

*La Virgen de la Merced y
San José protegiendo a los
santos mercedarios.*
Aproximación a un cuadro
del Museo de Navarra

MARTA BLANCO SARALEGUI*

El presente trabajo trata de dar a conocer un cuadro de bastante calidad que se encontraba depositado en el almacén del Museo de Navarra y que ha sido expuesto al público recientemente¹.

He tenido la oportunidad de conocerlo, y de hacer este trabajo, gracias a la beca de formación de la que disfruto en dicho Museo y por ello, aprovecho ahora para agradecer al Gobierno de Navarra, al Museo de Navarra y, en especial, a Francisco Javier Zubiaur, que ha dirigido esta investigación, la ayuda que me han prestado.

TRAYECTORIA DEL CUADRO

La obra de la que voy a ocuparme es un óleo sobre lienzo que presenta grandes dimensiones (245 x 365 cm).

* Licenciada en Historia

¹ En concreto, a principios de 2009, en la Sala 3.3. del Museo de Navarra, Pamplona.



Fotografía del cuadro cedida por el Museo de Navarra y realizada por José Luis Larrión-Enrique Pimoulier

Por la temática del cuadro, escena que recoge a las grandes figuras de la orden de la Merced y que analizaré posteriormente, y por estar ubicado en el Museo de Navarra cuando se localizó hace un par de años, parece no caber lugar a dudas cuando suponemos que hubo de estar en posesión del desaparecido convento de la Merced de Pamplona, hasta (como máximo) la Desamortización de 1836. En este año el edificio pasó a ser destinado a cuartel de tropa de la Infantería hasta 1903, en que se hicieron los cuarteles en el Ensanche Viejo. Aquel gran caserón lo utilizó después el Ayuntamiento como almacén. En el año 1936 fue cuartel de "Pelayos". A comienzos de la década de 1950 se derribó una parte del gran caserón. El 5 de diciembre de 1945 se adjudicaron las obras para completar el derribo².

Después, debió de estar en posesión de la Comisión de Monumentos ya que, tras la Desamortización, las obras del convento de la Merced fueron trasladadas al Gobierno Civil y en 1868³ hay un recibo de compra por parte de la Comisión de Monumentos en el que se dice, expresamente, que se adquirieron los cobres de Bouttats que ahora se exponen en el Museo de Navarra y otra serie de obras.

En 1882 la Real Academia de San Fernando envió un cuestionario para preguntar sobre el estado de los museos provinciales al que se le contestó desde aquí que el museo no se había podido instalar por falta de local pero que, de todas formas, se les enviaba un inventario de los bienes que se poseían has-

² Según José Joaquín ARAZURI DÍEZ, *Pamplona. Calles y barrios*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, 1981, vol. 2, pp. 240-248.

³ GARCÍA GAINZA, María Concepción, y otros, *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. 5-III, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1997, p. 375.

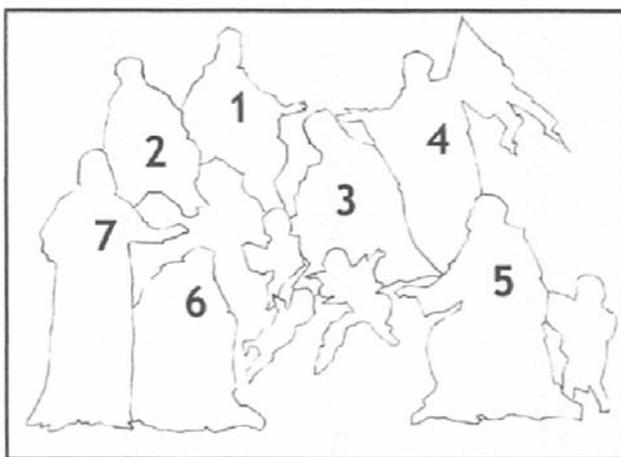
ta la fecha. Entre ellos, se citan los 12 cobres de Bouttats y muchos otros lienzos en distintos estados de conservación entre los que podría estar nuestro cuadro, “producto del desecho de los conventos”⁴.

El lienzo aparece enrollado y en muy mal estado de conservación en el almacén del Museo de Navarra. La ficha del inventario para el Museo se abre en 2006. En el año 2008, se decide restaurarlo. La restauración se lleva a cabo por parte de la empresa ARTRES⁵.

