

## LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED, EN EL MUSEO DIOCESANO DE HUESCA<sup>1</sup>

M.<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO\*

RESUMEN.— En este estudio se atribuye al escultor Ramón Senz la imagen de Nuestra Señora de la Merced que procede de la iglesia del colegio de mercedarios de Huesca y actualmente está depositada en el Museo Diocesano de Huesca. Sus características formales la relacionan estrechamente con el titular del retablo de san Juan Bautista de la iglesia de San Lorenzo, obra encargada al citado escultor en 1617.

PALABRAS CLAVE.— Nuestra Señora de la Merced. Colegio de la Merced de Huesca. Ramón Senz.

ABSTRACT.— In this study the image of Our Lady of Mercy that came from the Mercedarian school church in Huesca and is currently deposited in the Diocesan Museum of Huesca is attributed to the sculptor Ramón Senz. From its formal characteristics it is closely related to the altarpiece dedicated to Saint John the Baptist in the church of San Lorenzo, a work for which the aforementioned sculptor received the commission in 1617.

---

\* Universidad Autónoma del Estado de Morelos. fontanacc@hotmail.com

<sup>1</sup> Agradezco a Susana Villacampa, técnica del Museo, su ayuda para realizar esta investigación. Ella me proporcionó las medidas de la imagen y las fotografías correspondientes. Debo a la amabilidad de Luis García, archivero diocesano, la imagen del retablo de san Juan Bautista, ubicado en la iglesia de San Lorenzo.

En septiembre de 2016 fue depositada en el Museo Diocesano de Huesca una talla de Nuestra Señora de la Merced. La imagen, en madera policromada, procede del antiguo convento de mercedarios, ubicado en la calle San Lorenzo y derribado en 1921 para construir el cuartel de artillería Ramiro II, desaparecido, a su vez, en 2014. Tras la exclaustación, los frailes no llevaron consigo la Virgen, sino que la entregaron para su custodia a la familia de la casa La Parra, separada durante muchos años del viejo cuartel de artillería tan solo por el estrecho callejón de la Merced.

#### LA ESCULTURA DE NUESTRA SEÑORA DE LA MERCED

Según la información facilitada por sus propietarios cuando todavía se encontraba en la casa La Parra, la imagen estaba ubicada en la fachada de la iglesia conventual.

Se trata de una pieza de gran formato, de 100 centímetros de altura, 36 de anchura y 25 de profundidad. Representa a la Virgen de pie con el Niño en brazos, sin trabajar por la parte trasera, y ha sido repintada en numerosas ocasiones, de acuerdo, cabe pensar, con su acabado original.

Identifica a la Virgen el pequeño escapulario pintado con el escudo mercedario, cortado y timbrado con la corona real de Aragón. El primer cuartel es de gules, con una cruz de plata en jefe de brazos patados; el segundo es de oro con cuatro palos de gules, es decir, la señal de Aragón. Las armas manifiestan el origen de la Orden de la Merced, fundada el 10 de agosto de 1218 en la catedral de Barcelona. De acuerdo con la narración que fray Alonso Remón hace de esa ceremonia en su *Historia general de la orden* (1618), en el ofertorio de la misa se simbolizó el ofrecimiento como esposa de Cristo del alma del fundador, Pedro Nolasco,<sup>2</sup> quien, en señal de su nueva filiación, recibió y vistió

el hábito, el qual fue saya, escapulario, capa, y capilla todo blanco; y el Rey [Jaime I] añadió a esto un escudo de sus barras de Aragón, para que se entendiese que aquella religión era hija suya, y él el Patrón y fundador della, viéndola con sus armas reales en los pechos. También el santo obispo [Berenguer de Palou] pidió licencia al Rey para tener parte en esta fundación, y así ofreció la cruz blanca.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> REMÓN, Alonso (O. M.), *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced redención de cautivos: tomo I*, Madrid, Luis Sánchez, 1618, f. 20v.

<sup>3</sup> *Ibidem*, f. 20v.



