya que el Caudillo Franco y su Gobierno han concedido la suma de 113.000 ptas. para su reparación».²³⁷ La memòria de Ferrant era més agressiva vers el sepulcre, però en el fons se seguia la proposta de Martinell: 1) neteja total del monument per procedir a la revisió de tots els fragments conservats i un possible acoblament a la seva po-

235. ACOAC, CMB-321 / 167 A C/36 Carpeta 6-108 H. Caixa 233; agraïxo la informació a F. X. Mingorance. Vegeu: MINGORANCE 1998, 501-502; MINGORANCE 1999, 9-13.

236. LACORTE 1949, 8-11.

237. SALADRIGUES 1952 a.

sició primitiva; 2) modelat dels trossos d'escultures desaparegudes que per la seva grandària o per ser complement reclamin la seva reproducció com a integrants del conjunt; 3) buidat en guix de tots els elements que fossin modelats; 4) utilitzar la tècnica dels punts als elements de guix per a reproduir-los en marbre; 5) treball del marbrista i de l'escultor; 6) col·locació de tots els elements obtinguts en marbre; 7) desmuntatge de les bastides.²³⁸

Ferrant va encarregar a Antonio Cruz Collado (Madrid, 1905 – Pozuelo de Alarcón, 1962) que portés a terme la restauració.²³⁹ Cruz Collado va buscar la col·laboració de l'escultor madrileny Fernando Pau; la seva tasca va començar el 16 d'agost del 1953 i acabà el 12 de setembre de 1954.²⁴⁰ Segons el seu testimoni, es trobaren «tres cajones llenos de fragmentos... empezó la clasificación de trozos y a modelar en barro (para después ejecutar en mármol) los trozos escultóricos que desgraciadamente desaparecieron. Se empezaron a pegar los trozos existentes, luego la limpieza del mármol negro por los humos y calcinado por el fuego. Hicimos en mármol, los trozos desaparecidos y se pegaron trozos de este material en las mellas para su talla directa, procurando que tuviese el mismo color y temple. Esta labor fué penosísima, por ser este mármol de Italia y que hubo de traer de dicho país. Después de catorze meses de labor (seis en Bellpuig y el resto en Madrid) nuestra alegría fué grande al ver que nuestro trabajo devolvía al Panteón, su antiguo esplendor».

La restauració va aconseguir enganxar aproximadament uns 3.000 fragments. Segons el propi

Cruz Collado, la Mare de Déu amb el Nen del coronament va ser desmuntada, «por hallarse partido en siete trozos y en tal estado de ruina, que era inminente su desplome», llavors els fragments foren units amb un producte anomenat «macarraque», i foren collats a la paret mitjançant unes «grapas de hierro» i unint les peces amb uns «vástagos de latón». Pel que fa a l'àngel de la dreta que sosté el grup de la Mare de Déu, se li varen desmuntar els braços i les ales pels mateixos motius que els esmentats abans. Pel que fa al geni funerari de l'esquerra, es va desmuntar el cos i es feren parts noves, com «los brazos, una pierna y parte del escudo»; i al geni de la dreta, només una «parte del escudo». Els gerros de les cantonades superiors també es van desmuntar, perquè el seu pes impedia la consolidació de la cornisa. La cornisa estava trencada, per això es va desmuntar totalment, per anivellar-la i consolidar els fragments. L'escut heràldic també fou desmuntat i fou instal·lat mitjançant «vástagos invisibles de 0'30 centímetros de largo y 0'04 de diámetro». El medalló amb la virtut de la dreta: «desmontado y enlazado con vástagos de latón». La figura de virtuts amb cos sencer de la

238. MINGORANCE 1999, 10 i 14. Vegeu: FUENTES 1989, 430.

239. Aquest artista, que també ha estat anomenat Antonio de la Cruz Collado, o Antonio Cruz-Collado, va arribar a ser catedràtic numerari de «preparatori modelat» en l'Escola de Belles Arts de l'Acadèmia de San Fernando. Vegeu: MORALES MARÍN 1994.

240. Poques notícies hem trobat sobre l'escultor Fernando Pau, llevat que després de Bellpuig va col·laborar en la restauració dels sepulcres de Joan d'Aragó i Bernat de Vilamarí que es conserven a l'abadia de Montserrat. Vegeu: MOLAS 1956.



Fig. 44.- Estat del mausoleu el 1958, després de la restauració (foto: Eudal Boleda).

fornícula esquerra es va desmuntar en molts fragments i «pegarlos debidamente», i a la virtut de la dreta només es va reposar els «brazos y palma». Pel que fa a les cariàtides, la interna de l'esquerra i la interna de la dreta es van desmuntar i hi hagué «reposición de piezas». En les pilastres decorades amb trofeus, s'afegiren «gran cantidad de detalles que faltaban». I, finalment, dins de l'arc principal i el basament, hi hagué la reposició de «infinidad de detalles», com per exemple «una cabeza de Sirena y cuatro pies de niños».²⁴¹

Hem de considerar que la restauració de Cruz Collado i Pau fou minuciosa. De tota manera, l'historiador local Jaume Torres va notar la manca de petits fragments del sepulcre, com per exemple l'espasa de marbre, que segons fotografies antigues estava situada sobre el maluc de la figura jacent, i que seria una rèplica de l'espasa de comandament que el Papa Juli II va regalar al capità de la Santa Lliga el 1511; també comenta la desaparició de la creu que hi havia sobre la Mare de Déu i l'Infant en glòria, al cim del mausoleu.²⁴² Aquesta espasa podria ser que hagués estat enganxada al ceptre, ja que podeu observar, mitjançant fotos d'abans de 1936 i la primera foto després de la restauració feta el 1958, com el ceptre es va allargar (figs. 44, 52 i 62). El 1987 l'Associació d'Amics de l'Art de la Baronia de Bellpuig, entre les seves tasques de preocupació pels monuments, van creure que seria convenient fer «una valla de vidre» per a la protecció de l'obra.²⁴³ Aquesta iniciativa recorda una idea que va tenir la Comissió Provincial de Monuments de

Lleida, ja que en la reunió feta el 15 de març de 1927 proposaven col·locar una reixa per protegir el mausoleu, ja que uns desaprensus havien deteriorat el «mosaico existente en la parte posterior del monumento», a l'espera de ser arranjats, els fragments estaven «en poder del párroco».²⁴⁴

Darreres intervencions

La progressiva deterioració de la tomba féu que es presentessin noves esquerdes, les quals foren adobades i tapades pels Serveis Tècnics de Restauració de la Generalitat de Catalunya; uns retocs, amb neteja inclosa, que costaren 2.000.000 de pessetes, que començaren el novembre del 1990 i s'acabaren el 10 de desembre del mateix any, i que van ocasionar un informe dels esmentats tècnics per a explicar l'origen dels danys apareguts i les solucions practicades.²⁴⁵

El 2001-2002 els restauradors Eduard Porta i Montserrat Artigau posaren de relleu dos problemes en la conservació preventiva del mausoleu: un de fonamental, que és l'estabilitat de l'estructura; i l'altre, més secundari, la brutícia del marbre. Mitjançant la col·locació d'uns aparells anomenats «crack

241. CRUZ COLLADO 1954.

242. TORRES GROS 1976 b; TORRES GROS 1998 a.

243. TORRES GROS 1987.

244. RABASF, Comisión Provincial de Monumentos de Lérida, sig. 86-1/4.

245. REVIURE 1990; AJUNTAMENT 1990.

monitors», observaren com la part inferior dreta es mou, degut a una suma de factors (la humitat i la utilització de materials no massa adequats en la restauració de 1953-1954). Segons l'informe de Porta i Artigau, hi ha falses afirmacions: «els trossos no recuperats foren tallats de nou emprant marbre de procedència nacional, probablement de les pedreres d'Almeria» (confronteu-ho amb el que esmenta Cruz Collado); que el sarcòfag del Cardona està mal situat, concretament està col·locat massa cap a dins de l'arcada (observació molt estranya, i, en canvi, no diuen res de la virtut de cos sencer de la part dreta, la qual està massa girada cap a la dreta); que les làpides de Ferran de Cardona i de Beatriu Fernández de Córdoba formaven part del lateral de la tomba del virrei (es tracta d'obres diferents, fetes en èpoques diferents).²⁴⁶

El problema de l'estabilitat també fou comprovat per Riccardo Naldi quan realitzava la campanya

fotogràfica del mausoleu l'any 2001; notificà una gran esquerda que hi ha damunt la cornisa de la part dreta (la mateixa zona observada per Porta i Artigau).²⁴⁷ Actualment, després de diferents campanyes de maquillatge, l'obra ofereix un bon aspecte, però, tenint en compte el seu estat estructural i les diferents vicissituds que ha patit (el muntatge de 1531, el trasllat de 1842, la destrucció de 1936-1938, i la restauració de 1953), el seu estat és lamentable per a un monument de la seva categoria. Per tant, caldria endegar una profunda i llarga campanya de restauració; si no qualsevol dia sentirem a parlar de greus danys materials i/o personals.

246. PORTA – ARTIGAU 2001; ARTIGAU – PORTA 2002. Vegeu també: AJUNTAMENT 2001; CALVERA 2001.

247. YEGUAS 2001 c.

4.- Fortuna historiogràfica

Les primeres referències

El mausoleu de Bellpuig ha estat esmentat i elogiat per diferents viatgers o estudiosos des que l'any 1531 quedà instal·lat al convent bellpugenc. Hi ha pocs testimonis del segle XVI, però significatius. El mateix dia de l'enterrament, el 15 de març de 1531, el capellà i notari Joan Borràs esmenta que les despulles mortals del Cardona foren posades en «*monumentum marmoreum [...]iadem ecclesia situm, et sua effigie insignitum a famosissimo artifice Joanne de Nola perfectissima ante constructum*».²⁴⁸ El primer viatger fou l'erudit portuguès Gaspar Barreiros l'any 1542, publicat el 1559, que en féu un breu esment: «*honrada sepultura en mármol*», tal com molts altres viatgers posteriors.²⁴⁹ El 1548 Francisco de Holanda, un altre portuguès, en fa una cita important en la seva obra *Da pintura antiga*, ja que tracta dels millors artistes del moment, entre els quals hi havia «*louanne da Nolla, napolitano, que fez a sepultura de Dom Reymão da Cardona, que stá en Belpuche da Catalunha*».²⁵⁰ Anys després, el 1585 l'orfebre Juan

de Arfe en fa referència en el seu tractat *De varia commensuración para la esculptura y arquitectura*, com si el mausoleu fos una obra romana: «*A todos los architectos nombrados arriba [els clàssics] imitaron otros muchos, cuyos edificios illustres adornaron muchos lugares del mundo, de los quales se veen oy en España... en Bellpuche un sepulcro famoso*».²⁵¹ A finals del segle XVI, concretament al març de 1598, Jeroni Saconomina va passar per «Bellpuig, y allí véram la sepultura del duc de Soma, que fou don Anton de Cardona, virrei de Nàpols, la qual és tota de pedra marbra, cosa de veure y de reis... «costà, diuen, setza mil ducats [i] fou portada de Nàpols»».²⁵²

248. YEGUAS 2003, doc. 1. Traducció de la cita: el monument de marbre... situat a l'església, fou perfectament construït pel famós artífex Giovanni da Nola, així com el seu insigne retrat.

249. BARREIROS 1559, 1019.

250. HOLANDA 1548, 358. Traducció de la cita: Giovanni da Nola, napolità, que féu el sepulcre de Ramon de Cardona, peça que està a Bellpuig, Catalunya.

251. ARFE 1585, IV, I, fol. 2. Confr. SÁNCHEZ CANTÓN 1923, 276.

252. SIMON TARRÉS 1991, 232. Vegeu: MIRÓ 1991; MARFANY 1992.

En el segle XVII només ens consten un parell de viatgers: el 1612 Charles Claverie i el 1668 Cosme de Mèdici (text redactat pel seu cronista, Lorenzo Magalotti).²⁵³ La primera visita documentada del segle XVIII es féu el 20 d'abril de 1702, a càrrec de la reina Maria Lluïsa Gabriela de Savoia, primera muller del rei Felip V, la qual «*miró... con atencion el sepulcro del Exmo. Sr. Duque*». ²⁵⁴ El 1747 Serra Postius al·ludeix l'obra amb elogis estètics: «*primorisissimo, y admirable mausoleo, que se duda aya igual en España... en sumptuosissimo mausoleo, que es esmero y admiracion de el arte*». ²⁵⁵ El 1751 el pare guardià del convent esmenta en el seu memorial que el cos del Cardona fou posat en «*su Panteón que a este fin havia mandado labrar de alabastro, con tal primor que lo admiraron quantos nacionales y estrangeros han llegado a verle*». ²⁵⁶ El 1764 Francisco Marca en fa un comentari, basant-se en l'acta notarial de 1531 que va poder observar en el *Llibre Ver del Convent de Bellpuig*: la Requesens «*mandó a Juan de Nola, el más diestro y primoroso escultor de aquel siglo en Italia, labrasse para su marido difunto un sumptuosissimo mausoleo de finissimos mármoles*». ²⁵⁷

Els viatgers romàntics de finals de segle XVIII i primera meitat del XIX

Aquesta fou l'època de les visites d'arrel romàntica, amb escriptors que feren descripcions del mausoleu i comentaris de caire estètic; també es realitzen les primeres reproduccions gràfiques de la tomba, bàsicament en gravats. A finals del segle

XVIII, concretament abans de 1788, té lloc una de les visites més fonamentals per a la historiografia de l'obra, la del valencià Antoni Ponz. Fou una visita que es va reflectir extensament en la seva magna obra *Viaje de España*, ja que li va dedicar una descripció bastant completa, font de còpia posterior per a molts viatgers i cronistes. Dignes d'esment són aquestes ratlles: «*magnífico monumento de marmol blanco muy celebrado de todos los inteligentes... Aquí es menester hacer alto, digo en Belpuch, donde he hallado una obra digna de referírsela á V. y acaso el monumento mas suntuoso de las artes que hay en Cataluña. Está en la Iglesia del Convento de S. Francisco fuera del recinto de la Villa. Al entrar en dicha Iglesia se presenta este magnífico monumento á la parte de la Epítola... Sin duda ninguna fué traída de Nápoles, donde la executaria el Juan Nolano firmado en ella, profesor muy digno de memoria; como para mí lo es, y mucho la de aquella dignísima Isabel, que erigió á su marido este célebre monumento, en el qual dexó una prueba bien patente de ternura, y amor á su difunto marido*». ²⁵⁸ Poc després, Francisco de Zamora donat que Ponz havia fet una tant bona descripció, només va poder criticar algunes «*equivocaciones que padeció Pons*», com: «*1º Son sirenas las que sostienen*

253. CLAVERIE 1612, 459-460; MAGALOTTI 1668-1669.

254. YEGUAS 2003, doc. 14.

255. SERRA POSTIUS 1747, 289-290 (nota 1) i 419.

256. ACC, Fons de la Baronia de Bellpuig.

257. MARCA 1764, 315.

258. PONZ 1788, XIV, carta IV, paràgraf 53; carta V, paràgraf 2-10.

la urna [Ponz havia dit Harpies]. 2º En el fondo hay caballos marinos, nereidas y delfines, y no hay sirenas. 3º Está en medio Neptuno con su carro tirado de caballos, con tritones, nereidas, genios y delfines. Como sujetando, hay tridentés, y una nereida que da de mamar. El héroe no está cubierto de ropa. 4º Jesús no está acompañado de ángeles, sino de Josef Nicodemus, San Juan y las Marías, al acabar el descendimiento. 5º No es palma carrasca. 6º El letrero no está sobre la urna, sino sobre la cornisa, a los pies de la Virgen. 7º En el letrero de la derecha no dice «servasti» sino «servari». Allí mismo no dice «es», sino «est». 8º En el basamiento no se representan sólo batallas, sino victorias. La urna se sostiene también por un morillón personado».²⁵⁹

El 1793 Antonio Conca, un viatger italià, va emetre aquest comentari després d'observar el mausoleu: *«Belpuch, dove richiama gli attenti sguardi dei conoscitori la nobile, ed elegante Chiesa di San Francesco fatta costruire da Don Raimondo de Cardona vice-re di Sicilia, e molto più il superbo Mausoleo, che racchiude le ceneri di quell'illustre personaggio trapassato nel 1522. Questo si è per avventura il monumento più sontuoso delle belle Arti, che possa vantare la Catalogna. È tutto lavorato di finissimi marmi bianchi, con gli ornati corrispondenti, e con figure grandi al naturale, alcune delle quali esprimono i più teneri sentimenti di dolore, osservandosi in tutte la grande intelligenza del nudo, che avea Giovanni da Nola, il quale travagliò in Napoli opera così grandiosa per commissione di Donna Isabella moglie del suddetto Don Ferdinando»*.²⁶⁰

El 7 de setembre de 1802 el convent de Bellpuig fou visitat per Vicente Joaquín Osorio de Moscoso, duc de Sessa, que «se mirà la sepultura ab gran atencio, y li agradà molt».²⁶¹ També trobem l'esment puntual de diferents erudits, que deurien conèixer-lo per referències, però difícilment van visitar-lo.²⁶² Dels primers anys del segle XIX, el viatger més destacat és Laborde, que descriu l'obra i afirma que és «un monument molt bell del renaixement de les arts durant el segle XVI... el monument que representem, que és d'un treball superior a tots els que enclou la província».²⁶³ A més, la publicació de Laborde reproduïx l'obra en gravat per primera vegada, i suposa tenir un testimoni d'abans de qualsevol agressió rebuda al segle XIX (fig. 45); el gravat fou executat per Jean-Baptiste Reville, Jacques Joseph Coigny i Edme Bovinet, a partir d'un dibuix de Jacques Moulinier.²⁶⁴

259. ZAMORA 1785-1791, 248-249.

260. CONCA 1793, 225. Traducció de la cita: la noble i elegant església de Sant Francesc de Bellpuig reclama les atentes mirades dels entesos, feta construir pel virrei de Sicília Ramon de Cardona, i és molt més (del que s'ha dit fins ara) el superb mausoleu que recull les cendres de l'illustre personatge, finat el 1522; aquest és, per ventura, el monument més sumptuós de les Belles Arts de què pot jactar-se Catalunya; està tot treballat amb finíssims marbres blancs, amb els ornaments corresponents, i amb figures grans al natural, algunes de les quals experimenten tenir els majors sentiments de dolor, observant-se en totes la gran intel·ligència del nu que tenia Giovanni da Nola, el qual va treballar l'obra tan grandiosa a Nàpols per comissió d'Isabel, muller del sobredit Ferran (sic).

261. YEGUAS 2003, doc. 42.

262. VEGAS 1806; ROZOIR 1823, 60-61; MADDOZ 1845-1850, I, 337; BERTRAN SOLER 1847, 170.

263. LABORDE 1806-1820, 217.

264. YEGUAS 2006.



Fig. 45.- Jacques Moulinier,
dibuix de la tomba de
Bellpuig (foto: LABORDE
1806-1820, fig. 79).

L'arquitecte neoclàssic lleidatà Antoni Cellés en fa un llarg panegíric: «*el noble, cuanto magestuoso depósito del Escmo. Sr. D. Raimundo Cardona que posee la villa de Bell-Puig... sobre de una elegante composicion se hallan trabajados con mucha valentia: en fin los mas dichos ornatos fueron inspirados por aquellos que adornaban los famosos templos de Neptuno, de Marte y otros semejantes monumentos antiguos. Los cuatro genios, los dos bustos, las seis estatuas y las ocho cariatides, ademas de tener mucha espresion, bellos contornos, buen ropaje, con arreglo al desnudo y gran contraste, están perfectamente simbolizadas y primorosamente ejecutadas; siendo todas ellas del tamaño natural. Los bajos relieves indicados son de un raro mérito, ya por su dibujo y escelentes composiciones, ya por la valentia del sincl y la muy bien entendida degradación de términos, segun se observa en el basamento, en cuyo fondo se ven muchas galeras llenas de tropas en acto de combate. Sin embargo de tantísimas bellezas, el cuerpo de arquitectura que carga inmediatamente sobre el del orden jónico es un poco pesado, en razon de ser este algo pequeño; como así mismo la falta de molduras y de planos lisos no deja gozar con reposo gracias de tantos adornos... Si se comparan no obstante el sin número de preciosidades de esta nuestra obra con los de otras muchas de España, Francia, Italia, etc., puede absolutamente asegurarse que es de una de las mas sublimes, y por lo mismo se la debe considerar como un modelo exquisito de escultura, de ornato arquitectónico y de entallado el más ondulatorio, flexible, pastoso y grandioso. ¡Que gloria*

*no adquiriria una corporacion protectora de bellas artes que se tomase la noble empresa de publicar litográficamente y á solo contorno, todas las bellezas de este depósito! las cuales son tan desconocidas de los estrangeros como de ningun provecho para los artistas españoles. Con ellos podria formarse un voluminoso cuaderno que á la utilidad é instrucciones unirian la celebridad del héroe y la de su ilustre casa, la de Nolano, y la de los Editores». Amb una llarga nòmina d'adjectius al llarg de la descripció, com: «*precioso bajo relieve... ocho hermosas cariatides... rica obra... se ve esculpido, con suma delicadeza... con muy buenos adornos... de exquisito gusto*».²⁶⁵*

Un altre dels viatgers clàssics d'època romàntica és el barceloní Pau Piferrer, juntament amb una litografia realitzada a partir d'un dibuix del mateix Francesc Xavier Parcerisa i Boada (fig. 46). Piferrer fa una síntesi original de tot allò que s'havia dit fins al moment, té grans lloances pel treball i, també, crítiques, com la barreja d'elements profans i religiosos, el recarregament d'elements o la protecció del monument: «*Hay á corta distancia de la vila un convento que fué de P. P. Franciscanos... Nada en su exterior convida á visitarlo... Pero aquella joya preciosa, que cita Cataluña con orgullo, está en la iglesia á la parte de la epístola, y es el sepulcro del fundador de aquel convento... tan lleno de reliaves, que menester es un ecsámen el mas detenido para gozar de todo su efecto... que apenas acierta á concebir el observador como pudo el cincel labrar*

265. CELLES 1827, 900-902.



Fig. 46.- Francesc Xavier Parcerisa i Boada, dibuix i litografia de la tomba de Bellpuig (foto: PIFERRER 1839, 334-335).

aquellos contornos y degradaciones tan delicados y menudos... Es una obra perfecta en escultura por la sabia degradacion de términos... eslo también por la escelencia de la composicion, por la acertada combinacion de los grupos, mayormente los del combate, y por la espresion de las figuras... y en la bella cornisa con que remata este basamento, lo que podríamos llamar friso tiene festones pendientes de mascarones y pechinas, produciendo casi el mismo conjunto que la faja con que termina la fachada de la casa Gralla en Barcelona.... Seguramente es de lo mas rico que pueda trabajar la escultura el cornisamiento de este primer cuerpo... Nada diremos de la valentia en la ejecucion de este relieve, ni de la animacion de sus figuras, ni de la feliz distribucion de los agrupamientos, ni de la increíble minuciosidad y perfeccion en los menores detalles, pues en una obra tal como la que describimos alabar una parte es hacer elogio del todo; solo indicaremos su importancia como documento para el pintor de historia y para el literato... trozo brillantísimo [la urna sepulcral] ya por el cabal acierto en el desnudo apesar de no pasar de poco menos de un palmo las figuras, ya por su espresión, por las actitudes, por el trémulo y sonoro movimiento de las aguas, por la variedad, ferocidad y admirable viveza de los caballos, y en general por el gusto de su composicion, que lo hace acreedor á una lámina dedicada á él esclusivamente. Pero, este frente y las sirenas ofrecen á los ojos imágenes lascivas, que muy mal se avienen con la santidad de un templo y con la magestad de semejante obra... ¡cuanta gracia! cuanta magnificencia y variedad! Tan cuajado está de esculturas, que asemeja una

cristalizacion grandiosa; y no contento el escultor con ejecutar con maestria las partes mas notables, sembrólas de bellezas y de otros objetos casi imperceptibles para el que las mira desde el pavimento... Mas ¿el ojo indagador de la crítica se pierde tal vez en ese amontonamiento de detalles y perfecciones de manera, que nada note allí que no sea digno de alabanza?... A pesar de tanta gracia y valentia, aun con aquella pureza suya que encanta, no llena enteramente este monumento el objeto á que se le destinó, y aparece un tanto destituido de aquel caracter sepulcral de las masas griegas y de los obeliscos egipcios, que suben al cielo como la idea de la inmortalidad; pocos pensamientos profundos, pocas reflexiones sobre Dios, sobre las miseria de la vida, la inmensidad de los cielos, la eternidad y la muerte sugieren al alma aquellas graciosas imágenes, y échase menos la sensacion honda y grave que raras veces dejan de causar los lineamientos grandioso, severos y espléndidos... Con todo, estos recorren con admiracion aquella trabajadísima masa de mármol blanco de Carrara; y al contemplar tanta magnificencia y perfeccion, el viagero saluda con respeto el nombre del grande escultor «Juan Nolano»». ²⁶⁶

El 1842, Pi Margall segueix les passes de Piferrer, i aporta un gravat d'Antoni Roca i Sallent, a partir d'un dibuix d'Àngel Fatjó i Bartra (fig. 47). Pi Margall escriu: «Bellísimo es este sepulcro: la escultura ha prodigado en él todos sus encantos y caprichos... He aquí una magnífica obra del renacimiento. Todo

266. PIFERRER 1839, 329-337. Vegeu MIRÓ 1988; ARIÑO 2007.



Fig. 47.- Àngel Fatjó i Bartra-
Antoni Roca i Sallent, dibuix
i gravat de la tomba de
Bellpuig (foto: PI MARGALL
1842, apèndix).

es en ella bello... Obras de pura imaginacion pueden exaltar nuestros sentidos, no conmovier el alma. Esta hermosura y aun inteligencia que brotan de los inmensos detalles de este monumento, no brotan asimismo del conjunto. Falta en él la unidad, fuente de belleza en las artes; falta en él un pensamiento dominante con el cual esté estrechamente enlazada esta riqueza y abundancia de adornos. ¿Qué pudo proponerse el autor en la composicion de su obra?... Pero este pensamiento, tan material como es en un artista cristiano que debe ver algo más allá del mundo que le encadena... ¿Qué significará entonces esta Virgen coronada de ángeles, puesta aisladamente encima de un arco de triunfo en que solo vemos aparato de armas?... Esta mescolanza es atroz, bárbara cuanto cabe... Este gravísimo defecto dependió quizás de la época en que vivió el artista. Los hombres del siglo XVI estaban desenterrando afanosamente los restos de las ciudades romanas, estudiando con ardor sus menores detalles, mirando con desprecio cuanto no llevaba el sello del antiguo imperio, apellidando bárbara la arquitectura de los lombardos y hasta la de los cruzados... El artista dejóse arrebatar por el torrente de su época y destrozó su obra».²⁶⁷

Segona meitat del segle XIX i primer terç del XX

En aquest període els viatgers es multipliquen i es converteixen en excursionistes, la referència al mausoleu es limita sovint a un esment puntual.

Apareixen les guies generals i altres obres de divulgació, amb comentaris poc originals, ja que segueixen els esquemes, i a vegades copien, de Ponz, Laborde o Piferrer.²⁶⁸ Diversos llibres també ofereixen gravats amb vistes inèdites (figs. 48, 49, 50 i 51).²⁶⁹ Tot i que les referències no siguin novadores, val la pena assenyalar-ne algunes. El 1868 Germond de Lavigne anotava: «*le tombeau... est cité dans toute la Catalogne comme un «joyau précieux»... dans le style le plus correct de la Renaissance... Ce travail est d'une rare perfection, les reliefs sont à peine sensibles, les détails sont d'une finesse remarquable, la perspective est immense... au-dessus, sur toute la largeur du monument, règne une large frise, la partie la plus notable de l'oeuvre entière, sculptée avec une merveilleuse patience, avec une surprenante fidélité*».²⁷⁰

267. PI MARGALL 1842, 261-264. Vegeu el gravat entre les pàgines 260 i 261.

268. Vegeu: RECUERDOS 1849-1850, 65; MELLADO 1862, 474; FITER 1876, 264; TORRAS et altri 1880; SIMONS 1881, 29; COMAS GALIBERN 1881, 174; TODA 1892, 63; SUÁREZ BRAVO 1893; BAEDEKER 1908, 243 i LXIII; BERTAUX 1911, 90; CALVERT 1912, 561; CASTRO 1915; BARRAQUER ROVIRALTA 1915-1917, I, 209-210; SAINZ de ROBLES 1934, 56; ARCO GARAY 1945, 447.

269. BLANCH 1868, 33; PIFERRER - PI MARGALL 1884, 303 i 306. Vegeu: TORRES GROS – YEGUAS 2000.

270. GERMOND de LAVIGNE 1868, 295-296. Traducció de la cita: la tomba en marbre blanc de Ramon de Cardona, erigida per la seva vídua Isabel, és esmentada per tota Catalunya com una joia preciosa... en l'estil més correcte del Renaixement... Aquest treball és d'una estranya perfecció, els relleus quasi no es noten, els detalls són d'una finor remarcable, la perspectiva és immensa... a sobre, en tota la llargada del monument es desenvolupa un fris, la part més notable de l'obra, esculpida amb una meravellosa paciència, amb una sorprenent fidelitat... el sarcòfag, motiu de tota aquesta riquesa d'ornaments.



Fig. 48.- Capuz (Antoni Capuz i Gil?), dibuix de la tomba de Bellpuig (foto: BLANCH 1868, 5).

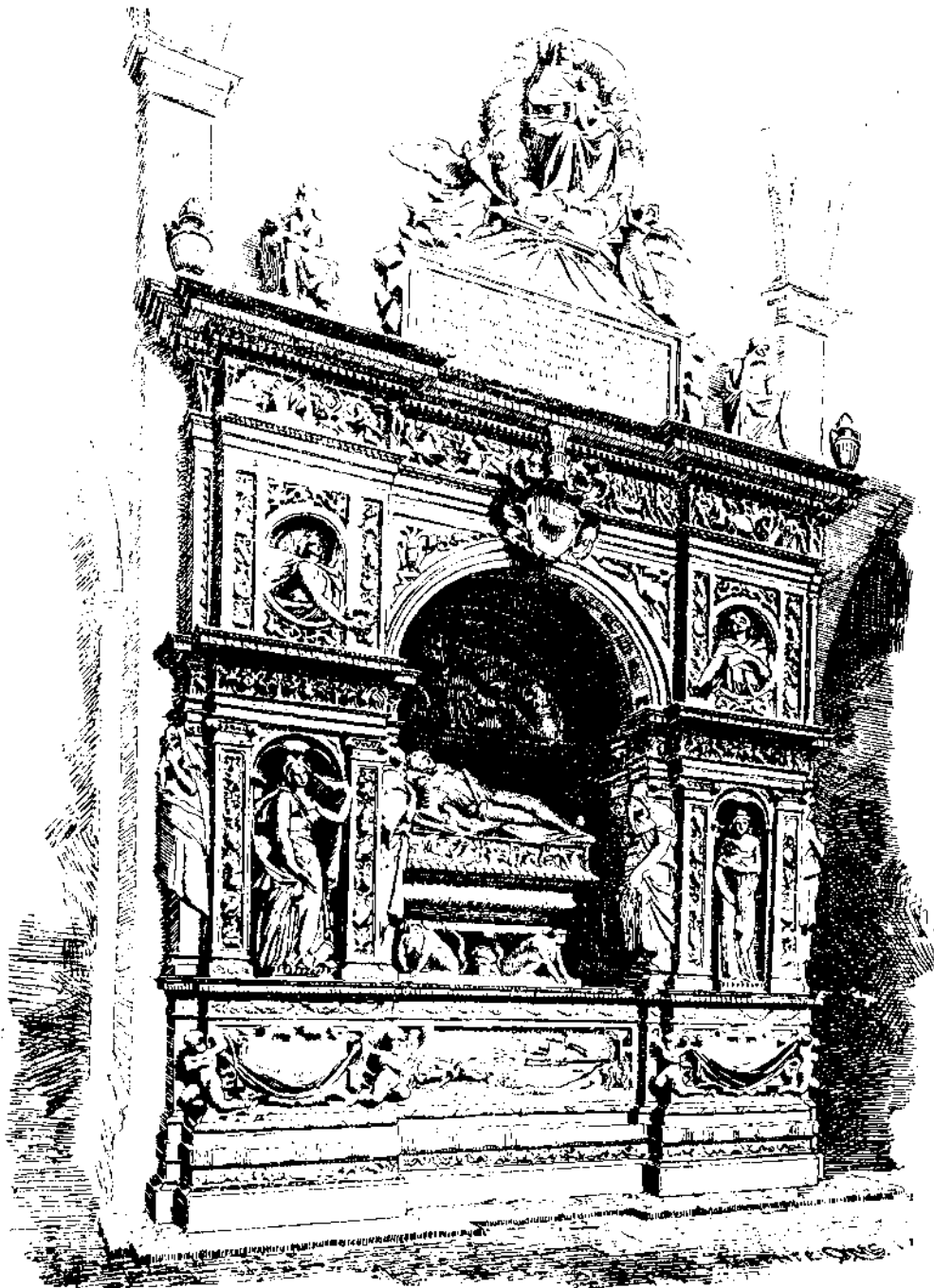


Fig. 49.- Vicenç Oms i Canat, dibuix de la tomba de Bellpuig (foto: PIFERRER – PI MARGALL 1884).



