

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA



VOLUME LXXII DELL'INTERA COLLEZIONE

SETTIMA SERIE - VOLUME I
FASCICOLO II - III - MAGGIO - DICEMBRE 2015

RIVISTA DI ARTI, FILOLOGIA E STORIA

NAPOLI NOBILISSIMA

direttore
Pierluigi Leone de Castris

direzione
Piero Craveri
Lucio d'Alessandro
Ortensio Zecchino

redazione
Giancarlo Alfano
Rosanna Cioffi
Nicola De Blasi
Renata De Lorenzo
Arturo Fittipaldi
Carlo Gasparri
Gianluca Genovese
Riccardo Naldi
Giulio Pane
Valerio Petrarca
Mariantonietta Picone
Federico Rausa
Nunzio Ruggiero
Sonia Scognamiglio
Carmela Vargis (coordinamento)

direttore responsabile
Arturo Lando
Registrazione del Tribunale
di Napoli n. 3904 del 22-9-1989

comitato scientifico
e dei garanti
Ferdinando Bologna
Richard Bösel
Caroline Bruzelius
Joseph Connors
Mario Del Treppo
Francesco Di Donato
Giuseppe Galasso
Michel Gras
Paolo Isotta
Barbara Jatta
Brigitte Marin
Giovanni Muto
Matteo Palumbo
Paola Villani
Giovanni Vitolo

segreteria di redazione
Luigi Coiro
Stefano De Mieri
Federica De Rosa
Gianluca Forgione
Vittoria Papa Malatesta
Gordon Poole
Augusto Russo

referenze fotografiche
Bari, Soprintendenza B.S.A.E. della
Puglia, pp. 30, 36
Barletta, Museo Civico, pp. 106, 107
Nicola Cleopazzo, pp. 46, 48, 49, 50,
51 52
Fondo edifici di culto, pp. 19, 22 alto,
24, 108
Luigi Maglio, p. 65 destra
Francesco Liuzzi, pp. pp. 80, 82, 83, 84,
85, 86, 87, 88, 89
Gattatico (RE), Istituto Alcide Cervi,
Biblioteca Archivio Emilio Sereni, pp.
120, 121, 122, 123, 124, 125
Lucera, Museo Diocesano, p. 39
Luciano e Matteo Pedicini / Archivio
dell'Arte, pp. 20, 23, 25 alto destra
Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 7
Milano, Raccolta delle Stampe "Achille
Bertarelli", p. 38
Molfetta, courtesy chiesa di San
Bernardino, p. 33
Napoli, Accademia di Belle Arti, p.
104 (foto Oreste Lanzetta), 113 (Fondo
fotografico, Biblioteca "Anna Caputi")
Napoli, Archivio di Stato, pp. 58, 61, 63
destra
Napoli, Archivio Fotografico Polo
Museale della Campania, pp. 4, 10, 12, 47
Napoli, Archivio Fotografico del Polo
Museale della Campania Museo e
Real Bosco di Capodimonte, p. 112 (su
concessione del MiBACT)
Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio
Emanuele III, p. 64
Napoli, Biblioteca universitaria, pp. 70,
74, 75
Napoli, Conservatorio San Pietro a
Majella, p. 110
Napoli, Ufficio Beni Culturali
dell'Arcidiocesi di Napoli, p. 44
Napoli, Fondazione Pagliara, p. 76
Eredi Pasquarelli, pp. 109, 111
Roma, Biblioteca Angelica, p. 32
Simancas, Archivo General, p. 63
sinistra
Bari, Archivio di Stato, p. 90 sinistra (su
concessione n. 5/2016 del MiBACT)
©per le immagini: Ministero dei Beni e
delle Attività Culturali e del Turismo;
Musei e Enti proprietari delle opere

La testata di «Napoli nobilissima» è di proprietà
della Fondazione Pagliara, articolazione
istituzionale dell'Università degli Studi Suor
Orsola Benincasa di Napoli. Gli articoli pubblicati
su questa rivista sono stati sottoposti a valutazione
rigorosamente anonima da parte di studiosi
specialisti della materia indicati dalla Redazione.