El lienzo que nos ocupa no aparece fechado ni firmado, pero se le reconoce una calidad bastante buena atendiendo, sobre todo, a sus detalles compositivos. Nos hemos detenido algo más en su estudio, ya que resultaba una obra en cierta medida desconocida y creemos que bien merece un análisis en profundidad con aportes documentales. Éste ha sido un primer acercamiento y como tal propone una hipótesis que deja abierto el debate para futuros trabajos.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El primer contacto con el cuadro permite apreciar que nos hallamos ante un lienzo en el que se representa a la Virgen y San José participando de una escena de religiosos: varios frailes y una monja; todos (menos San José) llevan el hábito de la Merced, blanco y con el escudo de Jaime I en el pecho (cruz blanca sobre fondo rojo, de la catedral de Barcelona, en la parte superior; y en la parte inferior, las cuatro barras rojas sobre fondo amarillo de la Corona de Aragón). Para el análisis iconográfico hemos consultado, principalmente, la *Iconografía de los santos* de Ferrando Roig, y nos ayudamos del siguiente diagrama para explicar de una manera visual a qué personaje nos referimos en el análisis. Para la vida de los santos hemos recurrido a *La Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. Ambos se incluyen en la bibliografía.



⁴ QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio, *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Educación, Cultura y Turismo, 1995, p. 258.

⁵ Las restauradoras que han intervenido en el proceso son: Eva Ardaiz Iriarte, Itxaso Sánchez Urra, Cecilia Albizu Di Tullio, Idoia Casanellas Fuertes y Helena Sánchez Callejo.

1. Este grupo de religiosos está acompañado por la Virgen, que viste también el hábito de la Merced. Santa María de la Merced se empieza a representar con el hábito de la orden a partir del siglo XVI⁶. Además lleva una coorra negra ceñida a la cintura. Simbolizando su realeza, se la representa tradicionalmente portando en sus sienes la corona real.

Se encuentra sentada sobre un trono de nubes y en actitud de acoger a la religiosa que ocupa el centro del cuadro, con la mano izquierda algo forzada que se aproxima a su cabeza, sin llegar a tocarla. “La actitud acogedora de los brazos abiertos evoca la tipología de Protectora de la Orden”⁷.

2. El santo que la acompaña, cubierto con un manto dorado, parece San José por el atributo que tiene entre las manos, una vara florida. Aparece con una poblada barba, como es habitual en su representación a lo largo de la historia. En el lienzo, ladea la cabeza hacia su hombro derecho, evitando focalizar la mirada hacia el punto clave del lienzo, la santa, y quedando en un segundo plano.

3. La escena tiene su centro de atención en la religiosa. Se trata de la santa fundadora de la rama femenina de la Merced: Santa María de Cervelló o Cervellón (1230-1290) o, como también se la conoce, Santa María del Socorro. El atributo que presenta es una carabela que sostiene uno de los angelitos que la acompañan, ya que se la considera abogada de los marineros por haber trabajado por la redención de los navegantes a lo largo de su vida. También se dice que, después de muerta, se la vio ir en redención de los marinos entre barcos en tempestad.

La santa presenta una postura muy forzada. Se observan incorrecciones, ya que parecería, por su postura general, que la santa se hallara arrodillada. Sin embargo, la pierna izquierda, que se intuye perfectamente bajo el hábito, presenta tal disposición que verdaderamente impide asegurar esta postura. Si nos atenemos a la observación de ambas piernas, el tronco resulta, aparte de desproporcionadamente pequeño en comparación con las piernas, algo girado, ya que está de perfil mientras que las piernas están expuestas frontalmente.

La mano izquierda se apoya en el pecho, nuevamente con una postura forzada. Encima de ésta se superpone, delicadamente, la mano derecha, muy dibujada.

La cabeza está ligeramente inclinada y la actitud con los ojos cerrados o semicerrados ante la Virgen es una señal de sumisión y aceptación. Presenta una actitud serena.

Está rodeada por tres angelitos en movimiento, conseguido tanto por los escorzos como por lo difuminado de sus anatomías, en sintonía con las nubes en que se asientan, igualmente tratadas con una pincelada suelta y vaporosa. En estos elementos que rodean a la santa de Cervelló el autor ha abandonado la interpretación lineal de la forma por la factura tonal o “de mancha”.

4. La figura que estudiamos a continuación responde a San Pedro Nolasco (1180/1182-1245)⁸ fundador de la Orden (año 1218), por lo que lleva el estandarte de los Mercedarios con él, como corresponde a los fundadores.

⁶ RUIZ BARRERA, María Teresa, *La Virgen de la Merced. Iconografía en Sevilla*, Madrid, Revista Estudios, 2002, p. 53.

⁷ *Ibid.*, p. 87.

⁸ *Ibid.*, p. 19.

