

# *Virgen con el Niño y retratos*

Pedro Atanasio Bocanegra: su contexto creativo



Javier Portús

**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

#### **Créditos fotográficos**

© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: fig. 1

© Catedral de Málaga. Fotografía: Eduardo Nieto, 2005: fig. 5

© Convento de San José de las Carmelitas Descalzas de Antequera, Málaga.  
Fotografía: Antonio Rama, 2005: fig. 2

© Curia Eclesiástica de Granada. Fotografía: Carlos Madero López, 2005: fig. 4

© Museo Nacional del Prado, cat. 6588, depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada.  
Fotografía: Vicente del Amo, 1998: fig. 3

Texto publicado en:

*B'05* : *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 1, 2006, pp. 43-66.

Con el patrocinio de:



El reciente ingreso del cuadro *Virgen con el Niño y retratos*, de Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689) [fig. 1] supone incorporar a las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao una obra de calidad muy apreciable y permite completar la ya de por sí notable visión de la pintura española del Siglo de Oro que ofrece la institución, que cuenta ya con piezas espléndidas de Ribera, Zurbarán o Murillo. Con él queda, además, bien representada la escuela granadina, que si bien «menor» en relación con otros centros pictóricos peninsulares, alcanzó una personalidad muy definida y es ejemplo muy interesante de cómo durante la segunda mitad del siglo XVII pudieron desarrollarse focos regionales activos y originales, al margen de Sevilla y la Corte, que eran las ciudades que generaban buena parte de la producción pictórica.

El cuadro ha sido donado por las hermanas Blanca, Begoña y Aránzazu Alzola de la Sota, a quienes llegó por vía de herencia familiar. Se desconoce su historia anterior a 1924, año en el que se cita en la colección de los duques de Andría, en Madrid<sup>1</sup>. Desde entonces, ha sido apreciado por los especialistas que han tenido ocasión de estudiarlo y se ha difundido a través de monografías sobre el artista<sup>2</sup> o de obras generales sobre pintura española<sup>3</sup>.

Al no estar firmada o no existir contrato u otros documentos contemporáneos que aclaren el nombre del autor, la atribución de la obra descansa sobre razones estilísticas. Desde que se dio a conocer se apuntó el nombre de Pedro Atanasio Bocanegra<sup>4</sup>, y desde entonces esa propuesta ha sido aceptada por los que han tratado el tema, pues existe una evidente cercanía con otras obras del mismo artista, tanto en lo que se refiere a la gama cromática como a las tipologías humanas o a la propia composición, y que resultan diferentes a las de cualquier otro pintor.

---

1 C. y O. 1924.

2 Orozco 1937, n.º 132.

3 Pérez Sánchez 1992, p. 385; Pérez Sánchez 2004.

4 Es la atribución que sugirió Juan Allendesalazar a «A. de C.», que firma el artículo de 1924.



1. Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689)  
*Virgen con el Niño y retratos*  
Óleo sobre lienzo. 146,5 x 135,5 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao



2. Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689)  
*La Virgen con el Niño, ángeles y santos*  
Óleo sobre lienzo. 244 x 202 cm  
Convento de San José de las Carmelitas Descalzas de Antequera, Málaga

Así, por ejemplo, existen numerosas concordancias con *La Virgen con el Niño, ángeles y santos* del convento de Carmelitas Descalzas de Antequera [fig. 2]<sup>5</sup>. El formato es parecido, la Virgen con el Niño ocupa un lugar central en la superficie del lienzo (aunque menos invasivo), y en la parte inferior del mismo vemos dos figuras de más de medio cuerpo, en este caso dos santos. Por lo demás, tanto el tipo de María como el de Jesús y los angelotes son similares; y el perfil de la Virgen (un rombo con la parte central bastante ancha) también es parecido. Rasgos como esos en la Madre y el Niño los encontramos en muchas otras obras de Bocanegra y constituyen una de sus señas de identidad. Aparecen también, por ejemplo, en el monumental lienzo de la *Virgen con santas y ángeles* del Museo del Prado [fig. 3].

