

Prelados viajeros y transferencias devocionales. El arzobispo de Cagliari Bernardo de Cariñena (1699-1722) y el culto a la Virgen de la Merced¹

Sara Caredda

Universitat de Barcelona – Universitat Pompeu Fabra

sara.caredda@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1640-7174>



Recibido: enero de 2020.

Aceptado: enero de 2021.

Resumen

El artículo analiza la tarea de patronazgo de Bernardo de Cariñena, el último arzobispo español de Cagliari (1699-1722). Durante la larga temporada que pasó al frente de su archidiócesis, este personaje se hizo promotor de distintas empresas artísticas, destacando entre ellas la decoración de una capilla dedicada a la Virgen de la Merced. Este espacio de culto presenta una advocación poco habitual en las iglesias catedrales, sirve de ejemplo de la trayectoria personal del personaje y de cómo los obispos contribuían a menudo a afianzar determinados cultos y advocaciones. A partir de fuentes primarias y secundarias, el estudio vincula la capilla con la carrera eclesiástica de su mecenas. Además, la investigación reflexiona también sobre el significado político e identitario de la capilla de la Merced, realizada en un momento histórico en el que la isla de Cerdeña, en plena Guerra de Sucesión española, pasó primero a manos austracistas y posteriormente a la Casa de Saboya.

Palabras clave: arzobispo; Cerdeña; Virgen de la Merced; devoción; identidad

Resum. *Prelats viatgers i transferències devocionals. L'arquebisbe de Càller Bernardo de Cariñena (1699-1722) i el culte a la Mare de Déu de la Mercè*

L'article analitza la tasca de patronatge de Bernardo de Cariñena, l'últim arquebisbe espanyol de Càller (1699-1722). Durant la llarga temporada que passà al capdavant de la seva arxidiòcesi, aquest personatge promogué diverses empreses artístiques, entre les quals destaca la decoració d'una capella dedicada a la Mare de Déu de la Mercè a la seva església catedral. Aquest espai de culte presenta una advocació poc habitual a les esglésies catedrals i és un exemple de com els bisbes contribuïen sovint a reforçar determinats cultes i advocacions. A partir de fonts primàries i secundàries, l'estudi vincula la capella amb la carrera eclesiàstica del seu mecenes.

1. La investigación que aquí presentamos tiene como punto de partida otro estudio publicado en 2014 (Caredda, 2014) y posteriormente ampliado y actualizado en el marco de nuestra tesis doctoral (Caredda, 2016). Además, el presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación *Arte y cultura en la Barcelona Moderna (ss. xvii-xviii). Relaciones e influencias en el ámbito del Mediterráneo occidental*, cuya investigadora principal es la Dra. Silvia Canalda Llobet de la Universitat de Barcelona (PGC2018-093424-B-100093424, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, 2019 - 2022).

A més a més, la recerca reflexiona sobre el significat polític i identitari de la capella de la Mercè, realitzada en un moment històric en el qual l'illa de Sardenya, en plena Guerra de Successió Espanyola, passà primer a mans austríacistes i posteriorment a la Casa de Savoia.

Paraules clau: arquebisbe; Sardenya; Mare de Déu de la Mercè; devoció; identitat

Abstract. *Travelling prelates and devotional transfers. The Archbishop of Cagliari Bernardo de Cariñena (1699-1722) and the cult of Our Lady of Mercy*

The essay examines the artistic policy of Bernardo de Cariñena, the last Spanish archbishop of Cagliari's diocese (1699-1722). During his long stay in Sardinia he promoted different forms of artistic patronage. The most important was the decoration of a chapel dedicated to Our Lady of Mercy. This chapel shows a devotion very unusual in a cathedral church. It is an example of how bishops often helped to strengthen certain cults. Based on primary and secondary sources, the research establishes the links between Cariñena's ecclesiastical career and the artworks he commissioned. Finally, I propose a reflection in terms of political meanings and identity: the chapel of Our Lady of Mercy was built during the War of Succession in Spain, when the island of Sardinia was transferred from the Hispanic crown to the dukes of Savoy.

Keywords: archbishop; Sardinia; Our Lady of Mercy; devotion; identity

El Consejo tiene por conveniente que este Arçobispado no se provea en natural de aquel Reyno porque [] la Yglesia de Caller es la principal de aquel reino y en caso de muerte y ausencia del virrey o por otro accidente suele el Arçobispo algunas vezes por orden de Vuestra Majestad servir en el cargo de virrey en el inter y conviene que en ocasión de vacante [] se halle en aquel puerto persona tal de que pueda hechar mano Vuestra Majestad.²

Este breve texto corresponde a una recomendación hecha por el Consejo de Aragón en 1627 al rey Felipe IV sobre la provisión del arzobispado de Cagliari. La cita resume perfectamente el papel clave de la sede episcopal calaritano, no solo en términos religiosos, puesto que coincidía con la capital del reino de Cerdeña y su principal plaza fuerte militar. Su arzobispo, aparte de desempeñar importantes tareas pastorales, era un agente político de la Corona que, en caso de ausencia o muerte repentina del virrey, podía asumir la regencia interina. Es esta la razón por la que este cargo solía recaer en algún prelado español, normalmente procedente de las redes de «patronage» de la corte de Madrid y de absoluta confianza del rey.³

2. AHN, *Consejos Suprimidos*, legajo 19876/8, s. f.

3. Cabe destacar que esta práctica correspondía a un proceso de homologación con otros territorios de la Corona de Aragón, como los Reinos de Aragón y de Valencia, donde los eclesiásticos que ocupaban la sede episcopal que coincidía con la capital ejercían en ocasiones el cargo de virrey interino. De esta forma la Corona daba prioridad a servidores de máxima confianza, marginando a los gobernadores —como los del Cabo de Cagliari en el caso de Cerdeña— que solían pertenecer a la aristocracia local. Sobre la nómina de los virreyes de Cerdeña véanse los estudios de Josefina Mateu Ibars (1964-1968).

Además, dentro del panorama eclesiástico de la Cerdeña moderna, la de Cagliari era la archidiócesis más importante, ocupando su territorio casi un tercio de la isla, y disponía de las rentas más elevadas, ya que correspondía al área de mayor producción agrícola (Turtas, 1990: 717-727). Teniendo en cuenta su buen nivel económico y las responsabilidades políticas que se le solían asociar, la sede episcopal calaritana representaba, pues, un cargo de relativo prestigio con el que el rey solía recompensar a menudo a eclesiásticos que habían destacado por sus méritos dentro del clero secular o regular. Aunque cabe destacar que algunos de los escogidos rechazaron la dignidad ofrecida por miedo a trasladarse a Cerdeña; otros, que sí la aceptaron, tras varios años residiendo en Cagliari solicitaron insistentemente un traslado, que normalmente no llegaba, ya que la mayoría de estos arzobispos terminaban sus días en la isla (Turtas, 1999: 353-361; Caredda, 2016: 82-91). Precisamente el largo mandato eclesiástico que solían desempeñar contribuyó a que estos personajes se convirtiesen a menudo en los patrocinadores de importantes empresas artísticas en su catedral.

La iglesia primacial calaritana había sido edificada a caballo de los siglos XIII y XIV en formas románicas y góticas. Entre los siglos XVII y XVIII fue sometida a un profundo proceso de remodelación, convirtiéndose en un templo barroco que respondía al cambio de los cánones del gusto de la época (Delogu, 1966; Pisneddu, 2000: 59-69; Cavallo, 2015). Esta compleja operación artística se debió a la voluntad conjunta de la autoridad episcopal, el cabildo y la municipalidad. En esta sede, insistiremos de manera especial en el papel de los arzobispos, ya que

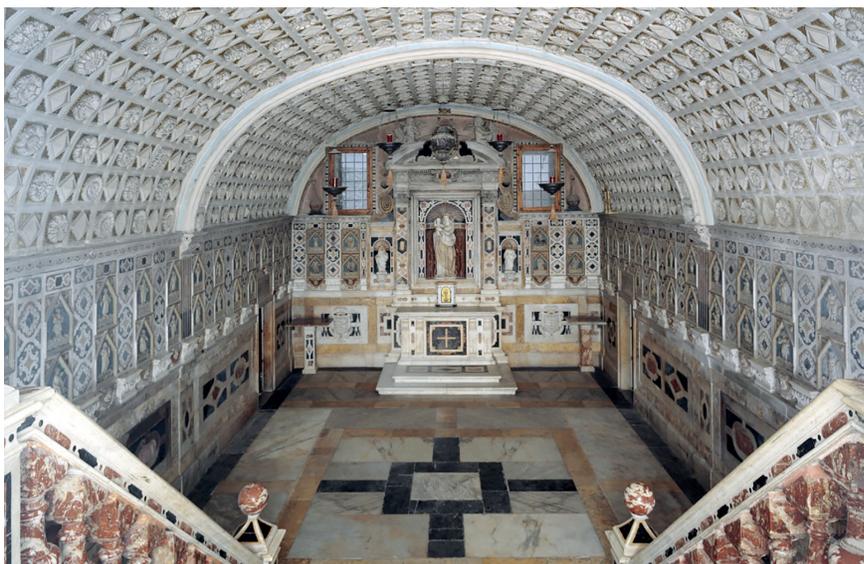


Figura 1. Santuario de los Santos Mártires. 1618 ca. Cagliari, catedral. Foto: Archivo Ilisso.

algunos de ellos contribuyeron directamente a las obras. De esta forma asociaban su memoria a la de la sede episcopal que había representado el vértice de su *cur-sus honorum*.