Su mano derecha tiene el gesto de acompañar a la santa, de presentarla ante la Virgen. La mano izquierda, en cambio, recoge el palo del estandarte con una postura difícil una vez más.

Observamos cómo ambos fundadores de las ramas de Mercedarios se encuentran en una postura más elevada que el resto de los frailes. La monja parece estar semiarrodillada sobre el manto de nubes que baja desde el cielo, mientras que San Pedro Nolasco más parece estar de pie sobre un fondo paisajístico de tipo rocoso.

5. San Pedro Pascual (1227-1300) parece ser, con bastante claridad, el santo que ahora estudiamos. Si atendemos a su biografía, observamos que fue obispo de la diócesis de Jaén, lo que explica que el ángel de su izquierda le esté entregando una mitra. También lleva un libro abierto en su mano izquierda y una pluma de ave en la derecha, lo que indica su faceta de escritor, aspecto que queda corroborado, ya que sabemos que escribió varias obras desde su cautiverio en Granada, así como otras de doctrina cristiana durante su vida.

Así mismo, se le ha representado en este lienzo con un cuchillo hundido en el cuello. Éste es el elemento de su martirio, ya que Pedro Pascual fue decapitado en el año 1300.

Aparece semipostrado, en una postura también difícil, que recuerda a la de la santa.

6. El mercedario representado en la figura número 6 parece ser san Pedro Armengol. Sabemos que este santo es comúnmente representado con una soga al cuello ya que, practicando el cuarto voto mercedario de la redención, quedó como rehén por algunos cautivos en Bugía (Argelia) en 1266 y, al no llegar a tiempo el dinero del rescate, fue ahorcado por los moros, aunque por intervención de la Virgen, no murió, mas quedó con el cuello torcido para el resto de su vida. El dinero llegó al día siguiente y no murió, pues, ahorcado, aunque sí es frecuente su iconografía con la soga al cuello en recuerdo de aquel capítulo milagroso de su vida.

Por otro lado, lleva consigo un crucifijo entre las manos, símbolo genérico atribuido a los penitentes. Se encuentra arrodillado y mira al crucifijo que agarra con ambas manos con expresión casi lastimosa.

7. Este otro personaje responde a la figura de San Ramón Nonato (1204-1240). Se le llama así porque su madre murió en el parto y él tuvo que ser extraído por cesárea, por esto es el santo patrón de partos, parteras, embarazadas, niños, recién nacidos, obstetras, etcétera.

En nuestro lienzo, lo vemos vestido con muceta roja cardenalicia y zapatos del mismo color sobre el hábito blanco mercedario.

San Ramón Nonato fue torturado por los moros, que le agujerearon los labios a hierro candente para cerrarle un candado en la boca y que dejara así de predicar. Este candado sólo era abierto una vez al día para darle de comer. Esta situación perduró durante unos ocho meses, durante los cuales se le aparecía la Virgen para confortarlo. Así, para indicar su martirio se le ha representado aquí con una palma circundada por tres coronas reales como símbolo de castidad, elocuencia y martirio.

San Ramón Nonato se halla con la mano derecha levantada y sus ojos miran directamente a la santa.

DESCRIPCIÓN TEMÁTICA DE LA OBRA

El conjunto de santos mercedarios varones parece hallarse acompañando a Santa María de Cervelló, personaje central de la escena, en lo que parece su recepción en el cielo por la Virgen y San José. Así mismo, los angelitos parecen haber bajado del cielo para ayudarla o hacer de intermediarios entre el mundo de los cielos y el terrenal, tanto desde un punto de vista que podíamos llamar “del significado del cuadro” como del más puramente físico, y es que éstos irrumpen físicamente en la parte de la escena más terrenal. Eso sí, tanto estos tres angelitos como la santa se hallan en un estadio intermedio. Ni se encuentran ya en los cielos, de otros tonos más dorados y luminosos, ni se encuentran en el mundo terrenal, bastante más oscuro y con una escena de fondo de un mar embravecido y unos barcos, haciendo alusión a la misión redentora de cautivos la Orden.

La santa y los ángeles se disponen sobre unas nubes que se constituyen como pasillo hasta la Virgen y el cielo.

Los religiosos intermediarios, aunque no todos murieron antes que la santa que nos ocupa, parecen acompañarla, arroparla en su acogida en el cielo. Me refiero al hecho de que dos de los santos sabemos que murieron con posterioridad a la monja, pero creemos que eso no es razón fundada para que no se trate del tema que hemos propuesto, ya que, el autor (desconocido) es barroco y está tratando santos del siglo XIII. Con lo cual, da la impresión de que este lienzo está encargado para exaltación de la santidad de María de Cervelló, canonizada en 1692, y no importaría tanto la exactitud de los datos cronológicos a los que nos referimos como la idea de resaltar dicha canonización en la época barroca, y la santidad de los demás protagonistas del cuadro, como argumento en defensa de la fe católica frente a los protestantes, haciendo hincapié en el hecho de la santidad.