*Imagen de Nuestra Señora de la Merced depositada en el Museo Diocesano de Huesca.  
(Foto cortesía del Museo)*

La cruz blanca es el blasón del cabildo de la catedral de Barcelona, pero Remón recoge opiniones que la vinculan especialmente con la misión específica de los frailes, liberadores cautivos: es para él “la cruz Blanca de san Juan, o de Santa Cruz en Jerusalem, como otros dicen, aunque todo es uno”.<sup>4</sup> El hábito blanco respondería a un deseo expresado directamente por la Virgen a Pedro Nolasco en la madrugada del 2 de agosto, cuando le ordenó crear la nueva orden en su honor. Fray Felipe Colombo, en su biografía del santo fundador escrita en 1674, da ciertas explicaciones sobre el color blanco de la vestimenta que resultan útiles para la Virgen, por su pureza, y también para los frailes, en cuanto redentores de cautivos. Primero reproduce el mandato de la Virgen y después ofrece entre paréntesis una interesante disquisición:

El hábito que han de vestir ha de ser todo blanco para que en todo el mundo vayan publicando mi virginal pureza, contra las heregias de los albigenses, que tú has huido (o como les hacía redemptores, les dava en la blancura del hábito la seña, pues según san Gregorio, los ángeles en la resurrección y en la ascensión de Christo se vistieron de blanco, y no en el nacimiento, por aver ya Christo executado gloriosamente su redempción).<sup>5</sup>

Del mismo valor identitario que el hábito resultó el escapulario de colgar que frailes y devotos de la Virgen de la Merced llevaban al cuello como especial protección. El diseño de este escapulario está basado en el escudo partido de la orden, timbrado con la corona real, pero con la cruz modificada, como revelan los cuadros de mercedarios pintados en los siglos XVII y XVIII. Esa cruz es una derivación de la original, cuyos brazos patados se han ampliado considerablemente y donde solo se destaca en gules la pequeña separación existente entre ellos. Como resultado de la operación se crea una cruz aspada roja, quizás en recuerdo a la que sirvió de tormento a santa Eulalia, copatrona de la catedral de Barcelona, y que se fusiona con la cruz blanca del cabildo barcelonés y de la Virgen de la Merced. Tanto se generalizó en los escapularios esta segunda cruz que en la actualidad la página web de la Orden de la Merced en Argentina, por ejemplo, le da carta de naturaleza al atribuirle a la propia Virgen, quien habría

---

<sup>4</sup> REMÓN, Alonso (O. M.), *op. cit.*, f. 20r.

<sup>5</sup> COLOMBO, Felipe (O. M.), *Vida de nuestro gloriosísimo patriarca y padre san Pedro Nolasco [...] primer padre y fundador del Real y Militar Orden de Nuestra Señora de la Merced [...]*, Madrid, Imprenta Real, 1674, p. 140.



*A los lados, escudos de la Orden de la Merced; en el centro, detalle de la imagen de Nuestra Señora de la Merced depositada en el Museo Diocesano de Huesca. El escapulario pintado de la Virgen es semejante al escudo de la derecha. (Foto cortesía del Museo. Dibujos: M.<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo)*

pedido a Nolasco que sus frailes también llevaran en el pecho, además del escudo de su rey, “una cruz roja en recuerdo de mi Hijo”.<sup>6</sup>

La Virgen del Museo viste el hábito y la capa de la orden, totalmente blancos, y además presenta colgado al cuello, pincelado de forma muy sencilla en un tono rojo almagre, un escapulario con esa particular cruz aspada roja, quizás como recuerdo del auténtico escapulario bordado que pudo llevar en su momento.

