

UNA INMACULADA INÉDITA DE PEDRO ATANASIO BOCANEGRA¹

Miguel Ángel León Coloma²
Luis Rodrigo Rodríguez Simón³

ABSTRACT

We are announcing an Immaculate Conception in a private collection that we attribute to Pedro Atanasio Bocanegra. The work subscribes a typology that, although recurrent in other versions by the artist, is derived from Canoesque prototypes.

The attribution and chronological approach, based on a formal and iconographic study, are corroborated by the outcomes of the technical-scientific examination we made of the work.

The outcomes were compared with the outcomes of similar analyses made on other paintings by Bocanegra. The comparative study revealed an identical manner of preparing the canvas with a colour primer, the same way of highlighting and the use of the same pigments. This allows us to confirm the attribution to Bocanegra scientifically.

RESUMEN

Damos a conocer una *Inmaculada* en colección particular que atribuimos a Pedro Atanasio Bocanegra. La obra suscribe una tipología que, siendo recurrente en otras versiones del artista, está deducida de prototipos canescos.

La atribución y propuesta de cronología, fundamentada en el estudio formal e iconográfico, son corroboradas por los resultados del examen técnico-científico que hemos practicado a la obra. Los resultados obtenidos han sido contrastados con los de análisis similares practicados a otras pinturas de Bocanegra, revelando el estudio comparativo un idéntico modo de preparar el lienzo con base coloreada, la misma manera de elaborar las carnaciones y la utilización de los mismos pigmentos, lo que nos ha permitido confirmar científicamente la atribución. ■

¹Este trabajo ha sido subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Proyectos con Referencia BHA2003-08671 y HUM2006-09262

²Profesor Titular de Universidad. Departamento de Patrimonio Histórico. Universidad de Jaén. Campus las Lagunillas s/n, 23071 Jaén. E-mail: maleon@ujaen.es

³Profesor Titular de Universidad. Especialidad de Restauración. Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada. Avda. de Andalucía s/n 18071 Granada. E-mail: lrsimon@ugr.es

Perteneciente a una colección particular de Lugo⁴ existe una *Inmaculada* (lám. 1) que damos a conocer a través de esta comunicación, proponiendo su atribución a Pedro Atanasio Bocanegra⁵, discípulo personalísimo de Alonso Cano y el mejor de sus seguidores junto a Juan de Sevilla.

ESTUDIO FORMAL E ICONOGRÁFICO

Se trata de un óleo sobre lienzo con un formato casi cuadrado por el que el pintor sintió predilección. La Virgen, que recrea una tipología canesca de forma ahusada, recurrente en la iconografía mariana del pintor⁶, se yergue sobre una peana formada por la luna y tres querubines que, con la misma ascendencia, Bocanegra reproducirá en otras versiones⁷. Presenta la cabeza algo inclinada, con las doce estrellas apocalípticas y un rostro característico de los tipos marianos del pintor granadino, definido por un perfecto óvalo donde destaca una mirada baja de espesos párpados y una nariz rectilínea. La abundante cabellera, que se desborda por la espalda y los hombros en puntiagudas crenchas rizadas, recuerda las de las *Inmaculadas* de Alonso de Mena y, en pintura, las de Ambrosio Martínez de Bustos⁸, con quien consta Bocanegra colaborando en 1661 en los altares de la Plaza de Bibarrambra con motivo de las fiestas del Corpus⁹. Resulta peculiar la disposición de las manos, una sobre el pecho y la otra extendida en un gesto un tanto declamatorio y ambiguo, en relación con las destruidas *Inmaculadas* de Alonso Cano en San Isidro y Magdeburgo (Láms. 2, 1 y 2, 2), referenciales de su producción inmaculista¹⁰.

⁴Procedente de herencia familiar.

⁵WETHEY, H. E. "Discípulos granadinos de Alonso Cano". *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1954, XXVII, pp. 30-34.

⁶Cfr. *Virgen del Rosario* del Museo Municipal de Antequera; *Inmaculadas* del convento de la Concepción, sacristías de San Juan de Dios e iglesia de la Cartuja en Granada y colección Marquesa de Moctezuma y Vda. de las Heras.

⁷Iglesias de San Juan de Dios, La Magdalena, San Justo y Pastor, convento de la Concepción y Museo de Bellas Artes de Granada; parroquia de Mendarozketa en Álava.