Entre los mecenas de la catedral cabe recordar, en primer lugar, a Francisco Desquivel, que rigió la archidiócesis entre 1605 y 1624. Durante su largo mandato eclesiástico se realizó una masiva campaña de excavación arqueológica en búsqueda de las reliquias de los mártires locales (Mureddu, Salvi, Stefani, 1988; Piseddu, 1997; Manconi, 2008; Usai, Nonne, 2020). Desquivel financió la construcción de una cripta debajo del presbiterio de su iglesia primacial para conservar dignamente los restos martiriales encontrados (Pasolini, 2011; Scano, 2011; Pasolini, 2012). Este espacio es una gran arquitectura relicario que alberga, a la vez, el lujoso monumento fúnebre del mecenas (figura 1) (Caredda, 2014).

Otro arzobispo que dejó una huella muy importante en la catedral de Cagliari es Pedro de Vico, que estuvo al frente de la sede episcopal entre 1657 y 1676, ocupando también el virreinato interino en 1662 (Mateu Ibars, 1968, v. 2: 102-105). La trayectoria de este personaje, hijo del jurista Francisco de Vico, quien desempeñó el cargo de primer regente del Reino de Cerdeña en el Consejo de Aragón, ha sido delineada en estudios recientes por Javier Revilla, sobre todo en relación con el papel político que jugó en los años que siguieron al asesinato del virrey Camarasa (Revilla Canora, 2014; Revilla Canora, 2018). Sin embargo, en esta sede queremos recordarlo por su importante tarea de patronazgo artístico: durante su mandato eclesiástico, concretamente en la primavera del año 1669, la cubierta de la catedral se derrumbó. El prelado ordenó entonces la reconstrucción de las tres naves del templo, que concluyó cinco años más tarde, contribuyendo económicamente a las obras y encargando la realización de un nuevo púlpito en mármoles polícromos que lleva sus armas personales (Cavallo, 2011).

Diego Fernández de Angulo, sucesor de Pedro de Vico y máximo responsable de la archidiócesis entre 1676 y 1683, también figura entre los grandes mecenas de la catedral. Su tarea de patronazgo se concretó en el encargo de un monumental retablo en piedras duras dedicado a san Isidro y la Inmaculada Concepción de María, que ocupa la pared de fondo del crucero derecho (figura 2) (Cavallo, 2011; Caredda, 2015). Debajo de la mesa de altar se encuentra el monumento funerario del prelado, con dos ángeles que descorren una cortina que deja entrever su imagen yacente. Destacamos que, curiosamente, esta tumba está vacía, ya que Diego de Angulo fue de los pocos arzobispos que vieron acogida su petición de traslado, pasando a la diócesis de Ávila en 1683. Aun así, el sepulcro se convirtió en un modelo artístico a nivel local, como veremos en breve.

Otro prelado que destacó por su labor de patronazgo artístico fue Bernardo de Cariñena (1699-1722), que encargó la decoración de una capilla lateral —la primera de la nave del evangelio— dedicada a la Virgen de la Merced (figura 3). Aparte de la indudable calidad de su ejecución artística, dicha capilla es de gran interés iconográfico e identitario, ya que presenta una advocación muy poco habitual en las iglesias catedrales. De hecho, según los datos que hemos podido recopilar, solo la primacial de Cagliari y la seo de Barcelona poseen una capilla dedicada a la Virgen de la Merced. El caso de la capital catalana no sorprende,



Figura 2. Giulio Aprile, retablo de San Isidro y la Inmaculada. 1683-1684. Cagliari, catedral. Foto: Archivo Ilisso.

puesto que, según la tradición, la fundación de la orden se produjo en ese mismo templo después de la milagrosa aparición de la Virgen a san Pedro Nolasco, san Raimundo de Peñafort y el rey Jaime I de Aragón (figura 4).⁴ Por lo que se refiere a Cerdeña, no hay que olvidar su condición de territorio de la Corona de Aragón

4. El retablo barcelonés fue realizado a partir de 1689 por el escultor Joan Roig. Se considera una de las producciones más destacadas dentro de la retabística catalana de época barroca (Pérez Santamaría, 1998: 440-442; Mercader Saavedra, 2011; Dilla Martí, 2014).

y la compenetración política, institucional y cultural que durante casi cuatrocientos años experimentó sobre todo con Cataluña, destacada por el historiador Francesco Manconi ya en algunas investigaciones pioneras de los años ochenta y noventa del siglo xx (Carbonell, Manconi, 1984; Manconi, 1992, 1998), pero analizada a fondo en sus estudios más recientes (Manconi, 2003, 2007, 2010). El papel jugado por los mercedarios en este proceso de compenetración cultural fue destacable, sobre todo considerando el hecho de que la orden tenía sede en el santuario calaritano de Nuestra Señora de Buen Aire, fundado por Alfonso IV de Aragón en 1324 durante la conquista de Cerdeña, sobre el que volveremos al final del presente artículo. En esta línea, la fundación de una capilla en la catedral afianzaba la presencia mercedaria en la isla. Sin embargo, para leer correctamente dicha capilla hay que ir más allá y ahondar en la trayectoria personal de su mecenas.



Figura 3. Giuseppe Massetti, capilla de la Virgen de la Merced. 1714-1726 ca. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.



Figura 4. Joan Roig, *Retablo de la Merced*. 1689 ca. Barcelona, catedral. Foto: Ramon Dilla.

Bernardo de Cariñena Ypensa y Saulini fue el último arzobispo español de Cagliari. Nacido en 1655 en Casbas (Huesca), tomó el hábito mercedario con quince años en el convento de Tudela (Cherchi, 1993: 170-174; Rubino, 2000: 328; Pala, 2001). Continuó su formación en la Universidad de Zaragoza, donde consiguió el título de doctor en Teología, convirtiéndose posteriormente en catedrático y examinador sinodal del arzobispado.⁵ La enseñanza y sus indudables méritos fueron probablemente los que le abrieron las puertas de una brillante carrera dentro la jerarquía mercedaria: en 1692 fue nombrado maestro provincial de Aragón; poco después se convirtió en procurador y vicario general de toda la orden. En 1699 Cariñena fue designado arzobispo de Cagliari, con cuarenta y

5. AAV, *Processus Consistoriales*, vol. 93, f. 84v. Los testigos aseguran que Cariñena era un «hombre prudente, docto, grave y experimentado en todas materias».

cuatro años. La documentación aclara que en un primer momento rechazó el cargo, probablemente por miedo a desplazarse a Cerdeña en un momento de gran debilidad de la Monarquía. Sin embargo, finalmente fue convencido para aceptarlo, a petición directa del rey, trasladándose a la isla al año siguiente (Virdis, 2008: 185-196).

En la capital sarda vivió un momento político especialmente convulso. Como consecuencia de la Guerra de Sucesión española, en 1708 la isla pasó de manos borbónicas a manos austracistas, siendo gobernada desde Barcelona. Las actitudes del arzobispo frente a los dos aspirantes al trono se demostraron cambiantes: ese mismo año publicó una «exhortación» a los sardos a mantenerse fieles a Felipe V.⁶ Sin embargo, unos años más tarde, en 1716, editó un sermón para celebrar el nacimiento del archiduque Leopoldo, hijo del emperador Carlos VI (Cariñena, 1716). Cuando Felipe V volvió a conquistar Cerdeña con un ataque marítimo, en agosto de 1717, Cariñena fue obligado a pagar una multa por ese texto.⁷ Finalmente, con el Tratado de Londres del 2 de agosto de 1718, la isla pasó a la casa de Saboya. El 2 de septiembre de 1720 el mismo Cariñena presidió la solemne ceremonia con motivo de la toma de posesión del nuevo virrey piamontés Filippo Pallavicini, marqués de Saint-Rémy (Cherchi, 1983: 173).

La documentación sugiere que el prelado soportaba mal la lejanía de España. Por ejemplo, en una carta de 1704 daba las gracias a Dios

per la quiete che [...] ci ha voluto concedere in questo luogo appartato; pur avendo, infatti, tutto l'aspetto di un luogo d'esilio, esso offre almeno il vantaggio che le notizie sulle disgrazie della Monarchia giungono qua già vecchie e bell'è morte (Turtas, 1989: 57).

Sin embargo, quizás a causa de la difícil situación de inestabilidad política, el deseado traslado no llegó, por lo cual Bernardo de Cariñena, como otros ilustres predecesores suyos, terminó sus días en Cagliari, falleciendo el 25 de diciembre de 1722 (Cherchi, 1993: 174; Rubino, 2000: 329; Virdis, 2008: 196).