Fig. 50.- Vicenç Oms i Canat, processó marina, detall de la tomba de Bellpuig (foto: PIFERRER – PI MARGALL 1884).

El 1880 Pleyán de Porta, en el seu *Album històric, pintoresch y monumental de Lleyda y sa província*, fa aquest comentari: «mereix la vila [de Bellpuig] ser visitada, quan altra cosa no quedés en ella, per lo monument capdal del renaixement que guarda en sa esglesia parroquial... Pobra nostra ploma pera intentar una complerta descripció, curt l'espai de que podem disposar en una monografia, quan necessitarem llargas pàgines pera enumerar las bellesas que conté, nos concretarem á donarne una lleugera idea, ja que per menos no podem passar... sembrat de relleus per totas parts de tant correcte dibuix com primorosament executat... com pogué executar lo cisell tant delicat y diminut treball. Preciosissim es lo relleu ocupa'l neto de la part central... Es reputat aquest relleu com acabada obra de escultura aixís en sa execució... Tal es lo sepulcre d'En Ramon de Cardona digne de ser visitat dels artistes y de tota persona aymanent de las bellas arts».²⁷¹

El 1904, un desconegut escriu: «*un suntuosísimo mausoleo de finísimos marmoles... suntuoso mauso-*

leo, por lo alto y primoroso, no sólo es una maravilla del arte... mereciendo ser comparado con los monumentos más celebres de la antigüedad».²⁷² En la *Geografía general de Catalunya* (fig. 52), Rocafort anota: «*Tot es cisellat en marbre, materialment sembrat de detalls primorosament esculpits... Sempre recordarem la forta impressió rebuda al contemplar la obra mestra de «Johannes Nolanus» quan per primera vegada en 1899 tinguerem ocasió de visitar-la; y axò que nos sabíam de memoria la complexa ornamentació ab que apareix revestida*».²⁷³

Els anys 1924 i 1925 hi ha una explosió d'articles sobre el mausoleu degut a la rumorologia que podia ser venut, i la seva posterior declaració com a monument artístic nacional. Serra Boldú fa un enaltiment patriòtic de l'obra al diari *La Vanguardia*, esmentant Ponz i Piferrer, però ja n'havia par-

271. PLEYÁN de PORTA - RENYÉ 1880, 174-178. Vegeu també: PLEYÁN de PORTA, 1889, 294-296.

272. L. G. F. 1904.

273. ROCAFORT 1909-1910, 382-386.

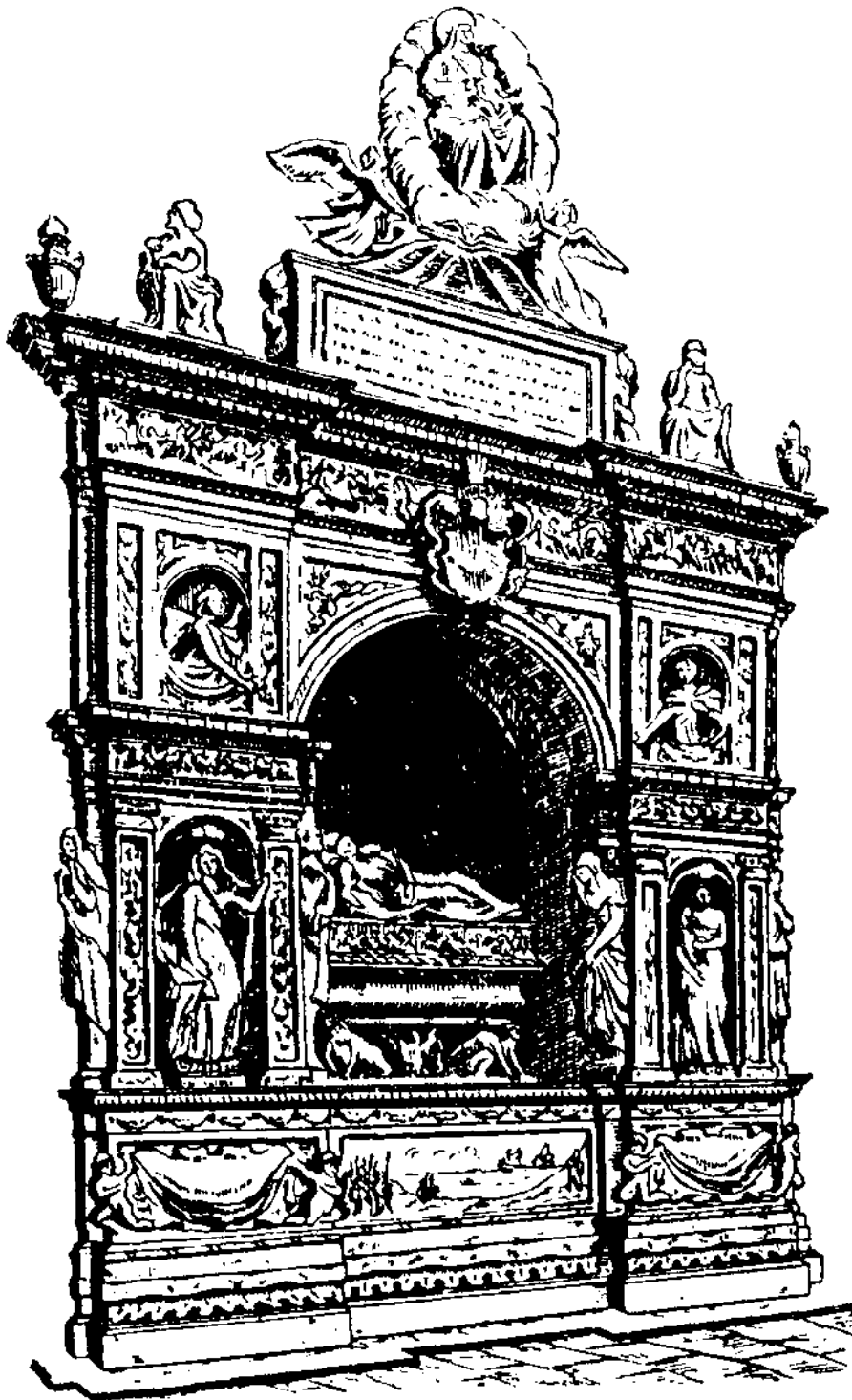


Fig. 51.- S. Tussell, dibuix de la tomba de Bellpuig (foto: BORI 1917, 153).



Fig. 52.- Josep Maria Perelló, foto del mausoleu (foto: ROCAFORT 1909-1910, 383).

lat anteriorment el 1908 i el 1918: «*el sumptuós panteó que hi ha en la Parroquial, obra mestra de estil Renaixement que porta a Bellpuig infinitat de aimants de les Belles Arts, per ser reputat com el de major mèrit en aquest gènere*». ²⁷⁴ El mateix 1925 cal citar Folch i Torres: «obra preciosíssima i única del Renaixement italià que tenim a Catalunya... Parlen d'aquesta obra tots els viatgers literaris i tots els homes intel·ligents que l'han vist». ²⁷⁵ El 1926 Carbonell Huguet no pot amb la seva sumptuosa decoració: «*no evoca en el ánimo ninguna sensación de orden superior. La inspiración vagó en una atmósfera esencialmente terrena y, en formas más o menos bellas, trazó una apoteosis afectada y presuntuosa*». ²⁷⁶ Segons uns testimonis, presents durant la visita d'Alfons XIII a la parroquial de Bellpuig, l'any 1930, el monarca va comentar: «*¡Qué magnífico!, ¡qué bello!, lástima que no esté en Madrid*». ²⁷⁷

L'eclosió de la historiografia de l'art

Després de tots els viatgers romàntics del segle XIX, el primer historiador estranger que esmenta la tomba és Lafond el 1908, qui fa un estat de la qüestió de l'escultura espanyola, i l'esmenta de puntetes: «*n'en est pas moins un superbe spécimen de l'art de la Renaissance dans la première partie du XVIè siècle, mais de la Renaissance purement italienne... la convention et le maniérisme s'y donnent carrière*». Però el primer article monogràfic sobre el mausoleu és del 1921, un estudi poc conegut de King, una his-

toriadora nord-americana que critica els manuals que només repeteixen el que altres persones han dit, i afirma, de forma contundent, que «*the only way to know about anything is to go and look... An advantage of taking one's own photographs is that one has to stay and look at the object several hours without intermission, and in that time, impressions are slowly formed. The mind is as sensitive as the photographie plate*». King recull notícies de Ponz, Piferrer i Serra Boldú; per tant, descriu perfectament l'obra (els seus relleus, les seves figures i les seves epigrafiés), també comenta el document del «Llibre Ver del Convent» referent a l'enterrament el 1531, el saqueig francès de 1809, el trasllat a la parroquial entre 1841-1842, per entrar en la qüestió d'autoria (esmenta que Marigliano fou ajudat per «*genoise masters*») i el tema de la influència «espanyola» sobre el mausoleu (fa esment al poder de la comitència, però també a la contaminació que els «artistes» haurien rebut a Nàpols i a Gènova, ja que aquests dos llocs eren punts de referència per a la colònia hispana). ²⁷⁸

274. SERRA BOLDÚ 1908, 15-19; SERRA BOLDÚ 1918 b, 16; SERRA BOLDÚ 1924. Potser també és l'autor d'un article anònim, que segueix les mateixes pautes, vegeu: SEPULCRE 1925 b.

275. FOLCH TORRES 1925.

276. CARBONELL HUGUET 1926, 146-147.

277. TEIXIDÓ 1961, 166.

278. LAFOND 1908, 123-126. Traducció de la cita: no és gens més que un superb espècimen de l'art del Renaixement de la primera meitat del segle XVI, però del Renaixement purament italià... la convenció i el manierisme s'hi donen cita. KING 1921. Traducció de la cita: l'única manera de conèixer alguna cosa és anar i mirar... un dels avantatges de què un mateix es faci les fotografies és que t'has de quedar i veure

No fou fins al 1923 que la historiografia napolitana, mitjançant un article de Nicolini, on publicava la carta de Summonte de l'any 1524, no va conèixer l'existència del mausoleu fet pel Nolano a Bellpuig.²⁷⁹ Després de Summonte, cap altre cronista napolità havia recollit el testimoni sobre aquesta obra exportada a Catalunya, de manera que s'havia perdut la seva memòria. El 1935, Venturi és el primer historiador de l'art italià que fa un comentari sobre l'obra: «*Il riflesso dell'arte adorna e grandiosa portata dall'Ordoñez a Napoli appare evidente nel monumento al vicerè Ramon Folch di Cardona... L'architettura del monumento... è d'origine sansovinesca*».²⁸⁰ El 1941 Morisani rebla en les mateixes teories, ja que les influències de la tomba de Bellpuig «*sembrano nettamente orientarsi più che verso le opere fiorentine... verso quelle spagnuole... Lo schema è di indubbia provenienza sansovinesca... ed elementi plastici derivati dagli Ordoñez*» / «*l'opera [de Bellpuig] rimane quasi un manuale di cultura neoclassica*».²⁸¹ I el 1950, Bologna torna sobre els mateixos arguments «espanyolistes»: al mausoleu del Cardona, Giovanni da Nola estava «*maneggiando con solenne vivezza il decorativo spagnuolo, si spinge certo a invenzioni acutissime che non mancheranno di sorprendere quando saranno una buona volta pubblicate in particolare; ma già volgendo ad un manierismo quasi dottrinario, che non l'abbandonerà più*».²⁸² El 1975-1977 Pane rebla en els mateixos arguments: Sansovino i «espanyolisme» (aquest últim per entendre la manca de rigor sintàctic de l'esquema clàssic).²⁸³ Curiosament, aquesta acusació de «barroquisme», el Nolano l'havia patit en el segle XIX de part dels ro-

màntics anticlassicistes, com Piferrer o Burckhardt, tal com ja hem esmentat.

El 1925 Tormo realitza un informe per a la Real Academia de la Historia, que va facilitar la declaració del mausoleu com a monument nacional; un estudi que ha marcat la pauta fins a temps recents, on hi havia una biografia del Cardona, mínimes referències a l'escultor Marigliano i una descripció del sepulcre basant-se en els comentaris estètics dels viatgers romàntics. Seria molt llarg citar-lo tot i només en fem un breu esment: «*El sepulcro de Bellpuig, con su derroche de gracia, gentileza y magnificencia escultóricas, nos dice en piedra cuál fué el ambiente cultural de Nápoles... los mármoles del escultor Merliano se labraron en honra y para perpetuo y glorioso recuerdo de don Ramón, III del*

l'objecte unes quantes hores sense interrupció, i d'aquesta manera, les impressions es formen lentament. La ment és tan sensible com una placa fotogràfica... mestres genovesos.

279. NICOLINI 1923.

280. VENTURI 1935, 719-722. Traducció de la cita: el reflex de l'art grandios i ornat que va portar Ordóñez a Nàpols es mostra evident al monument del virrei Ramon de Cardona... l'arquitectura del monument... és d'origen sansovinesc.

281. MORISANI 1941, 285-286; MORISANI 1972, 749-750. Traducció de la cita: semblen orientar-se clarament més que cap a les obres florentines... cap a les espanyoles... l'esquema és d'indubtable procedència sansovinesca... i els elements plàstics derivats d'Ordóñez / l'obra esdevé quasi un manual de cultura neoclàssica.

282. BOLOGNA 1950, 169. Traducció de la cita: utilitzant amb solemne alegria la decoració espanyola, trobem unes invencions agudíssimes que no ens deixaran de sorprendre una vegada siguin publicades en detall, però ja tornant a un manierisme quasi dottrinari que no abandonarà més.

283. PANE 1975-1977, II, 181.

nombre, Folch de Cardona... otro de los que levantaron y auparon el ápice de su nombradía y prestigio a las armas de España».²⁸⁴ El 1931 Gómez Moreno també dedica unes ratlles a la tomba de Bellpuig, i la compara amb altres obres d'importació «rival de los sevillanos y aun superior en magnificencia... Este escultor, cuyo apellido era Merliano, dejó en Nápoles muchas obras, pero ninguna tan considerable y original de composición como ésta... asignan a este sepulcro una categoría diferente de los anteriores en la evolución de la escultura italiana; pero, dentro del arte español, carecieron casi en absoluto de ejemplaridad todos ellos».²⁸⁵

A partir dels anys 50 del segle XX, les monografies de síntesi espanyoles es limiten a aproximacions descriptives de la tomba i la seva iconografia, mentre les anàlisis artístiques es limiten a seguir les línies marcades per Venturi i Morisani. El 1957, el marquès de Lozoya: «Para Venturi el magnífico sepulcro, quizás la obra más importante de cincel italiano que exista en España, responde a un reflejo del arte rico y grandioso que Bartolomé Ordóñez llevó a Nápoles desde los talleres de Carrara... Los fantásticos y riquísimos pormenores decorativos demuestran cómo el de Nola había aprendido de Ordóñez a animar las masas arquitectónicas con la movilidad de las sombras y la intensidad del efecto pictórico... Puede ser ciertamente el sepulcro de Bellpuig el grito de un arte decadente que hacía necesaria la reacción de Herrera y de los Leoni en los sepulcros de El Escorial».²⁸⁶ El 1958, Azcárate: «el magnífico sepulcro del virrey de Nápoles... en el se acusa la influencia del

Sansovino en la traza, muestras que en la escultura percibe Morisani la influencia española, de Ordóñez fundamentalmente».²⁸⁷ El 1975, Camón Aznar: «es ésta la obra más importante de arte italiano de importación que hay en España... los refinamientos de unos relieves que superan en exquisitez la labra a las obras de los talleres de Carrara».²⁸⁸ El 1987 Redondo analitza l'escultura funerària del segle XVI conservada a Espanya, però no analitza les obres una per una, sinó que en fa esment segons la tipologia (arc de triomf, inspiració en sarcòfags romans, disposició del jacent, el material), la iconografia (el Plany sobre el Crist mort, el *Thiasos* marí, l'al·legoria de la victòria, el simbolisme animal, els éssers monstruosos, el simbolisme vegetal, els emblemes, els atributs i els objectes del difunt, els epigrames i l'heràldica).²⁸⁹ Hi ha moltíssimes altres referències, repartides a tort i a dret, però es limiten a fer una descripció més o menys llarga, i a repetir que l'estructura s'inspira en models d'Andrea Sansovino.²⁹⁰ També n'hi ha que tornen al comentari de l'excessiva decoració: «el mausoleo es torpe y abarrocado, cansino a veces».²⁹¹

284. TORMO 1925.

285. GÓMEZ MORENO 1931, 20-21.

286. CONTRERAS 1957, 31-33.

287. AZCÁRATE 1958, 24. Vegeu també: AZCÁRATE 1971.

288. CAMÓN AZNAR 1975, 25.

289. REDONDO 1987, 6, 84, 98, 111, 132, 144, 168, 198-200, 207, 212, 214-217, 221, 230, 232, 248, 255, 267, 283 i 312.

290. Entre altres, vegeu: POPE-HENNESSY 1963, I, 54-55; CLOULAS 1992, 106; BUSTAMANTE 2004.

291. AZARA 1983, 84.

La historiografia catalana

Els estudiosos de l'art català coneixen el mausoleu de Bellpuig, però es limiten a un esment puntual i prou. No fou fins al 1933 que Martinell, pioner en els estudis d'història de l'art d'època moderna, féu un comentari on afirmava que la tomba era una obra «pura de línies i finíssima d'execució... porta l'esperit del renaixement en l'escultura com en la composició, i si alguna cosa trobem enterbolida la puresa d'estil és més aviat per l'exuberància d'ornamentació i alguns detalls que anuncien la proximitat del barroquisme».²⁹² El 1943 Ràfols afirma «*Lo que es para el arte de Toscana el sepulcro del Cardenal de Portugal en «San Miniato», es para el arte renacentista de Cataluña este fino cenotafio de Bellpuig*».²⁹³

El 1986 Garriga ens fa una seqüència completa, ja que esmenta que «el sumptuós mausoleu, cisellats en marbres de Carrara, potser s'enllestí ja el 1525», després fa referència al transport i la col·locació al convent, l'exclaustració del segle XIX, el trasllat cap a la parroquial, així com la destrucció de 1936, on «la violència del foc, que ensorrà la volta de l'edifici, s'acarnissà sobre el monument: calcinà els marbres, els esquerdà i s'arrencà molt fragments i resquills». Garriga també aporta les mesures de la tomba, la signatura de l'artista, esmenta Summonte, la possible intervenció de Sannazzaro en el programa iconogràfic, fa referència a les tradicionals influències rebudes de Sansovino i Ordóñez, i afegeix el Santacroce, per cloure que «totes les superfícies

del mausoleu estan minuciosament atapeïdes de relleus, que insisteixen en la mateixa temàtica d'apoteosi de l'heroi». Es tracta del comentari de síntesi més exhaustiu de la tomba d'ençà del que va fer Tormo el 1925, tot i que no consulta la bibliografia napolitana actualitzada en aquelles dates (per exemple, el fonamental llibre de Weise de 1977).²⁹⁴

El text de Garriga ha estat un model citat i seguit per altres treballs de síntesi fets a posteriori. S'hi refereix directament Carbonell Buades, que també indica la lectura de l'article de Bosch Ignés i Torrent, qui realitza un breu relat cronològic entre la fabricació, trasllat i col·locació de l'obra al convent de Bellpuig, per després passar a fer una ràpida, però completa, descripció.²⁹⁵ També s'hi refereix directament i indirecta Triadó, qui se centra molt en la idea humanista de la tomba i en la descripció de cronistes del segle XIX.²⁹⁶ El 1995 Sureda esmenta la tomba bellpugenca, comenta el virregnat del Cardona a Nàpols, cita la carta de Pietro Summonte, el viatger Gaspar Barreiros i el tractat de Francisco de Holanda; és un del pocs que intenta fer una pinzellada sobre la formació de Giovanni da Nola, parlant de Pietro Belverte, els escultors florentins actius a Nàpols (Rossellino i Maiano), i pro-

292. MARTINELL 1933, 53. Cosa molt similar afirmava anys després, vegeu: MARTINELL 1959, 30.

293. RÀFOLS 1943, 74.

294. GARRIGA – CARBONELL BUADES 1986, 45-49.

295. CARBONELL BUADES 1994, 70-76.

296. TRIADÓ 1998, 24 i 40-41.



Fig. 53.- Josep Teixidó i Balsells,
 dibuix de la tomba de Bellpuig
 (foto: TEIXIDÓ 1961, portada).

posa la influència de pintors com Pere Fernández o Pedro Machuca a través de Siloé i Ordóñez (fins i tot, coneix el llibre que Francesco Abbate publica el 1992).²⁹⁷

També existeixen estudis monogràfics sobre la tomba del Cardona. El més antic i extens és el de Teixidó, aparegut el 1961 (fig. 53). L'autor explica l'exclaustració, el trasllat a la parroquial, la declaració com a monument nacional, la destrucció de la guerra civil i la posterior restauració; també és interessant el capítol que dedica a la fortuna historiogràfica, centrada en el segle XIX. Però el capítol més important, de 65 pàgines, és la descripció en detall de la sepultura, basat en els comentaris dels viatgers romàntics, amb profusió d'adjectius que manifesten el seu enamorament artístic: «*Después de haber contemplado esta masa marmórea, amarfilada por la sinceridad del beso de los años, el observador amante de lo bello no puede menos de exclamar ¡qué hermoso! ¡qué magnífico! ¡no tiene igual, ¡vale un tesoro!, ¡eso es arte!... Quien puede extasiarse en su contemplación no sabe cómo abandonar este Monte Tabor de arte; se siente embelesado por su armonía, por su belleza sin par... ¡Ah! cómo se siente el peso de la torpeza de la pluma que pretende narrar la sinfonía del sublime conjunto de este Panteón*». ²⁹⁸

Seguint aquesta línia, descriptiva i sense novetats, trobem alguns articles monogràfics o capítols de llibres d'història local.²⁹⁹

El 1989, Bosch Ignés i Torrent publiquen un article monogràfic. Per primera vegada hi ha un apartat de 3 pàgines i escaig dedicat a Giovanni da Nola,

tot i que basat en les síntesis hispanes assenyalades fins ara, i amb una important manca d'informació del context de l'escultura napolitana del primer terç del segle XVI, fet que tergiversa completament tota l'anàlisi estilística de les últimes pàgines. La descripció iconogràfica de Teixidó es resumeix i s'exposa clarament al lector. Hi ha un apartat dedicat a la composició, molt teòric, poc explicatiu i que no va més enllà de les tradicionals crides a Sansovino.³⁰⁰ El 2001 Fité realitza un breu article on fa un estat de la qüestió dels estudis realitzats sobre el monument, citant els viatgers romàntics del segle XVIII i XIX, esmentant les influències de Sansovino i Ordóñez, així com una ressenya descriptiva; menys complet que els treballs de Tormo (1925), Garriga (1986) o Bosch Ignés i Torrent (1989), i sense fer esment de la bibliografia italiana.³⁰¹

La «inèdita» historiografia napolitana d'ençà de 1977

La historiografia espanyola i catalana desconeix, segons es desprèn dels textos i les cites, la bibliografia napolitana dels últims 30 anys. A més, es tracta d'estudiosos que tots han visitat l'obra *in*

297. SUREDA 1995, 144-145.

298. TEIXIDÓ 1961.

299. Vegeu: SALADRIGUES 1952 b; BACH 1972, 99; MAUSOLEO 1974; TORRES GROS 1976 a; TORRES GROS 1980, 191.

300. BOSCH IGNÉS - TORRENT 1989.

301. FITÉ 2001. Vegeu també: FITÉ 2000.

situ. El 1977 Weise publica un llibre importantíssim sobre l'escultura napolitana del Renaixement, una obra fonamental pels estudis posteriors. Aquest llibre té un capítol dedicat a «*osservazioni critiche intorno al monumento sepolcrale di Bellpuig*», de 5 pàgines i 13 il·lustracions. Segons Weise fou una obra realitzada entre 1522 i 1525, i comenta que la historiografia encara no havia valorat el mausoleu dins de la trajectòria artística de Giovanni da Nola, ni s'havia «*ritenuto importante fare eseguire buone fotografie delle parti essenziali dell'insieme decorativo*»; després entra a analitzar les fonts d'on l'artista es deixa influenciar.³⁰²

El 1992 Abbate també li dedica unes pàgines en el seu estudi sobre l'escultura a la Nàpols del *Cinquecento*. La seva atenció se centra, igual que Weise, a buscar les influències que va rebre el Nolano en el mausoleu, tot i que també entra el tòpic debat del gust «espanyolista» de l'obra (on ja havien opinat Venturi, Morisani, Bologna o Pane); ell mateix afirma que l'artista havia de seguir les demandes de la comitència (per tant havia d'adequar l'obra a la seva cultura visual), critica la historiografia precedent pels seus «*giudizi di esagerazione, disordine, ampollosità, disorganicità...* [ja que es tractava d'un monument amb] *parti scultoree di grande bellezza, conserva pur sempre una sua squadrata, maestosa semplicità*». El 2001, en el tercer volum de la seva magna obra sobre l'art a la Itàlia meridional (1997-2002), el mateix Abbate indica que l'obra de Bellpuig és la coronació de la producció juvenil del Nolano.³⁰³

El 1997 Naldi, de passada, esmenta que encara no

s'havia fet un estudi sistemàtic per precisar la «*cronologia interna*» de les diferents parts del mausoleu. El maig de 2001 Naldi, gràcies a un ajut econòmic de l'Istituto Universitario Orientale de Nàpols, va poder sufragar una campanya fotogràfica a Bellpuig, sota la direcció del magnífic Luciano Pedicini. Fruit d'aquest esforç, Naldi pensa realitzar una monografia sobre el Nolano en el futur. Mentre, però, féu un excel·lent article de síntesi el 2003, un treball de 8 pàgines que resumeix, de forma clara i precisa, la majoria de notícies que es tenen de la tomba. Aquest article s'equipara amb les aportacions de Tormo (1925) i Garriga (1986), i es converteix en la millor i la més actualitzada guia de l'obra; de tota manera, no fa cap aportació innovadora. Esmenta els viatgers romàntics, parla de les vicissituds que ha sofert la tomba, la biografia del Cardona i de la seva muller, per acabar fent una descripció del mausoleu; en canvi, contextualitza el treball de Giovanni da Nola dins l'escultura napolitana del segle XVI.³⁰⁴ També val la pena esmentar altres treballs napolitans, encara que no tinguin cap referència de Bellpuig, però són imprescindibles per a conèixer la formació del jove Nolano.³⁰⁵

302. WEISE 1977, 43-47. Traducció de les cites: fet constar la importància de realitzar bones fotografies de les parts importants del conjunt decoratiu.

303. ABBATE 1992, 237-242; ABBATE 1997-2002, III, 247. Traducció de la cita: judicis d'exageració, desordre, ampullositat, desorganització... parts escultòriques de gran bellesa, també conserva sempre el seu encàix, de majestuosa simplicitat.

304. NALDI 1997, 60; NALDI 2003.

305. GAETA 1995; NALDI 1995 a; NALDI 1995 b.



Fig. 54.- Luciano Pedicini, foto del mausoleu, 2001 (foto: Luciano Pedicini).

5.- Descripció i anàlisi artística

Descripció del mausoleu

A l'església parroquial de Sant Nicolau de Bellpuig (l'Urgell), a la part de l'evangeli, trobem el sepulcre de Ramon de Cardona (fig. 54). L'obra té unes mides enormes: 1.090 cm d'alçada x 550 cm d'amplada. Ningú sap d'on prové el marbre, ja que no hi ha cap notícia fins que Piferrer va afirmar: «*trabajadísima masa de mármol blanco de Carrara*». ³⁰⁶ Una creença que fou recollida per la historiografia com si fos un fet. ³⁰⁷ Segurament, aquesta hipòtesi deu ser correcta, perquè a l'inici del segle XVI arreu d'Itàlia (Florència, Gènova, Roma, Nàpols o Palerm) es comprava marbre a Carrara, i, si no fos d'aquesta ciutat, seria de la veïna Pietrasanta, dins la mateixa comarca de la Versiglia, a l'extrem nord-occidental marítim de la regió toscana.

La tipologia del mausoleu és la d'una tomba adossada al mur, en forma d'arc de triomf romà. És una mena de barreja entre l'arc de triomf d'ordre i arquitectura clàssics, i l'arcosoli amb arc de mig punt.

Segons Redondo, formalitza la idea del triomf de les qualitats i gestes del difunt sobre la seva pròpia mort. ³⁰⁸ És especialment interessant el seu concepte arquitectònic, ja que el sepulcre sembla la façana d'un palau dividida en diferents cossos, amb balcons i finestres des d'on les imatges s'ofereixen de forma teatral als ulls de l'espectador. El sepulcre gaudeix d'una gran riquesa decorativa. En alçada, la tomba es distribueix en basament, dos cossos centrals i entaulament. ³⁰⁹

El basament presenta tres parts: sòcol, part central i entaulament. El sòcol té dues escòcies i un tor:

306. PIFERRER 1839, 336.

307. Entre altres, vegeu: PLEYÁN de PORTA - RENYÉ 1880, 174-178; SERRA BOLDÚ 1918 a, 32.

308. REDONDO 1987, 111.

309. Si voleu una versió iconogràfica bastant *sui generis*, Azara analitza l'obra d'una forma totalment simbòlica, trobant un contingut al darrere de cada element ornamental. Unes perles com a exemple: per a aquest autor, el carcaix exemplifica la vida finita, doncs, el número de fletxes és limitat; la coixesa de la cigonya indica la imperfecció de la humanitat (vegeu: AZARA 1983).

l'escòcia de sota és llisa però hi la següent epigrafi: IOANNES NOLANVS / FACIEBAT;³¹⁰ mentre la de sobre està decorada amb una garlanda de fulles de roure entrelaçades per una cinta de seda; el tor conté una sanefa que combina 17 petits monstres, 3 petxines i 2 àmfores. L'entaulament és petit i serveix de basament del següent pis, està ornat amb un fris de garlandes penjades de conquilles i de diferents màscares, i amb una cornisa formada

per una banda d'oves i dards, un astràgal d'estries acanalades i un cimaci format per fulles d'acant. A la part central del basament hi ha un relleu de 228 cm de llargada que narra una batalla protagonitzada pel difunt, concretament la de Massalquivir (fig. 22). Podem diferenciar tres escenes en el relleu: a

_____ 310. Traducció de l'epigrafi: Giovanni da Nola ho va fer.



Fig. 55.- Giovanni da Nola, combat eqüestre (batalla de Massalquivir), detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 56.- Giovanni da Nola, vaixells (batalla de Massalquivir), detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini)

la part esquerra es produeix un duel entre genets hispans i musulmans (fig. 55); al centre trobem les naus de la flota, unes 6 en total, amb la capitana en primer terme (fig. 56); i a la dreta uns guerrers hispans custodien presoners islàmics (fig. 57). A banda i banda del relleu hi ha dues parelles d'angelets, una per banda, els quals sustenten unes inscripcions

escrites dins de llençols acartelats (figs. 58 i 60). Entre els àngels i l'epigrafi hi ha diferents objectes distintius del difunt: un bastó de comandament, una espasa, una llança i una destreal. L'epigrafi d'un costat refereix: *SERVAVI THALAMVM GENIO / DVLCISSIME CONIVX / SERVANDVS NVNC EST / PRO THALAMO TVMVLVS*. I a l'altre costat: *ORNASTI*



Fig. 57.- Giovanni da Nola, presoners (batalla de Massalquvir), detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: J. Y.)