La Merced es una Orden originaria, esencial e históricamente mariana. María de la Merced forma parte del ser y del quehacer, de la esencia y de la actividad redentora y carismática mercedaria. En su nombre realizan los mercedarios el ministerio redentor, en su nombre organizaron su propia vida comunitaria y en su nombre fueron reconocidos oficialmente por la Iglesia. La Orden de la Merced se consideró siempre fundada en honor de la siempre Virgen María y así lo expresó en el siglo XVIII el P. Damián Esteban en su obra *Símbolo de la Concepción de María*: “La Merced es toda de María, porque es alhaja suya. Es toda de María porque es su labor y su prenda. Y es toda de María porque es un Símbolo y un Misterio, donde sacramentó su pureza”. Los mercedarios llamamos a la Virgen siempre con el título de “Nuestra Madre”⁹.

ESTILO

El lienzo que nos ocupa presenta una composición magnífica, si bien hay algunos elementos que no concuerdan con la composición general del cuadro y con los elementos representados individualmente. Pueden destacarse en relación con ella varios puntos.

En primer lugar, observamos que el grupo de personajes se halla en disposición circular en torno a Santa María de Cervelló. Forman un círculo ca-

⁹ [<http://www.mercedaragon.org/espiritualidad.php>]. Consulta realizada el 19 de enero de 2009.

si perfecto, sin dejar de presentarse de frente al espectador. Un efecto muy teatral propio del Barroco.

Por otro lado, se ve claramente una disposición en aspa de los personajes, cuyo punto de intersección vuelve a ser el cuerpo de la santa.

En tercer lugar, apreciamos dos composiciones piramidales de grupos de personajes. Un grupo sería el formado por la Virgen, San Ramón Nonato y la santa como vértices. El segundo triángulo surge de la consideración como vértices del mismo a San Pedro Nolasco, San Pedro Pascual y de nuevo, la santa o incluso los ángeles y la nube, como tercer vértice.

Vemos pues cómo es ésta una obra con un singular movimiento, muy dinámica y que presenta un sentido ascendente que va en armonía con la temática que en ella se representa. Este efecto nos lo facilita la luz en la parte superior izquierda, resultado de un rompimiento de gloria en ocres, dorados y tonos rojizos. También las nubes, vaporosas, crean una conexión visual entre la zona inferior del cuadro y el punto más superior del mismo.

A esto debemos añadir algunos comentarios que extrañan en la disposición general de las figuras.

Así, observamos cómo la figura de San José resulta extrañamente pequeña y da la sensación de estar insertada con posterioridad y por una mano algo más inexperta de la que parece haber ejecutado la mayor parte del lienzo. Esto explicaría, también, la poca coherencia iconográfica, ya que nos extraña la presencia de San José si no es en escenas como la Sagrada Familia o la infancia de Cristo.

Por otro lado, apuntamos también como detalle compositivo de dudosa calidad que el ángel que aparece en el ángulo inferior derecho del lienzo resulta como introducido *a posteriori*, como si fuera una figura realizada también por un autor de menor calidad que el pintor originario. Resulta como si el angelito hubiera sido diseñado para llenar un vacío y no como una figura más, pensada para estar ahí desde el momento en que se perfiló la obra. Con respecto a esta figura, hemos de decir que también se ve que difiere en mucho de las formas y estilo de los angelitos que acompañan a la santa, así como en su disposición. Los primeros se hallan formando escorzos y posturas arriesgadas mientras que el ángel que nos ocupa es bastante más estático. También, vemos que esta figura responde más a un niño algo mayor en edad —si podemos hablar así—, y aparece vestido, siendo pues el único de todos que lo hace. Recuerda además, bastante, a los enanos de Velázquez. Que sea mayor no parecería extraño, ya que no todos los ángeles de un lienzo han de figurar la misma edad o tipo de ángel. Sin embargo, sí lo mencionamos cuando por varias causas éste llama tanto la atención. Éste presenta un tipo racial, incluso, muy diferente al de los otros angelitos de la representación, ya que éste es más del tipo físico mediterráneo mientras que los demás responden a características más nórdicas. Además, en el proceso restaurador, resultaron difíciles de trabajar sus piernas, ya que éstas presentan una disposición muy artificial, no demasiado experta.