⁸La influencia de las *Inmaculadas* de Martínez de Bustos en Bocanegra ya fue apuntada por OROZCO DÍAZ, E. *Ambrosio Martínez de Bustos pintor y poeta*. Granada: Facultad de Letras, 1936, p. 12. OROZCO DÍAZ, E. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada: Facultad de Letras, 1937, p. 45. Influencia negada por Calvo Castellón, a propósito de la *Inmaculada* de la Cartuja, reivindicando en contrapartida las consecuencias del viaje a Sevilla del pintor y el "tímido deseo de aportar soluciones innovadoras". CALVO CASTELLÓN, A. "La Inmaculada en la pintura granadina del Quinientos al Seiscientos". En: MARTÍNEZ MEDINA, F. J. *La Inmaculada en Granada*. Córdoba: Cajasur, 2005, pp. 398. 84-7959-603-1.

⁹OROZCO DÍAZ, E. *Op. cit.*, p. 19.

¹⁰Vid. CALVO CASTELLÓN, A. *Op. cit.*, p. 398.

Provistos de atributos lauretanos, cuatro angelitos, también canescos en sus fisonomías y poses escorzadas, flanquean a la Virgen según una fórmula con idéntica ascendencia que, invariablemente, Bocanegra suscribirá en otras propuestas del tema¹¹ Sobre un fondo dorado (amicta sole) nubes y querubines forman una orla en torno a la Virgen, solución recurrente en otras versiones suyas¹² La obra guarda una estrecha relación compositiva e iconográfica con la *Inmaculada* de la iglesia parroquial de Mendarozketa (Álava), en depósito en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria (lám. 2, 3)¹³

La cronología del lienzo podría situarse en los años centrales de su carrera artística, década de los setenta, cuando Bocanegra acredita una dependencia aún muy estrecha de las fórmulas canescas que, sin embargo, reelabora al servicio de sus propios intereses formales y expresivos con la acentuación de "los rasgos de gracia, delicadeza y sentimentalismo expresivo" del maestro¹⁴ Para entonces, tenía ya definido un tipo mariano que va a ser el característico suyo, con una formulación del rostro en la que piel, ojos y cabello se contrastan con tonos oscuros. Esta tipología fisonómica aparece ya perfectamente elaborada en las pinturas que, poco después de su nombramiento como pintor del Rey en 1676, realiza para la iglesia de la Cartuja¹⁵ Las formas, aún en su esbeltez característica, están preservadas en este lienzo y en los que realiza por entonces, con una plasticidad rotunda que irá perdiendo gravidez en su última producción, con tendencia hacia soluciones más estilizadas que se traducen en tipos más frágiles y esbeltos. La paleta cromática resulta contenida, lejos aún de la brillantez cromática de claras entonaciones de su última producción.

ANÁLISIS TÉCNICO-CIENTÍFICO

La atribución a Bocanegra, fundamentada en el estudio formal e iconográfico, se complementa y corrobora con los resultados del examen científico-instrumental, a partir de las cuales se pretende llegar al esclarecimiento del proceso

creativo seguido por el pintor para la realización de la obra y a la identificación de los materiales pictóricos elegidos para ello.

MATERIALES Y MÉTODOS

La investigación efectuada sobre esta obra se ha llevado a cabo a partir de 4 micromuestras extraídas de la superficie pictórica¹⁶

Las técnicas científico-instrumentales utilizadas en el este estudio han sido las siguientes:

- Microscopía óptica por reflexión y por transmisión con luz polarizada.
- Microscopía electrónica de barrido acoplada a un sistema de energía dispersiva de rayos X (SEM-EDX).
- Cromatografía de Gases – Espectrometría de Masas.
- Espectrometría de Infrarrojos por transformada de Fourier.

RESULTADOS

- Soporte.

El soporte de esta pintura está constituido por dos piezas de tela, unidas antes de su montaje en el bastidor y cosidas mediante el denominado punto de sábana, El conjunto de la obra tiene unas dimensiones de 200 cms X 170 cms

- Preparación e imprimación.