ET MANES LACRIMIS / MISERABILIS VXOR / HAVD
OPTARE ALIAS / FAS ERAT INFERIAS.³¹¹ Segons Redondo, aquesta inscripció mostra un notable coneixement de l'epigramàtica llatina, ja que el text copia una altra epigrafia sepulcral desapareguda que es trobava a Saragossa; però deuria ser una casualitat, o un mateix referent clàssic comú, perquè sembla bastant estrany que des de Nàpols es coneguessin les antiguitats romanes de l'Aragó.³¹²

En els dos cossos centrals trobem el desenvolupament de la fornícula on s'allotja la representació del difunt, motiu i eix principal de la tomba (fig. 62). L'efígie del Cardona està disposada com si

311. Traducció de l'epigrafia: vaig guardar el tàlem (el llit) al geni (a la teva memòria), dolçíssim consort, ara tinc cura del túmul (el mausoleu) a canvi del tàlem / la meua ànima vas guarnir de llàgrimes, muller dissortada, no t'era lícit optar per altres ofrenes.

312. REDONDO 1987, 268-269.



Fig. 58.- Giovanni da Nola, angelets subjectant inscripció, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).

Fig. 59.- Giovan Angelo Montorsoli, angelets subjectant inscripció, detall de la tomba de Jacopo Sannazzaro, circa 1520. Església de Santa Maria del Parto a Mergellina, Nàpols (foto: WEISE 1977, fig. 57).





Fig. 60.- Giovanni da Nola, angelet, detall del mausoleu, 1524-1528.
Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 61.- Giovan Angelo Montorsoli, angelet, detall de la tomba de Jacopo Sannazzaro, circa 1520.
Església de Santa Maria del Parto a Margellina,
Nàpols (foto: WEISE 1977, fig. 64).

estigués dormint, mig recolzat sobre l'elm i acomodat per quatre coixins (sota el cap, el colze, la cintura i els peus). Vesteix armadura i porta un cepetre, atributs de militar i de poder, respectivament. El jacent reposa sobre un sarcòfag, que es recolza sobre l'esquena de dos éssers monstruosos, amb bust de dona i extremitats d'animal, que exerceix una funció simbòlica d'ultratomba. No hi ha acord en identificar aquest monstre, els autors han esmentat la possibilitat de sirenes, esfinxs o harpies; donada la temàtica marina de tot el sepulcre, i que les extremitats del monstre són properes a les d'un animal aquàtic. Segons Redondo, en l'Antiguitat les sirenes tenien aquest paper *psicopomp* (o portador d'ànimes), tot i que també eren representants d'harmonies còsmiques, gràcies a les quals l'ànima és agafada per l'amor diví després de la mort.³¹³ L'urna sepulcral conté un relleu amb la representació mitològica d'un *thiasos* marí (figs. 50 i 92), o seguici del déu Neptú, on de dreta a esquerra apareixen: la nereida Tetis, deessa de la fecunditat marina, mare d'Aquil·les, que alleta un geni marí; la nereida Galatea acompanyada del pastor Acis, recolzat en el seu gos; Amfitrite, esposa de Neptú, sobre lleó marí; Neptú (fig. 104), assegut en un carruatge arrossegat per quatre hipocamps (meitat davantera en forma de cavall i cua de peix); i, finalment, un parell de tritons (cos humà, cua de peix i peus de cavall) que fan sonar uns corns (fig. 69).³¹⁴ Segons Cumont, en els sarcòfags de l'antiga Roma, els tritons amb corns evocaven la música, la qual era un vent favorable per a l'ascensió de l'ànima cap a la divinitat.³¹⁵ Segons Redondo, l'elecció

del tema es podia deure a la relació del difunt amb el mar, però, més segurament, en relació amb l'escatologia dels sepulcres romans, on el viatge de l'ànima del difunt s'efectuava a través d'un oceà cap a les illes dels benaventurats, i en la travessia eren auxiliats per les divinitats marines.³¹⁶

En els laterals d'aquest cos central trobem figures femenines cobertes amb indumentària clàssica. A la part inferior trobem figures senceres posades dins de fornícules avenerades, amb pilastres amb fust decorat per trofeus, i el capitell jònic amb volutes metamorfosades en cargols marins (fig. 66). A la part superior hi ha figures de mig cos, o bustos, que surten d'òculs; unes finestres també estan emmarcades per fustos amb trofeus. Les figures en qüestió són al·legories de les virtuts del difunt, definides pels objectes que porten a les mans. Una porta branquillons d'alzina o roure (fig. 100); segons Bosch Ignés i Torrent és l'arbre de Júpiter amb el qual es premiaven els jocs de Nemea, la victòria (però també pot indicar fortalesa), i segons Redondo, això es reforça per l'aixafament d'un casc amb els peus, atribut propi de Mart, déu de la guerra. Una altra porta esqueixos de palma (fig. 126), símbol de *niké* o de la victòria. Una tercera, branques d'olivera, símbol de pau i també de justícia. I, finalment, una corona de llorer (fig. 67),

313. REDONDO 1987, 214-215.

314. Sobre la iconografia del *Thiasos* marí, vegeu: BIALOSTOCKI 1967.

315. CUMONT 1942, 148-149.

316. REDONDO 1987, 199.



Fig. 62.- Giovanni da Nola, Ramon de Cardona jacent, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 63.- Girolamo Santacroce, difunt jacent, detall de la tomba de Carlo Gesualdo, circa 1524. Museo di San Martino, Nàpols (foto: Luciano Pedicini, a NALDI 1997, fig. 129).



Fig. 64.- Giovan Giacomo da Brescia, difunt jacent, detall de la tomba de Bernat de Vilamarí, 1517-1523. Abadia, Montserrat (foto: IAAH).



Fig. 65.- Anònim, difunt jacent, detall de la tomba de Gaspare Siscar, 1530-1540. Claustre de l'església de Santa Maria la Nova, Nàpols (foto: WEISE 1977, fig. 22).



Fig. 66.- Giovanni da Nola, estípit i al·legoria, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 67.- Giovanni da Nola, alegoria de la glòria, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).

Fig. 68.- Gaspar Huguet, sant Pere i trofeus, detall del retaule major, 1583-1585. Església parroquial, Sant Andreu de Llavaneres (foto: Joan Bosch i Ballbona).





Fig. 69.- Giovanni da Nola, tritons (*thiasos marí*, sarcòfag), detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: J.Y.).

arbre consagrat a Apol·lo, amb les fulles del qual es premiava els poetes en els jocs de Delfos, és símbol de glòria i immortalitat davant accions heroiques.³¹⁷ Els trofeus esmentats en els fustos de les pilastres, disposats a *candelieri*, són objectes militars de l'Antiguitat (cuirasses, cascs, fletxes, carcaixos, arcs, espases, escuts i llances) barrejats amb armes modernes (alabardes i piques), imitant els trofeus de guerra dels arcs de triomf d'època clàssica (fig. 67); segons Redondo, els trofeus tenien un significat apotropaic en l'Antiguitat, amb els que es donava gràcies a la victòria i a la fortuna; després l'element pagà es cristianitza i són concebuts com una *virtus* concedida per Déu en recompensa de la *pietas* del guerrer.³¹⁸

Als brancals de les fornícules amb les al·legories de cos sencer, hi ha uns estípits que a la part superior tenen bust femení o masculí (falsament anome-

nats cariàtides i atlants), les primeres miren cap a l'interior de l'arc i els segons miren cap a l'exterior, estan en actitud de plorar o meditar (fig. 66). Segons Redondo, una relació directa entre aquestes figures i els «termes», que signifiquen la fi de la vida, la frontera entre la vida i la mort, curiosament representats com a fites que separen les dues realitats; significat manllevat de l'obra literària *Emblemata* d'Andrea Alciato.³¹⁹ Enmig d'aquest ambient de lamentació i reflexió de significat pagà, trobem el contrapunt cristià en un lloc d'honor, a la clau de tota la composició d'aquest cos, el timpà ubicat sobre el difunt jacent. Es tracta del relleu amb el Plany sobre el Crist mort (fig. 70), on apareixen, d'esquerra a dreta: Josep d'Arimatea, l'apòstol sant Joan, Maria Cleofàs, Nicodem i santa Maria Magdalena (fig. 72). Es tracta d'un Plany molt dramàtic per l'actitud de la Mare de Déu, la qual té un doble dolor, per la mort d'un fill i per la mort de Déu. Segons Redondo, és un tema molt utilitzat, ja que s'aprofita el plor de la Mare de Déu, com un plor per un cristià que ha perdut la vida, i s'estableix un paral·lelisme amb el dolor dels familiars que havien perdut un ésser estimat, i es busca la intercessió de la Mare de Déu en l'aconseguint de la vida eterna.³²⁰ A l'intradós de l'arc, a sobre d'on reposa el difunt, hi ha uns compartiments quadrats amb decoració floral i figurada.

317. REDONDO 1987, 207; BOSCH IGNÉS – TORRENT 1989.

318. REDONDO 1987, 221-222.

319. REDONDO 1997, 200. Vegeu: ALCIATO 1522, 249.

320. REDONDO 1987, 168 i 232.

Els dos cossos centrals estan separats, entre si, per un petit entaulament. Aquest entaulament està format: a la part baixa, per una banda de perles amb cimaci; al centre hi ha un fris on hi ha representats grups d'aus afrontades, enmig de les quals s'hi troba una àmfora que conté al seu interior tres flors, és una clara referència als emblemes heràldics dels Cardona, l'estruç i els cards (fig. 73); i a la part alta, trobem primer un astràgal i cimaci amb denticles, oves i dards, per després observar un altre astràgal i cimaci, aquest amb dues bandes, una de petxines i l'altra de fulles arbòries. Als carcanyols de l'arc es repeteixen els emblemes heràldics: a un costat, una gerra amb els cards dels Cardona i amb una cinta que té la inscripció A. G. P., que podria ser l'abreviatura A(d) G(loriam) P(erpetuam)³²¹; i a l'altre costat, un estruç amb una ferradura al bec (fig. 74). Un emblema heràldic familiar, que hem esmentat a l'entaulament anterior, i que també apareix en el cenotafi del seu fill Ferran, conservat a l'església conventual de Sant Cugat del Vallès (fig. 75). Tot aquest desplegament heràldic culmina amb l'escut dels Cardona-Anglesola que trobem a la clau de l'arc (fig. 2), presidint l'obra, envoltat de cintes vegetals i coronat amb un casc i un plomall: a l'esquerra, quarterat en aspa, les barres de la corona d'Aragó, els cards dels Cardona i flors de lis; i, a la dreta, les faixes dels Anglesola. Els motius heràldics, escut i emblemes, mostren clarament la propietat del sepulcre, però hi ha autors que, fent volar la imaginació, han buscat altres simbolismes.³²² L'estruç era observat com un animal de fortalesa d'ànim,

perquè es creia que tenia la capacitat de menjar pedres i ferro; segons l'esmentat cenotafi de Ferran de Cardona, l'estruç porta una filactèria amb la divisa o lema familiar epígraf: IN PAVCA DAVRA GRANS DANS SON RESTAVRETS.³²³

Al capdamunt del sepulcre trobem un darrer entaulament. A la part baixa hi ha un arquitrau llis tripartit per bandes de perles, amb astràgal i cimaci d'oves i fulles. A la part alta tenim una cornisa amb successives bandes d'oves i gotes, per acabar amb un astràgal d'acanalats i un cimaci de fulles d'acant. Al mig hi ha un fris historiat a través de tota l'amplada de la tomba, només interromput al centre per l'esmentat escut heràldic. El fris narra els episodis bèl·lics de la batalla de Vicenza l'any 1513, i representa, amb profusió de detall, com devia ser

321. Traducció: cap a la glòria perpètua.

322. Garriga afirmava, correctament, que els cards i l'estruç eren «motius heràldics» (GARRIGA – CARBONELL 1986, 50). En canvi, Bosch Ignés i Torrent identifiquen l'estruç com una «grua rampant que porta una serp al bec [significant] política de bon govern i conducta prudent d'un general», i els cards com «lliris blancs [ja que] Ferran I d'Aragó va fundar l'orde militar de les Assutzenes, amb la finalitat de protegir les necessitats i defensar la fe» (BOSCH IGNÉS – TORRENT 1989). Redondo afirmava que al fris i al carcanyol de l'arc trobem «clavellines», que significarien les gràcies que tenien les virtuts de la seva ànima o, simplement, una ofrena al difunt; la pròpia Redondo comenta que les flors podien ser de cascall o *papaver somniferum*, planta en què s'identificaria la mort amb el son, i que era freqüent als sarcòfags romans (REDONDO 1987, 218-219). King pensava també en una grua i en un gerro de lliris, amb una significació mariana i hispana: «In the spandrels above appear, the crane that occupies the same place at Ripoll, and the other the pot of lilies that is the Virgin s'impresa all over Spain» (KING 1921, 283).

323. Traducció: els grans perjudicis retornen en (temps de) poca riquesa.



Fig. 70.- Giovanni da Nola, Plany pel Crist mort, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 71.- Andrea da Salerno, Plany al Crist mort, circa 1518. Museo Diocesano, Salern (foto: a Giusti – Leone de Castris 1988, 143).



Fig. 72.- Giovanni da Nola, Maria Magdalena en el Plany pel Crist mort, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).





Fig. 73.- Estrusos amb la ferradura i cards, emblemes familiars dels Cardona-Anglesola, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 75.- Estruç amb una ferradura al bec, emblema familiar dels Cardona-Anglesola, detall del cenotafi de Ferran de Cardona, posterior a 1571. Església del monestir, Sant Cugat del Vallès (foto: IAAH).



Fig. 74.- Estruç amb una ferradura al bec, emblema familiar dels Cardona-Anglesola, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 76.- Giovanni da Nola, soldats anant a la lluita (batalla de Vicenza), detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 77.- Giovanni da Nola, soldats lluitant (batalla de Vicenza), detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 78.- Giovanni da Nola, geni funerari, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 79.- Giovanni da Nola, Mare de Déu i Infant en glòria, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).

l'acarnissament de la lluita i tot allò que envoltava els exèrcits (figs. 27, 76 i 77). Segons Artigau i Porta, és possible identificar un personatge al marge del Cardona (aquest últim va a cavall); es tractaria d'un autoretrat de l'escultor Giovanni da Nola (fig. 4), perquè està al costat del virrei i perquè mira directament a l'espectador (crec que es tracta d'una afirmació sense argumentació objectiva, i, per tant, gratuïta).³²⁴

Per sobre de la cornisa trobem un àtic, als extrems del qual trobem dues àmfors-encenser, ubicades al costat de sengles personatges asseguts en actitud de meditació (fig. 78), que algun autor ha cregut que estarien invertits; però un gravat anterior al seu trasllat a l'església parroquial el 1843 indica la mateixa disposició que en l'actualitat. Aquests personatges han estat identificats com a guerrers, perquè porten un escut: al de la dreta de l'espectador, hi ha representada una cistella amb fruits de la terra (espigues de blat, un cabrer de raïm, una magrana, fulles i floretes), que podria representar l'agricultura; i al de l'esquerra de l'espectador, hi trobem un tema marítim, amb les ones del mar. Per tant, aquests personatges, més que guerrers, potser s'haurien d'identificar amb éssers sobrenaturals amb poders màgics, és a dir, genis, genis de la natura, protectors de la terra i el mar. Finalment, arribem al terreny celest, i el conjunt és coronat per un motiu cristià, la Mare de Déu amb el Nen als braços, dins una ametlla mística de serafins que sostenen dos àngels (fig. 79); segons Redondo, aquesta representació re-

corda el tema de la pujada de l'ànima del difunt al cel.³²⁵ Al centre de l'àtic, dins un marc rectangular, trobem una epigrafià commemorativa: RAIMVND-DO CARDONAE QVI REGNVM NEAPO / LITANVM PREROGATIVA PENE REGIA TENENS / GLORIAM SIBI EX MANSVETIDINE COMPARAVIT / ISABELLA VXOR INFELIX MARITO OPT(imo) FECIT / VIX(it) ANN(is) XXXXVIII MENS(ibus) VIII DIEB(us) VI / ANN(o) MDXXII.³²⁶

Tipologia sepulcral

Es tracta d'un sepulcre adossat al mur, que barreja quatre conceptes diversos: l'arc triomfal, un retaule, una façana arquitectònica o arcada monumental d'ingrés a una capella. Sovint s'ha referenciat la influència de les obres d'Andrea Sansovino, però la cosa no és tan senzilla, ja que trobem precedents en l'escultura funerària italiana de la segona meitat del *Quattrocento* i, també, en els arcs triomfals d'època antiga. D'entrada, cal tenir en compte l'arc commemoratiu d'Alfons el Magnànim (fig. 80) al *maschio angioino* (Castel Nuovo) de Nàpols, on, entre 1453 i 1471, hi treballaren una munió d'escultors sota un disseny de Pisanello, en concret, trobem Isaia da Pisa, Pietro

324. PORTA- ARTIGAU 2001, 576-577.

325. REDONDO 1987, 232.

326. Traducció de l'epigrafià: a Ramon de Cardona, qui va adquirir la glòria a causa del seu bon govern en el regne de Nàpols, amb privilegi quasi reial; Isabel, muller infeliç, féu (el mausoleu) pel seu òptim marit; va viure 54 anys 8 mesos i 6 dies, (fins a) l'any 1522.

da Milano, Domenico Gagini, Francesco Laurana, Paolo Romano o el català Pere Joan.³²⁷ Però també cal tenir en compte l'arc triomfal de Constantí a Roma (fig. 84) o l'arc de Trajà a Benevent. Per a Redondo, l'esquema de l'obra de Bellpuig es deu, completament, a l'arc de Constantí, així com també alguns detalls com els genis funeraris, els quals serien una versió dels guerrers que apareixen a l'arc constantinià.³²⁸

A Roma, diferents escultors llombards o toscans educats a Roma en tallers d'escultors llombards, realitzen uns sepulcres innovadors, on l'obra s'estructura en retícula, com si fos un retaule, i els laterals són decorats amb dos pisos de fornícules amb sants o al·legories de les virtuts. Un dels primers exemples, d'abans de 1455, és el sepulcre del papa Eugeni IV, conservat a l'església romana de San Salvatore in Lauro, realitzat per Isaia da Pisa (fig. 81). Aquest nou concepte té un èxit aclaparador a partir de 1470. Pels volts d'aquesta data, 1470, es fa el sepulcre del papa Pius II, avui conservat a l'església romana de Sant'Andrea della Valle, i atribuït a un milanès afincat a Roma, Andrea Bregno i el seu taller. El mateix Bregno, juntament amb Mino da Fiesole, executen cap al 1474 el sepulcre de Pietro Riario a l'església romana dels Santi Apostoli. Però l'any anterior, el 1473, Bregno realitza l'altar de la sagristia de l'església romana de Santa Maria del Popolo, i realitza una petita innovació en aquesta tipologia: en lloc de seguir la retícula de superfícies planes, en el segon pis de l'altar hi ha una arcada (fig. 82).

Aquesta tipologia «romano-llombarda» té una gran repercussió. A inicis de la dècada dels anys 70 del segle XV es porten a terme a Nàpols: la tomba de Diomedea Caraffa a l'església de San Domenico Maggiore, atribuïda al triumvirat Domenico Gagini, Tommaso Malvito i Jacopo della Pila; i l'altar Miroballo a l'església de San Giovanni a Carbonara, atribuït a Pietro da Milano i el seu taller (fig. 83). Al mateix moment, a Venècia: el 1473 Antonio Rizzo realitza la tomba del *doge* Niccolò Tron a l'església de Santa Maria de'Frari; el 1475 Pietro Lombardo fa el sepulcre del *doge* Niccolò Marcello a l'església veneciana de Sant Giovanni e Paolo, i al mateix temple, el 1476, Lombardo i el seu taller executen la tomba del *doge* Pietro Mocenigo; anys després, el 1493, Tullio Lombardo (fill de Pietro) realitza el mausoleu del *doge* Andrea Vendramin a l'església esmentada.

Com no podia ser menys, la influència també va arribar a la toscana. Segons Valentiner, en la tomba de Pius II identifica un ajudant «florentí» del Bregno, que bateja com a «Mestre de Pius II» (avui identificat amb un desconegut Paolo Sacconi), a qui Caglioti atribueix l'altar de l'abat Gregorio Amatisco que es conserva a la capella Salviati de l'església romana de San Gregorio Magno al Celio, datada el 1469 (fig. 85); una obra que pren model de l'arc triomfal de Constantí (fig. 84), on les obertures laterals es converteixen en fornícules en el primer pis, i

327. Vegeu: HERSEY 1973.

328. REDONDO 1987, 112.



Fig. 80.- Arc d'Alfons el Magnànim, 1453-1471. *Maschio angioino* (Castel Nuovo), Nàpols (foto: J. Y.).



Fig. 81.- Isaia da Pisa, sepulcre del papa Eugeni IV, abans de 1455. Església de San Salvatore in Lauro, Roma (VENTURI 1908, 386).



Fig. 82.- Andrea Bregno, altar de la sagristia, 1473. Església de Santa Maria del Popolo, Roma (foto. J. Y.)



Fig. 83.- Pietro da Milano i taller Miroballo, circa 1470. Església de San Giovanni a Carbonara, Nàpols (foto: a ABBATE 1992, fig. 1).

els relleus circulars es transformen en una mena de fornícules rodones en el segon pis.³²⁹ Aquesta mateixa idea fou utilitzada per Antonio Rossellino per realitzar l'altar de la Nativitat a l'església napolitana de Santa Maria di Monteoliveto (també coneguda com Sant'Anna dei Lombardi), obra datada cap al 1477 (fig. 86) i que va servir de model, perquè es troba al mateix temple partenopeu, per a l'altar de l'Anunciació que Benedetto da Maiano féu el 1488. Un membre del taller de Maiano, present a Nàpols, era Andrea Ferrucci (també conegut com Andrea da Fiesole), que el 1492 va seguir la mateixa tipologia a l'altar del Sagrament, conservat al *Duomo* de Fiesole (fig. 87).³³⁰ A aquesta tendència també s'hi va apuntar Andrea Sansovino, qui entre 1491 i 1492 féu l'altar del Sagrament de l'església florentina del Santo Spirito (fig. 88); o Antonello Gagini (fill de Domenico), qui va difondre el model per Sicília; vegeu el tríptic de la catedral d'Alcamo de 1500, o el retaule de la Nativitat a l'església de Santa Cita a Palerm de 1503 (fig. 89). Tipologia que trobem a la tomba de Bellpuig i que també va servir de model per al projecte de sepulcre de Luis Fernández de Córdoba, ambaixador de Carles V al Vaticà (1522-1526), i la seva muller Elvira (filla del gran capità); es tractava d'una comissió interessant que Miquel Àngel va rebutjar a inicis de 1525, i tota una sèrie d'artistes hi van córrer al darrere, entre els quals l'autor del dibuix en qüestió, Giovan Francesco Penni (fig. 90).³³¹ Una tipologia repetida més tardanament, vers 1545, per Francesco da Sangallo en l'església de l'abadia de Montecassino, en la desapareguda tomba de Piero de Mèdici.

La difusió de l'esmentat model «romano-llombard» és imparable. A Roma: després de 1484 trobem la tomba del cardenal valencià Ausiàs Despuig³³², a l'església de Santa Sabina, atribuïda a l'escola del Bregno; i del voltant del 1500, els sepulcres dels cardenals Ludovico Podocataro i Bernardino Lonati, als transseptes de l'església de Santa Maria del Popolo, el primer atribuït a Giovanni Cristoforo Romano (fill d'Isaia da Pisa). Un deixeble d'Antonio Rossellino, Silvestro dell'Aquila, cap al 1500 fa el mausoleu de sant Bernardí de Siena en una església dedicada al sant titular a l'Aquila. L'esmentat Andrea Sansovino fusiona tendències en les tombes que hi ha darrere el presbiteri de l'església romana de Santa Maria del Popolo, dels cardenals Ascanio Sforza i Girolamo Basso della Rovere, de 1505 i 1507, respectivament (fig. 91). De poc després de 1511 trobem el doble sepulcre del cardenal Giovanni Michiel i el seu nebot Antonio Orso, conservat a l'església romana de San Marcello al Corso, obra atribuïda a escultors com Jacopo Sansovino o Alonso Berruguete, però que cal deixar en l'anonimat. I el tema es podria allargar a l'infinit. Només per posar tres exemples: tomba de Juli II que Miquel Àngel va realitzar a l'església romana de San Pietro in Vincoli, datada entre

329. VALENTINIER 1958, 138; CAGLIOTI 1988-1989, 250-251.

330. NALDI 2002 a, 13-20.

331. NALDI 2005.

332. Nascut a Xàtiva, arquebisbe de Monreale, prop de Palerm, i esmentat com Auxia de Poggio. Religós relativament poc conegut, i del qual quasi mai no es comenta la seva tomba. Per més informació sobre la seva biografia, vegeu: CARDELLA 1793, 185.



Fig. 84.- Arc de Constantí, 312-315. Roma (foto: wikipedia).



Fig. 85.- Mestre de Pius II (Paolo Sacconi?), altar de l'abat Gregorio Amatisco, 1469. Església de San Gregorio Magno al Celio, Roma (foto: J. Y.).



Fig. 86.- Antonio Rossellino, altar de la Nativitat, 1477. Església de Santa Maria di Monteoliveto (també coneguda com Sant'Anna dei Lombardi), Nàpols (foto: a NALDI 2002, fig. 7).



Fig. 87.- Andrea Ferrucci, altar del Sagrament, 1492. *Duomo*, Fiesole (foto: a NALDI 2002, fig. 5).



Fig. 88.- Andrea Sansovino, altar del Sagrament, 1491-1492. Església del Santo Spirito, Florència (foto: a NALDI 2002, fig. 6).



Fig. 89.- Antonello Gagini, altar de la Nativitat, 1503. Església de Santa Cita, Palerm (foto: VENTURI 1935, 818).



Fig. 90.- Giovan Francesco Penni, Projecte per la tomba de Luis i Elvira Fernández de Córdoba, circa 1525. Chatsworth House, Bakewell (foto: Chatsworth Settlement Trustees).



Fig. 91.- Andrea Sansovino, tomba de Girolamo Basso della Rovere, circa 1507. Església de Santa Maria del Popolo, Roma (foto: J.Y.).

1513 i 1545; la tomba del papa Adrià VI, conservada a l'església romana de Santa Maria dell'Anima, realitzada per Michelangelo Senese i Niccolò Tribolo després de 1523; o les tombes dels papes Mèdici, Lleó X i Climent VII, conservades a l'església romana de Santa Maria sopra Minerva, fetes per Antonio da Sangallo el jove i Baccio Bandinelli entre 1536 i 1541.

Deutes i influències en la imatgeria

El *thiasos* marí, ubicat en la faixa superior del sarcòfag (fig. 92), està clarament inspirat en relleus de sarcòfags romans d'època antiga que el Nolano hauria pogut observar en alguna obra clàssica, perquè era habitual que els artistes del Renaixement agafessin el model de l'antiguitat romana.³³³ De sarcòfags amb aquesta iconografia n'hi havia molts a Roma. Un de força conegut es trobava a l'església de San Francesco a Ripa i avui es troba al Museu parisenc del Louvre obra que, entre d'altres, fou dibuixada per l'escultor Bambaia. Però també en podem trobar diferents exemplars als Museus Vaticans (fig. 93).³³⁴ Weise troba una analogia entre el *thiasos* marí de Bellpuig i un relleu d'una xemeneia al palau Gondi de Florència, obra atribuïda a Giuliano da Sangallo, però

333. NEGRI ARNOLDI 1989, 223-225.

334. Vegeu el *tacuinio* del Bambaia: DREYER - WINNER 1964. Per un catàleg de sarcòfag vaticans, vegeu: BARATTE – METZGER 1985, 153 i fig. 154.



Fig. 93.- Sarcòfag romà, s. II-III (d. C.). Museus Vaticans, Roma (foto: J.Y.).



Fig. 92.- Giovanni da Nola, *thiasos marí* (sarcòfag), detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 94.- Taller de Rafael, *convit dels déus* (detall de la *loggia* de Psique), circa 1517. Villa Farnesina, Roma (foto: Accademia Nazionale dei Lincei, a GERLINI 1996, 61).

les semblances es circumscriuen a una mateixa temàtica clàssica transportada al present per un escultor renaixentista.³³⁵

Abbate fa notar la influència de la cultura rafaellesca. En el fris del sarcòfag de Bellpuig evoca les pintures al fresc de la *loggia di Psiche*, obra que es troba a la Villa Farnesina de Roma (fig. 94).³³⁶ I observa que la manera de representar el cos jacent de Crist, en el Plany del Crist mort (fig. 70), deriva d'un gravat atribuït a Perino del Vaga, i que s'hauria filtrat cap a la cultura del Nolano a través d'una *Pietà* d'Andrea Sabattini (més conegut com Andrea da Salerno), conservada al Museu de la Catedral de Salern, datada entre 1517 i 1518 (fig. 71).³³⁷ Abbate també troba en el relleu amb el Plany del Crist mort, en concret en la figura de Nicodem, trets formals derivats de Miquel Àngel, segurament derivats a través d'Ordóñez.³³⁸

La cultura figurativa del burgalès Bartolomé Ordóñez té un pes decisiu en l'escultura napolitana a partir de 1515, i també en l'obra en marbre de Giovanni da Nola, ja sigui en la concepció de les imatges o, fins i tot, en cites directes de les seves obres. Abbate nota una cita que el Nolano fa d'Ordóñez, en concret un personatge en actitud de plany que hi ha en la predel·la de la tomba d'Andrea Bonifacio a l'església napolitana dels Santi Severino e Sossio (fig. 95), que Marigliano reproduceix a l'altar major de l'església de San Lorenzo Maggiore de Nàpols (fig. 96). Nosaltres també notem en la captura dels presoners, al relleu de la batalla de Massalquivir

(fig. 97), i seria anterior a la cita napolitana. Una altra cita d'Ordóñez són els cavalls marins del *thiasos* marí (fig. 98), un grupet que estan alterats i un amb el cap girat, que tenen paral·lelismes amb els cavalls que trobem al retaule de l'Epifania a l'església napolitana de San Giovanni a Carbonara (fig. 99). El plany de Magdalena també recorda algunes figures atribuïdes al taller d'Ordóñez, com una figura femenina de la predel·la de l'esmentada tomba Bonifacio o un soldat del relleu Resurrecció que hi ha a l'església de Santa Caterina a Formiello. Segons Weise, el Nolano pren el model d'un deixeble de Miquel Àngel, en concret de Giovan Angelo Montorsoli, que realitza la tomba de Jacopo Sannazaro que es troba darrere l'altar major de l'església napolitana de Santa Maria del Parto a Mergellina (figs. 59 i 61), obra datada cap al 1520: uns angelets, els reproduceix en el mausoleu de Bellpuig (figs. 58 i 60).³³⁹

Molts detalls ens assenyalen que el Nolano es va fixar amb el jove Girolamo Santacroce, membre del taller de Bartolomé Ordóñez. En concret, foren tres elements. 1) Weise va observar com la figura jacent del difunt, mig recolzat com si estigués dormint, agafant l'elm com si fos un coixí (fig. 62), tenia una postura molt semblant a la del jacent de

335. WEISE 1977, 32.

336. ABBATE 1992, 241. Sobre les *logge* de Rafael i el seu taller, vegeu: DACOS 1977.

337. ABBATE 1986 b; ABBATE 1992, 240.

338. ABBATE 1986 a, 37.

339. WEISE 1977, 38.



Fig. 95.- Bartolomé Ordóñez, personatge en actitud de plany, detall de la tomba d'Andrea Bonifacio, circa 1516. Església de San Severino e Sossio, Nàpols (foto: Luciano Pedicini, a ABBATE 1992, fig. 186).