En cuanto al color, hemos de mencionar esa paleta extraordinariamente luminosa y cálida para tratar el rompimiento de gloria de la parte superior izquierda. El máximo punto de luz es el que baña la cabeza de la Virgen, y va irradiando entre la atmósfera vaporosa de nubes rosadas. Esta gama es muy del gusto de la escuela madrileña de la que bebe Vicente Berdusán.

El color rojo brillante que el autor utiliza en las ropas cardenalcias de San Ramón Nonato resulta extraordinariamente atrevido y hermoso, y nos lleva a

conjeturar sobre la autoría del mismo, abriendo una posibilidad de conexión con la paleta de Berdusán, como podemos apreciar, por poner dos ejemplos conocidos, en sus obras *San José con el niño Jesús* y *Conversión del duque Guillermo de Aquitania*¹⁰.



San José con el niño Jesús (c. 1666). Museo de Zaragoza

¹⁰ Agradezco al Museo de Zaragoza la cesión de las fotos que se adjuntan y el permiso para utilizarlas. Fotografías de José Garrido Lapeña.



Conversión del Duque Guillermo de Aquitania (1673). Museo de Zaragoza

El lienzo presenta mucha luz ya que los hábitos mercedarios son de un blanco penetrante que, generosamente, ilumina los fondos tenebrosos de paisaje marino.

La profundidad está muy bien trabajada, con las distintas filas de personajes, aunque resulta también meritorio que parece estar concebido como para que el espectador se coloque justo donde vemos a San Pedro Pascual. De este modo lo tenemos a él en primer plano, monumental; en una segunda línea, a la santa y a San Pedro Nolasco. Un poco posterior, hallamos a San Pedro Armengol. Detrás de él, a San Ramón Nonato para encontrar en la última línea a San José y la Virgen. Una vez más, ahora la perspectiva nos indica el sentido ascendente de la obra.

En lo que respecta al tratamiento de las telas, la ejecución es llamativa. Aparecen correctamente modeladas con la ayuda del claroscuro y dejan intuir las extremidades. Sin embargo, éstas no presentan la riqueza de los ropajes de otras obras de Berdusán¹¹, aunque esto se puede achacar a que, en el lienzo que nos ocupa, es difícil el virtuosismo en los tejidos cuando se trata de pintar el hábito mercedario, de por sí austero. Veamos cómo pinta otros personajes pertenecientes a otras órdenes y tendremos mejor referencia para comparar¹².

¹¹ Por ejemplo, recordamos las ropas de *Santa Catalina*, fechado en 1690 y que se expone en el Museo de Navarra, o las de san Felipe Neri en su cuadro *La Visión del santo* de la basílica de la Purísima de Cintruénigo, de 1663.

¹² Estas dos imágenes han sido extraídas del catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Navarra en 1998. *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697), Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo de Navarra*, Pamplona, Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 1998, pp. 155 y 157. Realizadas en su día para este catálogo por José Garrido.



San Francisco de Asís (c. 1672).
Convento de las Capuchinas. Huesca



Santa Clara (c. 1672).
Convento de las Capuchinas. Huesca

En la ejecución de estos hábitos pintados por Berdusán sí apreciamos un estilo más parecido y que enlaza más con el que surge de nuestro lienzo.

Con respecto a la línea, en opinión manifestada por oral por Francisco Javier Zubiaur, conservador del Museo de Navarra, “ésta contribuye, junto al modelado del volumen, a afirmar la presencia de los frailes mercedarios cuya pesantez perceptual es evidente”.

En lo que respecta a las manos, aparecen muy dibujadas así como los rasgos faciales, mientras que los cabellos de la Virgen, y los cuerpos de los ángeles que bajan del cielo, incluso las cabecitas que se asoman desde el cielo en el rompimiento de gloria, resultan muy difuminadas, contribuyendo a crear el movimiento que difiere con el estatismo de las figuras de los mercedarios. Los cielos, el fondo paisajístico del mar en tempestad y los detalles vegetales de la parte izquierda del lienzo, también resultan desdibujados, contribuyendo eficazmente al ambiente místico del cuadro.

Las figuras de los santos destacan enormemente con su claridad sobre los fondos oscuros. El imponente volumen de las figuras de los mismos surge del claroscuro que queda bien patente en nuestro lienzo, y que es una muestra más del barroquismo del mismo.

El tratamiento de las manos es delicado, pese a que se observan varias incorrecciones en las posiciones de las mismas.