Este último cuadro parece formar pareja con *La Virgen con santos* (Museo del Prado, depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada), cuyas dimensiones y composición son semejantes, aunque este último revela un estilo algo más avanzado. Ambos coinciden con sendas entradas del inventario de los bienes de su autor, que se levantó tras su muerte, donde aparecían tasados en cantidades muy considerables<sup>6</sup>. A juzgar por su estilo, se trata de obras realizadas a partir de 1676, año en que realizó un viaje a Madrid que le puso en contacto no sólo con los modelos flamencos, sino también con la interpretación de los mismos que hicieron

5 Orozco 1937, n.º 133.

6 «Otro lienzo de Nuestra Señora, el Niño y diferentes santos, con su marco dorado y tallado, de cuatro varas de largo y dos de alto, en doscientos ducados» y «Otro lienzo de diferentes santas vírgenes y mártires y nuestra señora con el Niño en su regazo, de cuatro varas de ancho y dos de alto, con marco negro en mil quinientos reales». Gil Medina 1997.



3. Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689)  
*Virgen con santas y ángeles*  
Óleo sobre lienzo. 187 x 332 cm  
Museo Nacional del Prado, Madrid  
Depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada

los pintores que trabajaban en la Corte, como Francisco Herrera el Mozo<sup>7</sup>. Las similitudes que existen entre el cuadro de Bilbao y *La Virgen con santas y ángeles* sugieren que fueron realizados en una fecha parecida, que sería esos años posteriores al viaje a Madrid. Esas coincidencias no sólo radican en los rasgos del rostro de la Virgen, en la manera como se distribuye su peinado o en el perfil de su cuerpo, sino también en el Niño Jesús, que responde a un mismo tipo, con la cabeza ancha, los cabellos muy rubios y ensortijados y el tronco ensanchándose progresivamente hacia el vientre, siguiendo una tipología que en último término desciende de Alonso Cano. Pero igualmente la comparación de la niña del extremo inferior izquierdo del cuadro de Bilbao con la Santa Catalina que está en la misma posición en la pintura del Prado, nos revelará coincidencias significativas, tanto en el cabello (que le cae muy largo y se divide a mitad de la cabeza) como en el traje, cuyo ancho escote responde a la moda de las últimas décadas del siglo XVII.

La personalidad artística de Bocanegra y su trayectoria vital son bien conocidas gracias a un número importante de cuadros firmados por él o que se le atribuyen con muchas garantías de acierto, y a un buen caudal de noticias biográficas. El hecho de que desde una fecha temprana como 1937 contara con una monografía seria y rigurosa realizada por Emilio Orozco también ha contribuido a otorgarle un lugar apreciable dentro de la historia de la pintura española de la segunda mitad del siglo XVII. Como ocurre con muchos otros artistas de su generación, la fuente antigua principal para conocer su perfil biográfico es *El Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724), del pintor y tratadista Antonio Palomino, que coincidió con él en Madrid y le trató<sup>8</sup>. El valor de su semblanza radica no sólo en los datos concretos sobre obras realizadas por el pintor o acerca de sus actividades, sino también en la descripción de su carácter y de su temperamento, algo que se echa de menos con frecuencia en otras fuentes documentales. Por él sabemos que Bocanegra respondía al tipo de artista saturniano, de temperamento bronco, carácter muy orgulloso y elevada conciencia personal y profesional.

<sup>7</sup> De hecho, algunos detalles de estos cuadros recuerdan mucho a obras realizadas con seguridad en Madrid. Así, uno de los ángeles que aparecen en *La Virgen con el Niño y santos* tiene muchos puntos de contacto con los de *San Pedro Mártir* y *Santa Catalina* que hizo para el convento madrileño de las Góngoras.

<sup>8</sup> Palomino (1724) 1986, pp. 302-304.

Aunque es cierto que Palomino gustaba cargar las tintas para construir perfiles de pintores que respondieran al tópico de que la creación artística iba a menudo pareja con peculiaridades psicológicas, lo cierto es que las anécdotas que cuenta sobre Bocanegra son lo suficientemente precisas como para adivinar tras ellas a una persona de carácter singular. Lo describe como un pintor bien situado socialmente, pues «su casa era muy frecuentada de la primera nobleza de Granada, hasta de los oidores de aquella Real Chancillería, que es más que todo, portándose en esto don Pedro con gran garbo de refrescos, y chocolate a sus horas». Todo ello se tradujo en una producción bastante copiosa, y le fue creando una elevada conciencia artística, que afloró especialmente cuando acudió a la Corte en 1676. Allí fue honrado con el título de pintor del rey, y protagonizó algún enfrentamiento con sus colegas, sobre quienes manifestaba abiertamente su desprecio.

