

31

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ

Universidad de Zaragoza

**La capilla de la Anunciación
en la iglesia parroquial
de Longares (Zaragoza)
y el pintor granadino
Pedro Atanasio Bocanegra**

Los autores que han abordado el estudio artístico de la iglesia parroquial de la Asunción de Nuestra Señora en Longares (Zaragoza) han aceptado sin reservas la atribución de las pinturas del retablo de la capilla de la Anunciación al pintor Francisco Jiménez Maza (Tarazona, Zaragoza, 1598-Zaragoza, 1670) establecida por Mario de la Sala Valdés en 1936,¹ sin cuestionar críticamente tal autoría. Así lo hicieron, entre otros, Ángel Canellas, Alicia Ruiz, Gonzalo M. Borrás o José L. Pano,² y así lo hace todavía una reciente publicación auspiciada por el Ayuntamiento de Longares.³

Lo mismo sucede con muchos de los que han escrito sobre el citado artista,⁴ y únicamente el profesor Borrás,⁵ aun dando por buena la atribución y situando las pinturas en la década 1660-1670, manifestó su extrañeza por la ausencia de datos sobre los pagos de los cuadros en la relación de gastos de la capilla publicada por Canellas, suponiendo –como fue habitual en muchas otras empresas artísticas– que el precio de la parte pictórica quedara englobado en el de la escultura del retablo, es decir, como una subcontrata por parte del escultor.

La adjudicación a Jiménez Maza, además de contaminar su personalidad artística, ha tenido a su vez otras implicaciones en la historiografía de la pintura barroca aragonesa, hasta el punto de hacer recaer en estas obras una cierta influencia artística sobre otro pintor, Pedro Aibar

- 1 SALA VALDÉS, M. de la: *Historia de la villa de Longares*, Zaragoza, Artes Gráficas Berdejo Casañal, 1936, pp. 17-18.
- 2 CANELLAS LÓPEZ, Á.: «La Capilla de la Anunciación de la parroquia de Longares, fundación del arzobispo Don Diego Escolano», en *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1977, pp. 81-92. RUIZ DOMINGO, A.: «La parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Longares (Zaragoza). Noticias histórico-artísticas y documentales», *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 37-38, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (1980), pp. 211-293; *La Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Longares (Zaragoza): Notas histórico-artísticas y documentales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981. BORRÁS GUALIS, G.M.: voz «Longares», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1981, t. VIII, pp. 2085-2088. Y PANO GRACIA, J.L.: *La iglesia parroquial de Longares (Zaragoza)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, p. 34. Esta última publicación se centró en los aspectos constructivos de la iglesia y sus capillas, y es obra de referencia para este particular.
- 3 MASTRAL MENO, D.: *Longares, historia y patrimonio*, Zaragoza, 2007, p. 112.
- 4 Sirvan como ejemplo, MORALES Y MARÍN, J.L.: *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza, Guara., 1980, pp. 64-66; y ANSÓN NAVARRO, A.: voz «Jiménez Maza, Francisco», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unali, 1982, t. XII, pp. 3371-3372.
- 5 BORRÁS GUALIS, G.M.: «Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días», en VV. AA.: *Enciclopedia Temática de Aragón*, Zaragoza, Moncayo, 1987, t. 4, p. 448.



Jiménez,⁶ perteneciente ya a la siguiente generación –la del pleno barroco–, ascendencia que alcanza para algunos autores el rango de discipulado⁷ y a la que no ha sido ajena la relación de parentesco sugerida por Antonio Ponz,⁸ aceptada comúnmente⁹ pero no probada hasta la fecha.

Lo cierto es que la mera comparación formal entre los lienzos de Longares y las obras seguras conocidas y conservadas de Jiménez Maza, que en su mayor parte se concentran en la Seo de Zaragoza,¹⁰ no deja lugar a dudas sobre las diferencias de estilo existentes, que atañen sobre todo a los tipos humanos y al cromatismo. Al mismo tiempo, el examen de las pinturas longarinas revela una indudable afinidad con los modos de hacer de la escuela granadina aglutinada en torno a Alonso Cano que además resulta especialmente coherente con el hecho de que el promotor de la capilla, Diego Escolano y Ledesma, fuera arzobispo de Granada en el periodo 1668-1672.