Según García Gainza, en conformidad con Angulo,

Berdusán se forma en la Corte en torno a Francisco Rizi [sic] adhiriéndose a este nuevo modo de pintar suelto, y rápido, amante de efectos

escenográficos que inicia el artista y que va a ser el dominante en la escuela Madrileña en el último tercio del siglo XVII¹³.

Del mismo modo, el uso del paisaje de fondo, la utilización de las nubes y la aparición de cortinajes o paños son muy del estilo de Berdusán, aunque son característicos, en general, de todo artista representante del Barroco y, por tanto, no podrían esgrimirse como argumento definitivo en favor de su autoría.

Así pues, si bien San Pedro Pascual resulta soberbio y San Ramón Nonato también por su expresividad y por el tratamiento de las calidades, especialmente por el efecto de ojos vidriosos, encontramos cómo el resto de los rostros adultos se nos presentan demasiado simples, con la misma nariz recta y casi inexpresivos. La Virgen, al menos, expresa cierta dulzura y humildad con la expresión que resulta de sus ojos semicerrados, mientras que todos los demás personajes presentan una rigidez que no está en absoluto en la línea de la calidad de los rostros anteriormente citados.

Éstos de los que hablamos ahora, San Pedro Armengol, Santa María de Cervelló, San Pedro Nolasco y San José resultan, en exceso, fríos. Por ello, nos decantamos a decir que este lienzo es obra de un autor importante que por las características estilísticas descritas podría tratarse de Berdusán o de algún pintor de la escuela aragonesa que coincidió con él o con el que comparte grandes características estilísticas; y otro más, al menos, o discípulos de su taller, a los que atribuimos estos cuatro rostros (o cinco, si contamos con la Virgen) y la inclusión en el lienzo de San José y el angelito de la derecha, por lo menos.

PROPUESTA DE AUTORÍA

Por cronología

Decimos que pudiera tratarse de Berdusán, ya que éste murió en 1697, fecha posterior a la canonización de la santa (1692). Proponemos esto como motivo de encargo del lienzo ya que, para toda orden, es una gran alegría el que canonicen a un miembro de la misma, máxime cuando nos hallamos ante la figura de la fundadora de la rama femenina de la Merced. Creemos que el hecho de haber sido encargado para un convento de frailes y no de monjas no supone ningún problema para que esta temática fuera encargada, ya que exalta los valores mercedarios en general, aunque la temática se focalice en torno a la figura femenina.

Este tipo de encargos resultan muy frecuentes en la Edad Moderna, ya que los procesos de beatificación y canonización requerían muchísimo esfuerzo para quienes los iniciaban y parece una constante el culminarlos incluyendo a los nuevos santos en las iconografías de las órdenes, para que quede así constancia de la legitimidad de los mismos y sirvan de ejemplo para los propios religiosos de la orden, así como para el pueblo.

¹³ GARCÍA GAINZA, María Concepción, "Nuevas obras de Vicente Berdusán", en *El arte Barroco en Aragón, Actas III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, p. 297.

Así pues, quedarían cinco años, los últimos cinco de la vida del pintor ejeano, en los cuales pudo haberse embarcado en la realización de esta obra, encargada para el convento de los Mercedarios de Pamplona.

Lozano López¹⁴, refiriéndose a Vicente Berdusán, afirma:

Si la década de 1660 es la de consolidación profesional y la definición del estilo, los años setenta representan la consecución de la madurez artística y la asunción de abundantes e importantes empresas pictóricas. En los siguientes diez años la producción de Berdusán mantiene sin demasiados altibajos el nivel alcanzado, mientras en su última etapa vital (1690-1697) se aprecia una pérdida de calidad, a veces enmascarada por el conocimiento del oficio y la amplia experiencia acumulada.

Quizás esos detalles de menor nivel que nos sorprendían y que incluso se podrían atribuir a otra mano no sean más que una pérdida de calidad causada por la edad, aunque creemos que es demasiada la diferencia de nivel como para afirmar tal cosa y nos decantamos más por una autoría múltiple.

Por trayectoria y temática

Por otra parte, sabemos que el autor que proponemos trabajó para numerosas órdenes.

Según Fernández Gracia:

las órdenes religiosas fueron destacados clientes de su pintura, tanto las nuevas órdenes como las medievales. [...] El conocimiento del pintor por parte de las comunidades de todas aquellas ciudades¹⁵ se debió realizar a través de religiosos que cambiaban de residencia, y muy particularmente, a través de los priores que pasaban de unas casas a otras¹⁶.