Fig. 96.- Giovanni da Nola, fragment del martiri de sant Llorenç, detall de l'altar major, circa 1528. Església de San Lorenzo Maggiore, Nàpols (foto: Istituto Universitario Orientale de Napoli).

Fig. 97.- Giovanni da Nola, presoners (batalla de Massalquivir), detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: J. Y.).

la tomba de Carlo Gesualdo, conservada al Museo di San Martino, realitzat cap a 1523 (fig. 63). Naldi comenta que el mausoleu de Bellpuig estava «*fortemente condizionato dal sepolcro Gesualdo è anche quello di Gaspare Siscar nel chiostro di Santa Maria la*

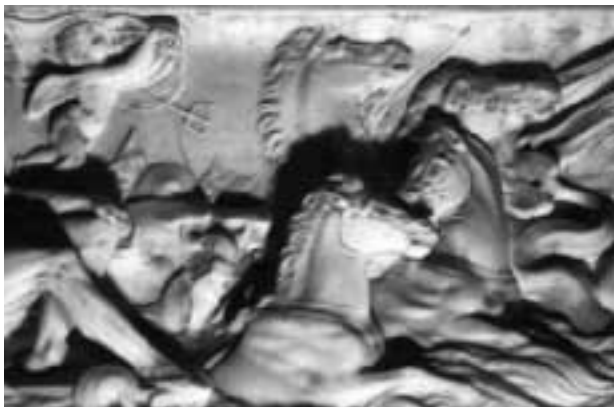


Fig. 98.- Giovanni da Nola, cavalls (*thiasos marí*, sarcòfag), detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: J. Y.).



Fig. 99.- Bartolomé Ordóñez, cavalls, detall del retaule de l'Epifania, circa 1515. Església de San Giovanni a Carbonara, Nàpols (foto: J. Y.).

Nova», aquest últim atribuït a Giovanni da Nola cap a 1530-1540 (fig. 64); i que tant la tomba Gesualdo com la de Bellpuig tenien un altre paral·lel en el sepulcre de Bernat de Vilamarí, obra conservada a l'atri de l'abadia de Montserrat i atribuïda a un parell de deixebles d'Ordóñez, l'esmentat Santacroce i Giovan Giacomo da Brescia; la cronologia oscil·la, segons els autors, entre 1517 i 1523 (fig. 65).³⁴⁰ 2) Naldi indica que les figures femenines de les virtuts de cos sencer (fig. 100), amb un obvi referent clàssic, agafaven el model de les virtuts de la tomba d'Antonio de Gennaro (fig. 101), conservades a l'església napolitana de San Pietro Martire, i realitzades entre 1523-1524.³⁴¹ 3) Weise creia que les figures representades en el fris del sarcòfag sobre el qual descansa el ja cent, el relleu amb un *thiasos marí*, tenien semblança amb les ànimes del purgatori que trobem als peus de la Mare de Déu a l'altar major de l'església napolitana de Sant'Aniello a Caponapoli, també data da pels volts de 1523 (fig. 105).³⁴² Efectivament, al marge de la postura semblant, també hi ha una aproximació a la manera de fer l'anatomia, és a dir,

340. WEISE 1977, 45; NALDI 1997, 60. El difunt, anomenat epigràficament «Gaspari Siscaro», remet a cognom de ressò valencià, regne d'on era originari el seu repadrí, Francesc Siscar, comte d'Aiello (Salern) a partir de 1463, vingut a Nàpols amb el seguici del rei Alfons IV el Magnànim, i documentat a Calàbria (Cosenza i Gerace). Els descendents es documenten cognominats amb el «de» o «di» i «Siscar» o «Siscara» (vegeu: http://www.genmarenostrum.com/pagine-lettere/letteras/siscar_o_siscara.htm).

341. NALDI 1997, 109-110.

342. WEISE 1977, 27, 31-32.



Fig. 100.- Giovanni da Nola, al·legoria de la fortalesa, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).

Fig. 101.- Girolamo Santacroce, al·legoria de la justícia, detall de la tomba d'Antonio de Gennaro, circa 1523. Església de San Pietro Martire, Nàpols (foto: Luciano Pedicini, a NALDI 1997, fig. 152).



Fig. 102.- Giovanni da Nola, sant Sebastià, detall del retaule de sant Eustaqui, circa 1515-1519. Església de Santa Maria la Nova, Nàpols (foto: SBASN).

Fig. 103.- Giovanni da Nola, Virtut, detall de la tomba de Pedro de Toledo, 1547-1554. Església de San Giacomo degli Spagnoli, Nàpols (foto: SBASN).





Fig. 104.- Giovanni da Nola, Neptú i Amfitrite (*thiasos marí, sarcòfag*), detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: J. Y.).



Fig. 105.- Girolamo Santacroce, ànimes del purgatori, detall del retaule major, circa 1517. Església de Sant'Aniello a Caponapoli, Nàpols (foto: Luciano Pedicini, a NALDI 1997, fig. 31).



Fig. 106.- Taller de Giovanni da Nola, ànimes del purgatori, detall del retaule de Santa Maria delle Grazie, 1530-1545. Església de San Pietro ad'Aram, Nàpols (foto: J. Y.).

a l'hora de treballar el marbre. Aquest préstec del Santacroce té bastant fortuna en la producció del Nolano i els seus deixebles, i això ho notem en les ànimes del purgatori de l'altar de la *Madonna delle Grazie* a l'església napolitana de San Pietro ad'Aram de Nàpols (fig. 106), o en un altre relleu homònim de Caccavello i d'Auria que ara es conserva al Museo Campano de Càpia.³⁴³

L'atansament de Marigliano cap a l'obra de Santacroce s'accentua amb el pas del temps, fins arribar a imitar el seu estil. Weise nota un fort caràcter «a la manera del Santacroce» en les figures dels sants, sobretot el sant Francesc d'Assís (fig. 109), de l'altar major de l'església napolitana de San Lorenzo Maggiore, obra que el Nolano comissiona el 1528; o el propi Weise, i també Abbate, pensaven que Santacroce era qui havia fet les figures laterals, sant Andreu (fig. 110) i sant Jeroni, de l'altar Ligorio, obra realitzada íntegrament per Giovanni da Nola, entre



Fig. 107.- Damià Forment, processó marina, detall del retaule major, 1537-1540. Catedral, Santo Domingo de la Calzada (foto: Domingo Contreras, a FERNÁNDEZ PARDO 1995, fig. 45).

1530 i 1532, a l'església napolitana de Santa Maria di Monteoliveto (també coneguda com Sant'Anna dei Lombardi).³⁴⁴ Tal com afirma Naldi, Nolano estava «*profondamente colpito dallo stile di Girolamo Santacroce*».³⁴⁵ Aquest estil «a la Santacroce» comença a partir de 1525, ja que Marigliano tracta d'imitar obres del Santacroce com: l'altar del Pezzo que hi ha al temple de Santa Maria di Monteoliveto, datat l'any 1524; o la Incredulitat de sant Tomàs, a l'altar Siniscaldo que trobem a l'església napolitana de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, realitzat vers el 1528. I, a mesura que Santacroce evoluciona, el Nolano l'imita en el seu desenvolupament artístic. Així ho notem amb la figura del sant Joan Baptista, a l'altar Arcella que Marigliano fa a l'església de Sant Domenico Maggiore cap al

343. WEISE 1977, 31; NALDI 2007, 95-96.

344. WEISE 1977, 67; ABBATE 1992, 169-171.

345. NALDI 1998.



Fig. 108.- Giovanni da Nola, cap d'un geni funerari, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 109.- Giovanni da Nola, sant Francesc d'Assís, detall de l'altar major, circa 1528. Església de San Lorenzo Maggiore, Nàpols (foto: a NALDI 1997, fig. 223).



Fig. 110.- Giovanni da Nola, sant Andreu, detall de l'altar Ligorio, 1530-1532. Església de Santa Maria di Monteoliveto (també coneguda com Sant'Anna dei Lombardi), Nàpols (foto: a NALDI 1997, fig. 190).



Fig. 111.- Giovanni da Nola, sant Joan Baptista, detall de l'altar Arcella, circa 1536. Església de San Domenico Maggiore, Nàpols (foto: a ABBATE 1992, fig. 204).



Fig. 112.- Girolamo Santacroce, sant Joan Baptista, 1533-1536. Seminari arquebisbal de Capodimonte, Nàpols (foto: a NALDI 1997, fig. 217).



Fig. 113.- Giovanni da Nola, atlant, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 114.- Girolamo Santacroce, pastor, detall de l'Adoració del Nen, circa 1528. Església de Santa Maria la Nova, Nàpols (foto: a NALDI 1997, fig. 198).



Fig. 115.- Annibale Caccavello, atlant, detall de la tomba d'Odet de Foix, 1552-1553. Església de Santa Maria la Nova, Nàpols (foto: a NALDI 2007, fig. 47).



Fig. 116.- Giovan Domenico d'Auria, Déu pare, 1557-1566, detall de l'altar de l'Assumpció (capella de la família Somma). Església de San Giovanni a Carbonara, Nàpols (a NALDI 2007, fig. 94).

1536 (fig. 111), el qual intenta fer els cabells com els del sant Joan Baptista que fins el 1971 hi havia a l'església napolitana de Santa Maria a Cappella Vecchia, ara a la capella del seminari arquebisbal de Capodimonte (fig. 112).

Aquest canvi «a la Santacroce» també es palpa a Bellpuig. Comproveu la semblança del rostre d'un dels genis de la natura del mausoleu català (fig. 108), amb les obres esmentades fins ara (figs. 109-112). Noteu com, en un dels estípits amb bust masculí (fig. 113), el Nolano agafa model d'un vell pastor a l'Adoració de l'Infant (fig. 114), relleu conservat a l'església napolitana de Santa Maria la Nova. Aquest apunt fou utilitzat pels seus deixebles en dates bastant tardanes, ja que Annibale Caccavello s'hi va inspirar a la tomba d'Odete de Foix, ubicada al mateix temple de Santa Maria la Nova (fig. 115), fet que ja afirmava el 2001, i que Naldi comparteix,³⁴⁶ o en la figura del Déu pare de l'altar de l'Assumpció que Giovan Domenico d'Auria realitza per a la capella Somma dins el temple de San Giovanni a Carbonara de Nàpols (fig. 116). I, també, la manera de fer el drapejat de la vestimenta en l'àngel subjectador de l'ametlla mística (fig. 117), té un antecedent en una altra obra de Santacroce, l'altar major de església de Sant'Aniello a Caponapoli, dadable entre 1517-1520 (fig. 118); un prototipus d'àngel dinàmic que el Nolano utilitzarà en obres posteriors: els que trobem subjectant la Mare de Déu i Infant en glòria a l'església de San Lorenzo Maggiore, situats cronològicament entre 1528-1535 (fig. 119); els de l'altar Arcella a San Domenico Maggiore, cap a 1536; o els de les tombes

dels germans Sanseverino al temple de Santi Severino e Sossio, datats entre 1539 i 1545 (fig. 120).

Tal com hem afirmat en la tipologia, Giovanni da Nola captura les influències que emanen de l'art florentí realitzat a Nàpols, ja sigui Rossellino o Miano, segurament filtrades a través de l'art d'un coetani seu, Andrea Ferrucci. Del de Fiesole, també, notem com es fixa en la seva manera de donar dinamisme als cabells. Compareu els genis de la natura sobre la cornisa de Bellpuig (fig. 121), el sant Joan evangelista del Plany pel Crist mort (fig. 124), o els àngels subjectadors de l'ametlla mística (fig. 117): tots prenen com a model el sant Joan Baptista que Ferrucci realitza per al sepulcre de Giovan Battista Cicaro al temple de Santi Severino e Sossio, a Nàpols (fig. 122).

Weise advertia que el sant Sebastià de l'església napolitana de San Pietro a Maiella (fig. 123), obra primerenca del Nolano, estava relacionat amb les figures del Plany al Crist mort de Bellpuig, com es pot notar, clarament, en el sant Joan evangelista (fig. 124).³⁴⁷ El mateix Weise afirmava que les imatges de les virtuts de cos sencer van tenir una continuïtat estilística més tardana en les virtuts que flanquegen la tomba de Pedro de Toledo a l'església de San Giacomo degli Spagnoli (fig. 103)³⁴⁸; però l'actitud i la mobilitat de les virtuts de Bellpuig també es poden observar en obres de

346. YEGUAS 2001, 281; NALDI 2007, 62.

347. WEISE 1977, 131.

348. WEISE 1977, 44.



Fig. 117.- Giovanni da Nola, àngel subjectador, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 118.- Girolamo Santacroce, àngel, detall de l'altar major, 1517-1520. Església de Sant'Aniello a Caponapoli, Nàpols (foto: a NALDI 1997, fig. 17).



Fig. 120.- Taller de Giovanni da Nola, àngel, detall de les tombes dels germans Sanseverino, 1539-1545. Església de Santi Severino e Sossio, Nàpols (foto: a ABBATE 1992, fig. 195).

Fig. 119.- Giovanni da Nola, àngel subjectador, detall de la Mare de Déu i Infant en glòria, 1528-1535. Església de San Lorenzo Maggiore, Nàpols (foto: a WEISE 1977, fig. 249).



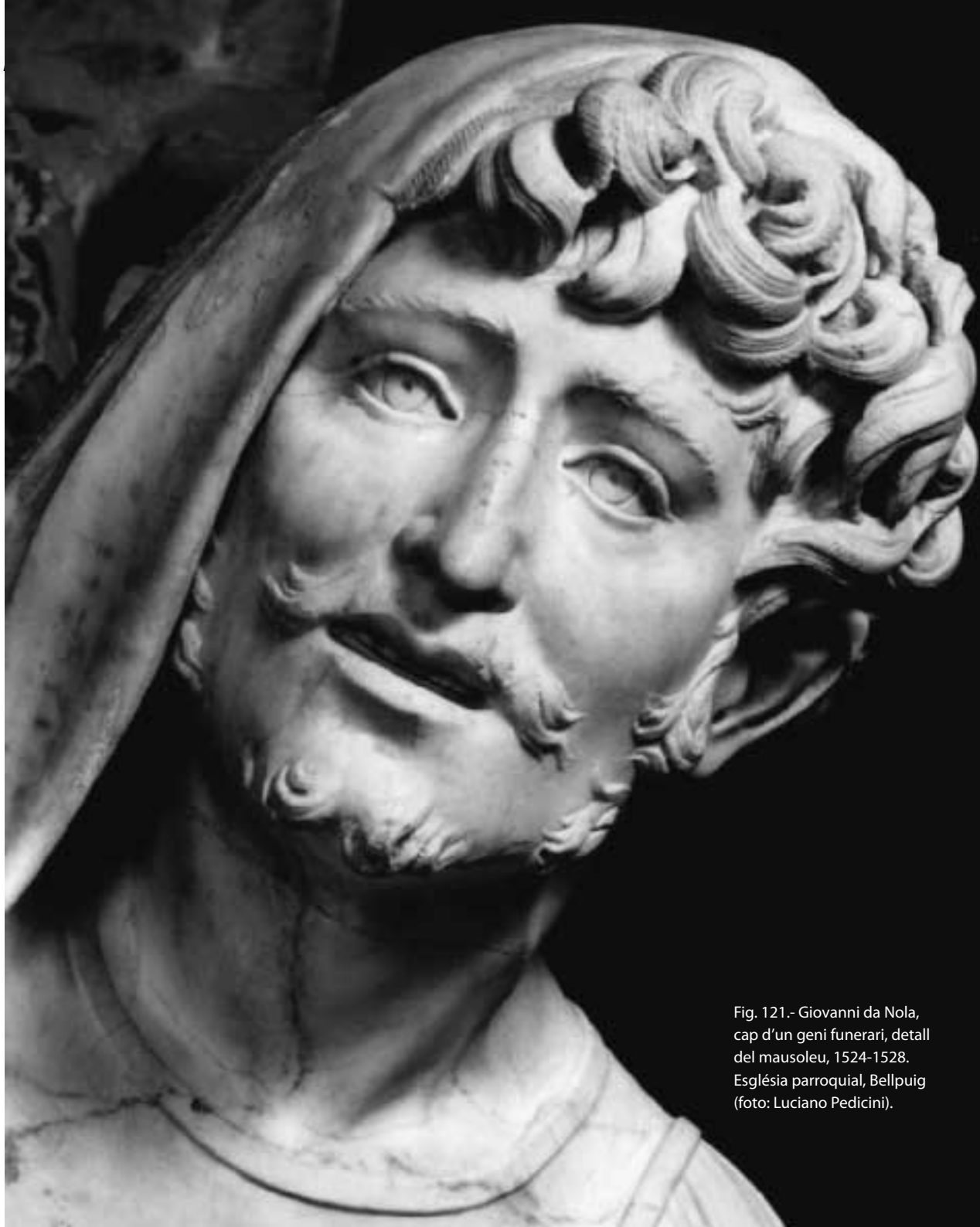


Fig. 121.- Giovanni da Nola,
cap d'un geni funerari, detall
del mausoleu, 1524-1528.
Església parroquial, Bellpuig
(foto: Luciano Pedicini).



Fig. 122.- Andrea Ferrucci, sant Joan Baptista, circa 1510, detall de la tomba de Giovan Battista Cicaro. Església de Santi Severino e Sossio, Nàpols (foto: a NALDI 2002, fig. 60).



Fig. 123.- Giovanni da Nola, sant Sebastià, església de San Pietro a Maiella, circa 1520. Nàpols (foto: a ABBATE 1992, fig. 175).



Fig. 124.- Giovanni da Nola, sant Joan apòstol (Plany al Crist mort), detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).

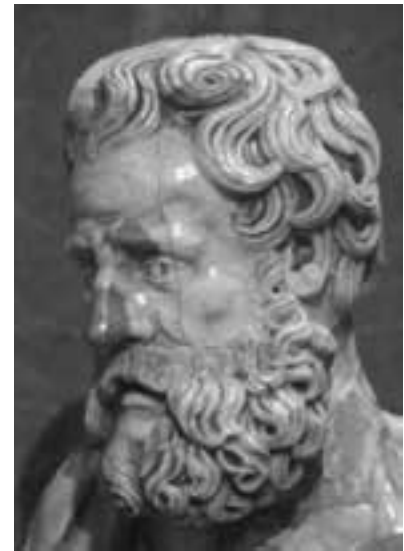


Fig. 125.- Martí Díez de Liatzasolo, Nicodem, detall del Sant Sepulcre, 1539-1544. Església de l'Esperit Sant, Terrassa (foto: J. Y.).



Fig. 126.- Giovanni da Nola,
al·legoria de victòria, detall
del mausoleu, 1524-1528.
Església parroquial, Bellpuig
(foto: Luciano Pedicini).



Fig. 127.- Giovanni da Nola,
sant Llorenç, detall de l'altar
major, circa 1528. Església de
San Lorenzo Maggiore, Nàpols
(foto: J.Y.).



Fig. 128.- Giovanni da Nola,
Ramon de Cardona i soldats
a la batalla de Vicenza, detall
del mausoleu, 1524-1528.
Església parroquial, Bellpuig
(foto: Luciano Pedicini).



Fig. 129.- Giovanni da Nola,
batalla a Baia el 1544 contra el
pirata Hayreddin Pasha (conegut
com Barba-rossa), detall de la
tomba de Pedro de Toledo, 1547-
1554. Església de San Giacomo
degli Spagnoli, Nàpols (foto: J. Y.).



Fig. 130.- Giovanni da Nola, Mare de Déu i Infant en glòria, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 131.- Giovanni da Nola, Mare de Déu i Infant en glòria, 1528-1535. Església de San Lorenzo Maggiore, Nàpols (foto: SBASN).

Marigliano anteriors a 1520, com el sant Sebastià que forma part del retaule de sant Eustaqui a l'església de Santa Maria la Nova (fig. 102). Vegeu també la semblança, ja sigui en la manera de fer el rostre, el tractament del drapjat o la palma, que hi ha entre l'al·legoria de la victòria (fig. 126) i la imatge de sant Llorenç, el titular de l'altar major

de l'església de San Lorenzo Maggiore de Nàpols (fig. 127).

Morisani fou el primer d'indicar que Marigliano repetiria el model de Plany al Crist mort de Bellpuig a l'altar Giustiniani de l'església napolitana de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli.³⁴⁹ Weise indica un possible paral·lel en un altra escena de Plany al Crist mort, conservada a la primera capella a la dreta del presbiteri del temple de San Pietro a Maiella, peça d'atribució desconeguda que és impossible de concebre sense haver vist el timpà de Bellpuig.³⁵⁰ Abbate observa que el relleu de la batalla de Massalquivir o de Vicenza (fig. 55, 57, 76, 77 i 128), té un gust per la narració ràpida i animada, fet que després desenvoluparia en altres obres napolitanes, com en la predel·la de l'altar major de l'església de San Lorenzo Maggiore, en el bancal de l'altar Ligorio a l'església de Santa Maria di Monteoliveto (també coneguda com Sant'Anna dei Lombardi), o en el basament del sepulcre de Pedro de Toledo a l'església de San Giacomo degli Spagnoli (fig. 129).³⁵¹ La figura de la Mare de Déu amb el Nen que corona el conjunt de Bellpuig (fig. 130) recorda representacions del mateix tema i del mateix artista, com la que es conserva a l'església de San Lorenzo Maggiore a Nàpols (fig. 131); una tipologia que heretaran els seus deixebles, Caccavello i d'Auria, en altres

349. MORISANI 1972, 750.

350. WEISE 1977, 46.

351. ABBATE 1992, 241.

obres, com la part superior de l'esmentat relleu del Museo Campano.

Un tema sobre el qual no s'ha aprofundit gaire és la participació del taller de Marigliano en la tomba de Bellpuig. Morisani afirmava que bona part de la decoració era obra del taller del Nolano; King creia que l'escultor fou ajudat per mestres genovesos.³⁵² Weise suposava que, davant la magnitud de la tasca, l'escultor no s'hauria arriscat a fer-la en solitari, i s'hauria vist obligat a llogar artistes independents fora de la seva possible *bottega*; de fet, afirmava que el mausoleu no tenia «*il carattere omogeneo tipico delle altre creazioni del Maestro*».³⁵³ Abbate també opinava que era raonable que Marigliano hagués utilitzat ajudants, que hauria pogut gestar la seva primera *bottega*, però que el control del Nolano fou constant, i que el to general de les escultures és força uniforme, deixant les parts menys visibles o secundàries per a la intervenció del taller.³⁵⁴

Sabem, pel testament del Cardona, que la tomba encara no estava encarregada el 24 de febrer de 1522; per la carta de Summonte, que el 20 de març de 1524 l'obra ja estava iniciada; i, pel llibre comptable de la baronia de Bellpuig, l'1 d'abril de 1530 la sepultura estaria finalitzada, ja que s'inicien les tasques d'embarcament de les peces per al seu trasllat a Catalunya. Després de contextualitzar l'activitat artística de Giovanni da Nola, i d'haver-la comparat amb el panorama escultòric napolità i italià d'aquella època, podem fixar amb més precisió el període cronològic de la seva execució. Per

tant, el mausoleu hauria de tenir la data *post quem* a finals de 1523, quan Santacroce havia fet o estava a punt d'acabar les tombes Gesualdo i Gennaro, així com l'altar major de Sant'Aniello a Caponapoli. La data *ante quem* seria el 1528, quan es documenta la comissió per l'altar de San Lorenzo Maggiore. El període entre 1523 i 1528 coincideix amb una època de manca de notícies documentals sobre l'activitat de l'artista.

La influència artística del mausoleu a l'art català

El context social de la Catalunya del segle XVI (les elits culturals, el poder econòmic dels promotors, o els artistes) és molt diferent al de qualsevol regió italiana del mateix període. El Renaixement, amb tots els requisits amb els quals es va concebre a la Toscana o a Roma, mai no va existir a Catalunya, ni a la península ibèrica, ni a la resta de l'Europa occidental. L'època del Renaixement a Catalunya condensa múltiples experiències artístiques, de signe divers, que coincideixen en la lenta assimilació del codi formal classicista. Els models medievals estaven ben arrelats, el comitent sabia el seu significat, l'artesà els dominava per inèrcia; en

352. MORISANI 1941, 286; KING 1921, 280 i 288.

353. WEISE 1977, 37-38 i 43. Traducció de la cita: el caràcter homogeni típic de les altres creacions del mestre.

354. ABBATE 1992, 239.



Fig. 132.- Giovanni da Nola, Josep d'Arimatea, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 133.- Damià Forment, apòstol, detall de la Dormició de la Mare de Déu, 1535-1536. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (foto: Servei Fotogràfic del MNAC).



Fig. 134.- Damià Forment, sant Bernabé, detall del retaule major, 1537-1540. Catedral, Santo Domingo de la Calzada (foto: Domingo Contreras, a FERNÁNDEZ PARDO 1995, fig. 42).



Fig. 135.- Giovanni da Nola, cap de geni funerari, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).

canvi, els models arribats d'Itàlia foren acollits de manera superficial. Les primeres obres d'escultura «a la romana» (a l'antiga manera dels romans) es realitzaven entorn de 1515, tímides decoracions buides de la seva càrrega teòrica i en convivència amb la tipologia gòtica (amb la conseqüent barreja que donava lloc a hibridacions). Les formes clasicistes penetren lentament, a través dels gravats, els tractats d'arquitectura i, sobretot, amb l'aprenentatge gradual dels artistes en les noves formes i l'evolució en el gust de la clientela.³⁵⁵

L'arribada dels sepulcres napolitans, juntament amb el treball de Bartolomé Ordóñez a Barcelona, va produir algun impacte en la situació artística de Catalunya? Tot i que el mausoleu de Bellpuig era lluny de Barcelona, capital i focus artístic català, les tombes de Joan d'Aragó i Bernat de Vilamarí estaven en un santuari important com Montserrat, i la tomba de Jeroni Descoll i el cor d'Ordóñez estaven a l'església de Sant Miquel i a la catedral, respectivament, al cor de la capital catalana. El canvi immediat fou imperceptible. A la llarga, es manllevaren algunes solucions, de forma puntual, quan el pes de la tradició medieval va cedint, i quan els artistes adquireixen uns mínims coneixements en la utilització dels ordres clàssics. La cultura artística de les obres d'importació era massa diferent a la cultura del context on arribaven; per tant, deurien ser productes «alienígenes», de difícil comprensió i absorció.

Un dels primers a canviar la manera de concebre l'art fou Damià Forment. El mestre valencià està

documentat el 1532 fent la visura del sepulcre de Bellpuig, però també treballa a Barcelona i a Montserrat, on pot veure el cor d'Ordóñez i les tombes Aragó i Vilamarí. La presència de Forment a Catalunya prova que no fa falta fer cap viatge a Itàlia per a veure obres italianes i recollir les seves influències. Abans de la seva evolució, les obres formentianes tenien una figuració naturalista, forjada a la València d'inicis del segle XVI, però encabides dins de tipologies gòtiques. El seu pas per terres catalanes va ser fonamental per a una obertura cap a formulacions d'esperit més «renaixentista». Forment observa i assimila aquests models, i, a partir de 1535, es reflecteixen en les seves obres, en concret les últimes que fa a Catalunya (el Bateig de Crist per a l'ermita de Sant Joan de Montblanc, o la Dormició de la Mare de Déu per a l'antiga església de Sant Miquel de Barcelona) i la seva darrera obra, el retaule de Santo Domingo de la Calzada. Aquest nou caràcter formentià, aquesta obertura cap a un nou expressionisme, és degut a una clara influència d'Ordóñez. En canvi, poc es remet cap a Giovanni da Nola, ja que la gràcia i l'equilibri clàssics de Mari-gliano no són de l'interès de Forment, o, almenys, no es nota en les seves obres. Forment només es queda amb detalls tècnics, de clara matriu expressivista. Abbate es fixa com alguns relleus del retaule de Santo Domingo de la Calzada remetien al *thiasos* marí català (fig. 104 i 106).³⁵⁶ El mestre valencià va

355. GARRIGA 1987; MARÍAS 1989, 15-33; YEGUAS 2001, 13-21.

356. ABBATE 1992, 214.



Fig. 136.- Damià Forment, Iladres (Camí al Calvari), detall del retaule major, 1537-1540. Catedral, Santo Domingo de la Calzada (foto: Domingo Contreras, a FERNÁNDEZ PARDO 1995, cat. 16)



Fig. 138.- Giovanni da Nola, pressoner (batalla de Massalquivir), detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 137.- Giovanni da Nola, captura de pressoners (batalla de Massalquivir), detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: J. Y.).



Fig. 139.- Onofre Fuster, Camí del Calvari, predel·la del retaule major, 1617. Església parroquial, Valls (foto: Joan Bosch i Ballbona).

registrar els cabells en moviment del Josep d'Arimatea en el Plany pel Crist mort (fig. 132), així com la forma de disposar els flocs de cabells que havia vist en els genis de la natura de Bellpuig (fig. 135), una combinació que es reflecteix en algunes figures que realitza després, ja sigui en els apòstols de la Dormició (fig. 133) o en el retaule de La Rioja (fig. 134). Finalment, observem petits préstecs, com uns lladres que apareixen de fons en l'escena del Camí al Calvari en el retaule de Santo Domingo de la Calzada (fig. 136), que recorden personatges de la batalla de Massalquivir (fig. 137).

L'altre perit que visura el sepulcre de Bellpuig el 1532 és Martí Díez de Liatzasolo, un escultor basc que va estar actiu a l'entorn de Barcelona en el segon terç del segle XVI.³⁵⁷ El seu coneixement de l'obra del Nolano és un referent que té en compte a l'hora de treballar el Sant Sepulcre per a l'església del Sant Esperit de Terrassa (el Vallès Occidental), datada entre 1539 i 1542. Notem com l'escultor basc pren el model de: el cos de Crist mort de Bellpuig pel cos inert de la figura homònima de Terrassa, o el pentinat antiquitzant de les al·legories del mausoleu en la cabellera de la Maria Magdalena, i, el tret més clar, els flocs del cabell del sant Joan evangelista del Plany del Crist mort bellpugenc (fig. 124) amb el Nicodem (fig. 125). Durant el Renaixement es pren com a referent l'antiguitat romana; en concret, a inicis del segle XVI, escultors com Andrea Sansovino agafen préstecs dels pentinats antiquitzants (fig. 140), cosa que també es transmet a les al·legories de Bellpuig (fig. 141), i aquest tipus de

treball queda fixat en obres com la Priscil·la o Dama de l'ermíni, conservada al Museu Frederic Marès de Barcelona i que havia format part de l'antiga col·lecció de Miquel Mai (fig. 142). Aquest relleu fou atribuït a Díez de Liatzasolo i ens ajudava a entendre la seva activitat, ja sigui per les possibles influències (Bellpuig) o per les obres posteriors (Mare de Déu de l'església de Palau a Barcelona). Però, seguint l'opinió de Rossi, crec que l'obra del Marès no té res a veure amb l'artista basc per diferents raons: 1) la més que versemblant identificació del personatge amb Giulia Gonzaga, 2) el fet que consti documentalment que Giulia Gonzaga fou retratada el 1534 per Alfonso Lombardi, per desig del cardenal Ippolito de' Medici, 3) les provades relacions entre Miquel Mai i l'entorn del papa Climent VII, oncle de l'esmentat Ippolito de' Medici, 4) que el relleu del Marès sigui de marbre i no d'alabastre, 5) l'artista del Marès és el mateix que l'autor dels relleus de Tiberi i Domicià, també de la col·lecció Mai, conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya, pel tipus de marbre utilitzat (característiques de les vetes) i pel tipus d'estil (utilització del trepanat, forma de les ninetes, parpelles, nas i pòmuls), obres atribuïdes, curiosament, al propi Alfonso Lombardi.³⁵⁸

357. Vegeu: YEGUAS 2000-2001; YEGUAS 2008 a. En el darrer article vaig apuntar la possibilitat que Díez de Liatzasolo fos originari d'Alkiza (Guipúscoa). Un raonament similar s'havia fet abans, i val la pena assenyalar-lo: Fita esmenta que Díez de Liatzasolo «no era italiano, sino español, de nombre i apellido castellanos; y a mayor abundamiento lo manifiesta el solar guipuzcoano de Liazasoro, cerca de Alquiza, villa del distrito de Tolosa» (FITA 1898, 74).