6. La obra, una apología del rey Felipe V, fue editada en castellano en Cagliari (Cariñena, 1708). Sin embargo, en ese mismo año se realizó también una edición bilingüe, en doble columna en español e italiano, publicada en Roma y Palermo, probablemente para dar mayor difusión geográfica al texto.
7. Cabe destacar que en la dedicatoria Bernardo de Cariñena asegura haber redactado el sermón a petición del virrey Pedro Manuel, conde de Atalaya (1713-1717), nombrado por el emperador. El prelado afirma que una vez llegada a Cagliari la noticia del nacimiento del archiduque, el virrey ordenó las «acciones de gracia» acostumbradas y pidió al arzobispo que predicase en la catedral. También se dice que quien costeó la impresión del sermón fue el mismo virrey. Es decir, Cariñena parece querer exculparse, declinando toda responsabilidad en el asunto. Aun así, Felipe V le acusó de complicidad. A este propósito es interesante traer a colación las palabras de Vicente Bacallar y Sanna, marqués de San Felipe. Este sardo ilustre, de profundas convicciones borbónicas, describe así al arzobispo Cariñena: «No había sido declarado austriaco el arzobispo; pero no se había descuidado en dar a entender a los austriacos su genial afecto al rey Carlos. Era su ánimo verdaderamente indiferente, y solo aspiraba a que le dejasen gozar de su mitra quieto, y así vivía con todos» (Bacallar y Sanna, 1957: 151).

Para leer correctamente la tarea de patronazgo de este arzobispo hay que dar un paso atrás en su biografía y analizar la etapa anterior a su llegada a Cerdeña, de manera especial los años en los que desempeñó el cargo de procurador y vicario general de la Orden de la Merced. Esta dignidad era la segunda en orden de importancia tras la de maestro general y suponía residir en Roma y tratar directamente con las más altas esferas eclesiásticas de la Santa Sede. La estancia de nuestro personaje en la ciudad papal comenzó oficialmente el 6 de enero de 1693 y se prolongó durante seis años (Oviedo Cavada, 1981: 32).

En ese momento los mercedarios estaban empeñados en una gran campaña de propaganda para afirmar su centralidad en el seno de la Iglesia católica. Esta operación venía de lejos: como han aclarado los estudios de Giovanni Papa y Miguel Gotor, tras el Concilio de Trento tanto las órdenes medievales (franciscanos, dominicos, agustinos, etc.) como las de nueva institución (jesuitas, carmelitas, oratorianos, etc.) intentaron canonizar a sus héroes celestiales (Papa, 2001; Gotor, 2002, 2004, 2007). Dentro de este marco, los mercedarios tenían un doble problema: pese a ser una orden medieval ninguno de sus miembros había ascendido a la gloria de los altares. Por ello, pusieron en marcha la maquinaria burocrática y todas sus influencias dentro de la curia romana para abrir procesos canónicos, obteniendo el reconocimiento oficial de la santidad de algunos de sus varones ilustres, empezando, en 1628, por el patriarca fundador, san Pedro Nolasco, y prosiguiendo con san Ramón Nonato en 1657, san Pedro Pascual en 1675, san Pedro Armengol en 1688 y santa María de Cervelló en 1692 (Zuriaga, 2005).

A partir de 1693 fue Bernardo de Cariñena el encargado de dirigir las labores de la curia mercedaria, responsable no solo de los procesos de canonización, sino de cualquier contacto oficial con la Santa Sede. Su logro más importante llegó el 22 de febrero de 1696, día en el que el papa Inocencio XII firmó el decreto de concesión del oficio y misa en honor a Santa María de la Merced para la iglesia universal (Linás, 1696: 424). Para entender el alcance de esta decisión recordemos que la de la Merced era la fiesta patronal de la orden y conmemoraba su milagrosa fundación.⁸ Los mercedarios llevaban celebrándola desde la Edad Media, pero fue en la segunda mitad del siglo xvii —dentro del clima de ansiedad competitiva con las demás órdenes religiosas— cuando comenzaron a presionar a Roma para que la reconociese de manera oficial. La reválida por parte de la curia romana llegó en distintas etapas y gracias a la mediación de los monarcas españoles, que, como reyes de Aragón, mantenían un especial vínculo con esta orden. Por ello Carlos II solicitó, a través de su embajador ante la Santa Sede, el marqués de Carpio, la extensión del rezo de Nuestra Señora de la Merced a todos

8. Según la tradición, la Orden de la Merced fue instituida en 1218, cuando la Virgen María se apareció a san Pedro Nolasco, san Raimundo de Peñafort y Jaime I de Aragón, encomendándoles la fundación de una orden para la redención de los cautivos cristianos que caían presos de los infieles. Una de las primeras fuentes en recoger esta tradición es el *Speculum fratrum ordinis Beatissime Dei genitricis Marie de Mercede Redemptionis Captivorum*, redactado hacia 1445 por el padre Nadal Gáver, entonces maestro general de la orden. El manuscrito original de la obra se encuentra actualmente en la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (ms. 593) (Riu Serra, 1954: 269-327).

los dominios hispánicos. El papa Inocencio XI emanó el breve en 1679.⁹ Diez años más tarde el rezo fue ampliado también al clero regular y secular de Francia. De este modo una celebración que hasta entonces se había visto limitada al contexto mercedario pasó a ser fiesta obligatoria en gran parte del mundo católico. Con el decreto de 1696 se daba el último y definitivo paso en esta línea: la Congregación de Ritos introducía la Virgen de la Merced en el misal romano, decretando que se trataba de una fiesta de precepto en todo el orbe, que se conmemoraría con misa y oficio propio, con rito doble, cada 24 de septiembre.¹⁰ Se trataba de un verdadero triunfo, equivalente a una canonización.

La extensión del rezo, aparte de afianzar el prestigio de la orden, debió de representar un gran éxito personal para Bernardo de Cariñena. En ese mismo año 1696 se publicó en la Tipografía Vaticana una hoja suelta de pequeño formato (20 × 27 cm) con el escudo papal entre los apóstoles san Pedro y san Pablo y por debajo el texto del rezo. Los pies de imprenta especificaban que el grabado había sido editado por interés del mismo Cariñena, que probablemente lo costeó directamente. Lamentablemente la obra no ha sido localizada y se conoce únicamente a través de otras fuentes.¹¹ Aun así, cabe destacar que para nuestro eclesiástico debía tener un valor muy especial. Prueba de ello es que este grabado se convirtió en el protagonista de una fiesta efímera en la catedral de Cagliari cuando Cariñena asumió su nuevo cargo pastoral.

Las Actas Capitulares atestiguan que el 24 de septiembre de 1700 en la sede primacial calaritana se celebró por primera vez la fiesta de la Virgen de la Merced, sin duda por voluntad de nuestro arzobispo, que llevaba pocos meses al frente de su nueva archidiócesis.¹² Dicha misa se repitió con regularidad durante los años siguientes y el prelado se preocupó de que la tradición no se interrumpiese tras su muerte, dejando por vía testamentaria al cabildo la suma de 4.200 escudos para que todos los años continuase celebrando la fiesta (Cherchi, 1983: 171). Según aclaran las fuentes (Sellent, 1707: 11), se montaba una arquitectura efímera con una imagen de la Virgen de la Merced rodeada de cirios y «levantada sobre una columna, o sobre un pilar». A sus pies iba lo que se define como «librillo» o «cuadernillo de su Missa, y rezo», firmado por el papa.¹³ Es un deta-

9. AMH, *Liber Procuratoris*, f. 99-110.

10. AMH, *Liber Procuratoris*, f. 182.

11. Las noticias que acabamos de proporcionar son las que recoge Gumersindo Placer en su *Bibliografía Mercedaria*. El autor debió de ver el grabado, ya que lo describe e indica sus medidas. No obstante, en el *Archivum Mercedarium Historicum* la obra resulta actualmente ilocalizable (Placer, 1968: 308).

12. «*Lo Illustríssim y Reverendíssim Don Fray Bernardo de Cariñena y Pensa Arquebisbe de Càller, havent celebrat vuy die present festivit a nostra señora de la Mercet, per la devosió en esta Santa Iglèsia Primacial Calaritana ha fet pontifical [] havent concurrít a dita missa pontifical lo excelentíssim Don Fernando de Moncada Duch de Sant Juan, virrey y lugartenent General del present Regne, amb los Reals Conceills y se ha fet dita funció amb las cerimònias acostumadas*». ACCA, *Risoluzioni Capitolari*, vol. 9, f. 79v.

13. Conocemos estos detalles gracias a un sermón publicado en 1708 por Antonio Sellent, entonces canónigo de la catedral y que a partir de 1711 se convertiría en obispo auxiliar. Se trataba, pues, de un personaje que pertenecía al entorno más cercano a Bernardo de Cariñena. La dedicatoria

lle de gran interés, ya que indica que el fruto de los esfuerzos jurídicos de nuestro prelado se había convertido en un verdadero objeto de culto. El objetivo de la fiesta queda entonces claro: no solo ensalzar a la Virgen de la Merced, sino sobre todo celebrar el símbolo del mayor logro de Bernardo de Cariñena durante su carrera.