La totalidad de sus temas son de iconografía religiosa. Además,

Berdusán era un pintor intuitivo y sensitivo, poco partidario de someterse a las disciplinas rigurosas de la corrección técnica. Es muy difícil discernir sobre un cuadro que presenta muchas desigualdades en su aplicación si estas se deben a limitaciones formativas o matizaciones temperamentales¹⁷.

Por estilo

El estilo de Berdusán ha sido calificado de modesto pero digno.

Es modesto porque no contiene las perfecciones de los grandes maestros del XVII, no es perfecto pero es interesante. No es sublime pero es dig-

¹⁴ LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: revisión historiográfica y estado de la cuestión*, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia de Aragón, 2005, p. 12.

¹⁵ Se refiere a Huesca, Tudela, Pamplona, Lazcano y Zaragoza, localidades que cita en líneas anteriores.

¹⁶ FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, "Vicente Berdusán y su entorno artístico", en *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697), Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo de Navarra*, Pamplona, Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 1998, p. 46.

¹⁷ LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: revisión historiográfica y estado de la cuestión*, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia de Aragón, 2005, p. 69.

no representante de una escuela. Y se puede afirmar que es el orgullo de [...] Navarra y Aragón [...]»¹⁸.

Santa María de Cervelló es canonizada en el año 1692. Berdusán muere en 1697. Según lo que decíamos anteriormente, se le podría dar una cronología a este lienzo que fuera desde los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII, si, como decíamos, se trata de una obra que terminó otro artista tras la muerte de Berdusán para cumplir con el encargo del convento de la Merced.

Puede ser, pues, que Berdusán hubiera sido contratado hacia 1692 y muriera, sin haber finalizado la obra, en 1697. Al no quedar terminada, es bastante posible que el superior del convento de la Merced hubiera ordenado a otro artista que lo hiciera. Éste parece de calidad inferior. Incluso no sería extraño afirmar que el lienzo pudiera haber sido finalizado por algún fraile artista, miembro del propio convento. Esta opción resulta muy socorrida para las maltrechas economías de las órdenes en el Antiguo Régimen.

Si no fuera así, puede que existiera una intervención del taller de Berdusán, a lo que podríamos atribuir los defectos en sus obras como sugiere López Murias¹⁹ para otras obras documentadas como de este artista ejeano.

La otra opción es la que ya habíamos señalado, que responda a la mano de Berdusán, ya que parece constatada su pérdida de calidad en los últimos años de su vida.

Siguiendo el estudio de López Murias, a Berdusán

le distingue la ausencia de análisis lineal, la aplicación de recursos ambientales por medio de efectos lumínicos y pinceladas aparentemente descontroladas. Su intención expresiva como recurso, como técnica es “dar la impresión”, no explicar dibujísticamente lo que está contando sino transmitir un impacto gestual aproximado de lo que se expresa. [...] Lo que cuenta es el aspecto ambiental y escenográfico de la composición más que la explicación anatómica de las formas²⁰.

Con respecto al dibujo hemos de señalar la elegancia y esbeltez de los personajes que soluciona siempre con proporciones gallardas. [...] Las masas son poderosas por su textura y al mismo tiempo por su ritmo lineal y su esbeltez²¹.

Las manos son casi siempre finas y delgadas denotando un espíritu delicado si bien es una constante en Berdusán sus frecuentes incorrecciones en el dibujo²².

Todas estas particularidades descritas por Isidro López Murias en lo referente al estilo de Berdusán se pueden rastrear en el lienzo de *la Exaltación de la fundadora de las Mercedarias* (nombre que recibe el lienzo en su ficha museográfica). Es por eso por lo que nos preguntamos sobre la posibilidad de su autoría, si bien dejamos para otra ocasión el estudio documental, y no ha aparecido ninguna firma ni fecha en el propio cuadro.

¹⁸ LÓPEZ MURIAS, Isidro, *La Pintura de Vicente Berdusán*, Tudela, Centro Cultural Castel Ruiz, 1990, p. 68.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 71.

²⁰ *Ibíd.*, pp. 67-68.

²¹ *Ibíd.*, p. 70.

²² *Ibíd.*

Con respecto a las incorrecciones en las posturas de algunos de los personajes, siguiendo a José del Guayo y Lecuona con respecto a Vicente Berdusán, leemos:

[...] Todo este sentido del movimiento conllevará el que los cuerpos aparezcan en posiciones forzadas, en escorzos y puntos de vista exagerados, lo que implicaría un cuidado dibujo y estudio de la perspectiva, pero en cambio nos vamos a encontrar con que la preocupación por la corrección es en muchos casos un asunto relativamente secundario ya que el interés de esta generación de pintores es esa expresión, fuerza y espectacularidad del cuadro frente a la precisión académica de los detalles²³.