Las rivalidades marcan buena parte de la carrera de Bocanegra y de muchos otros pintores españoles de su tiempo, cuyas vidas están repletas de episodios de este tipo. De hecho, se trata de uno de los fenómenos con mayor presencia en la realidad literaria y pictórica de la época, y resulta esencial para conocer el desarrollo creativo. En el caso de nuestro pintor, se establecieron en un contexto local y nacional. Así, buena parte de su carrera en Granada tuvo como trasfondo la actividad de Juan de Sevilla, un pintor con dotes parecidas a las suyas y que se disputaba con él lo mejor del mercado local tras la muerte de Alonso Cano. De hecho, la consecución por Bocanegra, en 1674, del puesto de pintor de la catedral, al que aspiraba también Sevilla, le produjo una satisfacción personal muy importante<sup>9</sup>. Según Palomino, incluso su muerte debe ser enmarcada en este tipo de contexto, pues sugiere que se produjo como consecuencia de la frustración (que él vivió como humillación personal) que le produjo ser derrotado en una especie de «duelo artístico» que entabló con Teodoro Ardemans, sensiblemente más joven que él.

El caso es que, por esa causa u otra<sup>10</sup>, murió el 17 de abril de 1689. Por su testamento y el inventario de sus bienes sabemos que tenía cinco hijos y dejó un más que discreto patrimonio<sup>11</sup>. Además de algunas propiedades inmobiliarias incluía algunos libros y más de doscientos sesenta cuadros. Aunque algunos de éstos eran obras propias, muchos otros habían sido realizados por otros autores, pues en el inventario se atribuyen directamente a ellos, o sus características no cuadran con las habituales en el pintor granadino, como ocurre con las numerosas pinturas sobre tabla. Entre los maestros que se citan figuran El Greco, Alonso Cano o Barocci. Llama poderosamente la atención la extraordinaria presencia de retratos, a los que luego nos referiremos, entre los que se incluyen algunas efigies de escritores y artistas.

Tanto la biografía de Palomino como el inventario de bienes y otros documentos contemporáneos nos perfilan la personalidad de Bocanegra como un típico artista de la segunda mitad del siglo XVII, una época en la que los pintores españoles habían desarrollado por lo general un destacado orgullo profesional y tenían aspiraciones sociales e intelectuales. Pero en el caso del granadino este tipo de actitudes y comportamientos no puede ser contemplado sin tener en cuenta la existencia de una figura muy próxima que constituyó el punto de referencia para el desarrollo artístico de la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVII. Se trata de Alonso Cano, que había nacido allí y se estableció entre 1652 y su muerte en 1667, aunque con un paréntesis madrileño de tres años. Su pintura se convirtió en la base para la creación de una destacada escuela local, cuyos representantes más importantes (incluido Bocanegra) acudieron a ella en busca de composiciones, tipos y fórmulas estilísticas<sup>12</sup>. Pero además, Cano no sólo transmitió modelos artísticos, sino que sin duda propagó una determinada conciencia creativa. Se trata de uno de los artistas españoles del Siglo de Oro con una personalidad más poderosa. Todos los biógrafos antiguos lo describen como un hombre

---

9 Orozco 1937, p. 30.

10 Gil Medina 1997, p. 89, apunta también el hecho de que su madre había fallecido sólo veinticinco días antes.

11 Estos documentos han sido publicados en Gil Medina 1997.

12 Wethey 1954, Orozco 1968, Calvo Castellón 2001a y Calvo Castellón 2002.

temperamental y con un extraordinario orgullo personal y profesional, y su «vida» está plagada de episodios que, aunque en general tienen una base legendaria, componen una imagen de artista autoconsciente, que reclama para sí mismo y su arte unos honores y una consideración que a veces se les negaba. Parece como si en Granada hubiera cundido ese ejemplo vital, pues sus dos seguidores más importantes (Bocanegra y Sevilla) se distinguieron también por las peculiaridades de su carácter.