Las dos figuras, la Virgen y el Niño, han perdido por completo el objeto que tenían en la mano derecha. La iconografía habitual de la pareja, así como la posición de sus manos, induce a pensar que el Niño sostendría unos escapularios, mientras que su madre portaría un cetro —pues abre la mano ligeramente para sujetar algo con ella—,

<sup>6</sup> <http://www.merced.org.ar/institucional/orden-de-la-merced/historia-de-la-orden-de-la-merced/> [consulta: 23/8/2017].

insignia real en correspondencia con la corona que también llevaría la Virgen, además de una aureola o nimbo, como revela la incisión que ciñe su cabeza a modo de diadema. El recurso más importante de la imagen es su marcado *contrapposto*, una fórmula cuya adecuada aplicación permite, por un lado, dinamizar la composición al aportarle movimiento y, por otro, destacar los supuestos escapularios como objetos de gran valor, los cuales, por el giro dado al cuerpo de la Virgen, quedarían justo en el centro de la pareja.

También la policromía dada a la talla resulta muy interesante. Aparentemente parece poco significativa porque se limita a la encarnación de las partes no cubiertas con vestiduras y a la pintura de las telas en un color muy claro, pero el manto de la Virgen tiene además unos filetes plateados y unos pequeños adornos en un tono neutro



*Detalle donde se aprecia la muesca realizada en la cabeza de la Virgen para encajar la aureola o nimbo. (Foto cortesía del Museo Diocesano de Huesca)*

parecidos a los que recreaban las telas de brocado en oro en los retablos de escultura aragoneses del siglo XVI tallados en alabastro.

La madera policromada y el gran tamaño de la escultura indican que su destino inicial no fue la fachada de la iglesia, a cuyo efecto se habría escogido, de ser el caso, una obra en piedra y, quizás, de menores proporciones. Como además la imagen se presenta sin tallar en la parte posterior, cabe pensar en la titular de un retablo, reubicada con posterioridad en la fachada. Desgraciadamente no contamos con datos documentales directos o testimonios gráficos que puedan corroborar esta hipótesis porque las fotos de Ricardo Compañé realizadas en 1921, cuando ya había comenzado el derribo, solo muestran interiores del edificio conventual.

Para estudiar la procedencia de la imagen es necesario revisar la documentación del proceso constructivo del nuevo convento mercedario durante el primer tercio del siglo XVII, documentación hasta ahora totalmente inédita.

#### EL NUEVO COLEGIO DE LA MERCED

La Universidad Sertoriana cobró un nuevo auge en el último tercio del siglo XVI gracias a las rentas procedentes de la antigua abadía de Montearagón, asignadas por Felipe II y confirmadas por Pío V en la bula del 18 de junio de 1571. Poco después, en 1578, el convento de la Merced de Huesca se erigió en colegio adscrito a la Universidad como centro de formación de frailes de su orden. Francisco Diego de Aínsa dejó testimonio en 1619 de este cambio sustancial: “Fue convento desde su fundación hasta que la religión lo hizo collegio para que estudiassen en él y en esta Universidad frayles de su Provincia; y la Universidad lo agrego a sí, a fin de que gozasse de sus privilegios e inmunidades”.<sup>7</sup> En 1579 el papa Gregorio XIII confirmó su creación y el padre fray Francisco de Maldonado, general de la orden, le proporcionó los estatutos correspondientes.

Este cambio de uso obligó a una profunda adecuación de las instalaciones, que de inmediato se revelaron insuficientes en cuanto a capacidad, categoría y funcionalidad. Aínsa destaca en este proyecto la labor del rector Tomás Vázquez desde que

---

<sup>7</sup> AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de, *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte, 1619, p. 642.

obtuvo el cargo, en 1603.<sup>8</sup> Dos años después Vázquez se quejaba ante el Ayuntamiento de una difícil situación: muchos religiosos eminentes no se habían trasladado a Huesca para cumplir con su magisterio “por la triste y corta habitación”.<sup>9</sup>

Para corregir este problema se puso en marcha en los primeros años del siglo XVII la reedificación total del conjunto, incluida la iglesia. Aínsa en 1619 señaló cómo la casa antigua se “echó por tierra levantándola de cimientos de la suerte que hoy está con su claustro, sobre claustro, celdas y escala, que acabado será uno de los mejores edificios que esta religión tendrá en la provincia de Aragón”.<sup>10</sup> En 1630 todavía estaban en construcción casi todos esos espacios.