358. ROSSI en premsa. Vegeu també: YEGUAS 2007 b.



Fig. 140.- Andrea Sansovino, Mare de Déu, circa 1503. *Duomo*, Gènova (foto: a NALDI 1997, fig. 204).



Fig. 141.- Giovanni da Nola, cap de l'al·legoria de la pau, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: Luciano Pedicini).



Fig. 142.- Alfonso Lombardi, Giulia Gonzaga, circa 1535. Museu Marès, Barcelona (foto: Museu Frederic Marès).



Fig. 143.- Giovanni da Nola, sirena, detall del mausoleu, 1524-1528. Església parroquial, Bellpuig (foto: J. Y.).

Observem que el sepulcre bellpugenc va generar una altra sèrie de préstecs artístics, sobretot en els escultors catalans que treballaren a la segona meitat del segle XVI. Les virtuts que surten de l'òcul al segon pis del mausoleu (fig. 68) és una fórmula que es repeteix en diferents ocasions: el sant Pere del desaparegut orgue de l'església barcelonina de Santa Maria del Mar, obra realitzada entre 1561-1564 per Jaume Caldoliver, Huguet d'Artés,

Pere Ostris i Jeroni Xanxo (potser a aquest últim es podria atribuir la realització d'aquest motiu); i, en la mateixa línia, el sant Pere i els trofeus que hi ha al retaule major de la parroquial de Sant Andreu de Llavaneres (el Maresme), obra de Gaspar Huguet datada entre 1583-1585 (fig. 68).³⁵⁹ Els éssers monstruosos, les suposades sirenes (fig. 143), que

359. MADURELL 1945-1946, 50-51; MADURELL 1970, doc. 1.

Fig. 144.- Mestre Jacques, pica baptismal, 1567-1568. Església de Santa Maria, Cervera (foto: Francesc Català Roca).



suporten a les espatlles el sarcòfag on reposaven les despulles mortals del Cardona, és un element que serveix de model a tres figures ajupides que sostenen la tassa d'una pica d'aigües baptismals conservada a l'església parroquial de Santa Maria de Cervera (la Segarra), executada per *mestre Jacques* entre 1567-1568 (fig. 144).³⁶⁰ Bosch Ballbona comenta que el tortosí Onofre Fuster «va manipular una idea figurativa que provenia del mausoleu de Bellpuig, i que devia haver contemplat i estudi-

at», una citació que reflecteix en un dels relleus de la predel·la del retaule major de Valls (l'Alt Camp), realitzat cap al 1617; en concret, els dos lladres de l'escena vallenga del Camí del Calvari, així com el tema de la multitud i les llances perdent-se en el fons (fig. 138), ens remet clarament al grup dels presoners de la batalla de Massalquiver (figs. 55, 97 i 139).³⁶¹ Finalment, els estípits amb bust de Bellpuig podrien relacionar-se amb la moda que hi ha a finals del segle XVI i inicis del XVII d'executar aquesta tipologia en els pedestals dels retaules, però la penetració d'influències artístiques és variada; per exemple, els estípits conservats del retaule major de l'església de Santa Maria a Palamós (el Baix Empordà), obra de Joan Ballester vers el 1580, remetent, claríssimament, a la tomba de Juli II que Miquel Àngel va realitzar a l'església romana de San Pietro in Vincoli, datada entre 1513 i 1545.³⁶²

360. LLOBET PORTELLA 1990, 70-71; YEGUAS 2004 c.

361. BOSCH BALLBONA 1994, 348-349, 714 i 716. Confr. TRIADÓ 1998, 20.

362. TRIJUEQUE 1990, doc. 5.



Fig. 145.
Giovanni da
Nola, detall del
mausoleu 1524-
1528. Església
parroquial,
Bellpuig (foto:
Luciano Pedicini).

Apèndix documental

Document 1

24 de febrer de 1522. Extracte del testament de Ramon de Cardona signat a Nàpols davant el notari Francesco de Nubulis.

A. ACC, *Indice y sumario de las escrituras que estan el archivo de Bellpuig del duque de Sessa, 1750*, fol. 12-14.

a. YEGUAS 2001 b, doc. 1.

Item otro autho en pergamino, en el qual esta descrito el testamento y última voluntad del ilustre Don Raymundo de Cardona virey de Nápoles y capitan general de la magestad cezarea; el qual firmò en el castillo de Napoles a 24 de febrero 1522 en poder de Francesco de Nubulis por autoridad referente a notario. En el qual eligió sepultura a su cuerpo en el monasterio de San Bartholomé de su villa de Bellpuig hacedora; y ser su cuerpo allí transferido en donde mandó fuesse hecha sepultura a conocimiento de sus albaceas. Y en aquel instituyó heredero suyo universal al ilustre Don Fernando de Cardona su hijo y de la ilustre Doña Isabel muger suya comun de todos sus bienes, estados y señorías existentes en los

reynos de Nápoles, Sicilia, Cerdeña, Valencia y Principado de Cataluña. Baxo tal pacto, vinculo y condición, esto es: que si el dicho ilustre Don Fernando de Cardona hijo, heredero suyo no serà porque no podrá, o no querrá, o morirá en pupillar edad, y quando, que quando sin hijo o hijos legitimos, en tal caso substituyó al dicho Don Fernando, y a el heredero instituyo Doña María de Cardona hija suya legitima y natural, y de la dicha ilustre Doña Ysabel muger suya, si entonces vivirá, y sino vivirá substituyo en aquella, y a el heredera instituyo y llamo Doña Beatriz segunda hija suyo, y de dicha Doña Ysabel su muger, con muchos vínculos, y condiciones en la disposición del dicho testamento a puestos a dichas Doña María y Doña Beatriz: a las quales recusando, y contrahaciendo su ilustre señoría substituyo en aquellas en pariente mas cercano masculino que se hallase de la casa de Cardona en el principado de Cataluña, observando et orden de primogenito. Y port quanto su ilustre señoría tenía los oficios de almirante de Nápoles, y de Capitán general de todos los mares del dominio de la magestad cesarea, con la facultad de nombrar entrevivos, o en última voluntad un heredero, y successor de

aquellos, eligió heredero, y successor en dichos oficios al dicho ilustre Don Fernando de Cardona, y dexó a Don Antonio de Cardona hijo suyo primogenito legítimo por la inhabilidad de naturaleza, en que está puesto cada año 200 libras, más dexó a las dichas Doña María y Doña Beatriz hijas suyas à cada una de aquellas 10.000 libras. Juntamente, en dicho autho hay dos trasumptos en pergamino et uno, y el otro e papel auténticos.

Document 2

1 d'abril de 1530 – març de 1531. Transport de la tomba des de Nàpols a Salou per via marítima, de Salou a Bellpuig per via terrestre, i assentament a l'església del convent.

A. ACC, Fons Comarcal de Bellpuig, núm. 12; *Rendes de la Baronia de Bellpuig i els seus termes, 1530-1531*, sense numerar.

- a. DALMASES de MASSOT 1921, 255-257.
- b. BACH 1990, 19-20.
- c. YEGUAS 2005 a, doc. 1.

Despeses fetes en la sepultura en l'any MDXXX.

Ítem, a XXV de juliol doní a Ferrando de Bramunt dos-cents ducats d'or, los quals portà a Salou per a pagar lo patró de la nau galega, que portà dita sepultura, y aquestes li restaren ha pagar per los nolits, mostres per cautela de dit Fernando de Bramunt en dita jornada CCXXX lliures.

Ítem, doní a mestre Steve Puigvert dos ducats, los quals diu donà d'estrenes als marinés, II lliures VIII sous.

Ítem, doní an dit Farrando de Bramunt per la despesa de ell y de tres hòmens que'l acompanyaren a la anada y tornada de Salou, per quetre dies, s'agueren I lliura VIII sous.

Ítem, paguí an Vicent de Santmertí per acompanyar a dit Farrando a Salou ab los dos-cents ducats, per quatre dies, a XX diners per dia, VI sous VIII [diners].

Ítem, lo darrer del dit doní a Thoni Gilabert, jurat de Sant Mertí, XI lliures VIII sous per pagar XVIII hòmens que s'agueren III dies adobat la carreta del Coll de Cabra en fins a Senant, a III sous quiscun, XI lliures VIII sous.

Ítem, doní a mossèn Jonot XIII ducats, los quals digué havie despesos en fer posar la sepultura en la torre de Salou, per star més segura, y per la despesa de dos mesos stigué ell, y mestre Steve, y los carretés, y altra gent necessària, segons se mostre per albarà fet de mà de mossèn Garriga, y de voluntat de mossèn Jonot, XVI lliures XVI sous.

Ítem, paguí a dos hòmens, los quals anaren lo hu a la Spluga, l'altre Aytona, a cridar a mestre Johan Lopis vingúes per lo descarregar de la sepultura, per tot VIII sous VIII [diners].

Ítem, paguí an Franci Piquoy, de Sant Mertí, per portar una letra a Johan Francholí de Ygualada, perquè anàs a Salou per descarregar dita sepultura, per tres dies, I lliura VI sous.

Ítem, paguí al maiordom per lo lloguer de la mula que porta mestre Steve a Barcelona per negociar en los del General, I lliura XIII sous.

Ítem, paguí a dit mestre Steve V lliures XIII sous, les quals dix dispengué en la anada de Barcelona per negociar ab los del General, com se mostre per albarà, V lliures XIII sous.

Suma CCLXXX lliures VIII sous IIII [diners].

Ítem, paguí a Johan París, soguer de la Spluga Calva, per cent y quinze lliures nou onzes que pesaren les cordes de cànem se li compraren per lligar les caxes, a l sou per lliura, feta gràcia de les VIII onzes, sumen V lliures XV sous.

Ítem, paguí a Sisterer de Sant Mertí per portar les dites cordes a Salou, per los treballs VI sous.

Ítem, paguí an en Piquoy de Sant Mertí per anar a Salou a portar X ducats a Jonot, envià a demanar per coses necessàries per la sepultura, VIII sous.

Ítem, paguí al balle de Vilanova per fusta que li comprà per fer una scala ha hun carro, VII sous VI [diners].

Ítem, paguí per fer adobar altra vegada los camins que's havien guastat per les pluges, III lliures VIII sous.

Ítem, paguí, per mans del maiordorn, a mestre Blasi, carreter de Leyda, per dos carros nous féu per tirar dita sepultura, X lliures XIII sous.

Ítem, paguí, per mans del maiordorn, al farrer, per ferrar los dos carros sobredits, XI lliures XIII sous.

Ítem, he pagat per cent y tres carretades que portaren la sepultura de Salou a Bellpuig, a II lliures X sous per carretada, dos-centes sinquanta-set lliures deu sous, segons se mostre per mamorial del maiordorn y compte de aquell, CCLVII lliures X sous.

Ítem, paguí a mestre Steve Puigvert, criat de la vireyna ma senyora, el qual vingué ab la sepultura, per son salari per VIII mesos, a V lliures per mes comensant lo primer de abril any present fins per tot desembre, com se mostre per albarà, XXXV lliures.

Ítem, paguí a Johanot, criat de la vireyna ma senyora, el qual vingué per lo semblant ab la sepultura, per son salari de III mesos, L sous lo mes comensant lo primer

de setembre any present fins per tot desembre, com se mostre per albar.

Suma CCCXXXV lliures II sous VI [diners].

Dates fetes per la sepultura [1531].

Ítem, paga a mossèn Domingo de Leyda per dos quintàs de plom se comprà per assentar dita sepultura, a LXVI sous quintar, que munten VI lliures XII sous, e per los drets y pes II sous V [diners], per tot VI lliures XIII sous V [diners].

Ítem, paguí a Andreu Porta per lo port de dit plom de Lleida a Bellpuig, VI sous

Ítem, a mestre Nicolau Farrer XXXIII sous per VIII quintàs, e XXXX lliures de ferre donà obrat per a dita sepultura, enteses puntes, y asserar pichs, y hun ducat que se li donà de smena, com se mostre per hun mamorial de mà de mestre Steve Puigvert, el qual tenie lo compte de tot lo ferre com se mostre per son albarà, fet de mà del maiordorn, XXXIII lliures.

Ítem, paga a mestre Johan Lopis menor, mestre de assentar la sepultura, per tot lo temps que's agué en assentar aquella, per los treballs L lliures, les quals li foren tachades per intervenció del senyor Lovera y lo maiordorn en mossèn Jonot, L lliures.

Ítem, paga a mestre Perris de Hursina, mestre cohadjunt a dit mestre Johan en lo assentar de dita sepultura, per sexanta-hun dia treballà, a VI sous per dia, segons que fonc pactat en presència del maiordorn e de mestre Johan, munte XVIII lliures VI sous, mostres per albarà, XVIII lliures VI sous.

Ítem, paga a Johan de Santperdó, hober y paredador, V lliures, per dos mesos e XXIII dies treballà en lo assentar de dita sepultura, a XXXVI sous lo mes, V lliures.

Ítem, paga, per mans de mestre Johan, a hun mosso pedrapiquer que's diu Jaume Orliquer per hun mes que treballà, X sous.

[Suma] CXIII lliures XVI sous V [diners].

Ítem, paga a mestre Johan Fuster de Bellpuig I lliura VI sous per fer la rexa de fusta devant la sepultura, I lliura XVI sous.

Ítem, paga a mestre Steve Orliquer per arnar los grahons de la ecclesia arrere, perquè impedièn lo loc ahon stà la sepultura, X sous.

Ítem, dona haver despés dit procurador, per mans del maiordom, LV lliures XVII sous II [diners], ço és, per menjar mestre Johan, y son fill, y dos mestres, y la soldada de hun mestre, y llits, calls, y sogues, y ports de carros, y altres menuderies, com se mostre per son libre per manut, per tot és dites LV lliures XVII sous II [diners].

[Suma] LVIII lliures III sous II [diners].

Document 3

15 de març de 1531. Acta notarial realitzada amb motiu de l'arribada i sepeli de les restes mortals de Ramon de Cardona, senyor de Bellpuig i virrei de Nàpols.

A. Original, perdut.

B. ACUR, *Libre Ver del Convent de Bellpuig, 1531-1829*, pp. 1.

a. MARCA 1764, 316-317 (comentat i referenciat, sense transcripció).

b. SERRA BOLDÚ 1908, 15 (comentat i transcrit fragmentàriament).

c. YEGUAS 2003, doc. 1.

d. YEGUAS 2005 a, doc. 2 (transcripció revisada).

[Et] quia maxima verum verborumque intemerata fides animum presenti pignore firmiter, hoc irrefregabili testimonio voborato corpus illust. D. D. Raymundi de Cardona (qui ingens jacet littore truncus) in hoc marmoreo cenotaphio sub tutela fratrum minorum fide reliquit.

[C]um memoria hominum cabilis sit: ad perpetuam rei memoriam ne huius tanti illust. deffuncti, vivis oblivioni madatur notum sit omnibus inspecturis quod anno a salute humani generis 1531 idibus martii fuit translatum corpus illust. D. D. Raymundi de Cardona viceregis neapolitani, per honorabilem virum Joannem Baró de villa Castilionis (dicta de Farfanya) oriundum, in has divi Bartholomei apostoli prope villam Pulcripodii sacras edes, sub cura fratrum minorum de observantia observant quod quidem corpus quedam arca duobus seris firmiter clausa [...]ribat. Et ad instantiam magnifici viri Jacobi Fernandez dictae villae [et] Baronía Pulcripodii procuratoris fuit aperta, et aprelibato Joan[nes] Baró fuit requisitum, an illud met corpus et quod sibi traditum [fu]it ab illus^a. D. D^a uxore quondam eiusdem in Castello Novo civitatis Neapolitana. Qui quidem Joannes Baró juramento asseruit illud met corpus esse quod sibi traditum fuerat, ut iam predictum est. Et ad hu[...] veritatis testimonium corroborandum, rei presentis, fuerunt testes magni[fic]i i Petrus de Juera, Ludovicus de Turelló, Marlès de Arcia milites quidum viveret conversati sunt, et asseruerunt, illud met fuisse. Quamobre in presentia prefatorum, erec non, fratrum in prescripto convent, pro tunc comorantium videlicet R. P. Fr. Gabrielis Belvell guardian, P. Fr. Balthasarius Bovet vicarii, fratriis Joannis Pruna, Bernardí Salaverda [et] aliorum prefati conventus positum fuit in monumentum marmoreum [...]iadem ecclesia situm, et sua effigie insignitum a famosissimo artifice Joanne de Nola perfectissima ante constructum. Que omnia supra e narrata redegit in actum venerabilis Joannes

Borràs presbiter et vicarius dictae villae. Anima ante tua illust. domine in pace requiescat, amen.

Super honos, nomenque tuum laudisque manebunt. Ego Joannes Borràs predict Pulcripodii que vicarius confiteor totus predictus esse verum.

[...] vicarius [...].

Document 4

11 de gener de 1532. Els escultors Damià Forment i Martí Díez de Liatzasolo són cridats a visurar el mausoleu de Bellpuig.

A. ACA, Generalitat, sèrie N; *Llibre de Deliberacions, 1530-1533* (sig. 126), fol. 208 v.

Agraïm la notícia al Dr. Damià Martínez i Latorre.

a. YEGUAS 1999, 101-103 (sense transcripció documental).

b. YEGUAS 2005 a, doc. 3.

Deliberaren y manaren scriure al diputat local de Tarragona per la necessitat tenen de fer stimar la sepultura del senyor don Ramon de Cardona quondam virrey de Nàpols, la qual stà en Bellpuig, e per que han entès que mestre Forment y mestre Martí, ymaginayres, y hòmens qui en semblants coses tenen experiència, que'ls vulla pregar, satisfets de los treballs, se vullen conferir a la dita vila de Bellpuig per fer la dita stima. Vide in registio.

E més, delliberaren scriure al diputat local de Tàrraga sobre lo mateix. E que han deliberat que los dits mestre Forment y Martí se conferesquen allí a Bellpuig, y en presència miren, y regoneguen la dita sepultura, prestar primer per ells jurament que faran relació verdadera de aquella, y que faça fer acte per lo seu notari, e que faça

pagar los dits mestres segons li scriurà lo diputat local de Tarragona per en Ramon Folch, cullidor del General en la dita vila de Tàrraga. Vide in registio.

E per lo semblant deliberaren y manaren scriure an en Ramon Folch, cullidor del General en la vila de Tàrraga, sobre la dita sepultura, manant-li que tota hora y quant que per lo diputat local de Tarragona li serà dit, com és que pague a mestre Forment y mestre Martí, ymaginayres, lo que hauran haver per rahó dels treballs pendran de fer la dita stima, que ho pague, e que'n cobre cautela. Vide in registio.



Fig. 146.
Giovanni da
Nola, detall del
mausoleu 1524-
1528. Església
parroquial,
Bellpuig (foto:
Luciano Pedicini).

Abreviatures d'arxiu

ACA:	Arxiu de la Corona d'Aragó
ACC:	Arxiu Històric Comarcal de Cervera
ACOAC:	Arxiu Històric del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya
ACUR:	Arxiu Històric Comarcal de l'Urgell
AHPB:	Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
AMCM:	Arxiu del Marquès de Caldes de Montbui
BCAD:	Biblioteca de Catalunya. Arxiu Documental
IAAH:	Institut Amatller d'Art Hispànic
RABASF:	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
SBASN:	Sovrintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli



Fig. 147.
Giovanni da
Nola, detall del
mausoleu 1524-
1528. Església
parroquial,
Bellpuig (foto:
Luciano Pedicini).

Bibliografia

ABBATE 1976:

Francesco ABBATE, "Il sodalizio tra Annibale Caccavello e Gian Domenico d'Auria e un'ipotesi per Salvatore Caccavello", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, VI-1, Pisa, 1976, pàgs. 129-145.

ABBATE 1977:

Francesco ABBATE, "Su Giovanni da Nola e Giovan Tommaso Malvito", *Prospettiva*, 8, Siena, 1977, pàgs. 48-53.

ABBATE 1979:

Francesco ABBATE, "Un possibile episodio valdesiano a Napoli: la tomba di Galeazzo Caracciolo a San Giovanni a Carbonara", *Bollettino d'Arte*, 2, Roma, 1979, pàgs. 97-102.

ABBATE 1981:

Francesco ABBATE, "Le sculture del «suc-corpo» di San Gennaro e i rapporti Napoli-Roma tra Quatro e Cinquecento", *Bollettino d'Arte*, Roma, 1981, pàgs. 89-108.

ABBATE 1986 a:

Francesco ABBATE, "Appunti su Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloé a Napoli e in Spagna", *Prospettiva*, 44, Siena, 1986, pàgs. 27-45.

ABBATE 1986 b:

Francesco ABBATE, "28. Andrea Sabatini. Pietà", Giovanni Previtali (a cura di), *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, (Catalogo della mostra. Padula -Salerno-, 21 giugno-31 ottobre 1986), Firenze, 1986, pàgs. 148-149.

ABBATE 1988:

Francesco ABBATE, "Giovanni Antonio Tenere-llo scultore", *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, 1988, pàgs. 128-132.

ABBATE 1992:

Francesco ABBATE, *La scultura napoletana del cinquecento*, Roma, 1992.

ABBATE 1997-1992:

Francesco ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, 4 vols., Roma, 1997-2002.

ADDOSIO 1883:

Giambattista d'ADDOSIO, *Origine, vicende storiche e progressi della real s. Casa dell'Annunziata di Napoli*, Napoli, 1883.

ADROER:

Anna M. ADROER i TESIS, "Barcelona: jardins medievals i renaixentistes", *El món urbà a la*

Corona d'Aragó del 1137 als decrets de Nova Planta, 3 vols., (XVII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó. Barcelona, Poblet i Lleida, del 7 al 12 de desembre de 2000), Barcelona, vol. II, pàgs. 483-492.

AINAUD 1994:

Joan AINAUD de LASARTE, "Documents de Nàpols i Bellpuig sobre el Renaixement i Catalunya", *D'Art*, 20, Barcelona, 1994, pàgs. 267-280.

AJUNTAMENT 1990:

Ajuntament de Bellpuig, "Mausoleu", *El Pregoner d'Urgell*, 269, Bellpuig, 1990 (extra Nadal).

AJUNTAMENT 2001:

Ajuntament de Bellpuig, "Informe tècnic de l'estat actual del mausoleu de Ramon Folch de Cardona", *El Pregoner d'Urgell*, 514, Bellpuig, 2001 (3 març), pàgs. 10-11.

ALCIATO 1522:

Andrea ALCIATO, *Emblemas*, 1522, (edició consultada: a cura de Santiago Sebastian, Akal, Madrid, 1985).

ALSINA - FELIU MONFORT - MARQUET 1990:

Claudi ALSINA i CATALÀ - Gaspar FELIU i MONFORT - Lluís MARQUET i FERIGLE, *Diccionari de mesures catalanes*, 1990 (edició consultada: Curial, Barcelona, 1996).

ALTÉS 1993:

Francesc Xavier ALTÉS i AGUILÓ: "Argenteria, brodaria i tapisseria a la sagristia de Montserrat l'any 1586", *Studia Monastica*, 35, Montserrat, 1993, pàgs. 331-402.

AMMIRATO 1580-1651:

Scipione AMMIRATO, *Delle / famiglie nobili / napoletane*, 2 vols., Firenze, 1580-1651.

ANGHIERA 1488-1525:

Pedro Màrtir de ANGLERÍA, *Epistolario*, 1488-1525 (edició consultada: a cura de José López de Toro, "Documentos inéditos para la historia de España", vols. IX-XII, Madrid, 1953-1957).

ARBRE 1725:

Anònim, *Arbre de la nobilissima y antiquissima familia dels Anglasolas, una de las casas dels nou barons, primers expulsors dels moros de Cathalunya*, [1725].

ARCHIVI 1953-1954:

Anònim, *Archivi privati. Inventario Sommario*, 2 vols., Roma, 1953-1954.

ARCO GARAY 1945:

Ricardo del ARCO GARAY, *Sepulcros de la casa real de Aragón*, Madrid, 1945.

ARFE 1585:

Juan de ARFE VILAFÀÑE, *De varia commensuración para la escultura y architectura*, Sevilla, 1585 (edició facsimil: a cura de F. Iñiguez, Albatros, València, 1979).

ARGERIC 1758:

Benet ARGERIC, *Compendio historial ó relacion breve i veridica del portentoso santuario y cámara angelical de Nuestra Señora de Montserrat*, 1758 (edició consultada: Imprenta y librería de la viuda Torras, Barcelona, 1851).

ARIÈS 1977:

Philippe ARIÈS, *El hombre ante la muerte*, 1977 (edició consultada: Taurus, Madrid, 1983).

ARIÑO 2007:

José Maria ARIÑO COLÁS, *Recuerdos y bellezas de España. Ideología y estética*, Zaragoza, 2007.

ARTIGAU - PORTA 2002:

Montserrat ARTIGAU - Eduard PORTA, "La conservació del mausoleu renaixentista de Ramon III Folc de Cardona, a Bellpuig d'Urgell", *Rescat. Butlletí del Servei de Restauració de Béns Mobles*, 11, Barcelona, 2002 (maig), pàgs. 3-4.

ASCHER 2002:

Yoni ASCHER, "Una scultura inedita di Giovanni da Nola", *Napoli Nobilissima*, III (5 epoca), Napoli, 2002, pàgs. 161-170.

AURIA 1698:

Vincenzo AURIA, *Il / Gagini / redivivo*, Palermo, 1698.

AZARA 1983:

Pedro AZARA NICOLAS, "El mausoleu de Ramon Folch de Cardona, de Juan Merliano de Nola en Bellpuig (Lérida)", *Annals*, II, Barcelona, 1983, pàgs. 84-92.

AZCÁRATE 1958:

José María AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI*, (Ars Hispaniae, XIII), Madrid, 1958.

AZCÁRATE 1971:

José María AZCÁRATE, "Tres monumentos sepulcrales de arte italiano", *Castillos de España*, 72, 1971, pàgs. 42-47.

BACH 1972:

Antoni BACH i RIU, *Bellpuig i la seva antiga baronia al Pla d'Urgell*, Tàrrrega, 1972.

BACH 1990:

Antoni BACH i RIU, *Història del monestir de Sant Bartomeu de Bellpuig i el seu mausoleu*, Bellpuig, 1990.

BACH 1998:

Antoni BACH i RIU, *Bellpuig. Història de la vila de Bellpuig*, Bellpuig, 1998.

BAEDEKER 1908:

Karl BAEDEKER, *Espagne et Portugal*, Leipzig, 1908.

BALLESTEROS GAIBROIS 1953:

Manuel BALLESTEROS GAIBROIS, *Ramón de Cardona, colaborador del Rey católico en Italia*, Madrid, 1953.

BARATTE - METZGER 1985:

François BARATTE - Catherine METZGER, *Catalogue des sarcophages en pierre d'époque romaine et paleochrétienne*, Paris, 1985.

BARRAQUER ROVIRALTA 1915-1917:

Cayetano BARRAQUER ROVIRALTA, *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, 4 vols., Barcelona, 1915-1917.

BARREIROS 1559:

Gaspar BARREIROS, *Chorographia*, Coimbra, 1559 (edició consultada: a GARCÍA MERCADAL 1952-1962, vol. I, pàgs. 1019 ss.).

BASILE 1926:

Nino BASILE, *La cattedrale di Palermo. L'opera di Ferdinando Fuga, e, la, verità, sulla distruzione, della tribuna, di Antonello Gagini*, Firenze, 1926.

BECCUS 1925 a:

Beccus, "Becades. A propòsit de la venda iniciada del sepulcre d'en Cardona", *L'Escut*, 35, Arbeca, 1925 (15 gener), pàg. 4.

BECCUS 1925 b:

Beccus, «Insistent», *L'Escut*, 37, Arbeca, 1925 (15 febrer), pàg. 8.

BENEZIT 1976:

Emmanuel BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1976.

BÉRCHEZ 1982:

Joaquín BÉRCHEZ, "El Palau de l'Ambaixador Vich de València", *Debats*, 1, València, 1982, pàgs. 44-49.

BERNICH 1905:

Ettore BERNICH, "Il monumento di Giovannello de Cuncto nella chiesa di Santa Maria a Caponapoli e il suo architetto scultore", *Napoli Nobilissima*, XIV, Napoli, 1905, pàgs. 151-153.

BERNIS 1962:

Carmen BERNIS, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, 1962.

BERTAUX 1911:

Émile BERTAUX, *Espagne et Portugal*, Paris, 1911.

BERTRAN SOLER 1847:

Tomas BERTRAN SOLER, *Itinerario descriptivo de Cataluña*, Barcelona, 1847.

BIALOSTOCKI 1967:

Jan BIALOSTOCKI, "The Sea-Thiasos in Renaissance Sepulchral Art", *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, Oxford, 1967, pàgs. 69-74.

BISTICCI 1421-1484:

Vespasiano da BISTICCI, *Le vite*, 1421-1484, (edició consultada: a cura d'Aulo Greco, 3 vols., Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Firenze, 1970).

BLANCH 1868:

Enrique BLANCH, "Crónica de la Provincia de Lérida", *Crónica general de España o sea historia ilustrada y descriptiva de sus provincias, sus poblaciones más importantes de la península u de ultramar*, vol. G-L, Madrid, 1868.

BLASI 1790-1791:

Giovanni Evangelista di BLASI GAMBACORTA, *Storia cronologica dei vicerè, luogotenenti e presidenti del regno de Sicilia*, 1790-1791 (edició consultada: Stamperia Orotea, Palermo, 1842).

BLASIIS 1908-1909:

Giuseppe de BLASIIS, "Racconti di storia napoletana", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXIII (pàg. 474-544 i 663-719), XXXIV (pàg. 78-117), Napoli, 1908-1909.

BOLOGNA 1950:

Ferdinando BOLOGNA, "Problemi della scultura del cinquecento a Napoli", Ferdinando Bologna - Raffaello Causa (dir.), *Sculture lignée nella campania* (Catalogo della mostra, Napoli 1950), Napoli, 1950, pàgs. 153-182.

BORAU 2003:

Cristina BORAU, *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona, 2003.

BORI 1917:

Antonio BORI FONTESTÀ, *Historia de Cataluña. Sus monumentos, sus tradiciones, sus artistas y personajes ilustres* (Biblioteca Diamente), Barcelona, 1917.

BORZELLI 1921:

Angelo BORZELLI, *Giovanni Miriliano o Giovanni da Nola scultore*, Milano - Genova - Roma - Napoli, 1921.

BOSCH BALLBONA 1994:

Joan BOSCH i BALLBONA, *Els Agustí Pujol i l'escultura a la Catalunya del seu temps (1580-1623)*, 2 vols., Barcelona, 1994 (tesi doctoral, Universitat de Barcelona, dirigida pel Dr. Joaquim Garriga i Riera).

BOSCH IGNÉS - TORRENT 1989:

Josep Maria BOSCH i IGNÉS - Raül TORRENT i TORRENT, "El mausoleu de Ramon de Cardona i Anglesola: una interpretació artísticohistòrica", *Urtx*, I, Tàrraga, 1989, pàgs. 39-66.