El tratado de Palomino, además de aportar datos biográficos sobre Bocanegra, emite algunos juicios críticos que son importantes porque han pesado mucho sobre la opinión que la obra del artista ha merecido hasta no hace mucho tiempo. Aunque la extensión que le dedica podría ser índice de aprecio, y no faltan elogios a sus pinturas, lo cierto es que existe un matiz peyorativo en sus juicios. Según el tratadista «sobresalió con un gran gusto, y dulzura de colorido», lo que le valió «el aplauso popular». Se trata de un comentario en apariencia inocente y laudatorio, pero que en el fondo esconde una clara reserva, cuando no crítica. En esa época existía el tópico de que la mayor parte de la gente se dejaba llevar por la riqueza cromática, y era incapaz de apreciar valores que, a juicio de los entendidos, eran superiores, como los relacionados con el dibujo y la composición. Más adelante, insiste en lo mismo cuando escribe: «Lo cierto, es que si como él tenía el dominio en los colores, y en el buen gusto, le tuviera en el dibujo, bien podría tendérsela a cualquiera; pero fue totalmente amanerado, y nada naturalista, y por el consiguiente muy tibio en el dibujo; dejándose llevar sólo del aura lisonjera del vulgo: de todo lo dicho fui testigo».

La idea de que el pintor se manejaba mejor en el campo del color que en el del dibujo ha perdurado hasta la historiografía artística reciente<sup>13</sup>, y en parte está justificada por la amplitud de su catálogo, que hace que existan obras de mérito bastante dispar. Sin embargo, esa misma fertilidad creativa dio lugar también a pinturas de gran calidad, en las que su autor demostró que fue capaz de asimilar lo aprendido en las ciudades que visitó o donde vivió (Granada, Sevilla y Madrid) y transformarlo en un estilo personal. Éste tiene como principal punto de referencia la obra de Alonso Cano, respecto a la cual supo avanzar en dos direcciones: por una parte hacia una mayor delicadeza y ternura, y por otra hacia un mayor abigarramiento compositivo, un dinamismo más acusado y un mayor desbordamiento cromático. Es decir, hace una lectura en clave barroca del estilo de Cano<sup>14</sup>. Así lo demuestran sus grandes cuadros, como los espléndidos de la Catedral de Granada (el *Crucificado*, *La aparición de la Virgen a San Juan de la Mata* o *La lactación de San Bernardo*)<sup>15</sup>.

La personalidad de Bocanegra también se demuestra en los temas que trató. Aunque la mayor parte de su catálogo se compone de imágenes de devoción en las que hace uso de tipos iconográficos tradicionales, existen varias obras suyas bastante peculiares por su iconografía. Así, cuando realizó un *Crucificado* para regalar a la Catedral de Granada (in situ) con objeto de que la institución le nombrara su pintor, en vez de utilizar fórmulas tradicionales, construyó una composición bastante singular. A la izquierda del Crucificado vemos una serie de ángeles niños dispuestos en cascada que lloran su muerte, mientras que a la derecha un ángel adulto derriba enérgicamente con su espada a la Muerte (representada por un esqueleto con guadaña) y al Demonio<sup>16</sup>. La iconografía macabra aparece también en su *Alegoría de la peste* (Musée Goya, Castres), un cuadro sin precedentes en la historia de la pintura española<sup>17</sup>, o en *Alonso Cano, muerto* (Museo de Bellas Artes de Sevilla), que constituye un homenaje explícito a quien fue punto de referencia de

---

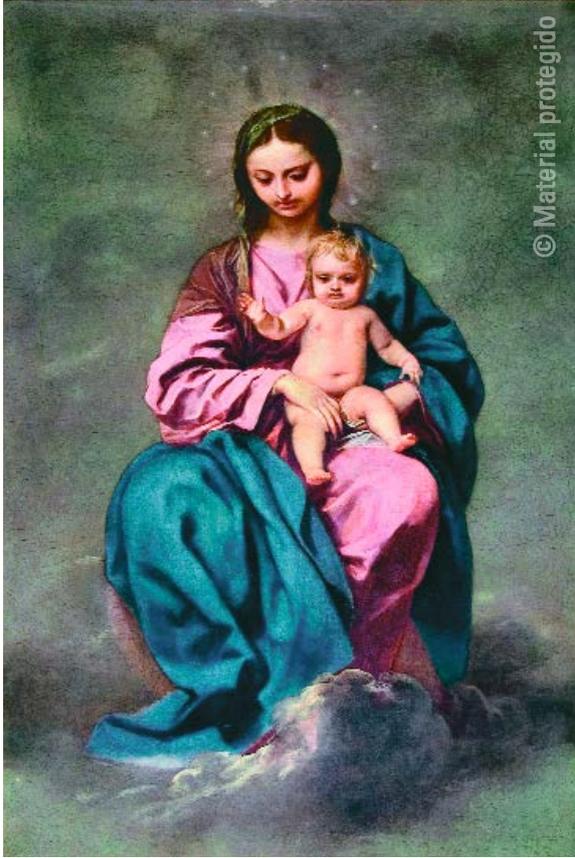
13 Pérez Sánchez, por ejemplo, habla de «debilidad en el dibujo, que compensa con una especial gracia en el color, en el que se advierte siempre su interés por lo flamenco con cierta tendencia al estilo de Van Dyck». Pérez Sánchez 1992, p. 384. Otros, como Wetthey, fueron mucho más duros y descalificaron injustamente la obra en general (que define como «pobres intentos» del pintor). Véase Wetthey 1983, p. 107.