En algún momento de su largo mandato eclesiástico, viendo que el deseado traslado a otra sede no llegaba, el prelado decidió ir más allá y convertir lo efímero en permanente, costeando la realización de una capilla dedicada a la Virgen de la Merced. De esta forma, como ya hemos destacado, seguía el ejemplo de otros arzobispos que le habían precedido en el cargo y que también habían asociado su memoria con la de la catedral a través del patronazgo artístico.

Cabe destacar que no se conoce la fecha exacta del encargo de la capilla, ya que el contrato no ha sido localizado. No obstante, en nuestra opinión es probable que Bernardo de Cariñena mandase realizar la obra hacia 1714. De hecho, el 18 de octubre de ese año el prelado fundó dos aniversarios en la catedral, de los cuales uno era en sufragio de su alma.¹⁴ El dato sugiere que empezaba a preocuparse por la vida ultraterrena y no es improbable que al mismo tiempo buscase un lugar digno de sepultura.

El escogido para la decoración de la capilla fue uno de los artistas de referencia del momento en Cerdeña: Giuseppe Maria Massetti, escultor y marmolista lombardo con taller en Génova, documentado en Cagliari entre 1704 y 1733. La larga trayectoria de este personaje ha sido delineada gracias a los estudios de Fausta Franchini Guelfi y Giorgio Cavallo (Franchini Guelfi, 1995, 2001; Cavallo, 2006, 2008). Sus investigaciones en los archivos sardos y genoveses han aclarado que pertenecía a una familia de arquitectos y escultores originaria de Rovio, en el norte del ducado de Milán. A principios del siglo xvii, un miembro de esta «dinastía», Giovanni Massetti, se trasladó a Génova, entrando a formar parte del poderosísimo «Arte de los escultores de Nación Lombarda». La fama de su taller fue creciendo a lo largo del *Seicento*, consolidándose a través de prestigiosas colaboraciones con artistas de primerísimo plano, como los escultores Pierre Puget y Carlo Solaro o los pintores Domenico Piola y Gregorio de' Ferrari. A finales del siglo, pues, Giuseppe Maria Massetti «heredó» una actividad familiar de consolidado renombre, pero decidió abrir nuevos horizontes comerciales en

atestigua que el sermón fue encargado por el mismo arzobispo, al que el autor se refiere como «gran Mecenate».

14. Los aniversarios eran dos misas de réquiem pontificales que el cabildo tenía que celebrar en sufragio de las «almas benditas del purgatorio» y del mismo Bernardo de Cariñena. Las ceremonias prevenían que se montase un túmulo «compuesto con seis achas encendidas [...] asistiendo cada año perpetuamente y en cada uno de dichos aniversarios los músicos juntamente dotze pobres, que serán seis varones, y seis mujeres, puestos alrededor del dicho túmulo, llevando cada qual de ellos una vela encendida de quatro onzas [...] se les haya de dar [...] tres reales de dinero, y tres panes de dotze onzas a cada qual». ACCA, *Estatutos Cariñena*, vol. 178, f. 90-94. Cabe destacar que los dos aniversarios en cuestión se fundaron ante el notario calaritano Nicolás Charella. Es probable que el arzobispo se sirviera del mismo funcionario público para encargar la decoración de «su capilla», pero no tenemos manera de probarlo, ya que la documentación de Charella no ha sido localizada.

Cerdeña, evitando así el mercado artístico genovés, muy saturado por la competencia de otros escultores.

La primera vinculación de Massetti con la catedral de Cagliari remite al año 1704, cuando aparece mencionado entre los responsables de la construcción de la fachada.¹⁵ Posteriormente el marmolista trabajó en la iglesia calaritana de San Miguel, donde en 1709 montó y completó el altar mayor (Cavallo, 2011).¹⁶ Unos años más tarde volvió a la catedral, precisamente para trabajar en la capilla de la Merced, realizando su retablo en mármoles policromos en colaboración con Pietro Pozzo, su principal ayudante de taller, que le había seguido desde Génova.¹⁷

Dicho retablo queda enmarcado por cuatro columnas salomónicas negras con capitel corintio. En el pedestal de las columnas observamos las armas del mecenas, que presentan un castillo con tres torres (la muralla de Cariñena, Zaragoza) coronado por un sol, el escudo mercedario y el capelo episcopal (figura 5) (Viridis, 2008: 216). El remate presenta una cornisa clasicista, pero que se encorva en sentido plenamente barroco, con dos elegantes volutas y una inscripción laudatoria en mármol negro, sostenida por ángeles.



Figura 5. Giuseppe Massetti, capilla de la Virgen de la Merced. Armas de Bernardo de Cariñena. 1714-1726 ca. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

15. La fachada barroca de la catedral fue construida entre 1700 y 1707 bajo la dirección de otro marmolista genovés, Pietro Angeli Fossati. Hoy en día no se conserva porque fue demolida a principios del siglo xx en un desafortunado intento de recuperar la primitiva fachada románica, por lo cual se conoce únicamente a través de grabados y fotografías en blanco y negro.
16. El autor avanza la hipótesis de que Massetti continuó trabajando en esta iglesia hasta 1715, concretamente en la sacristía.
17. De hecho, esta obra marcó el estreno de Pozzo en Cerdeña, convirtiéndole posteriormente en uno de los marmolistas más activos en la isla hasta mediados del siglo xviii (Pasolini, Stefani, 1991; Farci, 2002 y 2004).

Esta estructura arquitectónica se inspira probablemente en los modelos del marmolista genovés Jacopo Antonio Ponsonelli (1651-1735), como la antigua capilla de Santa Clara en la iglesia de la Santissima Annunziata, terminada en 1708. Recordemos que a principios del siglo XVIII Ponsonelli era uno de los escultores de referencia en Génova. La documentación de archivo aclara que en 1729 intervino como árbitro en una disputa entre Giuseppe Maria Massetti y Francesco Queirolo por la realización de la capilla de San Miguel en la catedral de Cagliari. Este dato prueba no solo el prestigio del que gozaba en la época, sino también que Massetti le conocía (Franchini Guelfi, 2005: 56-58; Cavallo, 2006: 50-53).

Sobre las dos gradas del altar hay una hornacina gris con una Virgen del Pilar en mármol blanco, una advocación muy vinculada a la devoción personal de Bernardo de Cariñena, que no solo era aragonés de nacimiento, sino que había realizado sus estudios en Zaragoza, como hemos apuntado (figura 6). Según Fausta Franchini Guelfi, la obra se acerca desde el punto de vista estilístico al lenguaje del escultor genovés Filippo Parodi, por lo cual avanza la hipótesis de que fuese realizada por algún artista de su círculo más cercano. Efectivamente, la documentación de archivo confirma que Francesco Maria Massetti, como otros marmolistas lombardos, realizaba únicamente la estructura arquitectónica de sus retablos, dejando la decoración escultórica en manos de otros colaboradores, cuyos nombres los contratos no suelen mencionar (Franchini Guelfi, 2011: 791).



Figura 6. Capilla de la Virgen de la Merced. Virgen del Pilar. 1714-1726 ca. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

Bajo la mesa de altar está ubicada la tumba de Bernardo de Cariñena. El prelado lleva la indumentaria propia de su condición de pastor espiritual, es decir capa pluvial, mitra y anillo episcopal. Su rostro, que refleja con toda probabilidad las facciones que tuvo en vida, descansa sobre un lujoso cojín (figura 7).



Figura 7. Capilla de la Virgen de la Merced. Tumba de Bernardo de Cariñena. 1717-1726 ca. Cagliari, catedral. Foto: Sara Caredda.

Cabe destacar que, desde el punto de vista iconográfico, la obra se inspira directamente en el sepulcro de Diego de Angulo del ya mencionado *Retablo de San Isidro y la Inmaculada* en el crucero de la catedral, estableciendo así una clara continuidad entre dos de los principales mecenas de la sede primacial de Cagliari (figura 8). El vínculo queda probado por la repetición de la fórmula de los acólitos que recorren la cortina y el emplazamiento de la imagen del difunto en el suelo, bajo la mesa de altar. Como ya hemos detallado en otros estudios, esta tipología de sepulcro no tiene iguales en otros contextos del Mediterráneo católico, perfilándose como nuevo modelo creado específicamente en Cagliari en época barroca (Caredda, 2014).

El retablo presenta en el cuerpo central una pintura de la *Virgen de la Merced entre santos mercedarios* que se ha atribuido a Giacomo Altomonte (figura 9) (Spano, 1861: 47). Igual que Massetti, Altomonte fue uno de los más destacados artistas forasteros activos en Cerdeña a principios del siglo XVIII. Considerado el introductor del rococó en la isla, las noticias que poseemos sobre él son aún muy escasas. Por ejemplo, su lugar de origen y formación sigue siendo un misterio. En la documentación de archivo aparece como «pintor romano», pero no sabemos si porque era realmente de esa ciudad o, más bien, porque formaba parte de la Academia de San Lucas. Su trayectoria ha sido reconstruida parcialmente por Maria



Figura 8. Giulio Aprile, *Retablo de San Isidro y la Inmaculada*. Cenotafio de Diego de Angulo. 1683-1684. Cagliari, catedral. Foto: Archivio Ilisso.

