

UNA OBRA INÉDITA DE BERNARDO GERMÁN LORENTE

POR M.^a TERESA RUIZ BARRERA

El lienzo se conserva en el convento de la Inmaculada Concepción de religiosas mercedarias calzadas en Lora del Río, donde lo veneran bajo el título de, La Virgen de la Merced con Santiago y San Pedro Nolasco” (fig. 1). En su reverso se puede leer la siguiente inscripción: “Bernardo German faciebat año 1729”¹. Corresponde al pintor, sevillano por origen y por escuela, Bernardo Germán Lorente o Bernardo Lorente Germán (1680-1759)². Pocos datos se conocen de su vida y obra aunque generalmente firmaba y fechaba su producción artística³.

Su carrera pictórica se inicia hacia 1700 considerándose que a partir de 1726 desarrolla en su estilo, una madurez artística definida por la corrección del dibujo y una ejecución detenida y precisa. En este período se sitúa la obra que presentamos. 1729 fue un año crucial en su carrera pictórica ya que asumirá a partir de esa fecha nuevas influencias procedentes de Francia al contactar con Jean Ranc y la Corte que Felipe V establecerá en Sevilla. Así, el estilo en el que se hallaba inmerso, al igual que una larga nómina de pintores sevillanos de la primera mitad del siglo XVIII hispalense, consistente en perpetuar la tradición de Murillo, evoluciona a un aperturismo bien patente en los retratos de Sus Majestades e Infantes de España. Propuesto como pintor del rey, rechazó este cargo pero no sufrió su fama pues en 1756 fue admitido en la madrileña Academia de San Fernando.

1. Agradezco la buena disposición que la comunidad, y de manera especial la anterior comendadora, Rvda. M. Beatriz Cid y Cid (q.e.p.d.), tuvieron para nuestra investigación. El lienzo al óleo montado sobre tabla presenta un formato reducido (23 cms x 19 cms). Fue restaurado en 1994 por D^a Ana Manzanares y Soriano y D. Antonio M^a Izquierdo Álvarez.

2. VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII-XX*, Ed. Guadalquivir, Sevilla, 1992. p. 303.

3. ARDALES, Juan B. (O.F.M. Capuchinos): “*La Divina Pastora y el Beato Fray Diego José de Cádiz*”, 2 tomos, Sevilla, 1949. p. 75.

Cultivó la pintura profana y la religiosa, temática en la que tuvo gran éxito. No en vano durante años los pocos datos que de su obra se conocían correspondían a los lienzos que ejecutó, bien en solitario bien con la colaboración de su taller, representando a la Divina Pastora, lo que le valió ser calificado por Ceán Bermúdez como “pintor de las pastoras”⁴.

Germán Lorente en un esquema compositivo triangular nos presenta a María con el Niño Jesús y dos personajes a sus pies.

La imagen mariana de buen dibujo en su trazo y tenue colorido se nos muestra sedente, en actitud muy maternal sosteniendo sobre su regazo a Jesús quien de pie porta una sierra. Ambos rostros denotan el buen hacer pictórico del artista apreciándose cierto sabor murillesco. Una labor menuda y detallada se insinúa tanto en la túnica blanca de María cuyo ornamento en el cuello asemeja un collar como en la corona imperial. Ambas imágenes ocupan prácticamente todo el lienzo viéndose realzadas por el paisaje que las respalda como si de un trono natural se tratase. Viste María con colores concepcionistas no acordes con la iconografía mercedaria que gusta de presentar a la Virgen con el hábito blanco. Tampoco se aprecian el escudo de la Orden, los grilletos o las cadenas (símbolo de la antítesis cautiverio-libertad)⁵. Las orantes figuras masculinas de rostros maduros y barbados son significativamente más pequeñas que María y Jesús. Sus vestimentas muestran ropa humilde, bordones, calabazas y sobre los hombros, las conchas que les identifican como peregrinos jacobeos. La representación de ambos no se corresponden con la iconografía habitual de Santiago apóstol y Pedro Nolasco a más de no mostrar el nimbo religioso.

Así pues, aunque respetamos la denominación bajo la cual el convento venera este lienzo, la desechamos ya que nada en él permite dar por veraz tal denominación.

Proponemos en cambio “Santa María de Montserrat y dos peregrinos”. En una visita al monasterio barcelonés reparamos en la sala expositiva dedicada a la iconografía mariana, donde observamos diversas coincidencias entre varios elementos de la iconografía de Nuestra Señora de Montserrat y las sagradas efigies del lienzo sevillano. A partir de entonces la obra de Germán Lorente cobró nueva luz ante nuestros ojos.

La secular piedad popular elaboró diversas leyendas sobre el origen de las montañas⁶. Una de ellas las hace ser producto del juego caprichoso del Niño Jesús y la tradición iconográfica la fijó como tal⁷. De pie o sentado sobre las rodillas maternas,

4. VALDIVIESO, E.: *Op. Cit.*, pp. 303-304.

5. CURROS ARES, M.^a. Ángeles: “María de la Merced en el Arte” en *Estudios*, nº 161-162, Madrid, abril-septiembre 1988, p. 255.