14 Para una caracterización del estilo de Bocanegra y un estudio de sus diferentes etapas, véanse, sobre todo, Orozco 1937, pp. 39 y ss.; y Calvo Castellón 2001a y 2002.

15 Calvo Castellón 2002.

16 *Ibid.*, p. 240.

17 Pérez Sánchez/Augé 2002, n.º 12.



4. Alonso Cano (1601-1667)  
*Virgen de Belén*, c. 1660-1667  
 Óleo sobre lienzo. 170 x 110 cm  
 Curia Eclesiástica, Granada



5. Alonso Cano (1601-1667)  
*Virgen del Rosario*, c. 1655-1666  
 Óleo sobre lienzo. 356 x 219 cm  
 Catedral de Málaga

su carrera profesional<sup>18</sup>. A Bocanegra se atribuye también una *Alegoría del río Darro de Granada* (Museo de Bellas Artes de Córdoba), de tema igualmente poco usual en la pintura española de la época; y es autor de un *Jeroglífico de la Justicia* que está parcialmente inspirado en una estampa flamenca del siglo XVI y que le valió el título de pintor del rey<sup>19</sup>.

*La Virgen con el Niño y santos* comparte muchas de las características que se han apuntado más arriba, y constituye una obra prototípica de su autor, que da pruebas también de cierta originalidad a la hora de resolver la narración pictórica. Como ocurre con la mayor parte de la producción de Bocanegra, el punto de referencia fundamental del cuadro es Alonso Cano, pues el grupo de la Virgen con el Niño (que domina la superficie pictórica) corresponde a una tipología que se creó a partir de una reflexión personal sobre la iconografía canesca. En concreto, se ha señalado como antecedente fundamental la *Virgen de Belén*, de la Curia Eclesiástica de Granada [fig. 4]<sup>20</sup>. María aparece como trono de Dios, aunque se propicia la interacción con su Hijo, y está representada desde una perspectiva más bien baja, lo que favorece la monumentalidad. Es una imagen a la que Bocanegra se mantuvo cercano, mediante obras como *La Virgen con el Niño* de la Parroquia de Colomera (Granada)<sup>21</sup>. Pero también, para entender el cuadro de Bilbao y otros parecidos hay

18 Probablemente es el mismo que se cita en el inventario de los bienes de Bocanegra como «un retrato del racionero Cano difunto». Gil Medina 1997, p. 96.

19 Pérez Sánchez 1965.

20 Wethey 1983, n.º 53.

21 Calvo Castellón 2001b, pp. 57-58.

que tener en cuenta la *Virgen del Rosario* de Cano, de la Catedral de Málaga [fig. 5], que aparece en lo alto, sosteniendo al Niño y con la mirada baja, lo que permite la comunicación con una serie de santos que se disponen en la parte inferior y reciben el rosario de unos ángeles. Es uno de los cuadros más importantes de la última parte de la carrera de su autor, y es muy probable que lo conociera Bocanegra, a quien se atribuye una pintura parecida de la Catedral de Granada<sup>22</sup>. Partiendo de estos modelos, el pintor creó una tipología propia, con rasgos faciales muy característicos. Así, estrechó el rostro de la Virgen, conservó la amplitud de los ojos, afiló la nariz y empuqueñeció la boca, al tiempo que hacía más ampuloso el cuerpo. También hizo variaciones en los modelos del Niño Jesús, todo lo cual otorga un carácter distintivo a muchos de sus cuadros con este tema.

