

## DE LA CÁTEDRA DE SAN PEDRO A LA PUERTA DEL PRÍNCIPE: LA APOTEOSIS DE FRANCESCO CARACCIOLO, EN LA CATEDRAL DE MÁLAGA

### FROM ST. PETER'S CATHEDRA TO THE PRINCE'S DOOR. FRANCIS CARACCIOLO'S APOTHEOSIS, IN THE CATHEDRAL OF MÁLAGA

Juan Antonio Sánchez López (Universidad de Málaga)

[jasanchez@uma.es](mailto:jasanchez@uma.es)

Recibido: 15 de diciembre 2022 / Aceptado: 10 de febrero 2023

**Resumen:** Francesco (Ascanio) Caracciolo (1563-1608) es una figura clave del oratorianismo italiano de la Reforma católica. Al curarse de la lepra en su juventud estando en el ejército, se orientó hacia la vida religiosa fundando en Nápoles la congregación de los Clérigos Regulares Menores junto a Giovanni Agostino Adorno y Fabrizio Caracciolo. Su intención era formar sacerdotes ejemplares y activos que viviesen en comunidad y prestasen servicio social mediante la predicación y la asistencia. Provisto de un espíritu apasionado y caritativo, Caracciolo fue beatificado por Clemente XIV el 10 de septiembre de 1769. La *Imago* del flamante beato, pintada por Domenico de Angelis, es un notable exponente de los *quadri di canonizzazione* empleados en los aparatos efímeros para la santificación de los 'atlantes de la fe' católicos, entre los siglos XVI y XIX. Abordamos esta problemática junto al análisis estilístico-formal, estudio iconográfico y contextualización del lienzo referido, clarificando su procedencia, autoría e identificación. Nadie habría podido sospechar aquel día que el lienzo descubierto en la cátedra de san Pedro para presentarlo al mundo como el más flamante de los bienaventurados de la Iglesia católica acabaría en la iglesia malagueña de la Orden que fundara y, definitivamente, en la seo de esta ciudad.

**Palabras clave:** Pintura; Iconografía; Canonizaciones; Barroco, Roma.

**Abstract:** Francesco (Ascanio) Caracciolo (1563-1608) is a prominent figure in Italian oratorianism of the Catholic Reformation. After being cured of leprosy in his youth while in the military, he turned to religious life, founding the Congregation of the Minor Clerics Regular in Naples together with Giovanni Agostino Adorno and Fabrizio Caracciolo. His intention was to form exemplary and active priests who lived in community and provided social service through preaching and assistance. Endowed with a passionate and charitable spirit, on September 10, 1769 he was beatified by Clement XIV. The *Imago* of the brand new blessed, painted by Domenico de Angelis, is a notable exponent of the *quadri di canonizzazione* used in the ephemeral devices for the sanctification of the Catholic "Atlanteans of the Faith" between the 16th and 19th centuries. We approach this problem together with the stylistic-formal analysis, iconographic study and contextualization of the referred canvas, clarifying its origin, authorship and identification. No one could have suspected that day that the canvas discovered in *Cathedra Petri* to present him to the world as the most flamboyant of the blessed of the

Catholic Church would end up, first of all, in the Malaga church of the Order that he founded and definitely in the cathedral of this city.

**Keywords:** Painting; Iconography; Canonizations; Baroque; Rome.

Como citar este artículo:

Sánchez López, J. A. (2023). De la cátedra de San Pedro a la puerta del Príncipe: la apoteosis de Francesco Caracciolo, en la Catedral de Málaga. *Revista Eviterna*, (13), 136-153 / <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi13.16231>

## 1. Introducción

En ocasiones, las obras de arte protagonizan inesperados viajes que las hacen arribar, contra todo pronóstico, a lugares lejanos a su origen. Asimismo, pueden experimentar imprevistos cambios de función al final de la travesía, al ser reubicadas y resemantizadas en los entornos de acogida. Así sucede con una monumental pieza pictórica que sorprende por sus dimensiones y espectacularidad, al contemplarla suspendida del muro sobre la puerta principal de la catedral de Málaga: la *Apoteosis de Francesco Caracciolo*<sup>1</sup>.

## 2. Referentes, recorrido y controversia historiográfica

Quizás las cuestiones capitales a dilucidar acerca de esta pintura sean su procedencia, autoría e identificación, no siempre unánimes por parte de la historiografía. El primer interrogante fue aclarado a finales del Setecientos por el canónigo-historiador Cristóbal Medina Conde. Al relatar los avatares del colegio de Clérigos Menores de la Purísima Concepción y santo Tomás de Aquino, instituido en 1673, la reconoce como la *Imago* que presidiera la beatificación de Caracciolo en 1769. Al tiempo, la localiza físicamente en el cerramiento del coro alto de la iglesia de la Concepción, de dicho Colegio, dedicada en 1710. Antes de 1782, el templo experimentó un importante programa de embellecimiento y reformas en el que intervino el maestro mayor de la catedral de Málaga, Antonio Ramos (Camacho Martínez, 1981, p. 232).

No hay razón alguna para poner en tela de juicio el testimonio de Medina Conde. Al analizar el tono literario empleado para relatar los hechos como un testigo que los vive en primera persona, se infiere que la llegada del lienzo debió ser coetánea a la conclusión de las referidas obras y tampoco demasiado lejana a la ceremonia de beatificación, recalando en Málaga entre 1769-1782; presumiblemente, por los contactos que el Colegio malagueño tuviese en Roma a la hora de hacerse con él, una vez cumplido su papel estelar en los ritos vaticanos. El prestigio del establecimiento como segunda fundación caracciolina en Andalucía y última empresa de envergadura de la Orden en suelo español (Díaz Gómez, 2021, pp. 80-81), son otros factores que considerar en la consecución de este logro. Por eso mismo, esta

---

<sup>1</sup> Nota del editor: este trabajo se integra en el dossier *Roma, la più bella città del mondo. Homenaje al profesor Juan María Montijano García* publicado en el nº 10 de la *Revista Eviterna* –septiembre de 2021– y coordinado por el doctor Sergio Ramírez González.

noticia se antoja una auténtica crónica de actualidad, delatando un perfecto conocimiento de los entresijos y últimas novedades del mundillo eclesiástico local por parte de Medina Conde:

Hoy se ha adornado mucho esta Iglesia: se le ha hecho un espacioso Coro de que carecía, y losado toda, y colocadose en su testero la hermosa pintura de su Fundador, la misma que se puso para su Beatificación en la Iglesia de S. Pedro de Roma, y en la que tuvo la primera adoración de Beato el V. Francisco Caracciolo (1793, p. 190).