BOSQUE 1968:

Andrée de BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna. Dal XIV secolo ai Re Cattolici*, Milano, 1968.

BOURNE 2001:

Molly BOURNE, "A Viceroy comes to Mantua: Ramón Folch de Cardona, Lorenzo Costa and the Italian Renaissance in Spain", *Coming About: A Festschrift for John Shearman*, Cambridge (Massachusetts), 2001, pàgs. 127-133.

BURCKHARDT 1855:

Jacob BURCKHARDT, *Il Cicerone*, 1855 (edició consultada: Sansoni, Firenze, 1952).

BUSTAMANTE 2004:

Agustín BUSTAMANTE, "Hechos y hazañas. Representaciones históricas del siglo XVI", M. J. Redondo Cantera (coord), *El modelo*

italiano en las artes plásticas de la península ibérica durante el Renacimiento, Valladolid, 2004, pàgs. 99-130.

CAGLIOTI 1988-1989:

Francesco CAGLIOTI, "Paolo Romano, Mino da Fiesole e il tabernacolo di San Lorenzo in Dàmaso", *Prospettiva*, 53-56, Siena, 1988-1989, pàgs. 245-255.

CAHNER 1980:

Max CAHNER, "Llengua i societat en el pas del segle XV al XVI. Contribució a l'estudi de la penetració del castellà als països catalans", *Actes del cinquè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes* (Andorra, 1-6 d'octubre de 1979), Montserrat, 1980, pàgs. 183-255.

CALVERA 2001:

Irene CALVERA, "Bellpuig restaura el mausoleu", *Comarques de Ponent*, 42, Tàrrrega, 2001 (19 juliol), pàg. 14.

CALVERT 1912:

Albert F. CALVERT, *Traveller's Handbook for Spain*, London, 1912.

CAMACHO - MIRÓ DOMÍNGUEZ 1985:

Rosario CAMACHO MARTÍNEZ - Aurora MIRÓ DOMÍNGUEZ, "Importaciones italianas en España en el siglo XVI: el sepulcro de D. Luis de Torres arzobispo de Salerno, en la catedral de Málaga", *Boletín de Arte*, 6, Málaga, 1985, pàgs. 93-111.

CAMÓN AZNAR 1975:

José CAMON AZNAR, *La escultura y la rejería española del siglo XVI* (Summa Artis, 18), Madrid, 1975.

CANIBELL 1884:

Eudald CANIBELL, "Estudis comparatius de arqueologia", *L'avens*, Barcelona, 1884 (juliol-setembre), pàgs. 447-458.

CAPASSO 1881:

Bartolommeo CAPASSO, "Appunti per la storia delle arti in Napoli", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, VI, Napoli, 1881, pàgs. 531-542.

CARBONELL HUGUET 1926:

Pere CARBONELL i HUGUET, "La escultura funeraria en Cataluña", *Museum*, VII-4, Barcelona, 1926, pàgs. 106-115 i 125-164.

CARBONELL BUADES 1994:

Marià CARBONELL i BUADES, *Convent de Sant Bartomeu de Bellpuig*, Barcelona, 1994.

CARDELLA 1793:

Lorenzo CARDELLA, *Memorie storiche de' Cardinali della Santa Romana Chiesa*, vol. 2, Roma, 1793.

CASTAGNA 1982:

Rita CASTAGNA, *Un vicerè per Eleonora Brognina alla corte di Isabella d'Este Gonzaga*, Mantova, 1982.

CASTRIOTA 1516-1517:

Filonico Alicarnasseo (pseudònim de Costantino CASTRIOTA), *Vite / di diverse illustrissime persone / del secolo XVI*, Napoli, 1516-1517 (manuscrit de la Biblioteca Nazionale di Napoli).

CASTRO 1915:

Amadeo de CASTRO, "Antigüedades españolas. El ducado de Cardona", *La Esfera*, 78, Madrid, 1915 (26 junio).

CECI - CROCE 1894:

Giuseppe CECI - Benedetto CROCE, "Il poemetto «l'amor prigionero» di Mario di Leo da Barletta", *Rassegna Pugliese di Scienza, Lettere ed Arti*, 11, Trani - Bari, 1894, pàgs. 41-48, 70-76, 105-111 i 169-173.

CECI 1896:

Don Fastidio (pseudònim de Giuseppe CECI), "Ricordo di Giovanni da Nola in una commedia del Cinquecento", *Napoli Nobilissima*, V, Napoli, 1896, pàg. 160.

CECI 1906:

Giuseppe CECI, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secoli, nuovi documenti*, 1906 (edició consultada: Vecchi e C., Trani, 1907).

CECI 1934:

Giuseppe CECI, "Nella chiesa di Monteoliveto", *Rassegna storica napoletana*, II, Napoli, 1934, pàgs. 205-212.

CELANO 1692:

Carlo CELANO, *Notizie del Bello dell'Antico e del Curioso della Città di Napoli*, 1692 (edició consultada: a cura d'A. Mozzillo - A. Profeta - F.P. Macchia, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 1970).

CELLES 1827:

Antonio CELLÉS AZCONA, "Notícias particulars de Barcelona. Nobles artes", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1827 (24 abril), pàgs. 900-902.

CERNIGLIARO 1983:

Aurelio CERNIGLIARO, *Sovranità e feudo nel Regno di Napoli 1505-1557*, 2 vols., Napoli, 1983.

CHAUNU 1978:

Pierre CHAUNU, *La mort à Paris. XVI, XVII, XVIII siècles*, Paris, 1978.

CHECA 1987:

Fernando CHECA CREMADES, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987.

CLAVERIE 1612:

Charles CLAVERIE, *Relation d'un voyage en Espagne*, 1612 (edició consultada: *Revue Hispanique*, LIX, 1923, pàgs. 359-555).

CLOULAS 1992:

Annie CLOULAS, «La sculpture funeraire dans l'Espagne de la Renaissance. Le mécénat aristocratique», *Gazette des Beaux-Arts*, 120, núm. 1485, Paris, 1992 (octubre), pàgs. 97-116.

COLLENUCCIO 1539:

Pandolfo COLLENUCCIO da Pesaro, *Del compendio / dell'istoria / del Regno di Napoli*, 2 vols., 1539 (edició consultada: Barezzo Barezzi, Venetia, 1591).

COMAS GALIBERN 1881:

José COMAS GALIBERN, *Guía del viajero en España, itinerario artístico y pintoresco por la península ibérica*, Barcelona, 1881.

CONCA 1793:

Antonio CONCA, *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si da notizia delle cose spettanti alle Belle Arti*, IV, Parma, 1793.

CONIGLIO 1967 a:

Giuseppe CONIGLIO, *I viceré spagnoli di Napoli*, Napoli, 1967.

CONTRA 1924:

Anònim, «Contra la venda d'un Monument», *Crònica Targarina*, 171, Tàrrega, 1924 (13 de setembre), pàg. 11.

CONTRERAS 1957:

Juan de CONTRERAS (marqués de Lozoya), *Escultura de Carrara en España*, Madrid, 1957.

CORTESE 1931:

Nino CORTESE, *Feudi e feudatari napoletani della prima metà del cinquecento*, Napoli, 1931.

CORTIJO – CORTIJO 2003:

Antonio CORTIJO OCAÑA - Adelaida CORTIJO OCAÑA, «Vida de la madre Catalina de Cardona por fray Juan de la Miseria. Un texto hagiográfico desconocido del siglo XVI (Bancroft Library, UCB, Fernán Núñez Collection, vol. 143)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, Madrid, 2003, pàgs. 21-34.

COSENTINI 1896:

Laura COSENTINI, *Una dama napolitana del secolo XVI: Isabella Villamarino, principessa di Salerno*, Trani, 1896.

CROCE 1894:

Benedetto CROCE, «Napoli dal 1508-1512 (da un antico romanzo spagnuolo)», *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, XIX, Napoli, 1894, pàgs. 140-163.

CROCE 1896:

Benedetto CROCE, «Annibale Caccavello, scultore napoletano del secolo XVI», *Napoli Nobilissima*, V, Napoli, 1896, pàgs. 177-183.

CRUZ COLLADO 1954:

Antonio de la CRUZ COLLADO, «La restauración del Panteón de Don Ramón Folch de Cardona», *El Heraldo de Urgel*, 56, Bellpuig, 1954 (12 setembre), pàgs. 1-3.

CUMONT 1942:

Franz CUMONT, *Recherches sur le symbolisme funeraire des romains*, Paris, 1942.

DACOS 1977:

Nicole DACOS, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Roma, 1977.

DALMASES de MASSOT 1921:

Faust de DALMASES i de MASSOT, «Documents d'art català», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XXXI, núm. 321, Barcelona, 1921 (octubre), pàgs. 255-259.

DELFINO 1984:

Antonio DELFINO, «Documenti su scultori napoletani del XVI secolo», *Antologia di Belle Arti*, 21-22, Roma, 1984, pàgs. 47-52.

DOMÍNGUEZ CASAS 1993:

Rafael DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y etiqueta de los reyes católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993.

DOMINICI 1743:

Bernardo de DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 vols., Napoli, 1743.

DOUSSINAGUE 1944:

José M. DOUSSINAGUE, *La política internacional de Fernando el Católico*, Madrid, 1944.

DOUSSINAGUE 1946:

José M. DOUSSINAGUE, *Fernando el Católico y el Cisma de Pisa*, Madrid, 1946.

DOUSSINAGUE 1950:

José M. DOUSSINAGUE, *El testamento político de Fernando el Católico*, Madrid, 1950.

DREYER - WINNER 1964:

Peter DREYER - Matthias WINNER, «Der Meister von 1515 und das Bambaia-Skizzenbuch in Berlin», *Jahrbuch der Berliner Museen*, Berlin, 1964, pàgs. 53-94.

DUCH 1998:

Sebastià DUCH RULL, «L'espasa del duc Ramon Folch «reposa» a París», *El Pregoner d'Urgell*, 444, Bellpuig, 1998 (1 abril), pàg. 41.

DURAN GRAU 1988:

Eulàlia DURAN i GRAU, "Antoni Agustí i els cercles humanístics catalans", *Jornades d'història: Antoni Agustín i el seu temps (1517-1586)*, I (Tarragona, 1986), Barcelona, 1988, pàgs. 261-274.

DURAN GRAU 1995-1996:

Eulàlia DURAN i GRAU "Realitat i ficció en la novel·la castellana «Qüestión de amor» (València 1513)", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLV, Barcelona, 1995-1996, pàgs. 389-407.

DURAN SANPERE 1949:

Agustí DURAN i SANPERE, *La Torre Pallaresa. Historia de una mansión señorial*, Barcelona, 1949.

DURAN SANPERE 1951:

A(gustí) DURAN i SANPERE, "La Torre Pallaresa", *Barcelona. Divulgación histórica*, VIII, Barcelona, 1951, pàgs. 252-255 (emissió "Ràdio Barcelona", 13 novembre 1948).

ENGENIO 1624:

Cesare Caracciolo d'ENGENIO, *Napoli sacra*, Napoli, 1624.

ESTELLA 1979:

Margarita ESTELLA MARCOS, "El sepulcro del Marqués de Villanueva en Santa Clara de Moguer, obra de Gian Giacomo della Porta con colaboración de Giovanni Maria Pasallo", *Archivo Español de Arte*, 208, Madrid, 1979, pàgs. 440-451.

FARAGLIA 1880:

Nunzio FARAGLIA, "Giovanni Miriliano da Nola ed i monumenti di Jacopo, Ascanio e Sigismondo Sanseverino", *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, V, Napoli, 1880, pàgs. 637-660.

FERNÁNDEZ de OVIEDO 1478-1557:

Gonzalo FERNÁNDEZ de OVIEDO, *Batallas y Quinquagenas*, 1478-1557 (edició consultada: a cura de Juan Pérez de Tudela, Madrid, 1983, 3 vols.).

FERNÁNDEZ GÓMEZ 1986:

Margarita FERNÁNDEZ GÓMEZ, "La arquitectura como documento: el sepulcro del Gran Cardenal Mendoza en Toledo", *Academia*, 63, Madrid, 1986, pàgs. 219-241.

FERNÁNDEZ PARDO 1995:

Francisco FERNÁNDEZ PARDO (comissari), *Damián Forment, escultor renacentista. Retablo Mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada* (Catàleg de la exposició. València, 14 diciembre 1995 - 28 enero 1996), Santo Domingo de la Calzada, 1995.

FILANGIERI 1883-1891:

Gaetano FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, 6 vols., Napoli, 1883-1891.

FILANGIERI de CANDIDA 1896:

Antonio FILANGIERI CANDIDA, *Diario di Annibale Caccavello scultore napoletano del XVI secolo*, Napoli, 1896.

FILIPPI 1996:

Elena FILIPPI, *Una beffa imperiale. Storia e immagini della battaglia di Vicenza (1513)*, Vicenza, 1996.

FIORIO 2007:

Maria Teresa FIORIO, "El monumento a Gaston de Foix, obra de Bambaia", *FMR*, 18, 2007, pàgs. 24-36.

FITA 1898:

Fidel FITA COLOMÉ, "Biblioteca histórica de Tarrasa", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 33, Madrid, 1898, pàgs. 31-79.

FITÉ 2000:

Francesc FITÉ, "30. Figura femenina. Giovanni Merliano da Nola", Joaquín Yarza (comissari), *L'art a Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I* (Catàleg de l'exposició. Barcelona, 2000-2001), Barcelona, 2000, pàgs. 248-251.

FITÉ 2001:

Francesc FITÉ, "El sepulcre monumental del duc Ramon Folc de Cardona i Anglesola de Bellpuig d'Urgell, algunes anotacions per al seu estudi", *Seu Vella*, 3, Lleida, 2001, pàgs. 427-437.

FITER 1876:

Joseph FITER i INGLÉS, «Recorts d'una excursió per l'Urgell. Bellcaire», *Associació Catalanista d'Excursions Científiques*, Barcelona, 1876, pàgs. 256-264.

FLUVIÀ 1966:

Armando de FLUVIÀ y ESCORSA, «Títulos nobiliarios concedidos a familias catalanas», *Documentos y Estudios*, XVI, Barcelona, 1966, pàgs. 7-55.

FOLCH TORRES 1925 a:

Flama (pseudònim de Joaquim FOLCH i TORRES), «El sepulcre de Bellpuig en perill?», *Gasetta de les Arts*, 16, Barcelona, 1925 (gener), pàgs. 1-2.

FORONDA 1914:

Manuel de FORONDA y AGUILERA, *Estancias y viajes del emperador Carlos V (desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte)*, Madrid, 1914.

FRITZ 1997:

Michael P. FRITZ, *Giulio Romano et Raphaël. La vice-reine de Naples ou la renaissance d'une beauté mytique*, Paris, 1997.

FRITZ 2002:

Michael P. FRITZ, «“Pieno d’una certa argutia gioconda et sottile [...]”: Kardinal Bibbiena und die hohe Kunst der Diplomatie», Götz-Rüdiger Tewes - Michael Rohlmann (eds.), *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich: Politik, Kultur und Familiengeschichte in der europäischen Renaissance*, Tübingen, 2002, pàgs. 427-467.

FROMMEL 1994:

Christoph Luitpold FROMMEL, “Poggioreale: problemi di ricostruzione e di tipologia”, *Giuliano e la bottega dei da Maiano* (Atti del Convegno Internazionale di Studi), Firenze, 1994, pàgs. 104-28.

FUENTES 1989:

Anònim, *Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monumentos en España*, Madrid, 1989.

GAETA 1995:

Letizia GAETA, “Sulla formazione di Giovanni da Nola”, *Dialoghi di Storia dell’Arte*, 1, Napoli, 1995, pàgs. 70-103.

GAETA 2007:

Letizia GAETA, “Il vero (?) Giovanni Marigliano giovane (detto Giovanni da Nola)”, Letizia Gaeta (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea* (Atti del Convegno. Lecce, 9-11 giugno 2004), Lavello (Potenza), 2007, vol. I, pàgs. 195-215.

GARCÍA de LEANIZ 1925:

Javier GARCÍA de LEANIZ, “Real Orden (declarant el mausoleu de Bellpuig «Monument Nacional»)”, *Gaceta de Madrid*, 339, Madrid, 1925 (5 diciembre), pàgs. 1271-1272.

GARCÍA MARSILLA 1995:

Juan Vicente GARCÍA MARSILLA, “Capilla, sepulcro y luminaria. Arte funerario y sociedad urbana en la Valencia medieval”, *Ars Longa*, 6, València, 1995, pàgs. 69-80.

GARCÍA MERCADAL 1952-1962:

José GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta fines del siglo XVIII*, 3 vols., Madrid, 1952-1962.

GARRIGA - CARBONELL 1986:

Joaquim GARRIGA (amb la col·laboració de Marià CARBONELL), *L’art del Renaixement. Segle XVI* (Història de l’art català, IV), 1986, (edició consultada: Edicions 62, Barcelona, 1994).

GERLINI 1996:

Elsa GERLINI, *Villa Farnesina alla Lungara. Roma*, Roma, 1996.

GERMOND de LAVIGNE 1868:

Alfred GERMOND de LAVIGNE, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l’Espagne et du Portugal*, Paris, 1868.

GIOVANNI 1615:

Vincenzo di GIOVANNI, *Palermo restaurato*, 1615 (edició consultada: a cura di M. Giorgianni - A. Santamaura, Palermo, 1989).

GIUSTI - LEONE de CASTRIS 1988:

Paola GIUSTI - Pierluigi LEONE de CASTRIS, *Pittura del cinquecento a Napoli. 1510-1540 forastieri e regnicoli*, Napoli, 1988.

GÓMEZ-MORENO 1931:

Manuel GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *La escultura del Renacimiento en España*, Barcelona - Florencia, 1931.

GÓMEZ-MORENO 1941:

Manuel GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Las águilas del renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Silóee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete 1517-1558*, 1941 (edició consultada: Instituto D. de Velázquez -CSIC-, Madrid, 1983).

GONZAGA 1587:

Francesco GONZAGA, *De origine seraphica religionis franciscanae eiusque progressibus, de regularis observantiae institutione, forma administrationis ac legibus, admirabilique eius propagatione*, Roma, 1587.

GOTHEIN 1915:

Everardo GOTHEIN, *Il Rinascimento nell’Italia meridionale*, 1915 (edició consultada: Casa editrice le lettere, Firenze, 1985).

GRELLE IUSCO 1981:

Anna GRELLE IUSCO (a cura di), *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, Roma, 1981.

GUAL 1997:

Valentí GUAL VILÀ, “Documentació relativa a Cardona a l’arxiu de Poblet”, *XXXIX Assemblea intercomarcal d’estudiosos* (Cardona, 22 i 23 d’octubre de 1994), Cardona, 1997, pàgs. 47-48.

HERNÁNDEZ PERERA 1957:

Jesús HERNÁNDEZ PERERA, *Escultores florentinos en España*, Madrid, 1957.

HERNANDO 1994:

Carlos José HERNANDO SÁNCHEZ, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo. Linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Salamanca, 1994.

HERNANDO 2001:

Carlos José HERNANDO SÁNCHEZ, *El reino de Nápoles en el Imperio de Carlos V. La consolidación de la conquista*, Madrid, 2001.

HERSEY 1973:

George L. HERSEY, *The Aragonese Arch at Naples, 1443-1475*, New Haven - London, 1973.

HIDALGO 2005:

Juana HIDALGO OGÁYAR, "El papel de la nobleza en la introducción del Renacimiento en España: nuevas aportaciones referentes a los marqueses del Zenete y los condes de Melito", *El arte fornáneo en España. Presencia e influencia* (XII Jornadas de arte. Madrid 22-26 de noviembre de 2004), Madrid, 2005, pàgs. 261-268.

HOLANDA 1548:

Francisco de HOLANDA, *Da pintura antiga*, Lisboa, 1548, (edició consultada: a cura d'Àngel González García, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1983).

INVENTARIO 1950:

Anònim, *Inventario Sommario della Cancellaria di Sicilia (sec. XIII-XIX)*, Roma, 1950.

JORBA 1589:

Dionysio Hieronymo de IORBA, *Descripcion / de las excellencias de la muy in- / signe ciudad de / Barcelona*, Barcinone, 1589.

KALBY 1992:

L. G. KALBY, "Agostini, Paolo degli", *Allgemeines Künstler Lexikon*, München - Leipzig, 1992, ad vocem.

KING 1921:

Georgiana Goddard KING, "The Cardona Tomb at Bellpuig", *American Journal of Archaeology*, 25, Boston, 1921, pàgs. 279-288.

KRUFT 1969:

Hanno Walter KRUFT, "Un cortile rinascimentale italiano della Sierra Nevada: La Calahorra", *Antichità Viva*, VIII, 2, Firenze, 1969, pàgs. 35-51.

KRUFT 1975:

Hanno Walter KRUFT, "Antonello Gagini as co-author with Michelangelo on the tomb of Pope Julius II", *The Burlington Magazine*, CXVII, núm. 870, London, 1975 (settembre), pàgs. 598-599.

KRUFT 1980:

Hanno-Walter KRUFT, *Antonello Gagini un Seine Söhne*, München, 1980.

L. G. F. 1904:

L. G. F., "Una gloria catalana. Breve reseña de la fundación del convento de San Bartolomé de la villa de Bellpuig (Lérida) y de su restauración en 1899", *El Correo Catalán*, 6715 i 6717, Barcelona, 1904 (14 i 15 octubre).

LABORDE 1806-1820:

Alexandre LABORDE, *Viatge pintoresc i historic. El principat*, 1806-1820 (edició consultada: a cura de Josep Massot i Muntaner, Publicacions de l'Abadia, Montserrat, 1974).

LA CORTE CAILLER 1906:

Gaetano LA CORTE CAILLER, "Note storiche siciliane", *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, III, Catania, 1906, pàgs. 85-91.

LACORTE 1949:

Ricardo LACORTE, *El «convento» de Bellpuig*, Barcelona, 1949.

LAFOND 1908:

Paul LAFOND, *La sculpture espagnole*, Paris, 1908.

LALINDE 1960:

Jesús LALINDE ABADÍA, «El vicescanciller y la presidencia del Consejo Supremo de Aragón», *Anuncio de Historia del Derecho Español*, 30, 1960, pàgs. 175-248.

LALINDE 1964:

Jesús LALINDE ABADÍA, *La institución virreinal en Cataluña (1471-1716)*, Barcelona, 1964.

LLADONOSA PUJOL 1956:

José LLADONOSA PUJOL, *El Cardenal Remolins*, Lérida, 1956.

LLOBET 1665:

Bernardo José LLOBET, *Declaracion / del arbol de la / genealogia, y descen / dencia de los antiqvissimos, / nobilissimos y excelentissimos / vizcondes, condes y dvqves / de Cardona en / el principado de / Cataluña*, Barcelona, 1665.

LLOBET PORTELLA 1990:

Josep Maria LLOBET PORTELLA, *Art cerverí del segle XVI*, Lleida, 1990.

LÓPEZ TORRIJOS 1980:

Rosa LÓPEZ TORRIJOS, «Obras de los Carlone en España», *Goya*, 158, Madrid, 1980, pàgs. 80-85.

MACHIAVELLI 1512-1527:

Niccolò MACHIAVELLI, *Epistolario 1512-1527*, 1512-1527 (edició a cura de Strella Mastrangelo, México, 1990).

MADOZ 1845-1850:

Pascual MADOZ, *El Principat de Catalunya, Andorra i zona de parla catalana del regne d'Aragó al «Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y de sus islas y posesiones de Ultramar»*, Madrid, 1845-1850 (edició fascímil -novament ordenat i foliat-: 2 vols., Curial, Barcelona, 1985).

MADURELL 1945-1946:

José M^a MADURELL MARIMÓN, "El arte en la comarca alta de Urgel", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III-4 (pàg. 259-349), IV (pàg. 9-172 i 297-416), Barcelona, 1945-1946.

MADURELL 1970:

Josep M. MADURELL i MARIMON, *L'art antic al Maresme. Del final del gòtic al barroc salomònic. Notes documentals*, Mataró, 1970.

MAGALOTTI 1668-1669:

Lorenzo MAGALOTTI, *Viatge per Espanya i Portugal*, 1668-1669 (edició consultada: a cura d'Àngel Sánchez Rivero - Àngela Mariutti, "Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal 1668-1669", Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1933).

MANGLANO 1963:

Jesús MANGLANO i CUCALÓ de MONTULL (barón de Terrateig), *Política en Italia del Rey Católico 1507-1516*, 2 vols., Madrid, 1963.

MARCA 1764:

Francisco MARCA, *Chronica Serafica de la santa provincia de Cataluña, de la regular observación de nuestro padre S. Francisco*, 1764 (edició facsimil: a cura de José Martí Mayor, Cisneros, Madrid, 1987).

MARFANY 1992:

Joan-Lluís MARFANY, "Els gustos artístics d'un burgès del segle XVI", *Revista de Catalunya*, 66 (nova etapa), Barcelona, 1992 (setembre), pàgs. 97-105.

MARÍAS 2004:

Fernando MARÍAS, "La magnificenza del marmo, la scultura genovese e l'architettura spagnola (secoli XV-XVI)", Piero Boccardo - José Luis Colomer - Clario Di Fabio (a cura di), *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milano, 2004, pàgs. 57-71.

MARSHALL 1986:

David Ryley MARSHALL, "A view of Poggioreale by Viviano Codazzi and Domenico Garigiulo", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 45, Chicago, 1986, pàgs. 32-46.

MARTINELL 1933:

Cèsar MARTINELL, *Art català sota la unitat espanyola*, Barcelona, 1933.

MARTINELL 1959:

César MARTINELL, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*, I (Els precedents. El primer barroc 1600-1670) (Monumenta Cataloniae, X), Barcelona, 1959.

MARTÍNEZ FERRANDO - UDINA 1973:

Jesús Ernesto MARTÍNEZ FERRANDO - Federico UDINA MARTORELL, *Índice cronológico de la colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón*, 2 vols., Barcelona, 1973.

MARTÍNEZ FERRANDO 1943:

Jesús Ernesto MARTÍNEZ FERRANDO, *Privilegios otorgados por el emperador Carlos V en el Reino de Nápoles*, Barcelona, 1943.

MARZO 1883:

Gioacchino di MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, 2 vols., Palermo, 1883.

MAUSOLEO 1974:

Anònim, "El mausoleo del Duque Ramón III Folch de Cardona, de la Villa de Bellpuig", *El Pirineo Aragonés*, 4737, 1974 (14 setembre).

MAUSOLEU 1925:

Anònim, "¿El Mausoleu d'en Ramón Folch de Cardona declarat Monument nacional?", *Lo Pregoner*, 115, Bellpuig, 1925 (15 novembre), pàg. 3.

MELLADO 1862:

Francisco de Paula MELLADO, *Guia del viagero en España*, Madrid, 1862.

MENÉNDEZ PELAYO 1900:

Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladía*, Madrid, 1900 (edició consultada: Edició nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, CSIC, Madrid, 1942, vol. 7).

MIGLIACCIO 1992:

Luciano MIGLIACCIO, "Carrara e la Spagna nella scultura del primo cinquecento", *La vie del marmo. Aspetti della produzione della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500* (Atti del convegno. Pietrasanta, 1992), Firenze, 1992, pàgs. 101-136.

MINGORANCE 1998:

Francesc Xavier MINGORANCE i RICART, "La conservació del patrimoni en Catalunya: Cèsar Martinell i Brunet, arquitecto conservador de monumentos del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional", *Actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte. Arte e Identidades (Homenaje a D. Carlos Cid Priego)*, Oviedo, 1998, pàgs. 499-508.

MINGORANCE 1999:

Francesc-Xavier MINGORANCE i RICART, "Un projecte de restauració del sepulcre de Ramon Folch de Cardona-Anglesola a Bellpuig", *Quaderns de «El Pregoner d'Urgell»*, 12, Bellpuig, 1999, pàgs. 6-16.

MIOLA 1897:

Alfonso MIOLA, "Il Succorpo di San Gennaro", *Napoli Nobilissima*, VI, Napoli, 1897, pàgs. 180-188.

MIQUEL ROSELL 1945-1947:

Francisco MIQUEL ROSELL, *Liber feudorum maior. Cartulario real que se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón*, 2 vols., Barcelona, 1945-1947.

MIRÓ 1988:

Ramon MIRÓ i BALDRICH, "Pau Piferrer, un vuitcentista enamorat de la vila de Bellpuig", *El Pregoner d'Urgell*, 214-215, Bellpuig, 1988 (setembre).

MIRÓ 1991:

Ramon MIRÓ i BALDRICH, "De curiositat històrica", *El Pregoner d'Urgell*, 286-287, Bellpuig, 1991 (setembre), pàgs. 30-32.

MIRÓ 1996:

Ramon MIRÓ i BALDRICH, "El sepulcre de Ramon Folch de Cardona, monument nacional", *El Pregoner d'Urgell*, 406-407, Bellpuig, 1996 (setembre), pàgs. 41-47.

MIRÓ 2005:

Ramon MIRÓ i BALDRICH, "Una història poc coneguda sobre el sepulcre de Ramon de Cardona", *El Pregoner d'Urgell*, 622-623, Bellpuig, 2005 (7 setembre), pàgs. 36-42.

MOLAS 1956:

Climent M^a MOLAS, «Els antics sepulcres de Montserrat restaurats», *Germinabit*, Montserrat, 1956 (març).

MONCALLERO 1953:

Giuseppe Lorenzo MONCALLERO, *Il cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, umanista e diplomatico (1470-1520)*, Firenze, 1953.

MORALES MARÍN 1994:

José Luis MORALES MARÍN, "Cruz Collado, Antonio", *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, III, Madrid, 1994, pàg. 867.

MORISANI 1941:

Ottavio MORISANI, "Giovanni Miriliano da Nola", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, LXVI, Napoli, 1941, pàgs. 283-327.

MORISANI 1972:

Ottavio MORISANI, "La scultura del cinquecento a Napoli", *Storia di Napoli*, V-II, Napoli, 1972, pàgs. 721-780.

MÜNZER 1494-1495:

Hyeronimus MÜNZER, *Relación del Viaje*, 1494-1495 (edició consultada: *Revue Hispanique*, XLVIII, 1920, pàgs. 1-179).

NALDI - SPERANZA 2004:

Riccardo NALDI - Fabio SPERANZA, "La prima metà del Cinquecento", Paolo Venturoli (a cura di), *Scultura lignea in Basilicata dalla fine del XII alla prima metà del XVI secolo* (Catalogo della mostra. Matera, Palazzo Lanfranchi, 1 de juliol - 31 d'octubre de 2004), Torino, 2004, pàgs. 41-67.

NALDI 1985:

Riccardo NALDI, "Un'ipotesi per l'affresco di Pedro Fernández in San Domenico Maggiore a Napoli", *Prospettiva*, 42, Siena, 1985, pàgs. 58-61.

NALDI 1995 a:

Riccardo NALDI, "Giovanni da Nola tra il 1514 e il 1516", *Prospettiva*, 77, Siena, 1995, pàgs. 84-100.

NALDI 1995 b:

Riccardo NALDI, "Giovanni da Nola e Girolamo Santacroce in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli", *Bollettino d'Arte*, 91, Roma, 1995 (maggio-giugno), pàgs. 25-62.

NALDI 1997:

Riccardo NALDI, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli, 1997.

NALDI 1998:

Riccardo NALDI, "Giovanni da Nola «per concorrenza di» Girolamo Santacroce: un «Bat-

tista» nello Schloss di Vaduz", *Prospettiva*, 89-90, Siena, 1998, pàgs. 161-168.

NALDI 2002 a:

Riccardo NALDI, *Andrea Ferrucci, marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli, 2002.

NALDI 2002 b:

Riccardo NALDI, "Un contesto per il «San Girolamo» nel Museo di Capodimonte", *Prospettiva*, 106-107, Siena, 2002, pàgs. 166-174.