Los estratos de preparación están bien diferenciados en dos bandas coloreadas en las que predominan las gamas rojizas; una primera franja de coloración pardo-rojiza, sobre la que se dispone otra capa más luminosa de tonalidad anaranjada. La inferior, o preparación propiamente dicha, con un espesor de 35 micras, está elaborada con óxidos de hierro rojos, fundamentalmente, mezclados con tierras pardas y trazas de calcita. La superior, o imprimación, con un espesor de 30 micras y coloración rojo anaranjada, está constituida básicamente por óxidos de hierro rojos, mezclados con blanco de plomo (Espectro 4D).

¹¹Iglesia de la Cartuja, convento de la Concepción, Museo de Bellas Artes de Granada.

¹²Iglesias de la Cartuja y San Juan de Dios en Granada; parroquia de Mendarozketa, Álava; colección Marquesa de Moctezuma.

¹³Dada a conocer por TABAR ANITUA, E. *Barroco importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz. Escultura y pintura*. Vitoria: Diputación Foral, 1995, p. 129. 84-7821-223-X. Figuró en la exposición *Inmaculada*. Madrid: Conferencia Episcopal, 2005, pp. 280-283. 84-88265-24-7.

¹⁴OROZCO DÍAZ, E. *Op. cit.*, p. 41.

¹⁵OROZCO DÍAZ, E. *La Cartuja de Granada*. León: Everest, 1987, pp. 41-42. 84-241-4787-1

¹⁶Muestra nº 1.- *Blanco lirios*. Localización: Lateral izquierdo de la pintura sobre el cosido de unión de los dos trozos de tela que constituyen el soporte. Identificación: NMA-1.

Muestra nº 2.- *Camación angelote*. Localización: Rodilla derecha del angelote ubicado en el ángulo inferior izquierdo de la pintura. Identificación: NMA-2.

Muestra nº 3.- *Azul del manto de la Inmaculada*. Localización: Pliegue intermedio del manto, próximo a la bocamanga derecha de la túnica blanca. Identificación: NMA-3

Muestra nº 4.- *Amarillo ocre del rompimiento de gloria*. Localización: Primeras nubes del rompimiento de gloria, ubicadas en el ángulo inferior derecho de la composición, a la altura de las piernas de la Inmaculada. Identificación: NMA-4.

- Capas de color. Los pigmentos presentes en las capas pictóricas que forman parte del colorido general del cuadro son:

- NMA-1: *Blanco del lirio* que el angelito sostiene en su mano (Lám. 3.1.); se ha obtenido a partir de los siguientes pigmentos: blanco de plomo, mayoritariamente, apareciendo, además, en la mezcla, trazas de calcita y de tierras, dispuestos en un único estrato de 45 micras de grosor.

- NMA-2: *Carnación angelotes*, y, por extensión, las carnaciones de la *Inmaculada* (Lám. 3.2); se han obtenido a partir de la mezcla de los siguientes pigmentos: blanco de plomo, tierra ocre, bermellón (Espectro 4A) y azul de esmalte.

En los estudios estratigráficos se aprecia que las carnaciones están construidas a partir de dos estratos diferentes, con distinto grosor, en los que varían las proporciones de los pigmentos presentes. El primero, con un espesor de 75 micras, tiene una tonalidad ocre rosada y en éste predominan los pigmentos blanco de plomo y tierra ocre, apareciendo también bermellón en pequeña cantidad. En el segundo (10 micras), de tonalidad más rosada, destacan los pigmentos blanco de plomo y bermellón, aflorando en este caso pequeñas cantidades de tierra ocre y azul de esmalte. En esta misma sección transversal existe un finísimo trazo, más o menos uniforme, constituido por tierra ocre, que podemos interpretar como correspondiente a los primeros trazos de encaje de las figuras en la composición.

- NMA-3: *Azul del manto de la Inmaculada* (Lám. 3.3); obtenido a partir de la mezcla de los siguientes pigmentos: azul de esmalte (Espectro 4B), blanco de plomo, granos de cuarzo y tierras.

En esta estratigrafía se aprecia un único estrato compacto (140 micras). Sin embargo, con microscopía electrónica de barrido se observa subdividido en, al menos, tres franjas pertenecientes a las diferentes manos de pintura aplicadas para su construcción. La última capa tiene un alto porcentaje de azul de esmalte, muy rico en cobalto. En la capa de imprimación de esta muestra, se ha identificado también el pigmento conocido como amarillo de plomo y estaño.