En este punto, nos resultan cuanto menos extrañas las afirmaciones de algunos historiadores que adelantan a 1770 la presencia del cuadro en Málaga, con motivo de las fiestas promovidas por los Clérigos Menores para celebrar la beatificación (Rodríguez Marín, 2000, pp. 364-365). Con independencia de las razones aducidas, suscribimos la lúcida reflexión de la profesora Escalera Pérez al precisar:

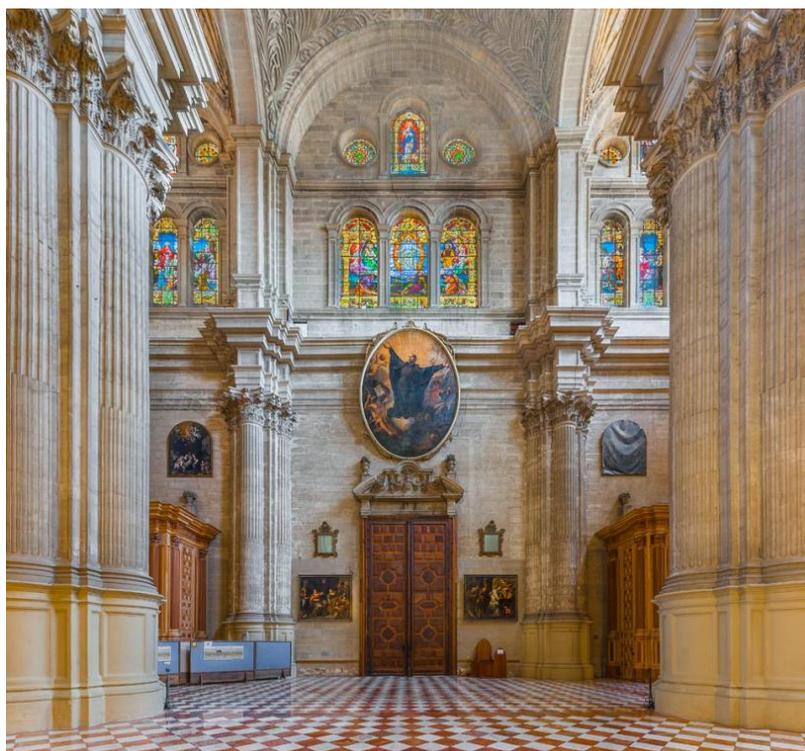
Es difícil pensar que un cuadro de estas características y dimensiones (5 x 3 m. aproxim.) hubiera pasado desapercibido para el autor de la Relación de la fiesta que se realizó en Málaga, quien sólo comenta que en el claustro, debajo de un hermoso pabellón, se colocó una «muy aventajada pintura al óleo con marco y moldura dorada de nuestro padre Francisco». Si hubiera sido la misma que se dispuso en el Vaticano, seguramente el anónimo narrador -un religioso de la Orden- no dejaría pasar la ocasión de mencionar tan importante acontecimiento, para resaltar la magnificencia y singularidad de las celebraciones que se realizaron en su comunidad (1993, p. 448).

En cualquier caso, la *Apoteosis de Francesco Caracciolo* permaneció en la iglesia de la Concepción más allá de la exclaustración -1835- y hasta 1894, dos años después de la cesión del templo a la Congregación de Religiosas Esclavas Concepcionistas por el obispo Marcelo Spínola y Maestre (Rodríguez Marín, 2000, p. 366). Por razones desconocidas se determinó entonces su traslado a la catedral, dándose cuenta de ello en la sesión capitular del 3 de agosto de 1894.

Aparte de recepcionar la obra, es significativa la decisión del cabildo catedralicio de asignarle la ubicación donde hoy permanece, de la que no se ha movido desde que pasara a formar parte del patrimonio de la basílica [Fig. 1]. El testimonio documental también confirma habersele practicado un reconocimiento y tratamiento conservativo previos a su colocación que lo identifican como un óleo sobre lienzo, desterrando así la 'leyenda urbana' que lo presupone pintado sobre una piel de elefante:

Se enteró enseguida el Cabildo de la entrega que se había hecho a esta Sta. Iglesia, como en depósito, de un cuadro al óleo, en lienzo, representando a S. Francisco Caracciolo, de forma ovalada, de siete varas en su diámetro mayor y seis en el menor; que se cree pintado en Roma para celebrar la canonización de dicho Santo y que se encontraba en el Coro de la Yglesia de la Purísima Concepción de esta Ciudad. El Cabildo, aceptando el depósito, acordó: que dicho cuadro, después de restaurado y puesto en las debidas condiciones, fuese colocado sobre la puerta principal de este Sto. Templo, dando frente al Altar Mayor. Y se acabó de que certifico<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Archivo Catedral de Málaga, leg. 1067, pza. 1: *Actas Capitulares*, lib. 74 (1888-1896), fol. 214 v. Cabildo de 3 de agosto de 1894.



**Fig. 1.** La Apoteosis de Francesco Caracciolo en la catedral de Málaga. Fotografía: Álvaro Yus Fernández – artiSplendore –Catedral de Málaga

Bastante más tiempo ha llevado clarificar definitivamente la identificación y autoría, aunque no desde luego porque entrañara excesiva dificultad. La confusión proviene de dos errores de interpretación por parte de Narciso Díaz de Escovar, que conservaba en su archivo un ejemplar de la crónica de la beatificación de Caracciolo traducida al español del original italiano (Anónimo, 1769a), promovida e impresa a instancias de los Clérigos Menores malagueños para divulgar el gran acontecimiento vivido en Roma **[Fig. 2]**. Al pormenorizar los aparatos efímeros dispuestos para la ocasión, la *Relación* (Anónimo, 1769b) refiere la presencia de dos grandes medallones pictóricos pintados por el «célebre Carlo Valloni» en la fachada de la basílica; uno representando «al Siervo de Dios en aquel acto de desnudarse a sí propio para vestir a un pobre desnudo» y, el otro, que mostraba 'al Siervo de Dios en la Gloria', con una grande targeta sostenida de Ángeles» en donde se leía un extenso panegírico en latín que glosaba su vida y virtudes:

*FRANCISCVS CARACCIOLO Neapolitanus / Clericorum Regularium Minorum Fundator, /Mundi sui que contemptor insignis, / Dei, proximique amore maxime flagrans, / Orationi; & contemplationi semper intentus, / Praecipue Sanctissimi Christi Corporis in Eucharistia latentis / Cultor Eximius, /Prophetiae dono clarissimus/ CLEMENTIS XIV. P.M. Decreto/ Beatorum Albo Solemni Ritu adscribitur<sup>3</sup>.*

<sup>3</sup> La traducción es: «FRANCISCO CARACCIOLO Napolitano, Fundador de los Clérigos Regulares Menores, insigne en el desprecio del Mundo, y de sí propio; abrasado en un grande amor de Dios, y del próximo; entregado todo a una continua oración, y contemplación; eximio principalmente en la veneración y devoción al SANTÍSIMO



Fig. 2. Portadillas de las versiones italiana y española de la *Breve Notizia* de la beatificación de Francesco Caracciolo (1769) y grabado de Francisco Muntaner inserto en la *Breve Relación de las fiestas celebradas por los Clérigos Menores* en la iglesia de San Sebastián de Barcelona (1770). Fotografías: Archivo autor.