NALDI 2003:

Riccardo NALDI, "El reposo del guerrero", *FMR*, 72 (versió espanyola), Milano, 2003, pàgs. 103-128.

NALDI 2005:

Riccardo NALDI, "16. Giovan Francesco Penni. Progetto per un sepolcro", *Vittoria Colonna e Michelangelo* (Catalogo della mostra. Firenze, Casa Buonarroti, 24 maig - 12 setembre 2005), Firenze, 2005, pàgs. 62-65.

NALDI 2007:

Riccardo NALDI (a cura di), *Giovanni da Nola. Annibale Caccavello. Giovan Domenico d'Auria. Sculture «ritrovate» tra Napoli e Terra di Lavoro 1545-1565*, Napoli, 2007.

NATALI 2006:

Antonio NATALI, *Rosso Fiorentino. Leggiadra maniera e terribilità di cose stravaganti*, Milano, 2006.

NEGRE 1955:

Pelayo NEGRE PASTELL, "El linaje de Requesens", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, X, Girona, 1955, pàgs. 25-148.

NEGRI ARNOLDI 1989:

Francesco NEGRI ARNOLDI, "Classicismo e classicità nella scultura italiana del primo Cinquecento", Silvia Danesi Squarzina (a

cura di), *Roma centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al sacco di Roma, 1417-1527* (Atti del Convegno internazionale di studi su Umanesimo e Rinascimento. Roma, 1985), Milano, 1989, pàgs. 221-228.

NICOLINI 1923:

Fausto NICOLINI, "Pietro Summonte, Marcantonio Michiel e l'arte napoletana del Rinascimento", *Napoli Nobilissima*, III (2 epoca), Napoli, 1923, pàgs. 42-59, 68-79, 98-105, 121-146 i 159-170.

NOGUERA de GUZMÁN 1950:

Raymundo NOGUERA de GUZMÁN, "Notas diversas existentes en los manuales notariales", *Estudios y Documentos de los Archivos de Protocolos*, II, Barcelona, 1950, pàgs. 328-337.

NOTAR GIACOMO 1479-1511:

Notar Giacomo, *Cronica di Napoli*, 1479-1511 (edició consultada: a cura de Paolo Garzilli, Stamperia reale, Napoli, 1845).

NOVES 1924:

Anònim, "Noves", *Lo Pregoner*, 91, Bellpuig, 1924 (14 desembre), pàg. 8.

OPERA 1922:

Anònim, "Un'opera ignorata di Giovanni da Nola", *Napoli Nobilissima*, II (2 epoca) Napoli, 1922, pàg. 31.

PALOMER 1919:

Josep PALOMER, "Un episodi de la família Gralla", *D'ací i d'allà*, 4, Barcelona, 1919 (octubre), pàgs. 967-972.

PALOMER 1923:

Josep PALOMER, "Un fet de D. Ramon Folch de Cardona", *D'ací i d'allà*, 71, Barcelona, 1923 (novembre), pàgs. 888-891.

PANE 1975-1977:

Roberto PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 vols., Milano, 1975-1977.

PARRINO 1692-1694:

Domenico Antonio PARRINO, *Teatro eroico e político dei governi de'vicerè del regno di Napoli*, 1692-1694 (edició consultada: Napoli, 1875, 3 vols.).

PARRINO 1714:

Domenico Antonio PARRINO, *Nuova guida de'forastieri*, Napoli, 1714.

PAZ MÉLIA 1890-1902:

Antonio PAZ y MÉLIA, *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, 2 vols., Madrid, 1890-1902.

PEDIO 1971:

Tommaso PEDIO, *Napoli e Spagna nella prima metà del Cinquecento*, Bari, 1971.

PEREDA 1996:

Felipe PEREDA, "Andrea Sansovino en España. Algunos problemas", *El Mediterraneo y el Arte Español* (Actas del XI Congreso del CEHA. Valencia, 1996), València, 1996, pàgs. 97-103.

PERUGINI 1995:

Carla Perugini, *Question de amor. Estudio crítico, edición y notas*, Salamanca, 1995.

PEZZO 1898:

Nicola del PEZZO, "Le tombe dei Sanseverino nella chiesa dei Ss. Severino e Sossio", *Napoli Nobilissima*, VII, Napoli, 1898, pàgs. 67-72.

PI MARGALL 1842:

Francisco PI y MARGALL, *Cataluña* (España. Obra pintoresca en láminas), Barcelona, 1842.

PIFERRER - PI MARGALL 1884:

Pablo PIFERRER - Francesc PI MARGALL (amb anotacions de Antonio Aulestia Pijoan), *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, tomo I-II (Cataluña), Barcelona, 1884.

PIFERRER 1839:

Pablo PIFERRER, *Recuerdos y bellezas de España*, tomo I (Cataluña), Barcelona, 1839.

PLEYÁN de PORTA - RENYÉ 1880:

José PLEYAN DE PORTA - Frederich RENYÉ y VILADOT, *Album històric, pintoresch y monumental de Lleyda y sa província*, 2 vols., Lleyda, 1880.

PLEYÁN de PORTA 1889:

José PLEYÁN de PORTA, *Diccionario geográfico, estadístico, etimológico, histórico, artístico, biográfico, industrial y mercantil, etc. de la provincia de Lérida*, Lérida, 1889.

PONT 1998:

Josep PONT, "Espases, espasetes i cronistes", *El Pregoner d'Urgell*, 446, Bellpuig, 1998 (2 maig), pàgs. 13-14.

PONTANO 1498:

Giovanni PONTANO, *I trattati delle virtù sociali*, 1498 (edició consultada: a cura de Francesco Tateo, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1965).

PONZ 1788:

Antonio PONZ, *Viaje de España*, 14 vols., Madrid, 1788.

POPE-HENNESSY 1958:

John POPE-HENNESSY, *La escultura italiana en el Renacimiento*, 1958 (edició consultada: Nerea, Madrid, 1989).

POPE-HENNESSY 1963:

John POPE-HENNESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, 2 vols., 1963 (edició consultada: Phaidon, Oxford, 1986).

PORTA - ARTIGAU 2001 b:

Eduard PORTA - Montserrat ARTIGAU, "Conservación del mausoleo de Ramón Folch en Bellpuig", *I Congreso Iberoamericano del Patrimonio Cultural*, (29 de noviembre - 1 de diciembre de 2001), Madrid, 2001, pàgs. 574-578.

PREVITALI 1978:

Giovanni PREVITALI, *La pittura del cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino, 1978.

PRIETO CANTERO 1984:

Amalia PRIETO CANTERO, "Papeletas de documentos existentes en el archivo de la Corona de Castilla sobre la familia Villamarín", *IX Congresso di Storia della Corona d'Aragonia*, III (Napoli, 1973), Palermo, 1984, pàgs. 215-244.

PULGAR 1500:

Hernando del PULGAR, *Los claros varones de España*, Sevilla, 1500.

QÜESTION 1513:

Anònim, *Qüestion de Amor*, 1513 (edició consultada: a cura de Marcelino Menéndez Pelayo, "Orígenes de la novela", II, Bailly/Baillière é hijos, Madrid, 1907).

R. Q. 1925:

R. Q. "El sarcòfag de Bellpuig", *L'Escut*, 36, Arbeca, 1925 (31 gener), pàgs. 4-6.

RÀFOLS 1943:

José Francisco RÀFOLS, *Las cien mejores obras de la escultura española*, Barcelona, 1943.

RAGGIO 1964-1965:

Olga RAGGIO, "The Velez Blanco Patio. An Italian Renaissance Monument from Spain", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XXIII, 1964-1965, pàgs. 141-176 (edició consultada: El patio de Velez Blanco. Un monumento señero del Renacimiento, *Revista Velezana*, Vélez Rubio, 1996).

RAGO 2006:

Giuseppe RAGO, "Giovanni Merliano da Nola nella chiesa di Sant'Agnello Maggiore a Caponapoli: nuove acquisizioni", *Napoli Nobilissima*, VII (5 epoca), Napoli, 2006, pàgs. 140-151.

RANEO 1634:

José RANEO, *Libro donde se trata de los virreyes lugartenientes del reino de Nápoles y de las casas tocantes a su grandeza*, 1634 (edició consultada: "Colección de documentos inéditos para la historia de España", XXIII, Imprenta de la Viuda de Calero, Madrid, 1853).

RECUERDOS 1849-1850:

Anònim, *Recuerdos de un viaje por España*, II, Madrid, 1848-1850.

REDONDO 1987:

Maria José REDONDO CANTERA, *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, Madrid, 1987.

REVIURE 1990:

Anònim, "Reviure els morts", *El Pregoner d'Urgell*, 267, Bellpuig, 1990 (17 novembre), pàg. 3.

RINALDIS 1921:

Aldo de RINALDIS, "Note su Giovanni da Nola", *Napoli Nobilissima*, I (2 epoca) Napoli, 1921, pàgs. 16-20.

RIPOLL VILAMAJOR 1827:

Jaume RIPOLL VILAMAJOR, *Documentos inéditos con que se demuestra la existencia de un monasterio de Premostratenses en la diócesis de Vich a principios del siglo trece*, Vic, 1827.

ROCAFORT 1909-1910:

Ceferí ROCAFORT, "Provincia de Lleida", Francesch Carreras Candi (dir.), *Geografía general de Catalunya*, Barcelona, 1909-1910.

RODRÍGUEZ VILLA 1908:

Antonio RODRÍGUEZ VILLA (ed.), *Crónicas del Gran Capitán*, Madrid, 1908.

ROS-FÁBREGAS 2002:

Emilio ROS-FÁBREGAS, "The Cardona and Fernández de Córdoba coats of arms in the Chigi codex", *Early Music History*, 21, 2002, pàgs. 223-257.

ROSSI en prema:

Anna de ROSSI, *La dama con l'ermellino del "Museu Frederic Marès" di Barcellona: un ritratto inedito di Giulia Gonzaga Colonna*, en premsa.

ROTILI 1976:

Mario ROTILI, *L'arte del cinquecento nel regno di Napoli*, Napoli, 1976.

ROZOIR 1823:

Charles du ROZOIR, *Description géographique, historique, militaire et routière de l'Espagne*, Paris, 1823.

RUBIÓ BALAGUER 1957:

Jorge RUBIÓ BALAGUER, *Els Cardona i les lletres* (Discurso leído el día 7 de abril de 1957 en la recepción pública en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, contestación del académico numerario D. Agustín Durán Sampere), Barcelona, 1957.

RUDOLF 1998:

Karl F. RUDOLF, «La casa de Austria en centroeuropa», C. Añón - J.L. Sancho (eds.), *Jardines y naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid, 1998, pàgs. 174-199.

SAGREDO 1526:

Diego de SAGREDO, *Medidas del romano*, Toledo, 1526 (edició facsimil: a cura de L. Cervera Vera, Albatros, Valencia, 1976).

SAINZ de ROBLES 1934:

Federico Carlos SAINZ de ROBLES, *Monasterios de España*, Barcelona - Madrid, 1934.

SALADRIGUES 1924:

Ramon SALADRIGUES i OLLER, «Sepulcre d'en Ramon Folc de Cardona», *Lo Pregoner*, 92, Bellpuig, 1924 (28 desembre), pàgs. 3-6.

SALADRIGUES 1952 a:

Tomàs Roure (pseudònim de Ramon SALADRIGUES i OLLER), «El turisme y Bellpuig», *El Heraldo de Urgel*, 8, Bellpuig, 1952 (9 novembre), pàgs. 8-9.

SALADRIGUES 1952 b:

Ramon SALADRIGUES i OLLER, «El mausoleo de Ramon Folch de Cardona en Bellpuig», *Ciudad*, IV-10, Lleida, 1952, pàg. 160.

SALAS 1945:

Xavier de SALAS, «La documentación del Palacio Sessa o Larrard en la calle Ancha de Barcelona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III-2, Barcelona, 1945, pàgs. 111-167.

SÁNCHEZ CANTÓN 1923:

Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 5 vols., Madrid, 1923-1941.

SANS TRAVÉ 1994:

Josep Maria SANS i TRAVÉ (dir.), *Dietaris de la Generalitat de Catalunya*, I (1411-1539), Barcelona, 1994.

SANUTO 1496-1533:

Marino SANUTO, *I Diarii*, 58 vols., 1496-1533 (edició consultada: a cura de Rinaldo FULIN et alii, Venezia, 1879-1903).

SEBASTIÁN 1981:

Santiago SEBASTIÁN, *Arte y Humanismo*, Madrid, 1981.

SENTENACH 1925:

Narciso SENTENACH, «Informe acerca del expediente sobre declaración de monumento nacional del sepulcro del duque de Cardona en Bellpuig (Lérida)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, XIX, Madrid, 1925, pàgs. 119-120.

SEPULCRE 1925 a:

Anònim, «El sepulcre de Bellpuig. Documentos interesantes», *Lo Pregoner*, 94, Bellpuig, 1925 (25 gener), pàg. 2.

SEPULCRE 1925 b:

Anònim (potser de Valeri SERRA i BOLDÚ), «El sepulcre de Bellpuig. Quan arribarem a assegurar els nostres monuments nacional contra la voracitat o l'estultícia privada?», *D'ací i d'allà*, Barcelona, 1925 (febrer), pàgs. 46-47.

SERRA BOLDÚ 1908:

Valeri SERRA i BOLDÚ, *Lo convent de Bellpuig*, Lleida, 1908.

SERRA BOLDÚ 1918 a:

Valerio SERRA BOLDÚ, «El monasterio de Bellpuig», *Boletín de la Sociedad de Atracción de Forasteros*, Barcelona, 1918 (3r trimestre), pàgs. 18-55.

SERRA BOLDÚ 1918 b:

Valeri SERRA i BOLDÚ, *Geografía de Bellpuig*, Barcelona, 1918.

SERRA BOLDÚ 1924:

Valeri SERRA i BOLDÚ, «Un acto de justicia. El sepulcro de Bellpuig», *La Vanguardia*, Barcelona, 1924 (23 octubre).

SERRA POSTIUS 1747:

Pedro SERRA y POSTIUS, *Epítome / histórico / del / portentoso santuario / y real monasterio / de / Nuestra Señora / de Montserrat*, Barcelona, 1747.

SHEMEK 2004:

Deanna SHEMEK, «Isabella d'Este and the Properties of Persuasion», Jane Couchman - Ann M. Crabb (eds.), *Women's Letters across Europe, 1400-1700: Form and Persuasion*, Aldershot, 2004, pàgs. 123-140.

SIMON TARRÉS 1991:

Antoni SIMON i TARRÉS, *Cavallers i ciutadans a la Catalunya del cinc-cents*, Barcelona, 1991.

SIMONS 1881:

Theodor SIMONS, *L'Espagne*, Paris, 1881.

SPERANZA 1990-1991:

Fabio SPERANZA, *Giovan Tommaso Malvito a Napoli. Dalla cultura dei lombardi alla esperienza dei «doi spagnoli»*, Napoli, 1990-1991, (tesi di laurea, Università degli Studi "Federico II", dirigida per la Dra. Paola Santucci).

STATHATOS

Constantine C. STATHATOS, *Bartolomé de Torres Naharro: a Bibliography (1517-2003)*, Kassel, 2004.

STEFANO 1560:

Pietro de STEFANO, *Descrittione / dei Ivoghi sacri / della città di Napoli*, Napoli, 1560.

SUÁREZ BRAVO 1893:

Francisco SUÁREZ BRAVO, "La escultura italiana a fines del siglo XV y su influencia en la española", *Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española y particularmente la catalana en el siglo XV*, Barcelona, 1893, pàgs. 105-138.

SUÁREZ BRAVO 1925:

Francisco SUÁREZ BRAVO, "En defensa del patrimonio artístico (sepulcro de R. Cardona en Bellpuig)", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXIII, 1925, pàgs. 93-95.

SUMMONTE 1524:

Pietro SUMMONTE, *Lettera a Marcantonio Michiel del 20 marzo 1524*, 1524 (edició consultada: a Roberto Pane, "Il Rinascimento nell'Italia meridionale", Edizioni di Comunità, Milano, 1975-1977, vol. I, pàgs. 63-95).

SUREDA 1995:

Joan SUREDA, "Las Águilas de la escultura y la arquitectura", José Rogelio Buendía - Joan Sureda, *La España imperial. Renacimiento y Humanismo* (Historia del arte español, VI), Barcelona, 1995, pàgs. 144-147.

TARRÉ 1930:

Josep TARRÉ, "Els escuts del Toisó d'Or a la Seu de Barcelona", *Vida Cristiana*, XVII, núm. 138, Barcelona, 1930 (Quaresma), pàgs. 155-165.

TEIXIDÓ 1961:

José TEIXIDÓ i BALCELLS, *El mausoleu de Ramon Folch de Cardona*, Lleida, 1961.

TEIXIDÓ 1969:

Josep TEIXIDÓ i BALCELLS, *El gran capità català Ramon Folch de Cardona*, Bellpuig, 1969.

TENENTI 1957:

Alberto TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*, 1957 (edició consultada: Einaudi, Torino, 1989).

TODA 1892:

Eduard TODA, *Guía de España y Portugal*, Madrid - Barcelona, 1892.

TORMO 1925:

Eliás TORMO, "El sepulcro de Don Ramon Folch de Cardona en Bellpuig (Lérida)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXXXVII, Madrid, 1925, pàgs. 288-291.

TORMO 1926:

Eliás TORMO, "El sepulcre de Bellpuig", *Gaseeta de les Arts*, 61, Barcelona, 1926, pàg. 6.

TORRAS et alii 1880:

César August TORRAS et alii, "Excursió á Santa Coloma de Queralt, Solivella, Tallat y Vallbona en los días 23-30 de juny y 1er. de juliol 1880", *L'excursionista*, Barcelona, 1880, pàgs. 455-457 i 473.

TORRAS TILLÓ 1997:

Santi TORRAS i TILLÓ, *Els ducs de Cardona; art i poder (1575-1690). Una proposta d'estudi i d'aproximació a la història, art i cultura a l'entorn de la casa ducal en època moderna*, Bellaterra, 1997 (tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, dirigida pel Dr. Bonaventura Bassegoda Hugas).

TORRAS TILLÓ 1999:

Santi TORRAS i TILLÓ, "La casa dels barons de Bellpuig o l'ascendència d'Itàlia en l'art i la

societat catalana dels segles XVI i XVII", *Quaderns de «El Pregoner d'Urgell»*, 12, Bellpuig, 1999, pàgs. 75-102.

TORRES GROS - YEGUAS 2000:

Jaume TORRES i GROS - Joan YEGUAS i GAS-SÓ, *Recopilació de gravats, dibuixos i fotografies del Mausoleu de Ramon Folch de Cardona*, (amb motiu de l'aparició del número 500 de la revista *El Pregoner d'Urgell* i el 75è aniversari de la declaració del panteó com a monument nacional), Bellpuig, 2000.

TORRES GROS 1976 a:

J(aume) TORRES i GROS, "El Mausoleo de Ramon Folch. Monumento Nacional, 50 aniversario", *El Heraldo de Urgel*, 414, Bellpuig, 1976 (17 gener), pàg. 4.

TORRES GROS 1976 b:

J(aume) TORRES i GROS, "La espada perdida y otras consideraciones", *El Heraldo de Urgel*, 418, Bellpuig, 1976 (20 març), pàgs. 8-9.

TORRES GROS 1980:

Jaume TORRES i GROS, *Història de Bellpuig dins del principat de Catalunya*, Bellpuig, 1980.

TORRES GROS 1982:

Jaume TORRES i GROS, *Ferran Folch de Cardona, almirall de Nàpols, duc de Soma, baró de Bellpuig*, Bellpuig, 1982.

TORRES GROS 1987:

J(aume) TORRES i GROS, "Els amics de l'art", *El Pregoner d'Urgell*, 180, Bellpuig, 1987 (7 abril).

TORRES GROS 1998:

Jaume TORRES i GROS, "L'espasa de marbre del mausoleu de Ramon Folch de Cardona i Anglesola", *El Pregoner d'Urgell*, 444, Bellpuig, 1998 (1 abril), pàgs. 30-34.

TOSCANO 1996 a:

Gennaro TOSCANO, "Frammenti cinquecenteschi della cattedrale di Nola: Giovanni da Nola, Andrea da Salerno, Annibale Caccavello, Gerolamo d'Auria e Francesco Cassano", *Atti del II corso di formazione per docenti in servizio 'Didattica e territorio': Nola e il suo territorio dalla fine del medio evo al XVII secolo momenti di storia culturale e artistica*, Nola, 1996, pàgs. 107-135.

TRIADÓ 1998:

Joan Ramon TRIADÓ, *L'escultura moderna i contemporània* (Art de Catalunya, 7), Barcelona, 1998, pàgs. 12-127.

TURRÓ 1994:

Jaume TURRÓ i TORRENT, *L'obra literària de Romeu Llull*, Bellaterra, 1994 (tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, dirigida per Lola Badia).

VALENTINER 1958:

Wilhelm R. VALENTINER, "The florentine master of the tomb of pope Pius II", *The Art Quarterly*, XXI, Detroit, 1958, pàgs. 116-150.

VASARI 1550:

Giorgio VASARI, *Le vite de'piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri*, 1550 (edició consultada: Einaudi, Torino, 1986, 2 vols.).

VASARI 1568:

Giorgio VASARI, *Le vite de'piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1568 (edició consultada: Grandi tascabili economici Newton, Roma, 1997).

VEGAS 1806:

Antonio VEGAS, *Diccionario geográfico universal*, vol. I (A-B), Madrid, 1806.

VENTURI 1908:

Adolfo VENTURI, *La scultura del Quattrocento* (Storia dell'arte italiana, VI), Milano, 1908.

VENTURI 1935:

Adolfo VENTURI, *La scultura del Cinquecento* (Storia dell'arte italiana, X), Milano, 1935.

VIDAL FRANQUET 2007 a:

Jacobo VIDAL i FRANQUET, "Una obra d'Antoni Queralt a cavall entre Lleida i Tortosa", *Urtx*, 21, Tàrrrega, 2007, pàgs. 125-155.

VINCENTI 1607:

Pietro VINCENTI, *Teatro / de gli hvomini / illvstri, / che fvrono grand'ammiragli / nel regno da Napoli*, 1607 (edició consultada: G. Domenico Roncagliolo, Napoli, 1628).

VISCEGLIA 1982:

Maria Antonietta VISCEGLIA, "Corpo e sepoltura nei testamenti della nobiltà napoletana (XVI-XVII secolo)", *Quaderni Storici*, 50, Bologna, 1982, pàgs. 583-614.

VITALE 1987:

Giuliana VITALE, "Modelli culturali nobiliari a Napoli tra Quattro e Cinquecento", *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, 105, Napoli, 1987, pàgs. 27-103.

VIVES 1492-1540:

Joan Lluís VIVES, *Del Socorro de los pobres, 1492-1540* (edició consultada: "Obras completas", 2 vols., Aguilar, Madrid, 1947-1948).

VOLPICELLA 1916:

Luigi VOLPICELLA (ed.), *Regis Ferdinandi primi. Instructionum liber (10 maggio 1486 - 10 maggio 1488)*, Napoli, 1916.

VOLTES 1958:

Pedro VOLTES BOU, *Cartas del Emperador Carlos I a la ciudad de Barcelona*, Barcelona, 1958.

VOVELLE 1985:

Michel VOVELLE, "Sobre la mort", *L'Avenç*, 78, Barcelona, 1985 (gener), pàgs. 50-57.

WADDING 1628-1654:

Luke WADDING, *Annales minorum seu trium ordinum a S. Francisco institutorum*, 1628-1654 (edició consultada: a cura de José Maria Ribeiro da Fonseca, 18 vols., Tip. Rocco Bernabò, Roma, 1731-1886).

WEISE 1952:

Georg WEISE, "Il problema dell'opera personale di Giovanni da Nola", *Bollettino di Storia dell'Arte*, II, Salerno, 1952, pàgs. 65-79.

WEISE 1977:

Georg WEISE, *Studi sulla scultura napoletana del primo Cinquecento. Revisioni critiche, confronti et attribuzioni*, Napoli, 1977.

YEGUAS 1998 a:

Joan YEGUAS, "Jeroni Descoll. Una trajectòria com a polític i mecenes", *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 18-1 (Actes del IV Congrés d'Història Moderna de Catalunya. Barcelona, 1998), Barcelona, 1998, pàgs. 349-361.

YEGUAS 1998 b:

Joan YEGUAS i GASSÓ, "Aclariments sobre Ramon de Cardona i el seu sepulcre", *Quaderns de «El Pregoner d'Urgell»*, 11, Bellpuig, 1998, pàgs. 55-70.

YEGUAS 1999:

Joan YEGUAS i GASSÓ, *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, Lleida, 1999.

YEGUAS 2000:

Joan YEGUAS i GASSÓ, "Els encàrrecs artístics de Joan d'Aragó", *Actes del I, II i III Col·loquis sobre Art i Cultura a l'època del Renaixement a la Corona d'Aragó* (Tortosa, 1996-1999), Tortosa, 2000, pàgs. 325-343.

YEGUAS 2000-2001:

Joan YEGUAS i GASSÓ, "Sobre l'escultor Martí Díez de Liatzasolo (circa 1500 - 1583)", *Locus Amoenus*, 5, Bellaterra, 2000-2001, pàgs. 179-194.

YEGUAS 2001 a

Joan YEGUAS i GASSÓ, *L'escultura a Catalunya entre 1490 i 1575. De la tradició medieval a la difusió i consolidació de les formes «a la romana»* (col·lecció de tesis doctorals microfixades, núm. 3.892), Barcelona, 2001, (tesi doctoral, dirigida pels Dr. Ximo Company - Joaquim Garriga).

YEGUAS 2001 b:

Joan YEGUAS i GASSÓ, "Sobre Beatriu Fernández de Córdoba (1523-1553) i la seva família", *Quaderns de «El Pregoner d'Urgell»*, 14, Bellpuig, 2001, pàgs. 69-102.

YEGUAS 2001 c

Joan YEGUAS i GASSÓ, "Sobre la restauració del panteó de Bellpuig", *El Pregoner d'Urgell*, 522, Bellpuig, 2001 (juliol), pàgs. 29-30.

YEGUAS 2003:

Joan YEGUAS i GASSÓ (a cura de), *Llibre Ver del Convent de Bellpuig* (Col·lecció Ardèvol, 6), Tàrrrega, 2003.

YEGUAS 2004 a:

Joan YEGUAS i GASSÓ, "Obres en el convent de Bellpuig (1507-1535)", *Urtx*, 17, Tàrrrega, 2004, pàgs. 127-160.

YEGUAS 2004 b

Joan YEGUAS i GASSÓ, "El testament de Lluís II Fernández de Córdoba († 1642)", *Quaderns de «El Pregoner d'Urgell»*, 17, Bellpuig, 2004, pàgs. 49-82.

YEGUAS 2004 c:

Joan YEGUAS i GASSÓ, "Escultura a l'església cerverina de Santa Maria entre 1500 i 1750", *Miscel·lània Cerverina*, 17, Cervera, 2004, pàgs. 67-126.

YEGUAS 2005 a:

Joan YEGUAS i GASSÓ, "Giovanni da Nola e la tomba del viceré Ramon de Cardona. Il trasferimento da Napoli a Bellpuig e i legami con la scultura in Catalogna", *Napoli Nobilissima*, VI (5 epoca), Napoli, 2005, pàgs. 3-20.

YEGUAS 2005 b

Joan YEGUAS i GASSÓ, "El testament d'Elfa de Perellós i de Mur (1492)", *Quaderns de «El Pregoner d'Urgell»*, 18, Bellpuig, 2005, pàgs. 107-113.

YEGUAS 2006:

Joan YEGUAS i GASSÓ, "El mausoleu de Bellpuig (l'Urgell)", Jordi Casanovas - Francesc Quílez (comissaris), *El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806-1820). Dibuixos preparatoris* (Catàleg de l'exposició. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 30 de maig - 27 d'agost del 2006), Barcelona, 2006, pàgs. 176-178.

YEGUAS 2007 a:

Joan YEGUAS i GASSÓ, "El patrimoni artístic", Isidor Cònsul et alii, *Llibre de Bellpuig. Una història gràfica*, Bellpuig, 2007, pàgs. 80-125.

YEGUAS 2007 b:

Joan YEGUAS i GASSÓ, "Miquel Mai embajador en Roma (1528-1533): erasmismo y me-

cenazgo", Carlos J. Hernando (coord.), Roma y España. *Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna* (Actas del Congreso. Real Academia de España, Roma, 8-12 de mayo de 2007), Madrid, 2007, pàgs. 297-321.

YEGUAS 2008 a:

Joan YEGUAS i GASSÓ, "Postil·la a Díez de Liatzasolo: un caserío a Quipúzcoa, la seva formació aragonesa i una obra inexistent a Sanaúja", *Urtx*, 22, Tàrrrega, 2008, pàgs. 187-195.

YEGUAS 2008 b:

Joan YEGUAS i GASSÓ, "Extractes documentals per a la història de Bellpuig i la seva baronia (1338-1938)", *Quaderns de «El Pregoner d'Urgell»*, 21, Bellpuig, 2008, pàgs. 73-86.

ZAMORA 1785-1791:

Francisco de ZAMORA, *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, 1785-1791 (edició consultada: Curial, Barcelona, 1973).

ZURITA 1580:

Jerónimo ZURITA, *Historia del rey don Hernando el Católico: de las empresas y ligas de Italia*, 1580 (edició consultada: a cura d'Àngel Canellas López, 6 vols., Zaragoza, 1991-1996).