Un numero euro € 19,00 - doppio € 38,00
(Estero: singolo € 23,00 - doppio € 46,00)
Abbonamento annuale € 75,00
(Estero: € 103,00)

redazione
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Fondazione Pagliara, via Suor Orsola 10
80131 Napoli
seg.redazione@napolinobilissima@gmail.com

amministrazione
prismi editrice politecnica napoli srl
via Argine 1150, 80147 Napoli

arte

coordinamento editoriale
maria sapio

art director
enrica d'aguanno

grafica
vincenzo antonio grillo

arte'm
è un marchio registrato di
prismi

certificazione qualità
ISO 9001: 2008
www.arte-m.net

stampato in italia
© copyright 2016 by
prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati

Sommario

- 4 Roma, Napoli, la Spagna. Note sulla cappellina di Caterina Pignatelli e l'attività napoletana di Diego de Silóe
Pierluigi Leone de Castris
- 30 Novità sulle attività del fiammingo Gaspar Hovic, pittore (e mercante) in Terra di Bari
Francesco Lofano
- 44 Nuovi documenti (e qualche ipotesi) per le arti a Napoli agli inizi del Seicento: l'oratorio del Monte dei Poveri e l'altare Amodeo in Santa Maria la Nova
Nicola Cleopazzo
- 58 Nuove acquisizioni su Luca Antonio Natale e i progetti per la polveriera e il "fortino" di Castel dell'Ovo
Luigi Abetti
- 70 Ancora sulla «solennissima festa celebrata in Napoli» per i Santi Giovanni da Capestrano e Pasquale Baylon (1691)
Luigi Coiro
- 80 Presenze salentine in Terra di Bari. L'architetto martanese Pasquale Margoleo e il rifacimento settecentesco della chiesa matrice di Gioia del Colle.
Rettifiche e aggiunte
Francesco Liuzzi
- 95 A Neapolitan Mock Epic: *Lo Guarracino* (The Damselish)
Gordon M. Poole
- 104 Prime ricerche su Luigi Pasquarelli, scultore lucano tra Napoli, Firenze e Rio de Janeiro
Federica De Rosa
- 119 Emilio Sereni (1907-1977) e la cultura napoletana.
Tra storia e geografia del paesaggio
Margherita Parrilli
- 131 Note e discussioni
- 139 Indici



1. Diego de Silóe, Bartolomé Ordóñez, Girolamo Santacroce, *Altare dell'Epifania*. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico (fotografia ante 1977).

Roma, Napoli, la Spagna. Note sulla cappellina di Caterina Pignatelli e l'attività napoletana di Diego de Silóe

Pierluigi Leone de Castris

Roma, Napoli, la Spagna. Dal celebre saggio di Roberto Longhi del 1953 sino alla recente mostra fiorentina intitolata a *Norma e capriccio* gli studi degli ultimi sessant'anni hanno sempre più valorizzato il ruolo e il peso di quei *Comprimarj spagnoli della maniera italiana* – così li chiamava Longhi – che i documenti e le opere attestano in 'viaggio d'istruzione' a Roma e a Firenze tra primo e secondo decennio del Cinquecento: Alonso Berruguete, Pedro Machuca (fig. 3), Bartolomé Ordóñez e Diego de Silóe (fig. 2)¹.

Un po' più faticoso, invece, è ancor oggi il compito di chi voglia mettere a fuoco, dentro questa congiuntura, il ruolo non già di Firenze o di Roma, centri indubbi di quel pellegrinaggio verso le memorie dell'antico e le novità della 'maniera moderna', bensì della Napoli anch'essa per altro spagnola, viceregnale.