Como acotación al texto sobre el segundo óvalo de Carlo Valloni, Díaz de Escovar introdujo en el impreso una anotación manuscrita al margen de página que provocaría el dislate perpetuado por historiadores posteriores, prácticamente hasta el día de hoy: «Este cuadro qe. estubo en el Convento de los Clérigos menores de Málaga está hoy en la catedral». Resulta desconcertante que el erudito y polígrafo malagueño ignorase la referencia explícita que la propia relación hace del lienzo estudiado al describir el exorno del altar de la cátedra de san Pedro donde se ubicó durante los fastos; máxime, cuando su descripción coincide exactamente con el conservado en la Catedral de Málaga:

Encima de la Cátedra y enfrente de la Tribuna se dexaba ver la Imagen del Siervo de Dios, pintada al óleo por el excelente Pintor, el Sr. Domingo (Domenico) de Angelis Romano, sostenida en magestad, y gloria de una grande multitud de nubes, entre las quales se hallaban distribuidas vistosamente muchas cabezas de Serafines, y Ángeles, todo puesto en campo de oro (Anónimo, 1769b, s/p).

Al pasar por alto este dato —transmitido desde antiguo por Medina Conde—, se comprende el cúmulo de despropósitos que se derivan; por lo demás, solamente achacables a una lectura precipitada del referido impreso por parte de Díaz de Escovar. Al confundirse de cuadro, el erudito yerra automáticamente en la autoría, ubicación e identificación de la pieza, arrastrando así a cuantos secundaron su opinión sin analizar detenidamente la fuente literaria que documenta tales aspectos. Ante la incertidumbre, Clavijo García (1973, pp. 295–296) prescinde de atribuciones nominales catalogándola como pintura «de escuela italiana del siglo XVIII».

SACRAMENTO de la Eucaristía, clarísimo en el don de Profecía; hoy, por Decreto de CLEMENTE XIV. Pontífice Máximo, solemnemente se adscribe entre los Bienaventurados».

Es cierto que, desde una perspectiva iconográfica estricta, la visión del «Siervo de Dios en la Gloria» constituye el denominador común entre ambas obras. Sin embargo, el cuadro de la Catedral de Málaga no ostenta la gran cartela con la prosopopéyica *laudatio* que sí aparecía como elemento destacado en el de Carlo Valloni. Aparte de las informaciones que lo señalan como tal, este factor es una razón de peso más para identificarlo sin fisuras como el realizado por Domenico de Angelis. No en balde, la composición se articula en función del propósito para el que fue concebido, pensando en su perfecto acomodo al enclave de la cátedra de san Pedro; siendo más exactos en pleno centro de la rayera, lo cual «explica la actitud etérea del personaje representado, con los brazos abiertos y rodeado de nubes y ángeles en plena apoteosis» (Palomo Cruz, 2020, p. 68).

### 3. La beatificación de Francesco Caracciolo: la fiesta para un cuadro 'compartido'.

Conquistar los altares fue la aspiración suprema de hombres y mujeres durante siglos. La beatificación y la canonización fueron las herramientas propagandísticas, proselitistas e ideológicas utilizadas por la Iglesia católica para oficializar de modo público y solemne la elevación de tales modelos de virtud a la comunión de los bienaventurados. De ahí que se convirtiera en una necesidad perentoria para la institución el control férreo de los mecanismos que dictaminasen o refutasen presuntos casos de santidad. Aunque con una trayectoria histórica variable y de largo recorrido desde los primeros tiempos del cristianismo, lo cierto es que los procesos con todas sus circunstancias añadidas vivirían un antes y un después, merced al revulsivo que supuso la creación de la Sagrada Congregación de Ritos en 1588 por Sixto V, en virtud de la Constitución Apostólica *Immensa aeterni Dei*.

Desde entonces, se confió a este organismo eclesiástico la tarea de regular el ejercicio del culto divino y estudiar las causas de los santos. En un plano práctico suponía que Roma se reservase la potestad exclusiva de la santificación de un individuo y, por supuesto, la facultad decisoria y la última palabra sobre la conveniencia o no de llevarla a cabo (Sánchez López, 2022, pp. 31-32). De todas formas, los obispos conservaron hasta 1634 la facultad de beatificar; esta les sería arrebatada por Urbano VIII al promulgar el Breve Apostólico *Coelestis Hierusalem Cives*, anticipatorio de los *Decreta servanda in canonizatione et beatificatione Sanctorum*, dictados por el mismo pontífice en 1642 (Hernández Rodríguez, 2020, pp. 52-61). Tales disposiciones fueron sintetizadas y racionalizadas más tarde por Benedicto XIV, al publicar en 1734 *De Servorum Dei beatificatione et de Beatorum canonizatione* (Saccenti, 2011, pp. 125-126).

Por razones de metodología, no vamos a ahondar aquí tanto en la fenomenología de la 'fabricación' de los santos como en la repercusión práctica y, sobre todo, 'visible' de semejante privilegio. Esto es, se trataría de aplicar a la lectura de la *Apoteosis de Francesco Caracciolo* de Domenico de Angelis lo que la beatificación –por extensión la canonización– supuso y significó en cuanto punto de partida y desarrollo de una estudiada iconografía, concebida y diseñada exprofeso y nunca mejor dicho 'a mayor honor y gloria' del individuo en cuestión.

Desde una mirada contemporánea, este proceso bien podría asimilarse a una auténtica 'campana de imagen', compuesta y articulada a efectos publicitarios y de estrategia de 'mercado' a favor de los intereses y necesidades —autoafirmación, proyección, difusión, propaganda, adoctrinamiento y persuasión— de un colectivo —en el caso estudiado, un determinado sector de la iglesia católica—, eso sí oportunamente personificados en un determinado individuo prototípico.

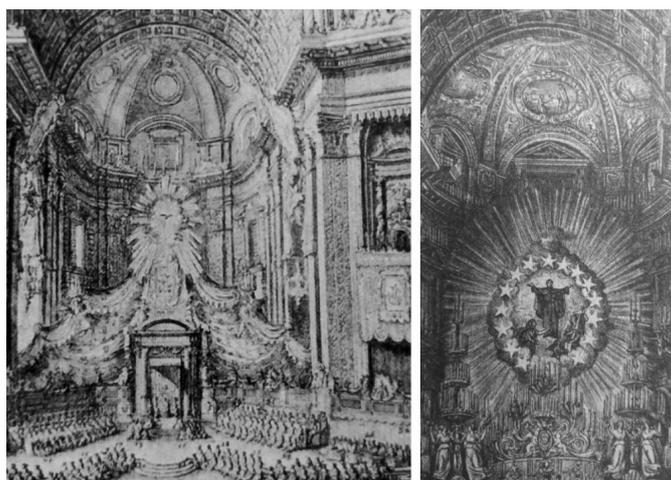
Al inscribirse a dicho 'héroe' —o 'heroína', según proceda— en el canon o catálogo de los santos reconocidos, se proclama la declaración posbeatificatoria que recapitula sobre los méritos concurrentes en el —o la— hasta entonces postulante, a la par que reconoce su poder de intercesión ante Dios y se le asigna una fiesta litúrgica coincidente generalmente con su 'tránsito' a la vida eterna. En paralelo a tales diligencias, se autoriza su veneración en efigie y/o la de sus reliquias en exposición pública en un lugar sagrado. Y casi lo más importante de todo: al descubrirse su *Imago* en solemne y multitudinaria ceremonia, se le dedican iglesias, capillas o altares mientras se multiplican las representaciones de su figura, los episodios de su vida y, por supuesto, los milagros acreditativos de su estatus ultraterreno en toda suerte de soportes artísticos. Se comprende así la incalculable trascendencia del 'teatro' de las canonizaciones como eje nuclear y punto de partida de tales movimientos.