Grazia Scano (Scano, 1981; 1984). La autora avanza la hipótesis de que estuviese emparentado con Martino Altomonte, natural de Nápoles, que se formó en Roma con Baciccía y Carlo Maratti y en 1684 se mudó a Austria, convirtiéndose posteriormente en pintor de corte de la familia imperial. Los orígenes partenopeos de la familia podrían quedar confirmados por el hecho de que el principal colaborador de Giacomo en Cagliari, Domenico Colombino, también procedía de Campania. Sea como fuere, Altomonte debió llegar a la capital sarda durante los últimos años en los que el reino fue gobernado desde Viena, emprendiendo una brillante carrera que le llevó a trabajar en distintas iglesias de la ciudad. Sus obras más destacadas se conservan en la sacristía de la iglesia jesuítica de San Miguel, donde probablemente coincidió con Giuseppe Maria Massetti, empezando una colaboración que continuaría en la capilla de la Merced de la catedral (Scano, 1991: 224-228; 2011: 714).

La pintura presenta a la Virgen en el centro de la composición, acogiendo bajo su manto a los principales santos mercedarios y a algunos de los varones ilustres relacionados con la orden. La ambientación es un paisaje celestial, con los personajes colocados sobre nubes y arrodillados ante María, representada coronada como *Regina Coeli*. En primer plano hay dos esclavos con cadenas, que recuerdan la misión mercedaria: el rescate de los cautivos cristianos que los musulmanes apresaban en sus incursiones y correrías por las zonas costeras del Mediterráneo.

Desde el punto de vista iconográfico, la escena corresponde a la representación de la Merced como Virgen de la Misericordia. Las figuras colocadas debajo del manto de la Virgen están divididas en dos grupos: a la derecha, los santos mercedarios y a la izquierda, los varones ilustres.

Entre los santos, el más destacado es san Pedro Nolasco, fundador de la orden y por ello colocado en posición avanzada. Siguiendo su iconografía canónica,



Figura 9. Giacomo Altomonte, *Virgen de la Merced entre santos mercedarios*. Cagliari, catedral. Capilla de la Merced. Foto: Sara Caredda.

está representado en la madurez de su vida, con el hábito blanco y el escudo mercedario. En segundo plano se distingue san Ramón Nonato, que lleva sus atributos más frecuentes, es decir la muceta cardenalicia, la custodia en recuerdo de su milagroso Viático y la palma del martirio con una triple corona de virgen, mártir y confesor.¹⁸ A sus espaldas observamos la presencia de dos santos identificados

18. Según la tradición, Ramón Nonato habría recibido su última comunión, en el lecho de muerte, de mano del mismo Jesucristo. Además, Ramón Nonato, por su condición de cardenal, es el segundo santo mercedario por orden de importancia después del fundador. De ahí su colocación jerárquica detrás de Pedro Nolasco (Zuriaga, 2005: 349-350).

por un alfanje hundido en la cabeza y una horca, respectivamente. El primero es san Pedro Pascual, el único entre los mercedarios cuyo martirio se asocia a un arma blanca; el segundo es san Pedro Armengol, que, según la tradición, sobrevivió a la horca. El grupo se cierra con tres figuras femeninas, de las que una podría ser santa María de Cervelló. Como ya hemos destacado, estos personajes fueron los protagonistas de la campaña de canonizaciones promovida por la Orden de la Merced para afirmar su centralidad en el seno de la Iglesia católica y en la que Bernardo de Cariñena participó activamente.¹⁹

Al otro lado, en el grupo de varones ilustres, distinguimos al papa Gregorio IX, que en 1235 aprobó con la bula *Devotionis Vestrae* la institución de la Orden de la Merced. Por eso su figura está colocada en paralelo a la de san Pedro Nolasco. En segundo plano observamos al rey Jaime I de Aragón, cofundador de la orden. A su lado hay un personaje vestido de caballero que quizás se pueda identificar con su hijo, el infante don Sancho, que tomó el hábito mercedario poco antes de ser nombrado arzobispo de Toledo, en 1266. El príncipe está representado aquí en su juventud, antes de ingresar en la orden.

La organización de la escena y sobre todo la colocación jerárquica de los personajes apuntan a que tal vez Giacomo Altomonte se inspirase en algún grabado, quizás proporcionado por el comitente de la obra. Destacamos que no hay noticias de la edición de ningún grabado, ni en Roma, ni en Madrid (en aquella época sede del maestro general mercedario)²⁰ ni en Barcelona (donde según la tradición se había producido la misma fundación de la orden). Las fuentes aclaran que, en 1696, con ocasión de la concesión de oficio y misa en honor a santa María de la Merced para la Iglesia universal, hubo grandes demostraciones de júbilo sobre todo en la ciudad condal, que veneraba a la Virgen de la Merced como patrona, aunque no hay constancia de ninguna imagen gráfica.²¹ Aun así, destacamos la existencia de grabados cronológicamente precedentes que tuvieron gran difusión dentro de las redes devocionales de la orden. Nos referimos concretamente a una imagen que representa a la Merced como Virgen de la Misericordia, acogiendo a

19. Mientras Cariñena ejerció de procurador general de la orden en Roma, la Santa Sede confirmó el rito de segunda clase con octava para la fiesta de San Pedro Pascual (1695) y el oficio propio de Santa María de Cervelló (1696) (Virdis, 2008). Cabe destacar, además, que en Cerdeña la devoción a santa María de Cervelló se entrecruzaba con intereses locales, ya que algunos destacados miembros de la nobleza de la isla podían vanagloriarse de descender de la casa de la santa (Ribera, 1733).
20. El maestro general residió en el convento de la Merced de Madrid entre 1574 y 1834. Lamentablemente el edificio y su correspondiente archivo desaparecieron tras la desamortización, causando la pérdida de buena parte de los papeles de la gestión administrativa de la curia.
21. Recordamos que la Virgen de la Merced fue elegida patrona de Barcelona en 1687, en agradecimiento por la protección contra las plagas de langosta que azotaron Cataluña durante esos años y coexistiendo así con el culto más antiguo a la mártir santa Eulalia. Por otro lado, conocemos las fiestas barcelonesas gracias a una relación impresa que aclara que tuvieron como escenario principal, lógicamente, el Real Convento de la Merced, donde se levantó un túmulo de muchas gradas con la imagen de la Virgen en el centro: *Festivos y magestosos cvltos qve la Excelentissima Ciudad de Barcelona en 19 y 20 de Mayo de 1696 dedicaron à su Celestial Patrona Maria Santissima de la Merced en su Real Capilla y Camara Angelical del Real y Primer Convento de la Orden de Nuestra Señora la Merced*. Barcelona: en casa Cormellas, por Thomàs Lorient, 1696.

los principales santos y varones ilustres bajo su manto, que empezó a circular en la segunda mitad del siglo xvii (Zuriaga, 2005, v. 2: 87-92). La obra se conoce en muchas versiones distintas, destacando una de Pierre Landry (1630-1701), conservada en la Bibliothèque Nationale de France, y una xilografía de Pere Abadal fechada en 1667, que actualmente forma parte de los fondos de la Biblioteca de Catalunya (Socias Batet, 2006; 2007). El mismo modelo aparece también en un grabado de ámbito valenciano de Antonio Bordazar de Artazu (1672-1744) (Pérez Contel, 1990), aunque por cuestiones estilísticas este último parece haber sido realizado ya bien entrado el siglo xviii. Cabe destacar que se aprecian diferencias iconográficas entre la imagen en cuestión y la pintura de la capilla calaritana: en el grabado, por ejemplo, aparece la figura de Dios Padre en la parte superior, entre nubes; y, sobre todo, el número de personajes es inferior y su colocación es mucho más esquemática. Por ello creemos que la hipótesis de que sea el modelo proporcionado a Giacomo Altomonte debe ser avanzada con cautela.

Volviendo ya al retablo, una potente cornisa señala la transición al remate, en el que observamos dos grandes volutas en mármol blanco decoradas con hojas de acanto doradas. También señalamos la presencia de dos inscripciones en latín sostenidas por ángeles: la primera, *REDEMPTRIX CAPTIVORUM* («La que redime a los cautivos»), corona la pintura; la segunda, *CONSOL[atrix] AFLICT[orum]* («Consoladora de los afligidos»), está situada en el centro del remate.

Con respecto a la cronología de la capilla, cabe destacar que, si no tenemos datos relativos a su encargo, sí conocemos la fecha de su conclusión. Las obras se pararon en 1722 debido a la muerte de Bernardo de Cariñena. En 1723 Massetti firmó con el cabildo un nuevo contrato —localizado y editado por Giorgio Cavallo (2006: 25-27)— para completar la capilla, comprometiéndose a dejarla en «total y devida perfeccion y cumplimiento insiguiendo en la misma idea tuvo dicho Illustrissimo Fray Arzobispo en dicha obra, y según el designo que quedo de paucto y convenio con el referido Mazeti». En dicho contrato se aclara que en la capilla «se hallan ya plantadas las columnas y otras diversas piezas de marmoles».