Eppure Napoli, la Napoli appunto spagnola di quegli anni subito dopo il 1503, dov'essere – tranne rare eccezioni – la 'porta' privilegiata d'accesso e d'uscita dentro quest'asse tra Roma (o Firenze) e la penisola iberica: basti leggere ad esempio il documento del dicembre del 1517 relativo al temporaneo rientro a Napoli di Ordóñez e ai suoi traffici di marmi tra qui, Avenza, Carrara, Genova e Barcellona².

A Napoli in pratica tutti questi artisti, non solo Ordóñez, avrebbero fatto scalo e quasi sempre inoltre lavorato nel corso di questo loro soggiorno italiano: ed anche se le tracce, le fonti, i documenti relativi a questa loro attività napoletana sono purtroppo molto esigui, pure occorre sforzarsi di meglio comprendere e rivalutare i tempi, i modi e le caratteristiche di questa loro 'tappa meridionale', tale – io credo – da configurare il fenomeno del pellegrinaggio artistico e quello dell'apprendimento e

dell'esportazione dei rudimenti della 'maniera moderna' verso la Spagna non tanto dunque come un 'asse', quanto piuttosto come una 'triangolazione', una triangolazione gravida di risultati importanti anche nello sviluppo del linguaggio figurativo nei territori dell'Italia meridionale.

Si guarda spesso, ancor oggi, a questo sviluppo in termini di 'riflesso' e con in mente – talora anche in modo inconscio – un'idea di ritardo, di diffusione e digestione lenta di esperienze accadute altrove. Eppure la circolazione frequente in questi anni a Napoli di opere e di artisti assai significativi per gli esiti dell'arte italiana del primo Cinquecento – Bramante forse, Gian Cristoforo Romano, Cesare da Sesto, Raffaello, Gian Francesco Penni, Giulio Romano, il Rosso Fiorentino, Polidoro da Caravaggio ed altri ancora –, il rapporto dialettico talora istituitosi tra queste opere o questi artisti e i pittori e gli scultori invece locali, regnicoli, e ancora la natura davvero poco 'locale' e invece piuttosto trasversale di certa committenza – penso al caso del cardinale Oliviero Carafa – e la sostanziale sincronia tra questi fenomeni e questi sviluppi meridionali e quanto avveniva appunto a Roma dovrebbero sconsigliare un approccio semplificato in termini di 'centro' e 'periferia'.

Il caso dei quattro artisti spagnoli di cui s'è detto, delle 'aquile' del Rinascimento iberico, è forse quello nel quale meglio s'avverte questa sincronia e questa osmosi.

In questa occasione vorrei provare in particolare a mettere meglio a fuoco le caratteristiche, i tempi e gli snodi del soggiorno italiano dello scultore Diego de Silóe, autore a Napoli, in collaborazione coll'altro spagnolo Bartolomé Ordóñez, in particolare di un'opera – la decorazione marmorea della Cappella Caracciolo di Vico nella chiesa di San Giovanni a Carbonara (figg. 1, 4, 9) – che nel 1524



2. Diego de Silóe, *Madonna col bambino in gloria*. Napoli, Duomo, Cappella di Sant'Aspreno.

l'umanista, accademico ed antiquario partenopeo Pietro Summonte, strenuo assertore della necessità in fatto d'arte di una «totale imitazione di cose antiche», significativamente giudicava «cosa assai bona», «di opera dorica»³.

In passato, com'è noto, le sculture napoletane dei «doi spagnuoli, Diego e Bartolameo Ordogno» – così li chiamava il Summonte –, 'soci' nell'impresa della Cappella Caracciolo, venivano datate, a patto di complesse identificazioni e ricostruzioni genealogiche, tra i tardi anni Dieci e gli anni Trenta addirittura del Cinquecento, e ancora nel 1977 il Weise poteva datare l'arrivo dei due artisti a Napoli a «non prima del 1516»⁴.