En la fecha señalada, el templo sería profusa y específicamente decorado para la ocasión. No se trataba tanto —aunque también— de 'transmutar' la arquitectura buscando efectos ilusionistas y de trampantojo, como de convertirla valiéndose de ellos en un excepcional escaparate de la grandeza del afortunado o afortunada (Brancia, 1995, pp. 231-246). La arquitectura construida actúa así como el soporte físico de prolijos y abrumadores repertorios iconográficos que definen y 'construyen' la arquitectura efímera, triunfal y utópica de la beatificación a costa de deconstruir la arquitectura real por el breve espacio de unos días. Al darse curso a la liturgia del acto, la Iglesia aplicaría una secuencia dramática más o menos uniforme en su desarrollo, apenas sujeta a cambios de guion salvo los directamente relacionados con el/la protagonista. Modelando con psicología el *tempus* de la función religiosa se preparaba el ánimo de los presentes para vivir el clímax del acto, finalmente alcanzado cuando:

[...] el cardenal gran maestro de las ceremonias, revestido con una capa de oro con la mitra, sube a una tribuna acompañado de dos canónigos de San Pedro y lee el breve del Santo Padre para la beatificación del Siervo de Dios. Concluida esta lectura, llega al altar el cardenal celebrante, acompañado de los diáconos y sub-diáconos de la Iglesia Romana, y entona el himno de triunfo *Te Deum*, mientras se sitúa en el altar una reliquia del Beato. Aún está la última nota de la entonación en sus labios cuando una mano invisible descorre el velo que cubre al bienaventurado. En este momento sublime, cardenales, pontífice, reyes, príncipes, magistrados, fieles. Todos doblan las rodillas y humillan su frente para venerar la santa imagen. Mil instrumentos de música hacen resonar las bóvedas del templo, al tiempo que la artillería del castillo de San Ángel mezcla su imponente armonía con la descarga de cañón y el sonido de todas las campanas de Roma [...]

El cardenal celebrante dice la oración compuesta en honor del beatificado e incienso su imagen. Después se reviste de pontifical y ofrece los santos misterios en honor del nuevo habitante de los cielos. Concluida la misa el procurador de la causa distribuye a todos los asistentes la imagen del beatificado, ya pintada, ya litografiada, o de escultura, con más o menos riqueza material, según la calidad de las personas. Tales son las ceremonias de beatificación (Peñarroya, 1859, pp. 387-388).

En este punto conviene recordar la necesidad de contar con artistas acreditados y/o de probada eficacia en la composición de los espectaculares aparatos efímeros que, desde finales del Quinientos hasta el último cuarto del XIX, fueron alzándose en la basílica de san Pedro –más raramente en la de san Juan de Letrán y otras iglesias romanas– como una fórmula escenográfica ciertamente impecable a la hora de aunar lugares, actores, objetos sagrados y elementos sacralizados de la representación en una auténtica explosión de los sentidos [Fig. 3]. De hecho, las escenografías *ad hoc* para tales eventos hicieron presente el poder de las imágenes desde una dimensión litúrgica, devocional, memorial, ornamental, ritual, realista y simbólica, pero también como artefactos retóricos en cuanto herramientas útiles para la percepción y difusión de acontecimientos investidos de una subliminal dualidad comunicativa, a medio camino entre la definición de la santidad y la estrategia política (Boiteux, 2020, p. 108).



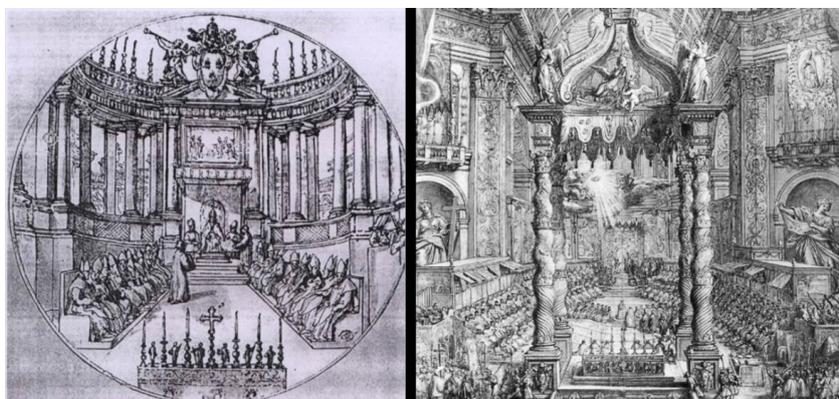
**Fig. 3.** Aparatos en la cátedra de san Pedro y el ábside de la basílica vaticana: a la izquierda, para la quintuple canonización de Fidel de Sigmaringa, Camilo de Lelis, Pedro Regalado, José de Leonisa y Catalina Ricci en 1746; a la derecha, para la beatificación de Pablo de la Cruz en 1853. Fotografías: Antonia Amor Robles Robles.

Ya solo faltaba que la integración de las artes y la conjunción de los sentidos se ocuparan de orquestar la exaltación visiva y sensitiva de las cualidades del beato/santo, de la que tampoco estaría ausente la música vocal e instrumental junto al aroma de las flores, las plantas olorosas y el incienso (Robles Robles, 2016, p. 190). Se comprende, de esta manera, que las obras plásticas creadas para tales ceremonias respondiesen a una finalidad didáctica, siempre sujeta a criterios efectistas de color y composición que suscitaban la admiración del público, facilitando la comprensión de la vida y milagros del/a interesado/a (Casale, 2011).