El espolio de Bernardo de Cariñena y registro de la vacante nos proporciona algún dato más sobre cómo prosiguieron las obras.²² En 1724 se menciona «el quadro de Nuestra Señora de la Merced que esta colocado en la capilla de marmol que se hizo en esta santa cathedral a expensa del Illustrissimo Señor Arzobispo», confirmando que por aquellas fechas la obra estaba acabada. Además, hay una serie de pagos a Giuseppe Maria Massetti por los trabajos que realizó en la capilla en cuestión, todos ellos correspondientes al año 1726: el 22 de mayo el marmolista recibió «22 libras y 10 sueldos [...] por dorar la faxa de la Capilla del Señor Arzobispo»; el 2 de julio «125 libras y 8 sueldos a por lo que trabajó de más de la obligación en dicha Capilla»; y dos días después un pago de «1200 libras por cumplimiento de los 750 escudos que se le obligó pagar para perfeccio-

22. ACCA, *Spogli Arcivescovi*, vol. 207, f. 19.

nar la capilla». Estas escuetas referencias apuntan a que la capilla debía de estar terminada en julio de 1726; y también a que Massetti tuvo que trabajar más de lo previsto, tal vez porque el cabildo no había quedado totalmente satisfecho con la obra y pidió que se aportasen algunas modificaciones.

Sea como fuere, el resultado final debió dejar más que satisfechos a los capitulares, ya que entre 1727 y 1730 encargaron al mismo Giuseppe Maria Massetti la decoración de otras dos capillas laterales de la catedral, la de San Miguel y la del Rosario, ubicadas en la nave de la epístola, justo enfrente de la de la Merced. Se establecía así una clara continuidad estilística con la tarea de patronazgo de Bernardo de Cariñena.

Para terminar nuestras reflexiones sobre este arzobispo cabe destacar que la capilla de la Merced no fue su único encargo artístico en Cagliari. Aparte de la catedral, el prelado tuvo un vínculo muy estrecho con el ya citado santuario de Nuestra Señora de Buen Aire, sede de los mercedarios sardos. El papel que nuestro personaje jugó en la historia arquitectónica y artística de este convento representa un capítulo aún inexplorado por la crítica. Resumimos a continuación algunos datos que hemos podido recopilar en las fuentes calaritanas.

Cuando Cariñena llegó a Cagliari, en 1700, la iglesia de Buen Aire era uno de los principales santuarios de la ciudad. Fundado por Alfonso IV de Aragón en 1324, el templo fue donado a la Orden de la Merced en 1335. Pronto se convirtió en un importantísimo centro de peregrinación, por custodiar una milagrosa imagen de la Virgen con el Niño conocida como *Nuestra Señora de Buen Aire* y considerada protectora de los navegantes.²³ Como han destacado los estudios de Maria Giuseppina Meloni, la devoción a esta imagen conoció una extraordinaria expansión internacional, extendiéndose de Cerdeña a otros lugares del Mediterráneo católico y saltando incluso hacia el continente americano (Meloni, 2011; 2014).

Por los importantísimos cargos que había desempeñado en la jerarquía de la orden, Bernardo de Cariñena debía conocer perfectamente el renombre de este lugar incluso antes de ser trasladado a Cerdeña. Nada más llegar a la isla, se dio cuenta de que la iglesia medieval se había quedado pequeña para el flujo de peregrinos que recibía. O, a la vez, que ya no respondía a su prestigio. Por ello, de acuerdo con los mercedarios sardos, promovió la construcción de una nueva basílica al lado del santuario, cuya primera piedra se colocó el 25 de marzo de 1704 (Porrà, 1987). Según Giovanni Spano (1861: 321), el prelado sostuvo la iniciativa con repetidas donaciones económicas de sus fondos personales y organizando una recogida de limosnas todas las semanas. No obstante, la construcción procedió con extrema lentitud debido a los conflictos armados en los que se vio

23. Según la tradición esta imagen llegó a Cagliari en 1370. El barco que la transportaba se hundió, pero la caja con la Virgen navegó milagrosamente hasta la costa, donde fue encontrada por un niño y llevada a la iglesia mercedaria (Brondo, 1595). Cabe destacar que actualmente la imagen sigue siendo objeto de una intensísima veneración. No obstante, los estudios histórico-artísticos apuntan a que la obra no es del siglo XIV: por cuestiones estilísticas se ha atribuido a algún maestro ibérico cercano al círculo del escultor napolitano Pietro Alamanno, que la habría realizado hacia 1470 (Serra, 1990: 77, ficha 29; Scano, 2007: 268).

involucrada Cerdeña y sobre todo a la falta de presupuesto. Un estudio de Marcello Schirru (2012) ha revelado que las primeras fases de la edificación involucraron a distintos artistas activos en la catedral de Cagliari. Sin embargo, pronto se decidió modificar el proyecto con la realización de una nueva maqueta, obra del ingeniero piamontés Antonio de Vincenti, que llegó a Cagliari en 1720, el mismo año en que la isla pasó a la casa de Saboya.²⁴ En la segunda mitad del siglo XVIII, otro arquitecto, Giuseppe Viana, aportó nuevas modificaciones, pero el templo fue levantado solo en parte y posteriormente abandonado. Finalmente las obras fueron reanudadas en 1910 y la basílica consagrada en 1926 (Quero, 2001). Como es lógico, el resultado final se aleja totalmente del proyecto que debió concebir nuestro Bernardo de Cariñena.

Aparte de la basílica, consta que por voluntad del prelado se intervino a la vez en el santuario medieval, abriendo una puerta lateral para facilitar la comunicación con el anexo convento. Sobre dicha puerta (que ya no existe) se colocó un escudo marmóreo con las armas de Cariñena y una luneta con la *Virgen de la Merced* y *santos mercedarios* que, en nuestra opinión, podría identificarse con la que se conserva actualmente en la primera planta del convento (figura 10).



Figura 10. *Virgen de la Merced* y *santos mercedarios*. Cagliari, Convento de Buen Aire. Foto: Sara Caredda.

Según Giovanni Spano (1861: 308), la obra se debe a Domenico Colombino, el principal colaborador de Giacomo Altomonte, como hemos apuntado. Pero creemos que habría que barajar a la vez otros nombres, como el del pintor Juan Maria Scaleta, activo en Cagliari durante el primer cuarto del siglo XVIII.²⁵ Lo

24. Esta maqueta de madera, de gran calidad artística, se conserva en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cagliari. Las fuentes aseguran que cuando Antonio de Vincenti la acabó, en 1722, fue llevada en procesión por las calles de Cagliari, con toda probabilidad por voluntad directa de Bernardo de Cariñena. Desde el punto de vista estilístico se considera el primer ejemplo de barroco piamontés en Cerdeña, inspirándose su autor en las arquitecturas de Guarino Guarini y Filippo Juvarra (Naitza, 1992: 80, ficha 15).
25. La actividad artística de este pintor ha sido reconstruida parcialmente por Maria Grazia Scano (1991: 228-230).

cierto es que no es fácil formular consideraciones de carácter estilístico porque la obra está mal repintada. Pero, aparte de las cuestiones formales, queremos destacar que se trata de la misma advocación de la capilla de la catedral. En nuestra opinión, es una prueba más de la devoción personal de nuestro personaje y de que toda su trayectoria como comitente giró alrededor de la patrona de su orden, sin duda por ser el principal artífice de la conversión de la Merced en fiesta de precepto.

En el convento de Buen Aire también se conservan dos retratos pictóricos de Bernardo de Cariñena, que aún no tienen atribución. El primero se encuentra en un estrecho pasillo que conserva los retratos de todos los mercedarios ilustres que pasaron por el convento (figura 11). En cambio, el segundo adorna una de las paredes del comedor de los frailes (figura 12).



Figura 11. Retrato de Bernardo de Cariñena. Cagliari, convento de Buen Aire. Foto: Sara Caredda.



Figura 12. *Retrato de Bernardo de Cariñena*. Cagliari, convento de Buen Aire. Foto: Sara Caredda.

Ambos presentan el busto del prelado sobre fondo negro, vestido de mercenario y con el bonete en la cabeza, símbolo de su condición de teólogo. A sus espaldas observamos un cortinaje rojo y su escudo de armas. A su lado hay un bufete, sobre el que reposan un tintero, una campanilla y sobre todo los símbolos de su dignidad episcopal: la mitra y el báculo. Queda claro que las dos obras, por sus similitudes iconográficas, son una la copia de la otra. Por cuestiones formales creemos que hay que identificar el modelo en la primera, por su mejor calidad de ejecución, como prueban la belleza de las manos o la precisión de la perspectiva del tintero y la campanilla. Con respecto a la cronología, la primera podría remitir a la misma época de Cariñena (o poco después de su muerte), mientras que la segunda habría que fecharla, tal vez, hacia principios del siglo XIX. Cabe destacar que ambas pinturas tienen una larga inscripción laudatoria que recuerda los méritos del personaje, destacando que decoró una capilla en honor a la Virgen de la Merced y dejó una donación testamentaria para que se

celebrase su fiesta.²⁶ La referencia a su patronazgo en la catedral, pues, es más que evidente.