La riscoperta di alcuni documenti d'archivio ed altre considerazioni hanno tuttavia un po' modificato ormai da alcuni anni questa visione. In particolare per la Cappella Caracciolo in San Giovanni a Carbonara s'è visto che

Galeazzo signore di Vico stanziava fondi per la sua «dote» già negli ultimi mesi del 1513, e già nel marzo del '14 essa doveva essere in costruzione, considerato che negli stessi documenti si dice a quella data che i fondi venivano stanziati per la «cappella che fa al monastero»⁵.

La cappella è inoltre dotata di un'epigrafe di dedica (fig. 4) – che si ritiene composta dal Sannazaro –, datata gennaio 1516, nella quale si legge come Galeazzo offrisse e dedicatesse a quella data alla Vergine (che l'aveva protetto da grandi pericoli) un «sacello» e un'«ara»; e questo lascia intendere che dentro la fine del 1515 o agli inizi dell'anno successivo non solo la struttura architettonica dell'ambiente (fig. 9), ma anche l'altare coll'*Adorazione dei Magi* (fig. 1) dovevano essere almeno nelle grandi linee compiuti⁶.

Ma esistono anche altri elementi che confermano una datazione siffatta.

I «mala multa» stornati dal capo di Galeazzo Caracciolo evocati dall'epigrafe del 1516 sono stati – giustamente, io credo – individuati nella crisi repentina di rapporti fra questa potente famiglia napoletana e il nuovo sovrano Ferdinando il Cattolico causata dal rapimento di Giulia della Lagonessa da parte del figlio di Galeazzo, Colantonio Caracciolo, che con lei era fuggito a Roma nei primi mesi del 1514, inseguito dai mandati di arresto del sovrano e ospitato in casa del colto cardinale Luigi d'Aragona; una circostanza poi risolta alcuni mesi dopo con la riabilitazione ed il ritorno a Napoli di Colantonio⁷. La raffigurazione di Ferdinando il Cattolico nelle vesti di uno dei Magi, e la stessa scelta per l'altare di soggetti come appunto l'Epifania – festa religiosa cara al sovrano e simbolo dell'avvenuta *reconquista* – o come il san Giorgio, santo patrono del ramo spagnolo della casa d'Aragona, alludono pur esse a un agognato e ristabilito rapporto di armonia e reciproca fiducia col re da parte di una delle più importanti famiglie del partito filo-spagnolo, e si spiegano bene anch'esse dentro il 1515, prima della morte del Cattolico nel gennaio del '16⁸.

Tra la primavera e l'estate del 1515 era inoltre presente a Napoli, lo dicono i documenti, anche il pittore lombardo Cesare da Sesto, e vi realizzava dunque con ogni probabilità la perduta cona per il monastero di Sant'Arcangelo a Baiano – si ritiene pure in questo caso un'*Epifania*, simile



3. Pedro Machuca, *Madonna delle grazie*. Madrid, Museo del Prado.



4. Diego de Silóe e bottega, Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico, arcone d'accesso.



5. Diego de Silóe e bottega, *Cappellina funeraria di Caterina Pignatelli*. Napoli, chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli (o Cappella Pignatelli).

a quella poi dipinta a Messina per la congrega di San Niccolò dei Gentiluomini ed oggi al Museo di Capodimonte – che tante volte s'è ipotizzata fonte d'ispirazione, colla sua sintesi di spunti leonardeschi e raffaelleschi, per la tavola di marmo realizzata nella nostra cappella dall'Ordóñez⁹.