Nuestra propuesta de atribución a Pedro Atanasio Bocanegra (Granada, 12 de mayo de 1638 -17 de abril de 1689), que argumentaremos en las líneas que siguen, no dispone por el momento de constatación segura (no hay firmas visibles en los lienzos ni documentos que confirmen la autoría de manera incontestable), pero viene avalada, además de por las concordancias de estilo, por las conclusiones que podemos extraer de una nueva lectura de las fuentes. Justo es reconocer aquí la intuición y conocimiento de Harold E. Wethey cuando en 1954 puso en relación la *Asunción de la Virgen* de Longares [sic] con la *Asunción* de Bocanegra conservada en el Museo de Bellas Artes de Granada, fechando la primera durante el episcopado granadino de Escolano (1668-1672) y señalando sus débitos respecto de la célebre *Purísima* de Cano del oratorio de la Catedral.¹¹ Ciertamente es que, además de confundir el asunto representado, Wethey omitió en su comentario cualquier referencia al resto de la capilla, y lamentablemente su atribución a Bocanegra no ha tenido, que sepamos, aceptación ni repercusión historiográfica alguna, aspectos que en su mayor parte se pretenden solventar en las líneas que siguen.

Breve descripción e historia de la capilla

La capilla de la Anunciación (también llamada del *Ecce Homo* o de los Escolano), emplazada en el solar del antiguo cementerio parroquial, se abre al primer tramo de la nave de la Epístola mediante una embocadura realizada con una caracte-

6 Sobre Pedro Aibar Jiménez, véase ANSÓN NAVARRO, A. / LOZANO LÓPEZ, J.C.: «La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II: la generación de Vicente Berdusán», en LOZANO LÓPEZ, J.C. (dir.): *Vicente Berdusán (1632-1697). El artista artesano*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2006, pp. 89-98.

7 Véase, a modo de ejemplo: MORTE GARCÍA, C.: «Nuestra Señora Reina de los Ángeles o Glorificación de la Virgen», en MORTE, C. / LACARRA, M.C. (coords.): *María, fiel al Espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco*, Zaragoza, Ibercaja, 1998, pp. 182-183.

8 PONZ PIQUER, A.: *Viaje de España* (Casto María del Rivero, ed.), Madrid, Aguilar, 1947 (1ª ed. 1772-1794), p. 1180. Ponz se refiere por vez primera a Jiménez Maza al hablar de los lienzos laterales de la capilla de Santa Ana en la colegiata de Santa María de Calatayud, firmados por Pedro Aibar Jiménez, de quien dice exactamente *¿sería por ventura pariente de Francisco Jiménez, natural de Tarazona, de quien habla Palomino en las 'Vidas de los pintores', o tal vez el mismo, pudiendo estar equivocado el nombre?*

9 PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *La pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 399.

10 Véase LOZANO LÓPEZ, J.C.: «La pintura barroca en La Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones», en *Actas del curso El Barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 65-100.

11 Wethey estaba informado de lo publicado por Manuel Gómez-Moreno en 1926 a propósito de un busto del *Ecce Homo* que Escolano regaló a la iglesia de Longares por disposición testamentaria de 1661, obra de la que tuvo conocimiento gracias a su discípulo José Camón Aznar. GÓMEZ-MORENO, M.: «Alonso Cano, escultor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II, Madrid, 1926, p. 208. WETHEY, H.E.: «Discipulos granadinos de Alonso Cano», *Archivo Español de Arte*, t. XXVII, Madrid, 1954, pp. 30 y ss.

rística combinación de piedra negra de Calatorao y alabastro dotada de una reja en bronce dorado [fig. 1]. El gran arco triunfal de acceso está flanqueado por sendas columnas salomónicas de seis espiras y capitel corintio que apoyan sobre plintos en cuyos netos frontales aparece el escudo de los Escolano (en campo de oro dos bandas de sinople acompañadas de cinco besantes de azur, tres en el centro y uno a cada lado) timbrado con las insignias episcopales (capelo y borlas en tres órdenes de 1, 2 y 3), armas que también campean en el ático, mientras en las caras laterales la decoración es a base de puntas de diamante. La ornamentación de enjutas, entablamento e intradós del arco es en su mayor parte de tipo vegetal (rosetas, roleos, guirnaldas, pinjantes...).