Esta funcionalidad se antojaba prioritaria y preferible a la excelencia artística, aún cuando existan notables excepciones a esta tónica que aúnan ambos aspectos, cual la

*Apoteosis de Francesco Caracciolo de Domenico de Angelis.* En este contexto, los *quadri di canonizzazione* hicieron suyo un idéntico propósito 'utilitario' a la hora de configurar –y de seguir– el relato hagiográfico diseñado para una ceremonia concreta, convirtiéndose por tanto en elementos efímeros que quedaban condenados a la obsolescencia una vez concluida aquella (Casale, 1982, pp. 33-61) [Fig. 4]. En palabras de la profesora Robles Robles:

La decoración pictórica que comprende los tapices, los estandartes, los retratos con la vida del pretendiente, así como el resto de decoración, las cornucopias, las telas, las placas con inscripciones, los emblemas, se comprometen a ilustrar todo lo correspondiente al titular y deben tener una única razón: la de poseer un carácter práctico e instructivo. Lo admirable de estas espléndidas obras de arte no es sólo la funcionalidad que poseen, sino la capacidad que tienen de convertir, más bien de 'transfigurar' un espacio completo en otro totalmente nuevo y diferente, superponiendo elementos extraordinarios y que no hagan perder el valor espiritual y poético de la obra arquitectónica original (2016, p. 189).



**Fig. 4.** Aparatos en la basílica vaticana: a la izquierda, para la canonización de Andrés Corsini en 1629; a la derecha, para la de Tomás de Villanueva en 1658. Fotografías: Archivo autor.

En virtud de la bula *Sacrae Religionis* dada el 1 de julio de 1588, un pontífice franciscano, Sixto V, aprobaba el instituto religioso fundado por Francesco Caracciolo «con la singularidad de haberlo querido distinguir con el sobrenombre de [Clérigos] Menores; cuyo carácter había sido hasta entonces propio, y privativo del esclarecido Orden Seráfico». El 4 de junio de 1769 otro antiguo fraile de este, Clemente XIV, decretaba su beatificación «después de 161 años de su feliz tránsito al Cielo». Se eligió para la ceremonia el 10 de septiembre del mismo año y:

Para este fin se vio aquel día la Basílica Vaticana toda vestida de damascos carmesíes, guarnecidos de oro; y con particular pompa, y hermosura la gran Tribuna, que estaba ricamente adornada de terciopelos, y damascos carmesíes, guarnecidos igualmente de oro; y todo dispuesto conforme al diseño del célebre, y famoso Arquitecto el Sr. Joseph [Giuseppe] Ferroni Romano (Anónimo, 1769b, s/p).

Sobre la pintura de Domenico de Angelis, colocada en la rayera de la cátedra de san Pedro, ardían un centenar de cirios colocados en grandes faroles, cornucopias de exuberante talla dorada y cinco lámparas, trabajadas a semejanza de ellas, que «formaban a la Imagen

una muy vistosa y lucida corona de resplandores». Obviamente, no se descuidó el aderezo litúrgico para la Misa Pontifical de acción de gracias inmediata al descubrimiento de la *Imago*:

Al Altar de la Catedral lo enriquecían un frontal, cuyo fondo era de plata, con unos bajos relieves recamados de oro, seis candeleros, Cruz, y dos Estatuas de oro de los dos Santos Apóstoles San Pedro, y San Pablo, con dos blandones muy ricos de bronce dorado [...] Tenían su situación estos blandones al pie del Altar sobre dos pedestales de color de verde antiguo con la cornisa dorada; y los candeleros colocados sobre una ayrosa grada, hermosea con ricos, y primorosos follages de oro (Anónimo, 1769b, s/p).

Como toda buena relación de su género que se precie, la *Breve Noticia de la solemne beatificación del V. Siervo de Dios Francisco Caracciolo* no escatima los pormenores descriptivos de los ostentosos –y costosísimos– aparatos escenográficos dispuestos en torno a la cátedra, el interior y exteriores de la basílica. Así, a ambos lados del ábside se levantaron sendas estructuras arquitectónicas que alzaban las alegorías escultóricas de la Fe, Esperanza, Caridad y Penitencia junto a las armas de los Clérigos Menores. En los pilastrones de la tribuna figuraban cuatro medallones que narraban milagros del protagonista. En tan deslumbrante derroche de magnificencia ornamental y narrativa, brillaba con luz propia el estrado «todo cubierto de una especial tapicería; formando un vistosísimo Teatro para celebrar en él la sacra solemne Función» de lectura y proclamación del Breve de Beatificación. Esta suerte de 'coro' efímero para los prelados, consultores, oficiales de la Sagrada Congregación de Ritos, postulador de la causa, Cabildo vaticano, beneficiados y clero estaba cercado por una balaustrada jaspeada a imitación de mármoles.

En el pórtico y fachada de la basílica despuntaban los dos óvalos pintados por Carlo Valloni como ejes de las decoraciones al aire libre diseñadas por Jaime [Giacomo] Castellari, que se extendían al arco de entrada. Allí destacaban cuatro escudos, con el de Clemente XIV a mayor escala y campeando sobre los otros tres, pertenecientes a los Clérigos Menores, al arcipreste de la basílica y al Cabildo vaticano.

A juzgar por las fuentes literarias de la época, Valloni debió ser un pintor requerido con cierta frecuencia por su habilidad para ejecutar este tipo de obras al servicio de los fastos religiosos de la Roma del *Settecento*. En 1761 había participado junto a Gaetano Ceccarini y Stefano Pozzo en una empresa artística similar, con motivo de la beatificación del cardenal Gregorio Barbarigo, obispo de Padua, celebrada en san Pedro el 6 de junio de dicho año. En aquellas efemérides se le señaló como uno de los pintores que se distinguían, cada vez más, por la forma y excelencia de su profesión (Pitteri, 1761, pp. 212-214).

Pero retornando a septiembre de 1769, sobra decir que el epicentro de tamaño despliegue de medios, esfuerzos, pompa y circunstancia era entonces la *Imago* de Domenico de Angelis que vivía radiante su gran momento cuando:

En el día diez por la mañana; después de haber brevemente perorado el Padre Postulador de la causa, el Rmo. P. General Miguel Recio, y suplicadole el Emo. Prefecto de la Sagrada Congregación de Ritos, a fin de que se dignase poner en ejecución el Breve Pontificio para la Beatificación del Siervo de Dios, fue leído el mismo; y concluido se cantó el *Te Deum*,

descubriéndose al mismo tiempo la Imagen del Beato al estruendo de una salva de artillería, y morteros. Después se dio principio a la Misa Pontifical: se hizo la distribución de Estampas, y Libros de la vida del Beato a los Emos. Cardenales, Ilmos. Prelados, y Consultores de Sagrados Ritos: dándose con esto fin a la sagrada solemne Función. A la tarde se condujo S. Santidad en forma pública a venerar en la Basílica al nuevo Beato (Anónimo, 1769b, s/p).