Nell'agosto del '17, ancora, in un contratto relativo alla costruzione di una cappella per i de Cuncto nell'altra chiesa napoletana di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli (fig. 20), lo scultore locale Giovan Tommaso Malvito s'impegnava ad adoperarvi marmi della stessa qualità di quelli degli arconi della Cappella Caracciolo di Vico – evidentemente a quella data già in opera e nella cui fabbrica io credo anzi ch'egli avesse avuto parte –, giudici e garanti l'architetto Giovanni Mormando, pur esso elogiato dal Summonte nella sua lettera come appassionato imitatore dell'antico, e il poeta, amico e collega d'accademia dello stesso Summonte Jacopo Sannazaro, autore a sua volta – lo s'è detto – dell'epigrafe dedicatoria della

stessa Cappella Caracciolo così come di quella per il sepolcro di Andrea Bonifacio (fig. 21), altra opera napoletana dell'Ordóñez e di questi stessi anni¹⁰. Il 7 maggio del 1517, infine, lo stesso Ordóñez firmava a Barcellona il contratto per il coro e il trascoro della Cattedrale dichiarandosi cittadino barcellonese; il che fa supporre – in base alle norme locali e nonostante dubbi anche recenti sulla loro reale osservanza da parte dei notai catalani – ch'egli v'avesse risieduto con continuità per almeno un anno e un giorno: forse – secondo alcuni – in passato, prima del viaggio in Italia, ma più probabilmente e più semplicemente, secondo me, dalla primavera del 1516 a quella appunto del '17¹¹.

Ordóñez potrebbe dunque aver soggiornato a Napoli fra il 1515 e gli inizi del '16, ed esservi giunto da Roma nel corso dell'anno 1514 o al più tardi al principio del '15, se a quest'epoca si debbono un po' tutte le sue opere napoletane a noi note: probabilmente il *San Matteo* di San Pietro Martire ed il citato sepolcro di Andrea Bonifacio – morto,



6. Diego de Silóe, *Teste di Cherubino*: a) Granada, Cattedrale, portale di San Jeronimo; b) Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico.

7. Giovan Tommaso Malvito, *Teste di cherubino*: a) Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli; b) Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico.



8. Diego de Silóe, *Cristo benedicente*, particolare dell'altare dell'Epifania. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico.

s'è scoperto, nel 1515 – ai Santi Severino e Sossio, e così anche le parti di sua spettanza nella Cappella Caracciolo di Vico, dov'egli sembra essere intervenuto in una fase ormai avanzata del cantiere, realizzando in pratica la sola *Adorazione dei Magi* di capoaltare o poco più¹².

Vi giungeva, come s'è detto, da Roma, dove doveva aver avuto modo, nei mesi e negli anni subito precedenti, di studiare non solo Raffaello, Leonardo, Sansovino o l'antico, quant'anche Michelangelo e in particolare la volta della Sistina, alle cui scene più forti e drammatiche egli si sarebbe infatti liberamente ispirato per i suoi stiacciati – assai pittorici – dei plinti sotto alle due nicchie laterali dell'altare Caracciolo e della 'predella' colla *Deposizione* nel citato sepolcro Bonifacio¹³; ed anche questa circostanza,

quella di un sedimentato studio della Sistina, assieme al peso tutto sommato limitato del suo intervento nell'impresa della Cappella Caracciolo di Vico – e per di più in una parte, l'altar maggiore, che con ogni probabilità dovè essere realizzata al termine di questa prima fase dell'impresa stessa –, contribuisce a far pensare ch'egli si sia aggregato al cantiere in un secondo momento, scendendo da Roma a Napoli, non sappiamo se contattato da Colantonio Caracciolo o addirittura assieme a lui, per l'appunto a cavaliere tra il 1514 e il 1515.

Il vero protagonista dell'impresa per i Caracciolo, o almeno il vero responsabile della ricca decorazione marmorea, che si stende bicroma sulle pareti del sacello sino al cornicione, dovette invece essere l'altro dei «doi spagnoli»



9. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara, Cappella Caracciolo di Vico, interno.

del Summonte, Diego de Silóe, alla cui mano struggente, levigata, sentimentale, ancor più spiccatamente sansoviniiana, si debbono infatti non solo molte delle parti restanti dell'altare, dell'«ara», ma anche il progetto e in parte la realizzazione del decoro in marmo delle pareti, dentro il quale non è difficile rinvenire, ad esempio, teste di putto ben confrontabili – come ha già notato Francesco Abbate – con le sue cose spagnole (fig. 6)¹⁴.