Además de un ejemplo de la manera como evolucionaron los modelos de Bocanegra a partir de los de Cano, el cuadro de Bilbao es una espléndida muestra de las capacidades del pintor, y está a la altura de sus obras más logradas. Su siempre reconocida maestría para el manejo del color queda demostrada, por ejemplo, en la combinación tan eficaz de los diferentes tonos de rojo, que es el factor que ordena toda la composición, a través sobre todo de las grandes cortinas laterales y del vestido de la Virgen. También se muestra en la manera como se construyen los volúmenes no sólo a través de las formas sino mediante las variaciones que la luz produce en los colores. Pero al mismo tiempo, aunque es verdad que existe cierta distorsión en las proporciones del cuerpo de María (que aparece también en otras obras del artista), se trata de un cuadro muy medido y equilibrado desde el punto de vista compositivo, y su autor parece haber puesto especial cuidado en su ejecución, con un sentido del dibujo apreciable y una destacada voluntad detallista, que le hace describir con precisión los diferentes personajes, elementos del vestuario y texturas.

Aunque, como veremos, desde un punto de vista tipológico la pintura se inscribe en la tradición de las Vírgenes con donantes, la manera de encarar la narración pictórica resulta poco usual. Para resolver el problema de incluir en una superficie relativamente reducida (146,5 x 135,5 cm) a un grupo de personajes que responden a niveles de realidad diferentes, el pintor ha optado por aislar el grupo religioso respecto a los retratos mediante una doble cortina, que constituye el instrumento de separación de ambas realidades. Con ello creó un espacio muy ambiguo, y se juega con la doble idea de una presencia virtual de la Virgen con el Niño (el uso de cortinajes no era inusual para sugerir este tipo de cosas), o de que este grupo sea en realidad un «cuadro dentro del cuadro», pues durante esa época no eran raras las pinturas protegidas por cortinas, a juzgar por los inventarios contemporáneos<sup>23</sup>.

Parecidas inquietudes suscita la contemplación de los niños. Los de los extremos son niñas, a juzgar por sus vestidos y los pendientes que cuelgan de sus orejas. El pelo tan corto de la de la derecha quizás sea consecuencia de una enfermedad, lo que podría otorgar a la obra entera un carácter votivo. El del centro es un varón, como demuestra su casaca<sup>24</sup>. La longitud de su cabello responde a la moda de la época. Pero aunque se han querido representar tres personas de edades y sexo determinados y que son reflejo de otros tantos niños reales, lo cierto es que poseen unos rasgos muy poco individualizados y resultan curiosamente parecidos a los de la Virgen<sup>25</sup>.

Este hecho se relaciona más con las convenciones de la tipología a la que pertenece el cuadro que con una supuesta incapacidad de Bocanegra para el género del retrato. Aunque el catálogo de sus obras identificadas incluye pocas pinturas de este tipo, el inventario de sus bienes sugiere que el género le interesaba como coleccionista y que lo cultivó con cierta asiduidad. En él se mencionan noventa y ocho retratos, de los

---

22 *Ibid.*, p. 62.

23 Aunque, evidentemente, en la realidad no poseían las dimensiones que parecen tener en el cuadro.

24 También lleva casaca un niño que aparece en *Familia en un jardín* de Van Kessel (Museo del Prado), que data también de esas décadas.

25 Llamó la atención sobre este hecho Orozco 1937, pp. 55-56.

cuales hay varios que muy probablemente salieron de sus pinceles. Es el caso de un retrato de Cano del que se dice que fue realizado por «el dicho don Pedro», o el de efigies de personajes que presumiblemente vivían en Granada, como un tal Andrés de Mazola, Antonio de Leiva, Diego de Viana, un fraile del convento de la Zubia o el prior de la Cartuja. También hay referencias a «una niña muerta» y a «seis cabezas de retratos por acabar»<sup>26</sup>. Además, tanto el mencionado retrato de Alonso Cano muerto como la efigie del arzobispo Rois que se incluye como donante en el gran lienzo de *La lactación de San Bernardo* de la Catedral de Granada<sup>27</sup> demuestran bastante capacidad para la individualización de los rasgos faciales, propia de un pintor que cultivaba ese género.

Como digo, el que no exista tal individualización en el cuadro de Bilbao puede explicarse en función de su tipología. La obra se inscribe en una doble tradición figurativa. Por un lado la de la Virgen con el Niño como intercesores, y por otro la de los cuadros de donantes. Ambos son temas muy abundantes en la pintura occidental. En el primer caso, además, existía una tradición local, representada sobre todo por la ya citada *Virgen del Rosario* de Alonso Cano<sup>28</sup>. Este tema de la intercesión mariana está seguramente presente, aunque hasta ahora no se había llamado la atención sobre el mismo, en la también citada Virgen con santos de Bocanegra, que en realidad más parece la presentación por parte de varios santos y un ángel (¿el de la Guarda?) de un alma en forma de niña con túnica y tocado de flores, ante María y su Hijo.