- NMA-4: *Amarillo ocre del rompimiento de gloria* (Lám. 3.4). Ha sido obtenido con blanco de plomo, amarillo de plomo y estaño

(Espectro 4C) –colores que alcanzan un mayor protagonismo-, laca orgánica roja, bermellón y azul de esmalte. En esta estratigrafía se aprecia un único estrato de color ocre-amarillento, dispuesto sobre la capa de imprimación, con un espesor de 55 micras.

Aglutinantes. La identificación del aglutinante empleado se ha llevado a cabo mediante la técnica instrumental de *Cromatografía de Gases acoplada a Espectrometría de Masas (GC-MS)*, obteniéndose unos valores que nos sugieren que el tipo de aceite secante empleado para amasar los pigmentos es el conocido como *aceite de linaza*.

También se han podido identificar los barnices de protección extendidos sobre la superficie pictórica, elaborados a partir de *resina de conífera*.

DISCUSIÓN

Estamos ante una pintura realizada sobre soporte de lienzo, tejido en tafetán constituido por dos piezas de tela de dimensiones desiguales cosidas con punto de sábana y sujetas a un bastidor de madera con tachuelas facetadas. El soporte está impregnado con cola de origen animal para limitar la absorción de las fibras.

La estructuración de la preparación/imprimación la hemos encontrado repetida en otras pinturas de Pedro Atanasio Bocanegra; si bien, variando ligeramente la tonalidad de la base, desde el ocre-amarillento, pasando por el ocre-rojizo-anaranjado hasta el rojo intenso, que resulta más utilizado en el último tercio del siglo XVII.¹⁷

Como se ha indicado en la estratigrafía identificada como NMA-2, existe un finísimo trazo elaborado únicamente con tierra ocre, que podemos interpretar como correspondientes a los primeros trazos de encaje de las figuras dentro de la composición, ya que, en esta época, resulta habitual ejecutar los dibujos preparatorios o bosquejos con trazos marrones, pardos o negros sobre fondos coloreados de tonalidad pardo-rojiza. Esquemas que en muchas ocasiones son completados iluminando con clarión en una primera valoración del clarooscuro. Este mismo proceder se constata en otras pinturas de Bocanegra.

¹⁷ RODRÍGUEZ SIMÓN, L. R. *Examen técnico-científico de las pinturas de Alonso Cano y de las de sus principales continuadores en el Museo de Bellas Artes de Granada*. Tesis doctoral, 1998.

Algunos de los colores del cuadro están pintados en un estrato único, caso de los lirios blancos, el rompimiento de gloria y el celaje del fondo. Las carnaciones están elaboradas en dos capas; la inferior con tonalidad más cálida y la superior con tono más frío; recurso pictórico que se repite como una constante en muchas obras del propio Bocanegra y de otros pintores de la escuela barroca granadina, con la utilización incluso de los mismos pigmentos.

Una sucesiva superposición de estratos la encontramos en el manto azul de la Inmaculada; elemento que muestra una construcción más compleja que el resto del cuadro para aminorar el efecto negativo del fondo rojizo. Debido a ello, la última franja, la más superficial, está pintada con un esmalte muy rico en cobalto, que proporciona al manto su intenso azul. Así configurado lo encontramos en el cuadro de *La Virgen con el Niño adorada por Santos y arcángeles* del Museo de Bellas Artes de Granada.

Llama la atención que el propio Bocanegra, en sus dos cuadros gemelos, *La Virgen con el Niño adorada por Santos y ángeles* y *La Virgen con el Niño adorada por Santos y arcángeles*¹⁸, utilice dos tipos de recursos distintos. En el primero, el manto azul de la Virgen está pintado sobre una imprimación zonal blanca dispuesta encima de una base amarillenta. En el segundo, se aprecian varios estratos superpuestos de azul, directamente aplicados sobre el mismo tipo de fondo amarillento, como sucede en este lienzo de la *Inmaculada* que analizamos.

Todos los pigmentos utilizados para la elaboración de las capas de color de esta pintura son característicos de la paleta del siglo XVII español, siendo recurrentes en la de Pedro Atanasio Bocanegra: Amarillos: amarillo de plomo y estaño. Azules: azul de esmalte. Blancos: blanco de plomo, calcita. Negros: negro de carbón. Pardos: tierra ocre (óxidos de hierro). Rojos: bermellón, laca roja, tierras rojas.