I lavori della cappella doverono durare – secondo quanto si evince dalla cronologia dei lasciti ritrovati dal Migliaccio – dal 1513 sino al 1518¹⁵; ed è a Silóe, documentato a Burgos solo a partire dal luglio del '19, che con ogni probabilità dovè dunque spettare – rientrato intanto il socio Ordóñez in Spagna sin dal 1516 (o al massimo dai primi mesi del '17) – il compito di completarla col pavimento pure in marmo nel quale si 'specchiano' i lacunari della cupola, forse con l'arcone trionfale d'accesso

e – credo anch'io – con le statue a tutto tondo delle nicchie laterali dell'altare (fig. 1): la sua, il *San Sebastiano*, più 'moderna' delle altre parti a lui spettanti nell'impresa, ed ispirata nella posa – chissà se dopo un nuovo viaggio a Roma – allo *Schiavo morente* di Michelangelo per la tomba di Giulio II; e l'altra, il *San Giovanni Battista*, affidata invece a un collaboratore locale, lo scultore Girolamo Santacroce, che le fonti contemporanee, napoletane e non, da Summonte a Vasari, dicono nato – è bene ricordarlo – attorno al 1501-1502, e dunque, pur mettendo in cantiere un possibile, lieve arretramento di questa stessa data, difficilmente più antica del 1518¹⁶.

Ma anche nella fase iniziale dei lavori, a partire dal 1513 e prima dell'arrivo a Napoli di Ordóñez, è ragionevole pensare che sia spettato sempre a lui, a Silóe, di avviare l'impresa, anche se certamente non da solo. Non voglio qui alludere alla questione, molto discussa, dell'architettura



10. Diego de Silóe, *Semigiacente di Caterina Pignatelli*, particolare. Napoli, chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli (o Cappella Pignatelli).

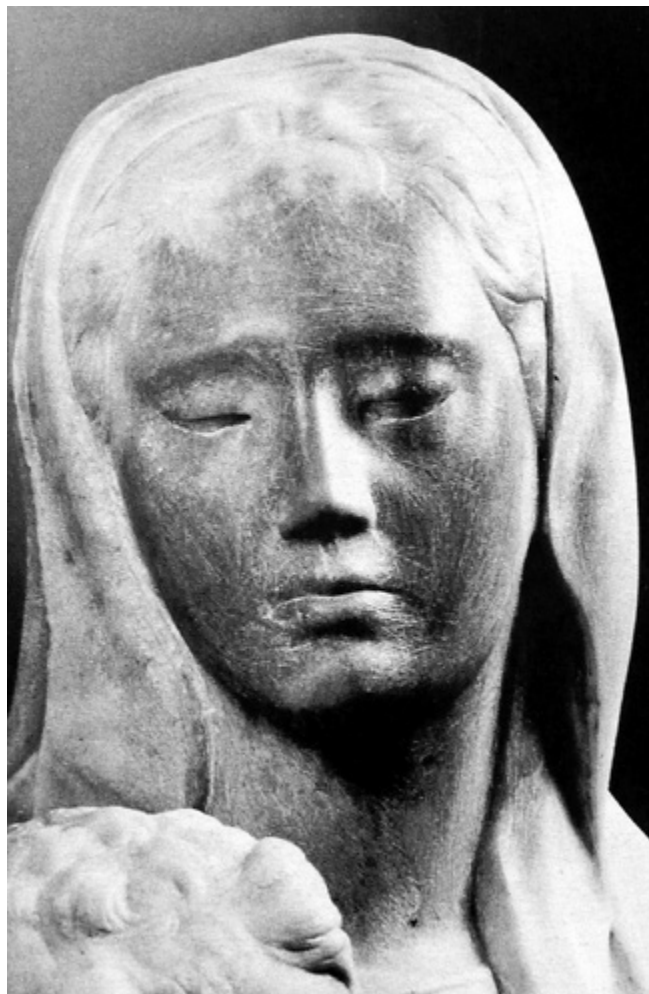
della cappella, del possibile progettista ed architetto – per il quale si torna oggi a fare il nome del meridionale Mormando¹⁷ –, e nemmeno alla questione degli stucchi della cupola; temi dei quali mi sono già interessato in passato, condividendo l'opinione di Ferdinando Bologna che dietro all'architettura, al progetto, possano esserci le idee – e la collaborazione dunque con Silóe – di un'altra delle «agui-las» del Rinascimento spagnolo, e cioè di Pedro Machuca¹⁸. Voglio invece alludere agli scultori, ai marmorari che do-vero collaborare con Silóe al paramento ornamentale della cappella: più d'uno, a giudicare dalla fattura dei putti del tamburo, alcuni dei quali sembrano davvero molto simili alle cose realizzate in questi anni dall'altro scultore locale Giovan Tommaso Malvito (fig. 7), il quale – come già s'è