Muy probablemente la iglesia que se levantó entonces era de una sola nave, con coro alto a los pies y capillas entre los contrafuertes. Su proceso constructivo fue como sigue. El 1 de abril de 1614 la iglesia antigua estaba totalmente derribada, según informó el citado rector al padre provincial.<sup>11</sup> Tres años más tarde se habían “sacado las aguas” del nuevo edificio, es decir, se había cubierto con un tejado, pero todavía no se había abovedado. El 5 de noviembre de 1617 la iglesia fue consagrada por Tomás Cortés, obispo de Teruel, con permiso de su homónimo oscense.<sup>12</sup> El abovedamiento se demoró bastante y, pese a lo tardío de su construcción, todavía respondió a la estética tardogótica. Finalmente, en la década de 1630, y una vez terminadas las instalaciones del colegio, se dio conclusión a la iglesia. En 1635 el obrero de villa Francisco de Aux se comprometió mediante capitulación a continuar la obra ya iniciada que consistía en “hazer toda la cruzería de dicha yglesia hasta la pared forana del coro donde está la O” (el óculo de la fachada de poniente). Entonces ya estaban abovedados el altar mayor y las dos capillas colaterales, de san Pedro Nolasco y san Ramón, e iniciada la bóveda de Nuestra Señora de la Soledad. Se dio de plazo para el fin de la obra el mes de octubre del año siguiente.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de, *op. cit.*, p. 643.

<sup>9</sup> Archivo Municipal de Huesca, actas municipales, 1604-1605, sign. 102, sesión del 31 de mayo de 1605.

<sup>10</sup> AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de, *op. cit.*, pp. 642 y 643.

<sup>11</sup> Lo hizo en el documento donde solicitaba permiso al provincial para vender un censal de 6000 sueldos de propiedad al convento de San Lázaro de Zaragoza. Archivo Histórico Provincial de Huesca (en adelante, AHPHu), not. Juan Crisóstomo Canales, 1614, n.º 3038, ff. 226v-232v.

<sup>12</sup> AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de, *op. cit.*, p. 643.

<sup>13</sup> AHPHu, not. Orencio Canales, 1635, n.º 1454, ff. 636-637.

Inmediatamente después de terminado el edificio se procedió a su dotación. En 1639 el trabajo escultórico del nuevo retablo mayor de Nuestra Señora de la Merced estaba acabado. Se sabe porque el 24 de noviembre de ese año el escultor barbastrense Jusepe Cuenca dio albarán por valor de 1000 sueldos “en razón de lo que e trabajado en el retablo mayor de dicho colegio”.<sup>14</sup> Jusepe Cuenca colaboró en algunas ocasiones con el mazonero Pedro Pérez de Oñate, uno de los mejores profesionales del ramo que trabajaban en Huesca en esa época, y ambos fueron los autores del retablo mayor de Albero Alto, destruido en la Guerra Civil.<sup>15</sup> Pero la Virgen de la Merced que actualmente se encuentra en el Museo Diocesano difícilmente puede ser la titular del retablo realizado por Cuenca en 1639. Más probablemente perteneció a uno anterior que habría sido construido poco antes de que fuera derribada la iglesia antigua, y al que destinó una importante limosna. El 26 de septiembre de 1610 Mariana de Lera, mujer del doctor Antonio Cosculluela, dejaba 6000 sueldos para “hazer el retablo del altar mayor de la Merced Oscae”.<sup>16</sup> Si efectivamente la obra se llevó a cabo, sus dimensiones debieron de resultar pequeñas poco después para el nuevo presbiterio y la Virgen titular, no incluida en el retablo de 1639, pudo pasar a la fachada de la nueva iglesia.<sup>17</sup>

#### LA ATRIBUCIÓN AL ESCULTOR RAMÓN SENZ

El trabajo escultórico de la imagen de Nuestra Señora de la Merced ha quedado enmascarado con el paso del tiempo bajo abundantes y sucesivas capas de pintura, al ser la repetición de esa endeble protección la única manera de proporcionar a la pieza una forma de soportar las inclemencias del tiempo, para las que no estaba preparada. Sin embargo, todavía se pueden establecer paralelismos formales con otras esculturas

---

<sup>14</sup> AHPHu, not. Orencio Canales, 1639, n.º 1457, f. 500v.