El espacio interior cubre con cúpula sobre pechinas dotada de linterna, todo ello decorado profusamente con *cortados* que en las pechinas repiten insistentemente la heráldica de los Escolano y en la cúpula presentan cueros recortados, roleos y cabezas aladas de angelitos encerradas en cuadrados y rombos cubriendo los espacios que dejan libres seis óvalos dispuestos de manera radial que encierran otras tantas figuras de cuerpo entero de reyes y profetas del Antiguo Testamento situadas sobre sendas cartelas rectangulares con inscripciones. Los planos salientes de los relieves, trabajados en blanco, adquieren especial volumen y destacan del fondo, policromado en un tono ocre-rojizo empleado también en las inscripciones. De la linterna cuelga un gorro con borlas de terciopelo verde, al parecer obsequio de Diego Escolano, que actúa, como los escudos, a modo de símbolo parlante de su dignidad eclesiástica y testimonio de su destacada labor de patronazgo.

En el diseño y disposición de estos *cortados* apreciamos una notable similitud con los de la capilla de Santa Elena en la Seo de Zaragoza, espacio que como es sabido fue



fig. 1. Vista general de la capilla de la Anunciación y su embocadura desde la nave central de la iglesia.

decorado entre 1636 y 1646 en cumplimiento de las mandas testamentarias de su fundador, Francisco de Liñán, pero también con los de la capilla que este mismo linaje bilbilitano tenía en la iglesia (desaparecida) del convento de San Francisco en Calatayud (Zaragoza), tal como puede observarse en algunas fotografías antiguas,¹² labor esta que Abbad Ríos fechó a comienzos del siglo XVII, calificó como decoración... *más ostentosa que fina...* y relacionó con la escultura del retablo mayor de la colegiata de Santa María.¹³ Queda aquí apuntada esta conexión, cuyo detalle no va a ser objeto de estudio en este trabajo.

El frente de la capilla está ocupado por un retablo en madera dorada y policromada del tipo prechurrigueresco formado por sotabanco, banco, cuerpo de calle única y ático de idéntica disposición. Los laterales del sotabanco que originalmente flanqueaban el altar presentan el escudo heráldico citado, mientras el banco está formado en su parte central por tres compartimentos, el del centro ocupado por una urna giratoria que contiene la talla de un *Ecce Homo* de busto (en el centro) y dos laterales con sendas urnas que guardan los restos óseos de san Vicente y san Gonzalo (reliquias que al parecer Diego Escolano trajo de Roma, donde llevó a cabo diversos encargos del rey Felipe IV) y que hasta hace unos años quedaban ocultas a voluntad por cuadros corredizos de los *Desposorios* y la *Visitación* que fueron retirados y se conservan en la casa parroquial. A los lados, en los netos frontales de las seis columnas, se disponen las figuras de cuerpo entero de los *Evangelistas* y sus atributos (de izda. a dcha.: Juan, Marcos, Lucas y Mateo) y, entre ellas, una figura infantil a modo de ménsula. El cuerpo del retablo está ocupado por un gran lienzo de la *Anunciación*, flanqueado por seis columnas salomónicas de cinco espiras, tres a cada lado y la central de ellas en un plano más avanzado, cuyo fuste alterna el entorchado con la típica ornamentación de vides y pámpanos, lo que dota a este mueble de una cierta singularidad tipológica. El cuadro principal, como los del banco, actúa a modo de lienzo bocaporte, pues posee un sistema de guías, ahora inutilizado, que permitía desplazarlo hacia un lateral para dejar a la vista un armario que contenía un grupo de piezas (relicarios, cruces y tallas) ahora repartidas por distintas dependencias de la iglesia.¹⁴

El ático está presidido por un lienzo de la *Inmaculada* flanqueado por cuatro columnas torsas y por dos figuras femeninas situadas sobre pedestal. El conjunto se remata con un frontón curvo partido que encierra el escudo de los Escolano.