El concepto de María como protectora o intercesora propició la incorporación de representaciones de personajes contemporáneos que se encomendaban a ella, mediante la fórmula del «donante», que tenía una larga tradición en la pintura occidental. Los ejemplos españoles son numerosos. Aparecen con mucha frecuencia en miniaturas que forman parte de cartas ejecutorias, donde vemos a familias enteras arrodilladas a los pies de la Virgen<sup>29</sup>, que generalmente lleva al Niño en brazos. Aunque lo habitual es que la escena se desarrolle en un paisaje y María aparezca sobre nubes, hay casos en los que, como en el cuadro de Bilbao, se juega ambiguamente con las ideas de «aparición» y «representación». Así ocurre con la ejecutoria realizada a petición de Alonso González, de 1613 (colección particular)<sup>30</sup>. La acción se desarrolla en una iglesia, ante uno de cuyos altares vemos arrodillados a dos niños y sus padres. Sobre la mesa del altar, y entre nubes, aparece una típica escultura mariana, pero no colocada como suele estar en ese tipo de contextos, sino a manera de «aparición». Hay que subrayar que, si bien en esta clase de imágenes no faltan retratos propiamente dichos, lo más frecuente es que en la representación de los donantes que aparecen en las ejecutorias no se insista en la idea de parecido físico, y que muchos de esos personajes carecen de rasgos individualizados.

A la hora de estudiar la posible influencia de este tipo de obras en Bocanegra, hay que tener en cuenta que en Granada existía una importante chancillería, que era, junto con la que existía en Valladolid, la institución encargada de expedir las cartas ejecutorias. Pero además, en un lugar cercano como Sevilla, la fórmula de «Virgen con donantes» tuvo cierta fortuna iconográfica en la pintura del siglo XVII. Ejemplos importantes son la *Inmaculada con Fernando de Mata* de Roelas (Gemäldegalerie, Berlín) o dos cuadros de Pacheco en los que se representa a esta misma advocación mariana acompañada de Miguel Cid (Catedral de Sevilla) y de Mateo Vázquez de Leca (colección particular), respectivamente. Suzanne Stratton indicó que en ninguno de estos casos el modelo estaba presente cuando se pintó el cuadro<sup>31</sup> y no sabemos si disponía de otros retratos para representar a esos personajes. Más cercana en el tiempo es la espléndida Inmaculada

26 Gil Medina 1997, pp. 96-98.

27 Calvo Castellón 2002, p. 220.

28 Vean, sobre todo, Camacho 1990 y Sánchez López 1999.

29 Por ejemplo, en Museo Nacional del Prado 2000, se encuentran escenas de este tipo en los números 30, 31, 32, 45, 46 o 75, fechados entre 1571 y 1818. He tratado estos temas en Portús 2002, pp. 22 y ss.

30 El documento pintado... 2000, pp. 208-210, n.º 45.

31 Stratton 1988, pp. 62-63.

Concepción con donantes, de Juan Valdés Leal (National Gallery, Londres), firmada en 1661<sup>32</sup>, que incluye dos retratos de extraordinaria calidad. En todas estas pinturas el espacio del donante y el de la Virgen es el mismo, lo que crea una narración un tanto arbitraria. Bocanegra, por el contrario, ha tratado de resolver esa arbitrariedad y, mediante las cortinas, ha aislado los dos niveles de realidad, lo que confiere a su obra bastante personalidad narrativa.

Las páginas anteriores han tratado de describir el trasfondo creativo y la tradición iconográfica en función de los cuales, a mi juicio, hay que contemplar *La Virgen con el Niño y retratos*, una obra extraordinariamente representativa del rumbo que tomó la pintura granadina tras la muerte de Alonso Cano y que constituye una de las piezas más interesantes de su autor, tanto por la originalidad con la que se enfrentó a un tema tradicional como por sus cualidades cromáticas (siempre reconocidas en este autor), o el cuidado con el que resolvió la composición y describió los diferentes elementos de la escena.