En conclusión, creemos que el caso de Bernardo de Cariñena es un ejemplo de la tarea de mecenazgo ejercida por los arzobispos en Cagliari. Concededores del valor del arte como instrumento de poder, estos personajes se convertían a menudo en promotores de importantes empresas artísticas que involucraban normalmente a los escultores y pintores de referencia en la isla. Su preocupación principal era perpetuar su memoria y, a menudo, asegurarse un lugar de descanso eterno que respondiese a su dignidad. En este sentido, Cariñena está enterrado en una suntuosa capilla funeraria decorada por el principal marmolista del momento y presidida por una *pala d'altare* del introductor del rococó en Cerdeña.

Además de las cuestiones estilísticas, la capilla de la Merced —y la pintura del convento del Buen Aire— encierran múltiples lecturas, como por ejemplo la voluntad de su mecenas de autocelebrarse: con su tarea de patronazgo Bernardo de Cariñena vinculaba su figura a la de la patrona de su orden, a la que tanto había honrado con la obtención del decreto papal que extendía el rezo a la Iglesia universal. En este sentido, esta capilla funeraria se puede leer como un monumento al individuo y los méritos personales de su mecenas.

Sin embargo, en nuestra opinión la lectura de la obra va más allá de esa autocelebración: la dedicación de la capilla revela la voluntad de su fundador de afianzar la presencia de la orden mercedaria en Cerdeña, contribuyendo a una mayor devoción hacia su patrona. Y, sobre todo, el protagonismo reservado a una advocación tan profundamente hispánica en un momento histórico en el que Cerdeña pasaba primero a manos austracistas y, después, a la casa de Saboya es un claro símbolo de fidelidad a la Corona de España y del vínculo muy estrecho que durante cuatrocientos años había unido política y culturalmente la isla con los demás territorios de la Corona de Aragón, especialmente con Cataluña. Como ha destacado el historiador Francesco Manconi:

La cessione ai Savoia non posa fi del tot a la influència espanyola a Sardenya, almenys en el pla de l'herència cultural. El segle XVIII sard es caracteritza per un esforç titànic del govern dels Savoia per redimensionar l'herència històrica d'Espanya (Manconi, 2007: 436).

26. Transcribimos la inscripción del retrato más antiguo: «ILLUS[trissimus] AC R[everendiss]MuS Don Fray BERNARDUS CARIGNENA PROCURAT[or] GENERA[Li]s ORD[inis] IN URBE ET CONGREGATI[onis] INDICIS CONSULTOR FUI ARCHYEP[iscopu]s CALARITA[nus] ANN[o] 1699 IN PAUPERES PROFUSISSIMUS CAPELLA VIRG[ine] DE MERCEDE EXTRUCTA FESTIVITATE EJUS ALYSQ[ue] LEGATIS FUNDATIS OBIIT OMNIUM LUCTU ANNO 1721». Destacamos que Bernardo de Cariñena no murió en 1721, sino un año más tarde. La segunda pintura también presenta una inscripción, pero fragmentaria, por lo cual no ha sido posible transcribirla por entero.

Bibliografia

- BACALLAR Y SANNA, V. (1957). *Comentarios de la Guerra de España e historia de su rey Felipe V, El Animoso*. Edición y estudio preliminar de C. SECO SERRANO. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- BRONDO, A. (1595). *Historia y milagros de N. S. de Buen Ayre de la ciudad de Caller de la isla de Cerdeña*. Cagliari: por Juan Maria Galcerin.
- CARBONELL, J., MANCONI, F. (a cura di) (1984). *I Catalani in Sardegna*. Milán: Consiglio Regionale della Sardegna - Generalitat de Catalunya.
- CAREDDA, S. (2014). «La actuación artística de los obispos y del cabildo en la catedral de Cagliari: el caso de la capilla de la Merced». En: LUGAND, J. (ed.). *Échanges artistiques dans la Couronne d'Aragon (XVI^e-XVIII^e siècles): le rôle des chapitres cathédraux*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
<https://doi.org/10.4000/books.pupvd.7993>
- (2014). «Las capillas funerarias de los arzobispos españoles de Cagliari: devoción e identidad para la posteridad». En: CANALDA, S., FONTCUBERTA, C. (ed.). *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna (segles XVI-XVII)*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona – Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 219-230.
- (2015). «Vescovi e patronato reale nella Sardegna spagnola: la committenza artistica di Diego Fernández de Angulo». *Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica*, 2, 73-97.
- (2016). *El patronazgo español en la Cerdeña Barroca. Arte, poder y devoción*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Sílvia Canalda Llobet. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CARIÑENA, B. (1708). *Exortacion que haze à los Leales y Honrados Sardos el Arzobispo de Caller Don Fray Bernardo Cariñena é Ipenza*. Año 1708. S. p. i.
- (1716). *Sermon de solemne acción de gracias por el dichoso y deseado nacimiento del Serenissimo Señor Don Leopoldo, Juan, Joseph, Antonio, Hermenegildo, Rodulfo, Francisco de Paula, Balthasar de Austria, Archiduque de Austria, Príncipe de Asturias, y Duque de Calabria, Primogénito del Augusto Emperador, y Rey Católico nuestro Señor Carlos III de España, y VI del Imperio*, s. p. i.
- CAVALLO, G. (2006). «Due artisti marmorari lombardi attivi in Sardegna nei primi decenni del Settecento: Giovanni Pietro Angelo Fossati e Giuseppe Maria Massetti». *La Valle Intelvi. Quaderno: contributi per la conoscenza di arte, archeologia, ambiente, architettura e lettere intelvesi*, 11, 11-57.
- (2008). «Ingegneri, architetti, marmorari e scultori liguri e lombardi nella Sardegna tra il 17. e il 18. Secolo». En: *Storia della Cagliari multicultural tra Mediterraneo ed Europa: atti della giornata di studi su immigrazione a Cagliari sino al 20. secolo (Cagliari 2005)*. Cagliari: AM&D, 39-55.
- (2011). «I maestri della cattedrale di Cagliari». *Artisti dei laghi. Magistri d'Europa in Sardegna*, 1, 2011, parte IV, 859-907. En línea: <http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/23/23.pdf> [fecha de consulta: 3 de abril de 2012].
- (2015). *La Cattedrale di Cagliari*. Cagliari: Rotary Club-Grafiche Ghiani.
- CHERCHI, L. (1983). *I vescovi di Cagliari: 314-1983: note storiche e pastorali*. Cagliari: Tipografia editrice artigiana.
- DELOGU, M. (1966). *Guida del Duomo di Cagliari*. Cagliari: Fossataro.
- DILLA MARTÍ, R. (2014). «Imatge i conflicte entre mercedaris i dominics. Les escenes fundacionals de l'orde de Nostra Senyora de la Mercè de Redempció dels Captius». En: CANALDA, S., FONTCUBERTA, C. (ed.). *Imatge, devoció i identitat a l'època moderna*

- (*segles XVI-XVIII*). Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona i Servei de Publicacion de la Universitat Autònoma de Barcelona, 117-133.
- FARCI, I. (2002). «Contributo alla conoscenza dei maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna nel Settecento». *Biblioteca francescana sarda: rivista semestrale di cultura della Provincia dei Frati minori conventuali*, 10, 293-324.
- (2004). «Maestri marmorari liguri e lombardi attivi in Sardegna dalla prima metà del Settecento ai primi decenni dell'Ottocento». *Quaderni Oristanesi: bollettino bibliografico dell'editrice Sa Porta*, 51-52, 29-102.
- Festivos y magestvosos cvltos que la Excelentissima Ciydad de Barcelona en 19 y 20 de Mayo de 1696 dedicaron à su Celestial Patrona Maria Santissima de la Merced en su Real Capilla y Camara Angelical del Real y Primer Convento de la Orden de Nuestra Señora la Merced* (1696). Barcelona: en casa Cormellas, por Thomàs Loriente.
- FRANCHINI GUELF, F. (1995). «Gli altari dei marmorari Macetti da Rovio in Liguria e in Sardegna». En: SCIOCCA, G. C., TERRAROLI, V. (ed.). *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento: interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*. Bérgamo: Bolis, 169-175.
- (2005). «La decorazione e l'arredo marmoreo». En: ROSSINI, G. (ed.). *L'Annunziata del Vastato a Genova. Arte e Restauro*, Venecia: Marsilio, 41-67.
- (2011). «Scultori Lombardi da Genova in Sardegna nel Seicento en el Settecento». *Artisti dei laghi. Magistri d'Europa in Sardegna*, 1, 2011, parte IV, 786-822. En línea: http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/23/23.pdf [Fecha de consulta: 3 de abril de 2012].
- GOTOR, M. (2002). *I beati del papa. Santità, inquisizione e obbedienza in età moderna*. Florencia: Leo S. Olschki.
- (2004). *Chiesa e santità nell'Italia moderna*. Roma: Laterza.
- (2007). «Le canonizzazioni dei santi spagnoli nella Roma barocca». En: HERNANDO SÁNCHEZ, C. J. (ed.). *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad moderna*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, vol. II, 621-640.
- LINÁS, J. (1696). *Bullarium coelestis ac regalis ordinis B. Mariae de Mercede Redemptio-nis Captivorum*. Barcelona: ex typographia Raphaelis Figueró.
- MANCONI, F. (a cura di) (1992). *La Società Sarda in età spagnola*. Cagliari: Musumeci, vol. I.
- (1998). «'De no poder desmembrarse la Corona de Aragón': Sardenya i Països Catalans, un vincle de quatre segles». *Pedralbes*, 18 (2), 179-194.
- (2003). «L'identità catalana della Sardegna». *Cooperazione Mediterranea*, 1-2, 105-111.
- (2007). «El Regne de Sardenya. De Ferran el Catòlic al Decret de Nova Planta». En: BELENGUER, E. (coord.). *Història de la Corona d'Aragó. L'època Moderna (1479-1715). Ferran II i els Àustria*. Barcelona: Edicions 62, 397-447.
- (2008). *Tener la patria gloriosa, I conflitti municipali nella Sardegna spagnola*. Cagliari: CUEC.
- (2010). *Cerdeña, un reino de la Corona de Aragón bajo los Austrias*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- MATEU IBARS, J. (1964-1968). *Los virreyes de Cerdeña. Fuentes para su estudio*. Padua: CEDAM (2 vol.).
- MELONI, M. G. (2011). *Il santuario della Madonna di Bonaria: origini e diffusione di un culto. Con edizione del Processo canonico sull'arrivo prodigioso del simulacro di Bonaria (1592)*. Roma: Viella.