<sup>15</sup> BALAGUER SÁNCHEZ, Federico, “El escultor Cristóbal Pérez de Oñate”, *Argensola*, 108 (1994), pp. 302-303.

<sup>16</sup> AHPHu, not. Juan Vicente, 1610, n.º 3010, f. 901v.

<sup>17</sup> En Huesca hay ejemplos de ello. La imagen del antiguo retablo de san Lorenzo, realizado hacia 1500, debió de estar incorporada al nuevo desde que este se concluyó, en 1650, hasta que, en 1678, se completó con los cuadros de Bartolomé Vicente. Entonces, según el padre Faci, se colocó en la fachada del templo, donde protagonizaría el milagro de las azucenas, que, según el autor, permanecieron frescas durante meses. Este episodio habría elevado la talla a la categoría de imagen milagrosa, lo que le permitió volver al interior del templo para presidir el nuevo retablo de la sacristía. Desde mediados del siglo XX ese retablo se encuentra en la capilla colateral de la iglesia por el lado del evangelio. FONTANA CALVO, M.<sup>a</sup> Celia, “La imagen de la capilla de san Lorenzo”, *Diario del Alto Aragón*, supl. *Especial San Lorenzo*, 10 de agosto de 1993, pp. 4-5.



*Ramón Senz. San Juan Bautista en su retablo de la iglesia de San Lorenzo, 1617.  
(Foto: Archivo Diocesano de Huesca. Inventario de la Iglesia Católica, 518-11).*

de comienzos del siglo XVII, en especial con el san Juan Bautista de bulto que preside el retablo bajo su advocación en la iglesia de San Lorenzo.

La capilla de san Juan Bautista es la primera del lado del evangelio desde los pies y funciona, dada su titularidad, como baptisterio. Actualmente está cerrada con una magnífica verja de bronce procedente del coro, ubicado en el centro de la iglesia hasta 1930. Detrás de esta pantalla el retablo queda algo deslucido, no solo porque sus delicadas formas romanistas son incapaces de competir visualmente con la rotundidad de las barrocas, sino porque su color general blanquecino se mimetiza con el del muro del fondo y sus dimensiones no se ajustan a las del testero donde se aloja, al no cubrirlo en su totalidad.

Este desajuste en las medidas se debe a que su promotor, Jaime Plasencia, propietario de la capilla, encargó el retablo al escultor Ramón Senz en 1617, cuando la iglesia nueva estaba en construcción y sin tener en cuenta el tamaño de la nueva capilla, que excedió, sin duda, a la anterior.<sup>18</sup> El escultor Ramón Senz es de enorme interés, pues fue el introductor, junto con el ensamblador Bernardo Conil, de la columna salomónica en Aragón, en el retablo de santa Elena de la Seo de Zaragoza (1637-1638).<sup>19</sup> Sin embargo, aquí nos interesa más su trabajo como imaginero, especialmente en la talla más importante del retablo de la iglesia laurentina, el san Juan Bautista que destaca en su centro, entre las escenas y las figuras en relieve.

La iconografía del Bautista se ajusta a la propia de la época, y su gesto con el índice de la mano derecha levantado resulta típicamente leonardesco. Ramón Senz subrayó también el cuerpo del precursor, enjuto pero a la vez fuerte, decidido y dinámico, características físicas utilizadas como reflejo de los mismos valores morales. El escultor sometió la figura a un marcado *contrapposto*, afectación de la postura muy característica del manierismo por ser un recurso especialmente útil para imprimir movimiento. Como se ha comentado antes, la imagen de Nuestra Señora de la Merced también se caracteriza por el *contrapposto*, en este caso utilizado para destacar los escapularios que quedarían suspendidos de la mano del Niño. Por otro lado, la Virgen y san Juan presentan un tratamiento particular en los ojos —muy abultados en el amplio hueco ocular—, casi a manera de firma de autor.