6. Geológicamente se datan entre finales de la Era Secundaria e inicios de la Era Terciaria. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: “Monasterio de Montserrat” en *Monasterios de España*. T. I., Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p. 183.

7. VERRIÉ, F. P.: “Montserrat” en *Los monumentos cardinales de España*. Ed. Plus-Ultra, Madrid, 1958, p. 16. En ocasiones le ayudan unos ángeles que con sus sierras también se identifican con Montserrat. LAPLANA, Josep de C.: Cat. exp., *Nigra sum. Iconografía de Santa María de Montserrat*. Publicaciones de la Abadía de Montserrat, Montserrat, 1995, p. 205.

con la sierra en una o ambas manos, se muestra aserrando una montaña, actitud igual a la que posee Jesús en el lienzo de Bernardo Germán. Esta iconografía es habitual en obras pictóricas y estampas al menos desde finales del siglo XV y convive en perfecta armonía con la que presenta al Niño sin la sierra en estampas del siglo XVII, decantándose las preferencias populares y en definitiva las artísticas, por ésta última⁸. La inclusión de la sierra en la iconografía montserratina estriba en que la efigie escultórica del Niño la sostuvo en sus manos durante algún tiempo. En 1660 un viajero anónimo la menciona en manos de Jesús y diez años más tarde Jouvin lo hará en *El viaje de España y Portugal* pero no así Madame D'Aulnoy en sus *Memorias de la Corte en España* en 1680⁹. Para Laplana estos viajeros ofrecen un intervalo de tiempo, 1660-1680, durante el cual la sierra era un atributo característico del Niño desapareciendo posteriormente¹⁰.

La figura de María en el lienzo sevillano se aleja de la románica "Moreneta" de fines del siglo XII¹¹. Sí en cambio se adapta a ciertos aspectos de su iconografía barroca como son el representarla como reina con corona imperial, sedente sobre rocas y con holgados vestidos de amplios pliegues aunque no posea los atributos acostumbrados¹². Su coloración blanca fue un obstáculo salvado al comprobar que era la preferida desde el gótico hasta el pasado siglo, coexistiendo ambas carnaciones en pintura.

El paisaje es un elemento identificador de Montserrat y aunque en el lienzo sevillano no se observan indicios de caminos y/o ermitas que por sus nombres sean señales claras de su identidad, como sí aparecen en una gran mayoría de grabados y xilografías catalanas¹³, una mínima comparación de la obra sevillana con grabados y lienzos de la abadía nos revela la similitud entre los perfiles rocosos.

Como apoyo a la iconografía que proponemos reproducimos una xilografía de la abadía (fig. 2)¹⁴. Como fuente iconográfica el pintor tendría una de las tantas estampas que circularían en nuestra ciudad, nada extraño pues desde fines del siglo XVI existe una cofradía con la advocación catalana. A ella pertenece una bella miniatura (fig. 3)¹⁵. Creemos que las semejanzas entre el lienzo sevillano, la xilografía catalana y la miniatura sevillana hablan por sí solas.

Al campo especulativo pertenece el motivo por el cual el artista pintara este lienzo pero como las biografías de Nolasco lo presentan como peregrino en Montserrat antes

8. *Ibíd.*, p. 65. Véanse las obras artísticas, pp. 54-183.

9. GARCÍA MERCADAL, José: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, T. II, Madrid, 1959, pp. 699, 836 y 946.

10. LAPLANA, J. de C.: *Op. cit.*, p. 218.

11. *Ibíd.*, p. 52.

12. *Ibid.*, pp. 206 y 217.

13. *Ib.*, pp. 205 y de la 54 a la 183.

14. *Ib.*, pp. 96-97. Conservada en la Biblioteca de la Abadía.

15. Se halla en el Libro de Reglas de 1701. Agradecemos a la Hermandad la ayuda facilitada a través del secretario D. Carlos López Bravo.

de llegar a Barcelona¹⁶ toma cierto fundamento el que la comunidad religiosa identifique a uno de los peregrinos con el fundador. El cambio de advocación mariana lo creemos debido al olvido de la originaria que se substituyó por la afín a la orden. Si estamos en lo cierto el tema del lienzo resulta plenamente integrado en la biografía de Pedro Nolasco y creemos probable que Bernardo Germán lo realizara por encargo de algún miembro de la familia mercedaria.

16. PÉREZ, Pedro N. (O. de M.): *San Pedro Nolasco. Fundador de la Orden de la Merced*. Barcelona, 1915, pp. 24-25. GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro: "Iconografía mercedaria. Nolasco y su obra" en *Estudios*. n° 149. Madrid, abril-junio 1985, p. 34.



Figura 1.

B. Germán Lorente, **Santa María de Montserrat y dos peregrinos**, 1729.
Lora del Río (Sevilla), Convento de la Inmaculada Concepción, MM. Mercedarias.



Figura 2

Anónimo. *Mare de Déu de Montserrat amb dos pelegrins, Primavera del segle XVII.*
 Matriu xilogràfica. Barcelona, Abadía de Montserrat



Figura 3

Anónimo, *Ntra. Señora de Montserrat*, ha. 1701. Sevilla, Hermandad de la Trinidad.