En las cuatro esquinas de la capilla, sobre ménsulas vegetales, se sitúan imágenes devocionales de la *Virgen del Pino*¹⁵ y una *Virgen sedente con el Niño*, a ambos lados del retablo, y *San Miguel arcángel*¹⁶ y *San Bartolomé* (mejor que *San Pacomio*, como aparece en algunas publicaciones) flanqueando el acceso.

12 Instituto Amatller de Arte Hispánico: Archivo Mas, fotografías C-96712 a C-96714. Una de ellas apareció reproducida en: BORRÁS GUALIS, G.M. / LÓPEZ SAMPEDRO, G.: *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2002 (ed. facsímil de la de 1975), p. 187 y lám. 61.

13 ABBAD RÍOS, F.: *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, 2 tomos (texto y láminas), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957, t. I, pp. 344-345.

14 Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ]: Archivo Fotográfico Julio Requejo, 13/1123-989.

15 Es creencia que esta imagen le fue regalada a Diego Escolano siendo obispo de Mallorca, pero desconocemos el arraigo en las Baleares de esta devoción que, sin embargo, está muy asentada en Canarias. Proponemos por tanto como hipótesis alternativa la de la Virgen de la Sierra, a cuyo santuario dedicó Escolano, durante su episcopado turiasonense, una *Descripción del sitio, casa y hospital de Nuestra Señora de la Sierra, término del lugar de Villarroya, comunidad de Calatayud y Obispado de Tarazona* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1663).

16 VELÁZQUEZ DE ECHEVERRÍA J.: *Episcopologio Granatense*, Granada, Nicolás Moreno, 1768, Paseo XXXVI, pp. 283-284. En esta breve biografía de Escolano se dice que fue... *devotísimo de la Reyna del Cielo...* y que *extendió también su devoción el culto del Glorioso arcángel San Miguel*.

Finalmente, en la parte central del zócalo en piedra que cubre los muros laterales de la capilla se abren dos puertas idénticas, en madera policromada, blasonadas con el escudo ya referido, que comunican respectivamente con la sacristía (cegada en 1700 cuando se construyó la nueva) y con la casa parroquial que levantó a sus expensas Diego Escolano, como demuestran la piedra armera situada en esquina al exterior del edificio y los escudos de las rejas. Sobre el retablo de las Ánimas del Purgatorio, contigua a la de la Anunciación, se sitúa una tribuna con celosía de madera rematada con el mismo escudo, a modo de tribuna nobiliaria. Sobre las puertas laterales de la capilla se sitúan, además de dos cuadros de *San Benito* y *San Bernardo*, dos retratos de medio cuerpo: uno, sobre tabla, representa a los padres de Diego Escolano, Lupercio Escolano e Isabel de Ledesma, y otro, sobre cobre, representa al propio Diego Escolano.¹⁷

En el tramo de la nave lateral inmediato a la capilla, la clave presenta de nuevo el escudo Escolano y de ella cuelga una lámpara de plata, obra del platero zaragozano Manuel Rozes, que fue llevada a Longares el 6 de noviembre de 1752 por José Escolano, capitular de la iglesia,¹⁸ al parecer en desagravio por la desaparición de otra anterior que formaba parte de la dotación pagada por su antecesor.

La construcción de la capilla se hizo a expensas de Diego Escolano y Ledesma (Madrid, 1609-Granada, 4 de septiembre de 1672), hijo del longarino Lupercio Escolano y de Isabel de Ledesma, nacido en el Alcázar Real.¹⁹ Además de otros cargos eclesiásticos, en su mayoría vinculados al Santo Oficio, en 1656 fue



fig. 2. Vista general del lienzo de la Anunciación.

17 El estudio detallado de estas obras, al igual que el de otros retratos de la familia Escolano y de algunas tallas conservadas en la parroquia, no ha podido ser incluido en este trabajo por necesidades de espacio.