La técnica pictórica empleada en la creación de esta obra es la pintura al óleo, utilizando aceite de linaza. La pintura muestra un barniz de tipo resinoso extendido desigualmente por toda su superficie, que aparece ligeramente oscurecido como consecuencia de la oxidación sufrida por sus moléculas constituyentes.

¹⁸ Pertenecen al Museo de Bellas Artes de Granada, siendo depósito del Museo del Prado.

CONCLUSIONES

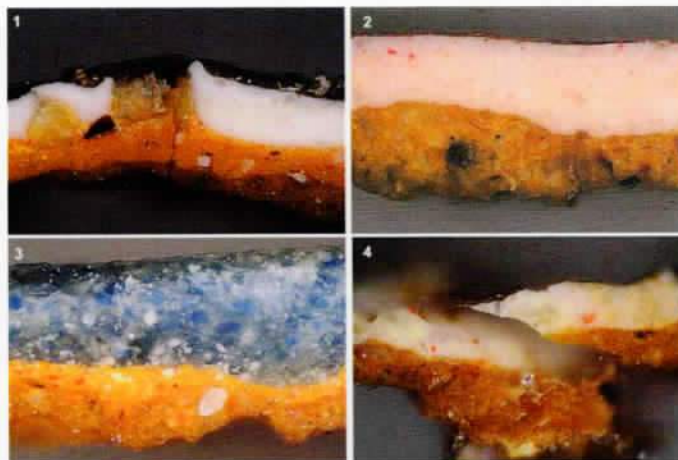
La constitución de la preparación de esta pintura; su estructuración, textura y coloración; los pigmentos utilizados en la elaboración de los distintos colores; como su disposición en los estratos pictóricos, nos lleva a confirmar, desde el análisis técnico, la atribución de esta *Inmaculada* a Pedro Atanasio Bocanegra, planteada por el estudio formal e iconográfico.



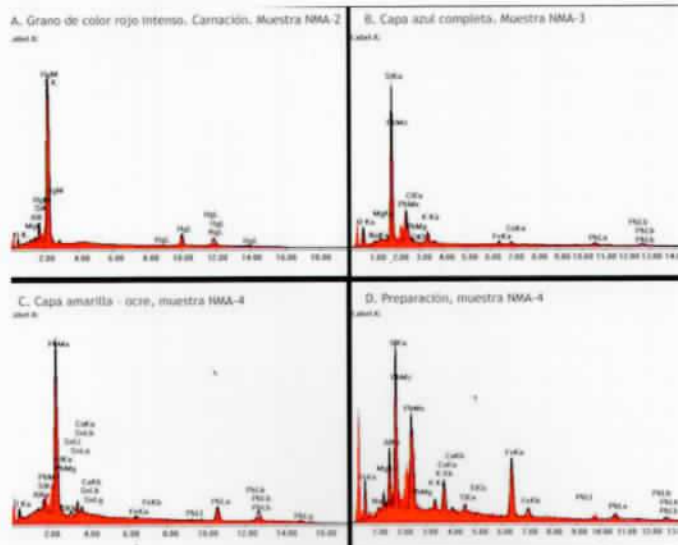
1. Pedro Atanasio Bocanegra: *Inmaculada*, Colección particular.



2, a. Alonso Cano: *Inmaculada* (destruida), Madrid: San Isidro. 2, b. Alonso Cano: *Inmaculada* (destruida), Magdeburgo. 2, c. Pedro Atanasio Bocanegra: *Inmaculada*, parroquia de Mendarozketa (Álava), en depósito en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria.



Estratigrafías: 3, 1. Color blanco lirios. 3, 2. Carnación angelotes. 3, 3. Manto azul Inmaculada. 3, 4. Amarillo ocre envoltura solar.



4. Espectros correspondientes a los distintos pigmentos utilizados en la construcción de esta pintura. 4A. Rojo de Cinabrio. 4B. Azul de Esmalte. 4C. Amarillo de Plomo Estaño. 4D. Calciíta, óxidos de hierro, yeso y blanco de plomo.