detto – nell'estate del '17 veniva ingaggiato per un'opera in marmo, il sepolcro de Cuncto, con la clausola che il materia-le utilizzato dovesse essere significativamente dello stesso tipo usato per gli «arconi» della Cappella Caracciolo¹⁹.

In ogni caso, se questo è il 'registro dei tempi', nel 1513 Diego de Silóe, con una battuta d'anticipo sul futuro 'so-cio', era dunque già a Napoli, e probabilmente vi aveva già acquistato una certa nomea come scultore esperto nella realizzazione di moderne cappelle in marmo.

Non ne abbiamo – ancora, per lo meno – prove di tipo documentario. E tuttavia esistono due o tre monumenti che forse possono aiutarci a percorrere qualche tratto di strada in questa direzione.

Il primo è la cappella dedicata a una defunta di casa



11. Diego de Silóe: a) *Madonna col bambino in gloria*, particolare. Napoli, Duomo, Cappella di Sant'Aspreno; b) *Madonna col bambino*, particolare. Napoli, chiesa di Santa Maria Assunta dei Pignatelli (o Cappella Pignatelli), cappellina funeraria di Caterina Pignatelli.

Pignatelli che si trova all'interno della chiesetta appunto di Santa Maria dei Pignatelli, nel cuore stesso della città, affacciata sul decumano maggiore e su Largo Corpo di Napoli²⁰.

Si tratta di un'opera ancora troppo poco nota, anche a causa della storia a dir poco sfortunata – nell'ultimo secolo – dell'edificio un tempo privato che la ospita: molto mal tenuto, poi tra gli anni settanta e gli anni Ottanta divenuto deposito di un sediaro, di un impagliatore e noleggiatore di sedie, e infine fatto oggetto di diversi furti e atti vandalici a danno proprio della sua decorazione marmorea cinque e seicentesca.

Il ritrovamento di alcuni documenti e di alcune tracce della fase più antica della costruzione nel corso dei restauri

iniziati nei tardi anni Novanta ed oggi finalmente conclusi consente però di avere più chiara la storia di questa chiesetta.

Eretta già nel primo Trecento, ante il 1313, dalla famiglia dei Pignatelli accanto a un loro palazzo e al Seggio nobile di Nido cui essa apparteneva, forse dal Pietro Pignatelli morto nel 1348 la cui lastra funeraria si trova ancor oggi all'interno dell'edificio²¹, essa fu rinnovata nella sua veste nel corso del secolo successivo; con ogni probabilità a partire dal 1493, quando Ettore Pignatelli – si è potuto di recente acclarare – ne acquisiva l'intero juspatronato, grazie alla cessione da parte della cugina Troiana della quota a lei spettante, e ne faceva la cappella funeraria della sua famiglia²².