FINAL

He pretendido dar a conocer en las páginas precedentes un cuadro del Museo de Navarra sobre el que no existen aportaciones científicas previas. Es posible, sin embargo, que no pueda darse su estudio por concluido y quede abierto a nuevas interpretaciones. Llegado ese momento, espero que sean útiles al investigador mi análisis iconográfico, el estudio de su temática y de su estilo, sustentados en una bibliografía seleccionada, que han hecho posible una atribución hipotética de su autoría.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAZURI DÍEZ, José Joaquín, *Pamplona. Calles y barrios*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Dirección de Turismo, Bibliotecas y Cultura Popular, 1981, 2ª ed., 3 vols.
- CARRETERO CALVO, Rebeca, *El convento de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona. Estudio Histórico-Artístico*, Tarazona, Diputación de Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Centro de Estudios Turiasonenses, 2003.
- CASADO ALCALDE, Esteban, "Berdusán", *Príncipe de Viana*, 39, 1978, Pamplona, pp. 507-546.
- ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis y FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, "Para un panorama de la pintura barroca en Navarra. Nuevos lienzos de la escuela madrileña", en *Actas del Primer Congreso General de Historia de Navarra, Revista Príncipe de Viana*, 49, 1988, anejo 11, pp. 87-96.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, "Vicente Berdusán y su entorno artístico" en *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697), Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo de Navarra*, Pamplona, Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 1998, pp. 25-56.
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, *El Retablo Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.
- FERRANDO ROIG, Juan, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción, "Nuevas obras de Vicente Berdusán" en *El arte Barroco en Aragón, Actas III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 295-308.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción y otros, *Catálogo Monumental de Navarra, volumen 5-III*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Pamplona, Universidad de Navarra, 1997.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, "La Orden de la Merced en el siglo XVII zaragozano. Construcción de la Iglesia y el cuarto nuevo del Convento de San Lázaro" en *El arte Barroco en Aragón, Actas III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 65-78.

²³ GUAYO Y LECUONA, José del, "La pintura de Vicente Berdusán", en *El Arte en Navarra*, Pamplona, Diario de Navarra, vol. 2, 1994, p. 522.

- GUAYO Y LECUONA, José del, "La pintura de Vicente Berdusán" en *El Arte en Navarra*, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, vol. 2, pp. 513-528.
- LAMBÁN MONTAÑÉS, Javier y otros, *Vicente Berdusán (1632-1697): el artista artesano. Exposición celebrada en el Palacio de Sástago*, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006.
- LÓPEZ MURIAS, Isidro, *La Pintura de Vicente Berdusán*, Tudela, Centro Cultural Castel Ruiz, 1990.
- LÓPEZ MURIAS, Isidro, *Vicente Berdusán (1632-1697). Exposición celebrada en el Museo de Navarra*, Pamplona, Museo de Navarra, 1990.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: revisión historiográfica y estado de la cuestión*, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia de Aragón, 2005.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, *Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2006.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *Vidas*, ed. y notas de Nina Ayala Mallory, Madrid, Alianza, (1724), 1986.
- El pintor Vicente Berdusán (1632-1697)*, *Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo de Navarra*, Pamplona, Dirección General de Cultura-Institución Príncipe de Viana, 1998.
- QUINTANILLA MARTÍNEZ, Emilio, *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1995.
- RUIZ BARRERA, María Teresa, *La Virgen de la Merced. Iconografía en Sevilla*, Madrid, Revista Estudios, 2002.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, traducción del latín de José Manuel Macías, Madrid, Alianza Forma, 2 vols., 1982.
- ZURIAGA SENENT, Vicent F., *La imagen devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced: tradición, formación, continuidad y variantes*, Universitat de Valencia, 2005.

RESUMEN

La Virgen de la Merced y San José protegiendo a los santos mercedarios. Aproximación a un cuadro del Museo de Navarra

Este estudio pretende dar a conocer, analizando sus características, un lienzo barroco almacenado en el Museo de Navarra y recientemente restaurado. Por ciertas cualidades, se propone una hipótesis de autoría que deja la puerta abierta a nuevas investigaciones, ya que la obra así lo merece.

ABSTRACT

La Virgen de la Merced y San José protegiendo a los santos mercedarios. A first study of a picture placed in the Museum of Navarre

This paper intends to disclose a Baroque painting by means of analysing its characteristics. The painting was kept in the Museum of Navarre and has been recently restored. A hypothesis about its author is proposed based upon certain features. Further research is highly encouraged due to the undoubted interest of the painting.