Mención aparte merece la policromía de ambas esculturas. En 1617 el citado Jaime Plasencia encargó a sus ejecutores testamentarios que el retablo de san Juan Bautista se acabara “en oro y blanco”.<sup>20</sup> Mucho tiempo después, el 16 de abril de 1632, para dar cumplimiento a esta obligación, Vicente López de Porras contrató los servicios del pintor Miguel de Aguirre, quien tenía que preparar la madera como si fuera a ser dorada totalmente, aunque en realidad el oro solo se reservó para destacar ciertos detalles. El resto, es decir, la mayor parte, se debía pintar, y así se hizo, de “blanco

---

<sup>18</sup> Archivo del Museo de Huesca, M-1617. Citado en PALLARÉS FERRER, M.<sup>a</sup> José, *La pintura del siglo XVII en Huesca*, Huesca, IEA, 2001, p. 79.

<sup>19</sup> GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente, “Adiciones al estudio del arte aragonés del siglo XVII”, *Seminario de Arte Aragonés*, XXIX-XXX (1979), pp. 111-140, y “La capilla de santa Elena de la Seo Cesaraugustana”, *Aragonia Sacra*, IV (1989), pp. 95-114.

<sup>20</sup> AHPHu, not. Lorenzo Rasal, 1617, n.º 1357, ff. 203v y ss.

bruñido de imitación de alabastro contraecheo” —es decir, blanco roto, no puro—, y además “todas las historias y figuras del retablo ayan de ser encarnadas a pulimento y las orillas de los mantos unos con files de oro y en los mismos mantos unas carchofas de oro a trechos”.<sup>21</sup>

Este tipo de acabado en blanco roto con filetes y florones es tan interesante como escaso y tiene un origen muy preciso: el retablo mayor de la actual catedral de Barbastro, dedicado a la Virgen de la Asunción. Este retablo, como estudió Isabel Alamañac, es una obra compleja que consta de dos partes perfectamente diferenciadas: el basamento de alabastro, iniciado por Damián Forment y terminado por Juan de Liceire en 1560, y el cuerpo, tallado en madera, obra de Pedro Martínez de Calatayud, Pedro de Aramendia, de Zaragoza, y Juan Miguel de Orlens, de Huesca. En la obra se grabó la fecha de su conclusión, 1602.<sup>22</sup> Lo más interesante para nuestro caso es que la parte en madera del retablo se pintó a imitación de la piedra y con el ornato que se le proporcionaba en los grandes retablos de escultura aragoneses del siglo XVI, del que participaba, por supuesto, el basamento que dejó inacabado a su muerte Damián Forment. En estas piezas las encarnaciones se pintaban al óleo en su color, mientras que los ropajes aprovechaban el tono cremoso del material y solo se ornamentaban, como se pidió para el retablo de san Juan Bautista, con oro en las orillas y *carchofas* en los tejidos, para imitar el brocado en oro. Este puede ser el origen de los filetes plateados de la talla de Nuestra Señora de la Merced que se halla en el Museo de Huesca y de los detalles decorativos del manto de la Virgen, que los repintes respetaron en la medida de lo posible.

Una vida muy larga, e interesante, la de las imágenes devocionales oscenses.

---

<sup>21</sup> El contrato fue publicado por M.<sup>a</sup> José PALLARÉS FERRER, *op. cit.*, pp. 335 y 336.

<sup>22</sup> ALAMAÑAC CORED, Isabel, “El obispo don Carlos Muñoz y el arte en la catedral de Barbastro”, *Argensola*, 89 (1980), pp. 149-209, esp. pp. 153-158.