El impacto de la ceremonia trascendió el marco de la urbe romana y se extendió por aquellos países donde tuvieron asiento los Clérigos Menores. En España, varias ciudades celebraron la beatificación con jubilosa intensidad. Entre ellas Barcelona, Valencia, Granada y, por supuesto, Málaga (Escalera Pérez, 1994, pp. 350-354). Desde el 26 de mayo al 4 de junio de 1770, el instituto caracciolino malagueño dio curso a un nutrido programa de actos. Destacó en particular la solemne función que tuvo como escenario la iglesia de la Concepción la tarde del primer día. Allí se procedió a revivir la ceremonia romana parafraseándola en sus momentos culminantes, cuales la lectura del Breve de beatificación, el canto del *Te Deum* y la presentación al pueblo de la imagen del nuevo beato (Escalera Pérez, 1993, pp. 443-447). Conforme al gusto hispánico, se prefirió un simulacro corpóreo de tamaño natural para desempeñar este papel, encargándolo al efecto al escultor Luis García Quero. Todavía habría que esperar algunos años para que el ciclo pictórico de la iglesia de la Concepción, atribuido a Diego de la Cerda o Pedro de Hermosilla (González Segarra, 2000, p. 270), se viese enriquecido con un 'compañero' de excepción: la *Apoteosis de Francesco Caracciolo*.

#### **4. Un *dipinto di canonizzazione* de Domenico de Angelis: función, estilo e iconografía.**

La espectacularidad de las ceremonias de beatificación y canonización en san Pedro debieron buena parte de su hondo impacto emocional a su celebración preferente en un enclave emblemático de la basílica: el altar de la cátedra. Aunque construida con materiales nobles, no deja de ser fascinante que Bernini la concibiera como un maravilloso 'decorado' donde la densa volumetría de mármoles y bronce quiere someterse a la poética delicuescencia del fresco y el estuco. Actuando así, el artista subrayaba el efecto 'flotante' de los dos elementos primordiales: el trono papal alzado por los padres de la Iglesia griega y latina en la parte inferior; y, la impetuosa irrupción de la paloma del Espíritu Santo a través de la vidriera de tonalidades amarillas y anaranjadas, dispuesta como cerramiento de la ventana superior.

No puede olvidarse que la resolución de este problema supondría la base técnica para reforzar el significado teológico final del *concetto*. Parece que la gloria celestial invade literalmente el recinto sagrado, perforando el muro con la intención de asimilar la luz que acompaña la presencia del Paráclito al «símbolo visible del torrente de la gracia de Dios que fluye sobre el mundo mediante la intervención de su única Iglesia legitimada» (Hibbard, 1982, p. 142). En este sentido, si la significación permanente de la cátedra de san Pedro convierte al Espíritu Santo en fuente y centro de la emanación divina, el *dipinto di canonizzazione* introduce una dislocación iconográfica y simbólica de la configuración primigenia a tiempo parcial. Sobre todo, cuando la *Imago* del nuevo beato –o beata cuando corresponda– 'usurpa' el lugar –y el

rol– de la paloma, ocultándola para ocupar el óvalo de la rayera y hacerlo suyo al revelarse victoriosa y triunfante ante los fieles –al igual que aquella– desde tan privilegiada atalaya. Teniendo en cuenta que quien se hace digno de la beatificación viene a ser una luz que ilumina al mundo con su ejemplo, se comprende la ‘tolerancia’ de buen grado hacia tal ‘suplantación’ por parte de la Iglesia católica.

La *Apoteosis de Francesco Caracciolo* de Domenico de Angelis se antoja, pues, un *dipinto di canonizzazione* emblemático al componerse para prolongar al infinito, a través de la pintura, los juegos ilusionistas ensayados en la cátedra de san Pedro [Fig. 5]. El artista hace interactuar los personajes del lienzo con las figuras modeladas fuera del marco, estableciendo una perfecta serie de correspondencias y contraposiciones respecto a las morfologías y escorzos de los ángeles berninescos. Llegados aquí conviene recordar que la *Imago* de Caracciolo revelada ‘por sorpresa’ durante la beatificación recurriendo a técnicas plenamente teatrales actúa, representa y viene a ser su *alter-ego*; esto es, un simulacro del personaje que lo hace ausente y presente en la basílica, como un sustituto que permanece activo durante la ceremonia y cobra sentido a través de esa situación ritual (Boiteux, 2020, p. 110-111).



**Fig. 5.** A la izquierda, recreación digital de la *Apoteosis de Francesco Caracciolo* en la ‘gloria’ de la cátedra de san Pedro, donde fue descubierta el 10 de septiembre de 1769. A la derecha, perspectiva sobre la puerta principal de la catedral de Málaga. Fotografías: Archivo autor.

No menos importancia que la *Imago Revelata* adquieren las restantes representaciones del bienaventurado integradas en el aparato festivo. En este contexto se sitúan los estandartes, las pinturas con retratos del beato y las escenas de su vida que recordaban los prodigios y reiteraban al público durante los fastos su posición de intercesor. No obstante, la existencia material de estos repertorios estuvo ligada al calor del momento. En otras palabras, la fiesta concluía y con ella su ‘valor’. Que su supervivencia fuese precaria estaba ligada a la utilidad, casi nula, que este tipo de cuadros solía tener *a posteriori* «por sus grandes dimensiones, siendo reutilizados sólo en algunos casos como objeto decorativo dentro de conventos, sacristías, etc.» (Robles Robles, 2016, pp. 304-305). La *Apoteosis de Francesco Caracciolo* representa pues una de esas felices excepciones que solía darse cuando la Orden

anfitriona de la beatificación decidía destinar estas obras pictóricas –máxime siendo de calidad– como regalo, bien a personajes ilustres o a algunos de sus establecimientos, en el caso del instituto caracciolino malagueño.

En la relación romana de la beatificación de Caracciolo, el anónimo autor adjudica a Domenico de Angelis (1735-1804) el calificativo de 'virtuoso', dando cuenta de la reputación que parece llegó a gozar en su época dentro de los círculos académicos oficiales. No era para menos, a juzgar por los entusiastas elogios de las publicaciones especializadas, al calificarlo de pintor que acrecienta su arte con no poco lustre entre sus contemporáneos<sup>4</sup>.

Su aprendizaje estuvo ligado a la figura de Marco Benefial (1684-1764), cuya poética presajió el clasicismo setecentista secundado y cultivado por De Angelis al reivindicar los fundamentos de la pintura italiana personificados por Rafael Sanzio, Andrea del Sarto y Annibale Carracci. A raíz de su ingreso en la *Accademia di San Luca* en 1774, donó a la misma un lienzo de la *Magdalena penitente* (1775) de acusado temple neoclásico, que forma parte de la colección junto a su *Autorretrato* (c. 1790). Su actividad en este organismo fue intensa y comprometida, ocupando el cargo de director de la Academia del Desnudo en el Capitolio, entre otras responsabilidades. Por espacio de quince años trabajó diversos temas mitológicos para el príncipe Marcantonio Borghese en *Villa Pinciana*<sup>5</sup> y también para Pío VI en la decoración del Gabinete de las Máscaras del Museo Pio Clementino en el Vaticano<sup>6</sup>.