---

32 Madrid/Sevilla 1991, pp. 182-183, n.º 52.

## BIBLIOGRAFÍA

### **C. y O. 1924**

A de C. y O. «Visita a la colección de los Duques de Andría», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXXII, n.º 1, 1924, pp. 46-47.

### **Calvo Castellón 2001a**

Antonio Calvo Castellón. «La pervivencia de la poética de Cano en la pintura granadina», *Alonso Cano : espiritualidad y modernidad artística*. [Cat. exp., Granada, Hospital Real]. Granada : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2001, pp. 369-478.

### **Calvo Castellón 2001b**

—. «Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos : evocaciones iconográficas», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, vol. XXXII, 2001, pp. 45-76.

### **Calvo Castellón 2002**

—. «Pinturas de discípulos y seguidores de Alonso Cano en la Catedral de Granada», *Alonso Cano y la Catedral de Granada : homenaje del Cabildo de la Catedral de Granada a Alonso Cano, en la conmemoración del IV centenario de su nacimiento*. Granada : Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2002, pp. 212-242.

### **Camacho 1990**

Rosario Camacho. «Alonso Cano y el barroco en Málaga», José Álvarez Lopera... [et al.]. *Figuras e imágenes del Barroco : estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid : Fundación Argentaria : Visor, 1999, pp. 323-354.

### **El documento pintado... 2000**

*El documento pintado : cinco siglos de arte en manuscritos*. Madrid : Ministerio de Educación y Cultura : Museo del Prado : AFEDA, 2000.

### **Gil Medina 1997**

Lázaro Gil Medina. «Nuevos datos para la vida y obra del pintor real Pedro Atanasio Bocanegra – Testamento, codicilo, inventario y tasación de su patrimonio artístico», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, vol. XXVIII, 1997, pp. 92-93.

### **Madrid/Sevilla 1991**

*Valdés Leal*. [Cat. exp., Madrid, Museo del Prado; Sevilla, Museo de Bellas Artes]. Enrique Valdivielso [textos]. Sevilla : Junta de Andalucía ; Madrid : Museo del Prado, 1991.

### **Orozco 1937**

Emilio Orozco Díaz. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada : Hº de Paulino Ventura, 1937.

### **Orozco 1968**

—. «Alonso Cano y su escuela». *Alonso Cano y su escuela en el III centenario de su muerte*. [Cat. exp., Granada, Hospital Real]. Madrid : Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1968, pp. 9-36.

### **Palomino (1724) 1986**

Antonio Palomino de Castro y Velasco. *Vidas*. Nina Ayala Mallory (ed.). Madrid : Alianza, 1986 (1ª ed., 1724).

### **Pérez Sánchez 1965**

Alfonso E. Pérez Sánchez. «El 'jeroglífico de la Justicia' de Bocanegra», *Archivo Español de Arte*, 1965, pp. 130-132.

### **Pérez Sánchez 1992**

—. *Pintura Barroca en España, 1600-1750*, Madrid : Cátedra, 1992.

### **Pérez Sánchez 2004**

—. «Velázquez y el retrato barroco», *El retrato español : del Greco a Picasso*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 166-199.

### **Pérez Sánchez/Augé 2002**

Alfonso E. Pérez Sánchez ; Jean-Louis Augé. *Obras maestras españolas del Museo Goya de Castres*. Madrid ; Fundación BBVA, 2002.

**Portús 2002**

Javier Portús. «Orden y concierto : escenas familiares en la pintura española, del Renacimiento a Goya», *Ternura y melodrama : pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*. [Cat. exp., Valencia, Museo del Siglo XIX]. Valencia : Generalitat Valenciana, 2002, pp. 19-69.

**Sánchez López 1999**

Juan Antonio Sánchez López. «El patrocinio de María, clave argumental para la revisión iconográfica e iconológica de la 'Virgen del Rosario' de Alonso Cano», José Álvarez Lopera... [et al.]. *Figuras e imágenes del Barroco : estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid : Fundación Argenteria : Visor, 1999, pp. 355-378.

**Stratton 1988**

Suzanne Stratton. «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 1, n.º 2, 1988, pp. 3-128.

**Wethey 1954**

Harold E. Wethey. «Discípulos granadinos de Alonso Cano», *Archivo Español de Arte*, vol. XXVII, 1954, pp. 25-34.

**Wethey 1983**

—. *Alonso Cano : pintor, escultor y arquitecto*. Madrid : Alianza, 1983.