Índex onomàstic i toponímic

A

- Abbate, Francesco 20, 78, 81, 126,
 127, 156, 161, 173, 174, 176
 Adrià VI 154
 Agostini, Paolo degli 49
 Àguila, Diego del 62
 Agustí i Albanell, Antoni 29
 Aiello 158
 Ainaud, Joan 32, 50
 Aitona 85, 184
 Albiano, Bartolommeo d' 9, 61
 Alcamo 151
 Alciato, Andrea 140
 Alcoberro, Agustí 21
 Alfons IV el Magnànim 8, 148, 150, 158
 Alfons XIII 121
 Alicarnasseo, Filonico *Vegeu: Castriota,
 Costantino*
 Alkiza 178
 Almeria 106
 Alzamora, Baltasar d' 95
 Amatisco, Gregorio 149, 152
 Ancona 9, 59
 Andorra 19
 Anghiera, Pietro Martire d' 28, 30,
 59, 64, 66, 72
 Anglesola 23
 Anglesola, Beatriu d' 23
 Anglesola, Berenguer Arnau d' 23
 Anglesola, Berenguer d' 23
 Anglesola, Guillem II d' 23
 Anglesola, Guillem IV d' 23
 Anglesola, Ramon I d' 23
 Angri 26
 Angulema, Margarida d' 36
 Aprile da Carona, Antonio Maria 72
 Aprile da Carona, Giovan Antonio 72
 Aquila 151
 Aragó, Elionor d' 45
 Aragó, Joan d' 8, 51, 54, 74, 103, 176
 Aragó, Joana d' 49
 Aragón, Juan de (arquebisbe) 28
 Aragona, Ferrante d' 24
 Arcia, Marlès d' 186
 Arduino, Andrea 26
 Arfe, Juan de 107
 Artaldo, Luigi 81
 Artés, Huguet d' 180
 Artigau, Montserrat 89, 105, 148
 Aulèstia i Pijoán, Antoni 93
 Auria, Giovan Domenico d' 48, 78, 83,
 161, 164, 165, 173
 Avalos, Fernando de 46
 Avellino 44, 45, 64
 Àvila 72, 74
 Ayamonte 72
 Aymerich, Joan 55
 Azara, Pedro 129
 Azcárate, José María 123

B

- Bach, Antoni 44
 Baena 26
 Baia 171
 Bakewell 153
 Ballester, Joan 181
 Ballester, Magí 93
 Ballesteros, Manuel 50, 61
 Bambaia 7, 58, 154
 Bandinelli, Baccio 154
 Barba-rossa 171
 Barbens 19
 Barberà de la Conca 87
 Barberio, Giovanni Luca 52
 Barcelona 19, 21, 23, 26, 30, 32, 35, 36, 46,
 50, 73, 75, 85, 91, 92, 113, 175, 176, 178,
 179, 184, 189
 Baró, Joan 89, 186
 Barón, Irene 20
 Barraquer i Roviralta, Gaietà 92
 Barreiros, Gaspar 107, 124
 Basso della Rovere, Girolamo 151, 153
 Basso della Rovere, Girolamo della 14
 Belianes 19

- Bellini, Giovanni..... 49
- Bellpuig
- Ajuntament 20
- Baronia . . . 8, 19, 23, 24, 32, 85, 87, 89, 90,
 105, 108, 174
- Castell..... 11, 23, 31, 32, 34, 35
- Convent 11, 12, 20, 30, 31,
 32, 41, 42, 49, 50, 51, 71, 85, 87, 89,
 90, 91, 92, 93, 95, 107, 108, 109, 111,
 124, 183, 186
- Església parroquial. 7, 20, 101, 118, 121,
 129, 148
- Hospital 31
- Institut "lo Pla d'Urgell"..... 19
- Belvell, Gabriel 89, 187
- Belverte, Pietro 13, 79, 81, 124
- Benevent 149
- Bentivoglio, Giovanni 57
- Bèrgam 13, 61
- Berruguete, Alonso 151
- Besançon 34, 35
- Besozzi, Cerbonio 73
- Bibbiena..... *Vegeu: Dovizi, Bernardo*
- Bisceglia, Anna 21
- Bisignano 26, 47, 64
- Bissone, Bernaldo de 72
- Bisticci, Vespasiano da 68
- Blancafort 87
- Blasi Gambacorta, Giovanni
- Evangelista di 52
- Boil i Mercader, Guillem Ramon de 74
- Boleda, Eudald 104
- Bologna, Ferdinando . . . 21, 80, 81, 122, 127
- Bolònia 9, 56, 57, 60
- Bonifacio, Andrea 156, 157
- Borja, cardenal de *Vegeu Borja Llançol,
 Pere Lluís de*
- Borja Llançol, Pere Lluís de 54
- Borgonya, Joan de 11, 33
- Borràs, Joan 89, 107, 187
- Bosch i Ballbona, Joan. . . . 20, 139, 177, 181
- Bosch i Ignés, Josep Maria 124, 126,
 135, 141
- Bourne, Molly 39
- Bouton, Philippe 43
- Bovet, Baltasar 187
- Bovinet, Edme 26, 109
- Bramunt, Ferran de 184
- Bregno, Andrea 149, 150, 151
- Brescia 9, 55, 57, 60, 61
- Bretanya, Anna de 43
- Brogna de Lardis Compagni, Eleonora . . . 14,
 39, 45
- Brussel·les 10
- Budapest 40
- Bugia 51
- Burckhardt, Jacob 78, 122
- Burgos 30
- Busti, Agostino *Vegeu: Bambaia*
- C**
- Cabra del Camp 85, 184
- Cabrero, Juan 28
- Caccavello, Annibale 83, 161, 164,
 165, 173
- Caglioti, Francesco 21, 149
- Calahorra, La (Granada) 72, 73
- Caldes de Montbuí 189
- Caldoliver, Jaume 180
- Calonge 44
- Calsada, Pere 93
- Cambrai 56
- Cambrils 19
- Camón Aznar, José 123
- Canibell, Eudald 76
- Canyamars, Joan de 30
- Capaccio 57
- Capdevila, Jesús 101
- Capdevila, Joaquim 19
- Càpua 161, 174
- Capuz i Gil, Antoni 116
- Caracciolo, Petraccone 47
- Caraffa, Diomedede 149
- Caraffa, Ettore 80
- Caraffa, Ferrante 8
- Caraffa, Oliviero 26
- Carbó i Carbó, Eusebi 92
- Carbonell i Buades, Marià 20, 64, 124
- Carbonell i Huguet, Pere 121
- Cardisco, Marco 11, 38
- Cardona 23
- Cardona i d'Anglesola, Hug II de 23
- Cardona i d'Urgell, Joan Ramon Folc de . . 29
- Cardona i de Vilamarí, Maria de 45, 64
- Cardona i Enríquez, Ferran de 26, 29
- Cardona i Enríquez, Teresa de 62
- Cardona i Ventimiglia, Antonio de 64
- Cardona, Catalina de 45
- Cardona, Hug I de 23
- Cardona, Pere de (arquebisbe) 36, 85
- Cardona, Sibil·la de 23, 31
- Cardona-Anglesola i de Centelles,
 Antoni de 8, 24
- Cardona-Anglesola i de Centelles,
 Guillem 24
- Cardona-Anglesola i de Centelles,
 Hug III de 24
- Cardona-Anglesola i de Requesens,
 Castellana de 24
- Cardona-Anglesola i de Requesens,
 Isabel de 11, 24, 46, 57, 74
- Cardona-Anglesola, Antoni de . . . 45, 90, 184
- Cardona-Anglesola, Beatriu de 44, 45,
 46, 47, 48, 183
- Cardona-Anglesola, Ferran de 26, 35, 41, 44,
 45, 50, 65, 106, 141, 144, 183
- Cardona-Anglesola, Maria de 45, 183
- Cariati 64
- Carles V. 10, 26, 36, 38, 39, 40, 55, 63,
 64, 65, 66, 74, 151, 183
- Carlone, Michele 72, 73
- Carlone, Taddeo 72
- Carrara 72, 113, 123, 124, 129
- Casalciprano 46
- Casas Benítez 46
- Castañeda, Vicente 98
- Castelcivita nel Cilento 80
- Castellnou de Seana 19
- Castelló de Farfanya 89, 186
- Castellserà 19
- Castriota, Costantino 8, 28, 46
- Castriota, Giovanna 64

Catània	36
Ceci, Giuseppe	47
Cefalù	51
Celano, Carlo	47, 77
Cellés, Antoni	111
Cervera	181, 189
Cesena	60
Cicaro, Giovan Battista	165, 169
Claverie, Charles	108
Climent VII	36, 154, 178
Codazzi, Viviano	34, 35
Coiny, Jacques Joseph	26, 109
Collesano	8, 63, 64
Colonna, Vittoria	46
Comellas, Valentí	97
Company, Ximo	20, 21
Conca, Antonio	109
Conejo, Antoni	21
Constantí	149, 152
Contrari, Beatrice de	45
Contreras, Domingo	161, 175, 177
Contreras, Juan	102, 123
Cosenza	158
Costa, Lorenzo	39
Cots, Josep Maria	20
Creazzo	61
Credeça, Nicolau de	11, 33
Cremona	61
Croy, Guillem de	63
Cruz Collado, Antonio	103, 105, 106
Cumont, Franz	135
Cupertino	64
Cuyàs, Margarita	21
D	
Dala, Guillem	36
Dedo, Hieronimo	64
Delfos	140
Descoll, Jeroni	74, 75, 176
Despuig, Ausiàs	151
Díez de Liatzasolo, Martí ..	90, 169, 178, 187
Dominici, Bernardo de	76, 77, 79
Dovizi, Bernardo	48, 58, 60

E	
Engenio, Cesare Caracciolo d'	80, 81
Enguera, Joan d'	28
Enríquez de Rivera, Fabrique	72
Enríquez i Velasco, Beatriu	44, 64
Enríquez, Aldonza	28, 29
Espluga Calba	32, 185
Espluga de Francolí	87
Este, Alfons d'	49
Este, Francesco d'	64
Este, Ippolito d'	60
Este, Isabella d'	14, 39, 45
Estella, Margarita	21
Eugeni IV	149, 150
F	
Fajardo Chacón, Pedro	72
Fancelli, Domenico	74
Faraglia, Nunzio	83
Fatjó i Bartra, Àngel	113, 114
Felip II	45
Felip V	108
Felip, Baltasar	93
Fernández de Córdoba, Antoni	35
Fernández de Córdoba, Beatriu	31, 106
Fernández de Córdoba, Diego	8, 50
Fernández de Córdoba, Gonzalo	8, 9, 12, 50, 59, 74
Fernández de Córdoba, Luis	151, 153
Fernández de Oviedo, Gonzalo	26, 30
Fernández, Pere	126
Ferran I	141
Ferran II el Catòlic	8, 9, 11, 26, 27, 28, 29, 36, 38, 44, 51, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 73, 74
Ferrandina	64
Ferrandis, Jaume	89, 186
Ferrant, Alejandro	102
Ferrante I	24, 44
Ferrara	35, 45, 49, 60, 64
Ferrucci, Andrea	151, 152, 165, 169
Fídiés	77
Fiesole	151, 152, 165
Fiesole, Andrea da ..	<i>Vegeu: Ferrucci, Andrea</i>

Filangieri, Gaetano	79
Fiore, Agnolo Aniello	79
Fita, Fidel	178
Fité, Francesc	126
Florència	9, 20, 49, 60, 68, 75, 77, 83, 129, 151, 153, 154
Florensa, Ramon	93
Florensa, Trinitat	20
Fogassot, Guerau	44
Fointanebleau	49, 91
Foix, Gastó de	7, 9, 57, 58, 59
Foix, Germana de	9, 28, 57
Foix, Guerau de	50
Foix, Odet de	165
Folch i Torres, Joaquim	97, 121
Fondarella	30
Font Llobera, Joan Baptista	95
Forment, Damià	20, 90, 161, 175, 176, 177, 187
Fortuny, Jaume	20
Francesc I	10, 36, 49, 62, 65
Franco, Francisco	100, 102
Francolí, Joan	76, 184
Frankfurt	64
Fregoso, Ottaviano	9, 60
Fritz, Michael	21, 45, 49
Fuenterrabía	60
Fuga, Ferdinando	37
Fuster, Onofre	181
G	
Gabarró, Carme	19
Gaeta	50
Gaeta, Letizia	80
Gagini, Antonello	11, 36, 151, 153
Gagini, Domenico	149
Gagini, Pace	72
García de Leaniz, Javier	98
Garganté, Maria	21
Gargiulo, Domenico. <i>Vegeu: Spadaro, Micco.</i>	
<i>Vegeu: Spadaro, Micco</i>	
Garriga, Joaquim ..	20, 91, 124, 126, 127, 141
Gassó, Dolors	19
Gassó, Joan	19

Gassó, Josep	19
Gennaro, Antonio de	158, 159
Gènova	9, 60, 72, 73, 121, 129, 179
Gerace	158
Germond de Lavigne, Alfred	92, 115
Gesualdo, Carlo	136, 158
Gilbert, Antoni	184
Gili i Boquer, Josep	95
Giovan Giacomo da Brescia	75, 137, 158
Giovanni Cristoforo Romano	151
Giovanni da Nola	7, 12, 13, 14, 47, 48, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 90, 107, 108, 109, 113, 118, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 130, 148, 156, 161, 165, 173, 174, 176
Giovanni, Vincenzo di	52
Girona	20
Giulio Romano	14, 48, 49
Golisano	<i>Vegeu: Collesano</i>
Golmés	19
Gombau, Berenguer	<i>Vegeu: Anglesola, Berenguer d'</i>
Gómez Moreno, Manuel	123
Gonzaga, Francesco	32
Gonzaga, Francesco II	39
Gonzaga, Giulia	178
González de Mendoza, Pedro	72
Gonzalvo, Gener	21
Gragnano	26
Gramignanis, Stich	37
Granada	12, 19, 72, 74
Grau, Rafael	93
Gutiérrez, Xavi	21

H

Hernando, Carlos	12, 21, 52
Herrera, Juan de	123
Holanda, Francisco de	107, 124
Horaci	28
Huguet, Gaspar	139, 180
Hursina, Perris d'	87, 185
Hurtado de Mendoza, Diego	74

I

Icart, Lluís d'	55
Idiáquez, Alonso	72
Igualada	19, 76, 184
Indaco, Jacopo l'	<i>Vegeu: Torni, Jacopo</i>
Isabel de Portugal	36
Isabel la Catòlica	36
Isaia da Pisa	148, 149, 150, 151
Ivars d'Urgell	19
Ivorra	19

J

Jacopo della Pila	149
Joan II	24, 28
Joan, Pere	149
Jorba, Dionís de	35
Jordan, Aniello	10, 66
Jover i Vila, Ramon Maria de	93
Juera, Pere de	186
Juli II	30, 36, 56, 60, 105, 151, 181
Juvenal	28

K

King, Georgiana Goddard	121, 174
-------------------------------	----------

L

La Corte Cailler, Gaetano	52
Laborda, Adela	21
Laborde, Alexandre	26, 89, 109, 115
Lacorte, Ricardo	102
Lafond, Paul	121
Lang, Mateu	60
Lannoy, Charles de	11, 36
Lanuz, Juan de	51
Laurana, Francesco	149
Lecrec, Charles de	63
Leo da Barletta, Mario di	46
Leonardo da Vinci	14
Leone de Castris, Pier Luigi	39, 49
Lettere	26
Lille	61
Lino, Bartolommeo de	80
Linyola	24

Lípari	26
Llanos, Fernando	39
Lleida	19, 20, 21, 24, 32, 89, 91, 93, 95, 98, 105, 185
Lleó X	36, 60, 62, 154
Llopis, Joan	11, 33, 35, 41, 42, 50, 85, 87, 184, 185
Llorens	19
Lluís XII	56, 60
Llull, Romeu	11, 43
Loffredo, Segismundo	63
Lombardi, Alfonso	178, 179
Lombardo, Pietro	149
Lombardo, Tullio	149
Lonati, Bernardino	151
Londres	56
Lozoya, marquès de	<i>Vegeu: Contreras, Juan</i>
Lucca	60

M

Machuca, Pedro	126
Madrid	28, 46, 93, 103, 121
Maffioli da Carrara, Alberto di Giovampietro	72
Magalotti, Lorenzo	108
Maganya, Miquel de	11, 32, 41
Mai, Miquel	76, 178
Maiano, Benedetto da	124, 151, 165
Maiano, Giuliano da	35
Màlaga	51, 72
Maldà	19
Maldà, Ramon de	50
Malé, Josep	20
Malvito, Giovan Tommaso	81
Malvito, Tommaso	79, 81, 149
Manrique, Leonor	72
Màntua	39, 45, 77
Manuel, Juan	10, 65
Maquiavel, Nicolau	9, 28, 68
Marca, Francisco	32, 56, 91, 108
Marcello, Niccolò	149
Marco, Antonino de	81
Marfà, Josefa	19

- Marigliano, Giovanni 78, 107. *Vegeu: Giovanni da Nola*
- Marignano 10, 62, 76
- Martina Franca 47
- Martinell, Cèsar 101, 102, 124
- Martínez i Latorre, Damià 21, 187
- Massa Lombarda 64
- Massalquivir 7, 14, 50, 52, 130, 131, 132, 156, 173, 177, 178, 181
- Massana, Perenton 20
- Matera 80
- Maximilià d'Habsburg 56, 61
- Mèdici, Cosme de 83, 108
- Mèdici, Giovanni de *Vegeu: Lleó X*
- Mèdici, Giuliano de 62
- Medici, Ippolito de' 178
- Mèdici, Lorenzo de 62
- Mèdici, Piero de 151
- Melfi 80
- Merliano, Giovanni *Vegeu: Giovanni da Nola*
- Mers-el-Kébir *Vegeu: Massalquivir*
- Messina 36, 51, 52
- Mestre de Pius II *Vegeu: Sacconi, Paolo*
- Mestre Jacques 181
- Miarnau, Roser 33
- Michelangelo Senese 154
- Michiel, Giovanni 151
- Michiel, Marco Antonio 76
- Migliaccio, Luciano 72
- Milà 9, 10, 20, 28, 55, 58, 60, 61, 62, 66
- Mingorance, Francesc Xavier 102
- Mino da Fiesole 149
- Miquel Àngel Buonarroti 14, 36, 77, 151, 156, 181
- Miralpeix, Francesc 21
- Miró, Ramon 20
- Miroballo, Carlo 26
- Miroballo, Giovan Tommaso 55
- Miseria, Juan de la 46
- Mocenigo, Pietro 149
- Mòdena 43
- Moguer 72
- Molas, Pere 21
- Mollerussa 19
- Monfar, Bartomeu 90
- Montalto 24
- Montblanc 50, 176
- Montcada, Hug de 64
- Montecassino 151
- Monti, Ippolita de 47, 48
- Montorsoli, Giovan Angelo ... 133, 134, 156
- Montserrat 11, 30, 32, 43, 75, 103, 137, 158, 176
- Morisani, Ottavio 122, 123, 127, 174
- Morte, Carmen 21
- Motta 61
- Moulinier, Jacques 26, 109, 110
- Münzer, Hyeronimus 28
- Muñoz, Joan-Hilari 21
- N**
- Naldi, Riccardo 20, 79, 80, 106, 127, 158, 161, 165
- Nàpols
- Biblioteca Nazionale 28
- Castel Nuovo (Maschio Angioino) ... 10, 11, 34, 37, 55, 66, 89, 148, 150, 183, 186
- Església de l'Annunziata ... 12, 44, 47, 79
- Església de San Domenico Maggiore ... 80, 81, 82, 83, 149, 161, 163, 165
- Església de San Giacomo degli Spagnoli 83, 159, 165, 171, 173
- Església de San Giovanni a Carbonara 38, 80, 83, 149, 150, 156, 158, 164, 165
- Església de San Giuseppe dei Falegnami 80
- Església de San Lorenzo Maggiore 65, 77, 81, 83, 84, 156, 157, 161, 162, 165, 167, 170, 173, 174
- Església de San Pietro a Maiella 83, 165, 169, 173
- Església de San Pietro ad'Aram . 80, 161
- Església de San Pietro Martire .. 81, 158, 159
- Església de Sant'Aniello a Caponapoli 14, 158, 160, 165, 167, 174
- Església de Santa Caterina a Formiello . 156
- Església de Santa Chiara 80
- Església de Santa Maria a Cappella Vecchia 165
- Església de Santa Maria del Parto a Mergellina ... 77, 80, 133, 134, 156
- Església de Santa Maria delle Grazie a Caponapoli 83, 161, 173
- Església de Santa Maria di Monteoliveto 54, 63, 80, 81, 82, 151, 152, 161, 163, 173
- Església de Santa Maria Donnaregina 80
- Església de Santa Maria la Nova 48, 80, 137, 158, 159, 164, 165, 173
- Església de Sant'Anna dei Lombardi ... *Vegeu: Església de Santa Maria di Monteoliveto*
- Església dels Santi Crispino e Crispiano 80
- Església dels Santi Severino e Sossio 47, 48, 83, 156, 157, 165, 167, 169
- Museo di San Martino ... 38, 53, 80, 136, 158
- Narduch, Giovanni *Vegeu: Miseria, Juan de la*
- Navarro, Pedro 9, 10, 26, 59, 65
- Negre i Pastells, Pelai 24, 44
- Némours 9, 57
- Nicolini, Fausto 49, 122
- Nocera Inferiore 80
- Nola 76, 77, 80, 83
- Novara 60
- Noyon 10, 63
- Nubulis, Francesco 10, 66, 71, 183
- Nunyes, Pere 39, 50
- O**
- Olazábal, Gracia de 72
- Oliveto Citra 10, 26, 63, 65

Omells de Na Gaia, Els.....	19
Oms i Canat, Vicenç.....	117, 118
Orà 51	
Ordóñez, Bartolomé.	14, 38, 75, 80, 81, 122, 123, 124, 126, 156, 157, 158, 176
Orley, Barend van.....	40
Orligner, Esteve.....	186
Orligner, Jaume.....	89, 186
Orso, Antonio.....	151
Ortís, Josep Maria.....	20
Osorio de Moscoso, Vicente Joaquín . . .	109
Osorio de Moscoso, Vicente Pío.....	93
Ostris, Pere.....	180

P

Pàdua.....	9, 60, 61
Padula.....	45, 57, 64, 80
Palamós.....	8, 24, 32, 44, 47, 50, 76, 181
Palau d'Anglesola, El.....	21, 30
Palau, Bonaventura.....	93
Palerm.....	11, 20, 36, 52, 64, 129, 151, 153
Palma, Berardino de.....	81
Palomer i Alsina, Josep.....	50
Pandone, Galeazzo.....	81
Pane, Roberto.....	122, 127
Paolo Romano.....	149
Parcerisa i Boada, Francesc Xavier. .	111, 112
París.....	49, 57, 154
París, Joan.....	185
Parma.....	60, 65
Parrino, Domenico.....	40, 41, 77, 78
Pasha, Hayreddin.....	<i>Vegeu: Barbarossa</i>
Passallo, Giovan Maria.....	72, 73
Paternò, Giovan Battista.....	37
Pau, Fernando.....	103, 105
Pavia.....	23, 36, 60
Pedicini, Luciano.....	21, 22, 27, 29, 51, 62, 88, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 136, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 155, 157, 159, 160, 162, 164, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 175, 177, 179
Penelles.....	19
Penni, Giovan Francesco . . .	14, 49, 151, 153
Perelló, Josep Maria.....	120

Perellós i de Mur, Elfa de.....	24
Perolli, Giovanni Battista.....	54
Perpinyà.....	30
Pescara.....	46, 59
Petrarca, Francesco.....	67, 68
Pi i Margall, Francesc.....	113
Piacenza.....	60
Pietrasanta.....	129
Pietro da Milano.....	148, 149, 150
Piferrer, Pau.....	57, 78, 91, 93, 111, 113, 115, 118, 121, 122, 129
Pimonte.....	26
Piquoy, Francí.....	184
Pira.....	87
Pisa.....	57
Pisanello.....	148
Piscione, Luigi.....	37
Pistofilo, Bonaventura.....	60
Pistoia.....	60
Pius II.....	149
Pleixats, Josep.....	20
Pleyán de Porta, Josep.....	118
Plutarc.....	69
Poblet.....	90
Podocataro, Ludovico.....	151
Poggio Reale.....	34, 35
Pons i Altés, Josep Maria.....	21
Pontano, Giovanni.....	68, 71
Ponz, Antoni.....	108, 109, 115, 118, 121
Porta, Eduard.....	89, 105, 148
Porta, Gian Giacomo della.....	72
Porta, Guglielmo della.....	72
Portocarrero, Juan.....	72
Portugal i de Noronha, Fadrique de.....	36
Positano.....	26
Pozuelo de Alarcón.....	103
Prato.....	9, 60
Praxítel·les.....	77
Preixana.....	19
Primo de Rivera, Miguel.....	97
Pruna, Joan.....	187
Puig i Sanchis, Isidre.....	21
Puigverd, Esteve.....	85, 184, 185
Pulgar, Hernando del.....	69

Q

Queralt, Antoni.....	11, 32, 33, 35, 41
----------------------	--------------------

R

Rafael Sanzio.....	14, 15, 48, 49, 155, 156
Ràfols, Joan Francesc.....	124
Raggio, Olga.....	72
Raineri, Marco Antonio.....	77
Ravenna.....	9, 30, 58, 59
Redondo, María José.....	123, 129, 135, 140, 141, 148, 149
Remolins, Francesc.....	10, 54, 56, 57
Requesens i Enríquez, Isabel de.	8, 10, 11, 13, 14, 24, 26, 35, 36, 41, 42, 44, 47, 49, 52, 64, 74, 85, 87, 89, 108, 109, 115, 148, 183
Requesens i Enríquez, Maria de.....	64
Requesens i Joan de Soler, Castellana de. .	8, 24
Requesens i Joan de Soler, Galceran de . . .	8, 26, 32, 44, 64
Requesens i Joan de Soler, Lluís de.	44
Requesens i Roís de Liori, Estefania	73
Requesens i Santa Coloma, Galceran de. .	24
Requesens, Joana de.....	47
Reville, Jean Baptiste.....	26, 109
Riario, Pietro.....	149
Ribera i Llopis, Jaume.....	39, 40
Rico Bona, Santiago.....	36
Rimini.....	57, 60
Rimpatta, Antonio.....	80
Rizzo, Antonio.....	149
Roca i Sallent, Antoni.....	113, 114
Rocafort, Ceferí.....	118
Roda, La.....	46
Roma.....	10, 20, 36, 56, 65, 66, 72, 73, 75, 129, 135, 149, 151, 152, 154, 174
Església de San Francesco a Ripa . . .	154
Església de San Gregorio Magno al Celio.....	149, 152
Església de San Marcello al Corso . . .	151
Església de San Pietro in Vincoli	36, 151, 181

- Església de San Salvatore in Lauro . 149, 150
- Església de Santa Maria del Popolo . 14, 149, 150, 151, 153
- Església de Santa Maria dell'Anima . 154
- Església de Santa Maria sopra Minerva 154
- Església de Santa Sabina 151
- Església de Sant'Andrea della Valle . 149
- Església dels Santi Apostoli 149
- Museus Vaticans 15, 155
- Villa Farnesina 155, 156
- Romano, Luciano 58
- Ros-Fàbregas, Emilio 43
- Rosselli, Francesco 53
- Rossellino, Antonio 124, 151, 152, 165
- Rossi, Anna de 178
- Rosso Fiorentino 49
- Rovere, Giuliano della *Vegeu: Juli II*
- Rubinat 24
- Ruiz, Francisco 72
- Ruvo 26
- S**
- Sabatini, Andrea . . *Vegeu: Salerno, Andrea da*
- Sacconi, Paolo 149, 152
- Sacnomina, Jeroni 90, 107
- Sagredo, Diego de 71
- Sala, Ramon 97
- Saladrigues i Fernández, Ramon 20
- Saladrigues i Fernández, Anton 20, 34
- Saladrigues i Oller, Ramon 95
- Saladrigues i Oller, Salvador 96
- Saladrigues i Solé, Francesc 20
- Saladrigues i Solé, Antoni 20
- Saladrigues i Mas, Dídac 20
- Saladrigues, Salvador 101
- Salamanca 44
- Salas, Xavier de 35
- Salaverda, Bernardí 187
- Salern 46, 57, 72, 143, 156
- Salerno, Andrea da 143, 156
- Salou 12, 85, 87, 88, 184, 185
- Salutati, Coluccio 68
- Salviatis, Benigno de 36
- Sangallo, Antonio da (el jove) 154
- Sangallo, Francesco da 151
- Sangallo, Giuliano da 154
- Sannazzaro, Jacopo 77, 80, 124, 133, 134, 156
- Sanseverino, Alfonso de 45
- Sanseverino, Ferrante 57
- Sanseverino, Pietrantonio 26, 47, 64
- Sansovino, Andrea 14, 72, 122, 123, 124, 126, 148, 151, 153, 178, 179
- Sansovino, Jacopo 151
- Sant Andreu de Llaveneres 139, 180
- Sant Cugat del Vallès 141, 144
- Sant Feliu de Guíxols 44
- Sant Guim de Freixenet 19
- Sant Martí de Maldà 19, 87, 184
- Sant Ramon 19
- Sant Sebastià 72
- Santa Coloma de Gramenet 19, 76
- Santacroce, Girolamo 14, 15, 47, 78, 82, 124, 136, 156, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 167, 174
- Santiago de Compostel·la 72
- Santmartí, Vicenç de 184
- Santo Domingo de la Calzada 161, 175, 176, 177, 178
- Santpedor, Joan de 89, 186
- Sanuto, Marino 27, 45, 46, 59, 65, 66
- Saponara 47
- Saragossa 132
- Savoia, Maria Lluïsa Gabriela de 108
- Scala, Pierangelo della 72
- Schiavo, Domenico 37
- Schio 61
- Scotti, sant Folc 23
- Sedamó, Lluís de 32, 50
- Senan 87, 184
- Sentenach, Narcís 98
- Serra i Boldú, Valeri 57, 93, 95, 118, 121
- Serra i Postius, Pere 56, 108
- Sessa Aurunca 26, 37, 71, 93, 95, 109
- Sevilla 72, 74
- Sforza i Aragó, Bona 62
- Sforza, Ascanio 151
- Sforza, Ascanio Maria 14
- Sforza, Maximiliano 60
- Sforza, Vittoriano 60
- Siena 60
- Siloé, Diego de 14, 80, 126
- Silvestro dell'Aquila 151
- Siracusa 36
- Siscar, Gaspare 137, 158
- Soderini, Pietro 60
- Somma Vesuviana 26, 45, 107
- Sora 63
- Sorrento, cardenal de: *Vegeu Remolins, Francesc*
- Spadaro, Micco 34, 35
- Speranza, Fabio 21
- Spinelli, Giovan Battista 64
- Spirinch, Girart 33
- Stefano, Pietro de 47
- Summonte, Pietro . 13, 49, 76, 78, 79, 80, 122, 124, 174
- Sureda, Joan 21, 124
- T**
- Tarifa 72
- Tarragona 90, 187
- Tàrrrega 90, 93, 187
- Teggiano 80
- Teixidó i Balsells, Josep 125, 126
- Tenerello, Giovan Antonio 75, 85
- Terrassa 169, 178
- Toledo 72
- Toledo, Pedro de 7, 8, 11, 54, 65, 83, 159, 165, 171, 173
- Tomacelli, Porzia 48
- Torelló, Lluís de 186
- Tormo, Elías 98, 122, 124, 126, 127
- Tornese, Nunzio 26
- Torni, Jacopo 74
- Torra i Cabello, Albert 20
- Torras i Tilló, Santi 21, 35
- Torrent, Raül 124, 126, 135, 141
- Torres i Gros, Jaume 20, 45, 101, 105
- Torres Naharro, Bartolomé de 11, 43, 61

Torres, Luis de.....	72
Torrignano, Pietro.....	74
Tortosa.....	32
Tournai.....	65
Trajà.....	149
Transillo, Luigi.....	77
Treviso.....	9, 60
Triadó, Joan Ramon.....	21, 124
Tribolo, Niccolò.....	154
Trípoli.....	51, 55
Trivento.....	44
Tron, Niccolò.....	149

U

Utxafava.....	<i>Vegeu Vila-sana</i>
---------------	------------------------

V

Vaga, Perino del.....	156
València.....	32, 43, 57, 69, 73, 176
Valentiner, Wilhelm.....	149
Valladolid.....	12
Vallbona de les Monges.....	19
Valls.....	181

Vasari, Giorgio.....	76, 78, 82, 83
Vecchi, Orazio.....	43
Vega, Garcilaso de la.....	64
Vélez Blanco.....	72
Vendramin, Andrea.....	149
Venècia.....	7, 9, 56, 61, 149
Venturi, Adolfo.....	122, 123, 127
Verona.....	9, 35, 60, 64
Vettori, Francesco.....	28
Vicenza.....	9, 29, 39, 60, 61, 62, 141, 145, 171, 173
Vich, Jeroni.....	56, 62, 73
Vidal, Jacobo.....	21
Vilamarí, Bernat de.....	10, 11, 24, 46, 50, 57, 63, 64, 75, 103, 137, 158, 176
Vilamarí, Isabel de.....	46, 57
Vilamarí, Joana de.....	57, 64
Vilanova de Bellpuig.....	19, 93
Vila-sana.....	19
Villanueva de la Jara.....	46
Villanueva del Fresno.....	72
Viso del Marqués.....	54
Viterbo.....	62

Vivar y Mendoza, Rodrigo de.....	72
----------------------------------	----

W

Weise, Georg.....	20, 82, 124, 126, 154, 156, 158, 161, 165, 174
-------------------	---

X

Xandri, Miquel.....	21
Xanxo, Jeroni.....	180
Xàtiva.....	151
Ximénez de Cisneros, Francisco.....	51

Y

Yáñez de la Almedina, Fernando.....	39
Yeguas, Patricio.....	19
Yourcenar, Marguerite.....	7

Z

Zabala Gallardo, Manuel.....	98
Zamora, Francisco de.....	57, 108
Zúñiga i de Avellaneda, Juan de.....	73
Zúñiga, Francisco.....	72
Zurita, Jerónimo.....	28, 59



Aquest llibre ha estat imprès
als tallers de Saladrigues SL, d'on ha sortit
a les vigílies de la festivitat de Sant Blai de l'any 2009.