Las fuentes literarias alaban el estrecho seguimiento –a veces excesivo– de Domenico de Angelis respecto a las claves formales de su maestro, sobre todo en la pintura religiosa<sup>7</sup>. Así lo demuestran la *Asunción de la Virgen* (1785) para la iglesia de Santa María Assunta en Montalto di Castro y el lienzo destinado a Pío VI con motivo de la beatificación del franciscano fray Pacífico da San Severino (1786), captado cruzando un río con solo extender el manto sobre el agua. La *Apoteosis de Francesco Caracciolo* responde a un influjo barroco más estrecho respecto a otros períodos de su carrera. Sobre todo, tratándose de una escena de glorificación investida de una función propagandística y representacional añadida, que en gran medida la 'obligaba' a alinearse con los presupuestos escenográficos y técnicos al uso en los grandes cuadros de altar.

A propósito de esta cuestión, cabe recordar la transformación/apropiación operada por la iconografía cristiana sobre un símbolo atemporal del mundo antiguo ligado al concepto mismo de *apotheosis* –ἀποθέωσις–. En otras palabras: de la misma manera que el cuerpo

<sup>4</sup> Literalmente: *Pittore che all'arte sua non poco lustro a tempe nostri accresce*. Vid. Anónimo (6 de enero de 1787, p. 1).

<sup>5</sup> Vid. Anónimo (7 de mayo de 1785, pp. 229-230).

<sup>6</sup> Michel Olivier ofrece una completa reseña biográfica sobre el artista con repertorio bibliográfico en: [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-de-angelis\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-de-angelis_(Dizionario-Biografico)). [Consultado 24 de septiembre de 2021].

<sup>7</sup> Literalmente: *Signore Domenico de Angelis pittore della scuola del defunto egregio, e valente Pittore Cavalier Marco Benefial, Professore che molto onore arreca a si degno Maestro, della cui abilità stato altre volte fatta menzione nel nostro Giornale*. Vid. Anónimo (7 de mayo de 1785, p. 137).

inmortal de los emperadores romanos era llevado a los cielos –*ad sidera*– durante los funerales, para permanecer eternamente 'junto a' o 'entre' los dioses (Perea Yébenes, 2005, p. 117), los santos y beatos son arrebatados a la gloria del paraíso ante la mirada atónita de los fieles que los contemplan absortos en sus espectaculares ascensiones, dando la impresión de una súbita y momentánea invasión de lo divino en lo terreno.

No es casualidad que semejante fórmula compositiva se asemeje a los dispositivos teatrales empleados en las fiestas y ceremonias religiosas del XVII y XVIII, cuyo uso pionero tendría lugar en el Colegio romano de la Compañía de Jesús con motivo de la canonización de Ignacio de Loyola y Francisco Javier en 1622 (Buccheri, 2016, pp. 169). Los jesuitas supieron explotar el 'invento' mediante magistrales demostraciones 'prácticas' a cargo de Giovanni Battista Gaulli –1685– y Andrea Pozzo –1691-1694– en sus iglesias romanas de Il Gesù y san Ignacio, respectivamente (Levy, 2004, pp. 119 y 160). Después sobrevendría el aluvión de *performances* sacras que crean juegos ilusionistas en torno a los bienaventurados glorificados dentro de un plano pictórico expandido en sus límites físicos, consagrando al tiempo el triunfo de las nubes y atmósferas barrocas [Fig. 6].



**Fig. 6.** Giovanni Battista Gaulli, 'il Baciccio'. *Apotheosis de Ignacio de Loyola* (1685). Galleria Nazionale d'Arte Antica (Roma). Fotografía: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baciccio\\_-\\_Apotheosis\\_of\\_St\\_Ignatius\\_-\\_WGA01110.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baciccio_-_Apotheosis_of_St_Ignatius_-_WGA01110.jpg).

En su subida al Empíreo, Caracciolo eleva la mirada y extiende los brazos al ancho del lienzo, en una deliberada pose declamatoria de vehemente expresividad. Viste el hábito de los Clérigos Menores con sotana y manto en negro pardo. El rostro ovalado y bien parecido en su fisonomía se perfila diestramente con volúmenes suaves y facciones de correcto dibujo, luciendo barba recortada e incipiente calvicie, conforme a una versión idealizada de los retratos grabados que contribuyeron a popularizar su impronta entre los fieles. De Angelis articula una visión triunfal del personaje que muestra su exaltación a la gloria como vencedor de las fuerzas diabólicas, en virtud de los méritos, penitencias y sacrificios simbolizados en los diferentes atributos que los ángeles portan a su alrededor: el libro de la Regla caracciolina con la inscripción *Reg. C.R.M. –Regula Clericorum Regularium Minorum–*, el cilicio que llevaba

adherido a su cuerpo en permanente mortificación y el lirio blanco, distintivo de su pureza sacerdotal. Sorprende la ausencia del ostensorio que proclama la ferviente devoción eucarística de Caracciolo y, justo es decir, lo inscribe por derecho propio en la nómina de 'santos arrobados' por la 'dulzura del Sacramento' (González Torres, 2020, pp. 191-214). El armónico despliegue compositivo con el que se compenetrán las figuras se conjuga con el magistral tratamiento de las luces y sombras. Al contrastarse los radiantes fondos dorados que inundan las zonas superiores del cuadro con la penumbra que difumina y gradúa el fondo atmosférico hacia la parte inferior, dejándola sumida en la oscuridad, se potencia el alcance metafórico de las expectativas depositadas en el bienaventurado para iluminar con su ejemplo y virtudes heroicas a quienes viven en las tinieblas y las sombras de la muerte [Fig. 7].



Fig. 7. Domenico de Angelis. *Apoteosis de Francesco Caracciolo*. Fotografía: Álvaro Yus Fernández – artiSplendore-Catedral de Málaga

## 5. Conclusiones

El 24 de mayo de 1807, Francisco Caracciolo volvía a subir a la cátedra de san Pedro para ser canonizado por Pío VII. Esta vez lo hacía en compañía de otro héroe y tres heroínas de la Iglesia que, junto a él, rodeaban en círculo al Espíritu Santo en el esplendor de la rayera. En aquella ocasión fue el pintor palermitano Francesco Vanno (1752-1831) el autor de su *Imago* (Anónimo, 1807, p. 4). Sin embargo, este cuadro no corrió la misma suerte de aquel otro que, años atrás, lo manifestaba por primera vez al orbe católico como 'espejo de santidad' de la mano de Domenico de Angelis. Los caprichos del destino quisieron que siguiera dominando desde la puerta del Príncipe otra basílica distinta y bien lejana del templo vaticano: la catedral de Málaga.