- MELONI, M. G. (2014). «Culto dei santi e devozione mariana nella Sardegna catalana: il Santuario di Bonaria a Cagliari tra fede e identità». En: OLIVA, A. M., SCHENA, O. (a cura di). *Sardegna catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 210-227.
- MERCADER SAAVEDRA, S. (2011). «El patronatge artístic a la catedral de Barcelona. Els retaules barrocs». En: CANALDA, S., NARVÁEZ, C., SUREDA, J. (ed.). *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad: siglos xv-xviii*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, 171-184.
- MUREDDU, D., SALVI, D., STEFANI, G. (1998). *Sancti Innumerabiles. Scavi nella Cagliari del Seicento*. Oristano: S'Alvure.
- NAITZA, S. (1992). *Architettura dal tardo '600 al Classicismo purista*. Nuoro: Iliisso.
- OVIEDO CAVADA, C. (1981). *Los obispos mercedarios*. Santiago de Chile: Salesiana.
- PALA, A. (2011). «I vescovi di Cagliari. 1699-1722. Bernardo de Cariñena». *L'Eco della Primaziale*, s. p.
- PAPA, G. (2001). *Le cause di canonizzazione nel primo periodo della Congregazione dei Riti*. Roma: Urbaniana.
- PASOLINI, A., STEFANI, G. (1991). «Marmorari lombardi in Sardegna tra Settecento e Ottocento». *Arte Lombarda*, 3-4, 127-133.
- PASOLINI, A. (2011). «Il reliquiario di Sant'Antioco, l'arcivescovo Desquivel e l'argentiere Sisinnio Barraì». En: LAI, R., MASSA, M. (a cura di). *S. Antioco. Da primo evangelizzatore di Sulci a glorioso Protomartire Patrono della Sardegna*. Monastir: Edizioni Arciere, 187-200.
- (2012). «L'impronta lombarda nella scultura del Seicento in Sardegna». *Artisti dei laghi*, 2, 203-228. En línea: <http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/23/23.pdf> [fecha de consulta: 10 de octubre de 2013].
- PÉREZ CONTEL, R. (1990). *Imatgeria popular a València. Gravats en fusta i metall, estampes religioses, gojos, auques, al-leluies i il·lustracions*. Valencia: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.
- PÉREZ SANTAMARÍA, A. (1998). *Escultura barroca a Catalunya: els tallers de Barcelona i Vic (1680-1730 ca.)*. Lleida: Virgili i Pagès.
- PISEDDU, A. (1997). *L'arcivescovo Francesco Desquivel e la ricerca delle reliquie dei martiri cagliaritari nel secolo xvii*. Cagliari: Edizioni della Torre.
- (2000). *Le chiese di Cagliari*. Cagliari: Zonza.
- PLACER, G. (1968). *Bibliografía mercedaria*. Madrid: Revista Estudios.
- PORRÀ, R. (1987). «Nel segno della Vergine». *Almanacco di Cagliari*, 1987, s. p.
- QUERO, A. (2001). *Bonaria e la sua storia: vicende storiche del Santuario di N. S. di Bonaria*. Cagliari: Jei.
- REVILLA CANORA, J. (2014). «Jaque al virrey: Pedro Vico y los Sucesos de Zerdeña durante la regencia de Mariana de Austria». *Libros de la Corte*, Monográfico 1, 260-276.
- (2018). «Del pùlpito al destierro. Las élites religiosas sardas en torno al asesinato del virrey Camarasa». *Tiempos Modernos. Revista electrónica de Historia Moderna*, 9, núm. 36, 169-190.
- RIBERA, M. M. (1733). *Genealogía de la nobilissima familia de Cervellón. Dédicala don Francisco de Cervellón, barón de Zatmazay, en Cerdeña, a su parienta Santa María de Cervellón. Escriviòla el r. p. m. fr. Manuel Mariano Ribera*. Barcelona: Pablo Campins.
- RIU SERRA, J. (1954). *Diplomatario: documentos, vida antigua, crónicas, procesos antiguos*. Barcelona: Universidad de Barcelona. Facultad de Derecho.
- RUBINO, A. (2000). *I Mercedari in Sardegna (1335-2000)*. Roma: Istituto Storico dell'Ordine della Mercede.

- SCANO, M. G. (1981). «Il maestro dell'affresco: Giacomo Altomonte operò a Cagliari nel terzo decennio del settecento». *Almanacco di Cagliari*, 16, s. p.
- (1984). «La Pittura del Seicento e del Settecento in Sardegna». En: KIROVA, T. (ed.). *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 283-304.
- (1991). *Pittura e scultura del '600 e del '700*. Nuoro: Ilisso.
- (2007). «L'escultura del gòtic tardà a Sardenya». En: PLADEVALL FONT, A. (dir.). *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, vol. II, 260-269.
- (2011). «Marmorari e pittori. Quale rapporto?». *Artisti dei laghi. Magistri d'Europa in Sardegna*, 1, parte IV, 707-737. En línea: <http://www.appacuvi.org/joomla/images/Artisti_laghi/23/23.pdf> [fecha de consulta: 3 de abril de 2012].
- SCHIRRU, M. (2012). «Genesis e valenze estetiche delle chiese con loggia tra 600 e primo 700. Confronti con la realtà sarda». *Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna*, XXI, 335-386.
- SELLENT, A. (1707). *Oración panegirica en la fiesta que a la sagrada Virgen de las Mercedes consagra todos los años en esta S. Iglesia Primacial Calaritana el filial obsequio del Ill.mo y R.mo Señor Don F. Bernardo de Ceriñena e Ypenza Arzobispo de Caller*. Cagliari: En el Real Convento de Buenayre, por Ignacio Serra.
- SERRA, R. (1990). *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*. Nuoro: Ilisso.
- SOCIAS BATEJ, I. (2006). *Catàleg del fons Abadal de la Biblioteca de Catalunya*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya.
- (2007). *Els Abadal, un llinatge de gravadors*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SPANO, G. (1861). *Guida della città di Cagliari e dei suoi dintorni*. Cagliari: Timon.
- TURTAS, R. (1989). «La Chiesa durante il periodo spagnolo». En: ANATRA, B., MATTONE, A., TURTAS, R. (ed.). *Storia dei sardi e della Sardegna*. Milán: Jaca Book, vol. III, 253-297.
- (1990). «Erezione, traslazione e unione di diocesi in Sardegna durante il regno di Ferdinando II d'Aragona (1479-1516)». En: *Vescovi e diocesi in Italia dal xiv alla metà del xvi secolo. Atti del VII convegno di Storia della Chiesa in Italia (Brescia, 21-25 settembre 1987)*. Roma: Herder, vol. II, 717-727.
- (1999). *Storia della Chiesa in Sardegna: dalle origini al Duemila*. Roma: Città Nuova.
- USAI, N., NONNE, C. (2020). *1618-2018. Quattrocento anni del Santuario dei martiri nella Cattedrale di Cagliari*. Ghilarza: Iskra.
- VRDIS, F. (2008). *Gli arcivescovi di Cagliari dal concilio di Trento alla fine del dominio spagnolo*. Ortacesus: Nuove Grafiche Puddu.
- ZURRAGA SENENT, V. (2005). *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced. Tradición, formación, continuidad y variantes*. Valencia: Universidad de Valencia.

Fuentes de archivo

- Archivo Apostolico Vaticano (AAV), *Processus Consistoriales*, vol. 93.
- Archivo Capitolare di Cagliari (ACCA), *Estatutos Cariñena*, vol. 178.
- Archivo Capitolare di Cagliari (ACCA), *Risoluzioni Capitolari*, vol. 9.
- Archivo Capitolare di Cagliari (ACCA), *Spogli Arcivescovi*, vol. 207.
- Archivo Histórico Nacional, Madrid (AHN), *Consejos Suprimidos*, legajo 19876/8.
- Archivum Mercedarium Historicum, Roma (AMH), *Liber Procuratoris*.