## 5. Referencias bibliográficas:

- Anónimo (1807). *Relazione della Solenne Canonizzazione dei Beati Francesco Caracciolo, Fondatore de'Chierici Regolari Minori; Benedetto da S. Fradello, Laico Professo de'Min. Osservanti Riformati di S. Francesco; Angela Merici, del Terz' Ordine d'S. Francesco, e Fondatrice della Compagnia di S. Orsola detta delle Orsoline; Coleta Boilet, Riformatrice dell'Ordine di S. Chiara; Giacinta Marescotti, Monaca Professa del Terz' Ordine d'S. Francesco. Celebrata con sacra divota pompa dalla Santità di Nostro Signore Papa Pío VII. nella Basilica Vaticana. Il dì 24 Maggio 1807, con le Ceremonie, e sontuoso apparato, che qui apresso fedelmente si descrive*. Stamperia Cracas.
- (6 de enero de 1787). *Giornale delle Belle Arti e dell'Antiquaria Incisione, Musica, e Poesia*, 1.
- (7 de mayo de 1785). *Giornale delle Belle Arti e dell'Antiquaria Incisione, Musica, e Poesia*, 18.
- (1769a). *Breve Notizia della Solenne Beatificazione del Venerabile Francesco Caracciolo Napoletano, Fondatore de'Chierici Regolare Minori. Fatta dalla Santità di Nostro Signore Papa Clemente XIV. Nella Sagrosanta Basilica Vaticana li 10 Settembre 1769*. Stamperia Cracas.
- (1769b). *Breve noticia de la Solemne Beatificación del V. Siervo de Dios Francisco Caracciolo Napolitano, Fundador de los Clérigos Reglares Menores, hecha por la Santidad de N.M.S.P. Clemente XIV. En la Sagrada Basílica de El Vaticano el día 10 de septiembre de 1769. Traducida del original italiano impreso en Roma*.
- Boiteux, M. (2020). Rituale e immagini della santità nelle cerimonie di canonizzazioni romane. En Quiles García, F., García Bernal, J. J.; Broggio, P. & Fagiolo Dell'Arco, M. (Coords.). *A la luz de Roma. Santos y santidad en el Barroco iberoamericano*, I (pp. 107-128). Universidad Pablo de Olavide-Università Roma Tre.
- Buccheri, A. (2016). *The Spectacle of Clouds, 1439-1650. Italian Art and Theatre*. Routledge.
- Branca di Apricena, M. (1995). *Gli apparati effimeri e le cerimonie portoghesi nella chiesa dell'Aracoeli*. En Vasco Rocca, S. & Borghini, G. (Coords.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana dal suo tempo* (pp. 231-246). Argos.
- Camacho Martínez, R. (1981). *Málaga barroca. Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos y Diputación Provincial.
- Casale, V. (1982). *L'quadri di canonizzazione: Lazzaro Baldi, Giacomo Zoboli. Produzione, riproduzione e qualità*. *Paragone*, XXXIII-389 (33-61).
- (2011). *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*. Allemandi.

- Clavijo García, A. (1973). *Las pinturas de la Catedral de Málaga (Catálogo-Inventario)*. Memoria de Licenciatura inédita. Universidad de Granada. [Copia mecanografiada en Archivo Catedral de Málaga].
- Díaz Gómez, J. A. (2021). *La Congregación de Clérigos Regulares Menores en los dominios hispánicos: historia y patrimonio de su fundación granadina*. Universidad de Granada.
- Escalera Pérez, R. (1993). Iconografía de las fiestas celebradas en Málaga por la beatificación de Francisco Caracciolo. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI-11 (442-448).
- (1994). *La imagen de la sociedad barroca andaluza. Estudio simbólico de las decoraciones efímeras en la fiesta altoandaluza. Siglos XVII y XVIII*. Universidad de Málaga y Junta de Andalucía.
- González Segarra, S. (2000). Programa pictórico de la Iglesia de la Inmaculada del antiguo Colegio de Clérigos Menores de Málaga. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII: Historia del Arte*, 13 (245-270).
- González Torres, J. (2020). La santidad eucarística en la *devotio moderna*: visiones *aggiornadas* de una realidad intangible. En Quiles García, F., García Bernal, J. J.; Broggio, P. & Fagiolo Dell'Arco, M. (Coords.). *A la luz de Roma. Santos y santidad en el Barroco iberoamericano*, I (pp. 191-214). Universidad Pablo de Olavide-Università Roma Tre.
- Hernández Rodríguez, M<sup>a</sup> V. (2020). El proceso de *Ius Condendum* para normativizar las causas de beatificación y canonización: de la *Const. Immensa Aeterni Dei* (Sixto V, 1588) al breve *Caelestis Hierusalem Cives* (Urbano VIII, 1634). En Quiles García, F., García Bernal, J. J.; Broggio, P. & Fagiolo Dell'Arco, M. (Coords.). *A la luz de Roma. Santos y santidad en el Barroco iberoamericano*, I (pp. 52-61). Universidad Pablo de Olavide-Università Roma Tre.
- Hibbard, H. (1982). *Bernini*. Madrid: Xarait Ediciones.
- Levy, E. (2004). *Propaganda and the Jesuit Baroque*. University of California Press.
- Medina Conde, C. (1793). *Conversaciones históricas malagueñas o materiales de noticias seguras para formar la Historia Civil, Natural y Eclesiástica de la M. I. Ciudad de Málaga*, IV. Imprenta de Luis de Carreras. [Publicado bajo el pseudónimo de C. García de la Leña].
- Palomo Cruz, A. J. (2020). *La Catedral de Málaga*. Almuzara.
- Peñarroya, J., (1859). Siervo de Dios, Venerable, Beato, Santo, Beatificación, Canonización. *La Cruz. Revista religiosa de España y demás países católicos, dedicada a María Santísima en el misterio de su Inmaculada Concepción*, II-1859 (383-388).
- Perea Yébenes S. (2005). *Imago Imperatoris ad Sidera!* El funeral de los emperadores romanos, la apoteosis y el 'cuerpo doble'. *Oppidum*, 1 (103-120).

- Pitteri, F. (ed.) (1761). *La Storia dell'anno MDCCLXI divisa in quattro libri*. Amsterdam: A Spese di Francesco Pitteri Libraio in Venezia.
- Robles Robles, A. A. (2016). *Deleite y Beatitud con Pío IX. Poder, imagen, ceremonia y exaltación personal en Roma (1792-1878)*. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga. [Disponible en: <http://hdl.handle.net/10630/13823>.]
- Rodríguez Marín, F.J. (2000). *Málaga conventual. Estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños*. Arguval.
- Saccenti, R. (2011). Il *De Servorum Dei Beatificazione et Beatorum Canonizzazione* de Prospero Lambertini, Papa Benedetto XIV: Materiali per una ricerca. En Fattori, M<sup>a</sup>. T. (Coord.), *Le fatiche de Benedetto XIV. Origine ed evoluzione dei trattati di Prospero Lambertini (1675-1758)* (pp. 121-152). Edizioni di Storia e Letteratura.
- Sánchez López, J. A. (2022). Hispania Sacra. Espiritualidad, creencias, imágenes y mentalidad social en los Siglos de Oro. En Otalecu Guerrero, G. & Romero Torres, J. L. (Coords.), *Pedro de Mena. Perspectivas, visiones y revisiones* (pp. 17-37). Obispado de Málaga.