18 Archivo Parroquial de Longares [APL]: *Libro de las Jocalías de la Iglesia de Longares. Segunda visita del Ilustre y Reverendísimo Señor D. Alonso Gregorio. Año 1596*, f. 67r. En este documento, la capilla se nombra como de los santos mártires Vicente y Gonzalo.

19 Una aproximación biográfica y datos sobre el linaje, en: *Ibidem* (n. 16); ESCOLANO BÁZQUEZ, J.: *Escolano*, Barcelona, Imp. Massó y Casas, 1895; LÓPEZ, M.A.: *Los arzobispos de Granada. Retratos y semblanzas*, Granada, Arzobispado, 1993, pp. 164-167; y BURILLO LOSHUERTOS, J.: «Don Diego Escolano y Ledesma», *Anales de Derecho*, 15, Murcia, 1997, pp. 121-127. Sobre su labor específica como obispo de Tarazona, véase TELLO RUIZ, M.: «Episcopologio de Tarazona», *Aragonia Sacra*, XVI-XVII, Zaragoza (2001-2003), p. 178.



nombrado obispo de Mallorca (episc. 1656-1660) y de ahí pasó a gobernar las diócesis de Tarazona (episc. 1660-1664), Segovia (episc. 1664-1668) y Granada (1668-1672), cargos desde los que desplegó una intensa actividad de promoción y patronazgo artísticos de la que la capilla familiar en Longares es magnífico ejemplo.

Para poder erigir esta, concebida como capilla funeraria destinada a sus progenitores, Diego Escolano, a la sazón obispo de Tarazona, hubo de solicitar los permisos oportunos al arzobispo de Zaragoza, fray Juan Cebrián, al capítulo de la iglesia y a los jurados de la villa. Dichos permisos le fueron concedidos en 1661 y 1662, lo que permitió el inicio de las obras, dirigidas por el maestro José Rançón (Ranzón), vecino de Cariñena.²⁰ La construcción de la capilla fue el detonante para que se acometiera la tercera nave del templo, obra largamente esperada y solicitada desde que a mediados del s. XVI se elevara la nave norte; de esta forma, tras esta ampliación llevada a cabo en los años 1662-1664 y en la que intervino activamente el cantero navarro Martín de Abaria, vecino de Zaragoza, quien labró una semicolumna y dos columnas exentas en piedra de Épila, todas ellas anilladas, a imitación de las ya existentes,²¹ el templo adquirió su configuración definitiva de *Hallenkirchen* o planta de salón de tres naves, respetando además su unidad estilística tanto en el tipo de soporte como en los abovedamientos de crucería. Este mismo artífice, muy activo en tierras aragonesas, bien pudo ser también el autor de la portada y de otras labores en la capilla (zócalo y pavimento), trabajos que según la relación de gastos publicada por Canellas²² se concertaron con un anónimo cantero por la importante suma de 2000 libras jaquesas.

La ampliación del templo no estuvo exenta de problemas, pues reavivó un viejo conflicto que enfrentaba al capítulo de la iglesia, concejo y jurados de Longares con la familia García, que se arrogaba la propiedad de la capilla de Santa Ana, situada en el lado de la Epístola y que por obstaculizar las obras fue finalmente demolida.²³

Prueba de la función funeraria de la capilla Escolano es el hallazgo, durante unas obras llevadas a cabo en los años 1958-1962, de numerosos restos humanos enterrados bajo el suelo, y de los ataúdes con los cuerpos de los padres de Diego Escolano, ubicados bajo la talla del *Ecce Homo*, en la parte central del sotábanco; de estos, el correspondiente a Isabel de Ledesma se conservaba en mejor estado, con el cadáver momificado, y fue trasladado a la capilla de San Pedro, en cuyo retablo hoy se puede contemplar guardado en una urna.²⁴

Las pinturas del retablo

Las dos pinturas que originalmente se situaban en el banco y ocultaban a voluntad las urnas-relicario representan los *Desposorios* y la *Visitación* (óleo sobre lienzo, 65 x 73 y 65 x 50 cm, respectivamente). El carácter móvil de estos cuadros fue

20 APL: Cinco Libros, t. 6º, ff. 182 y ss. Este José Ranzón guardaba probablemente algún parentesco con el albañil de Monzón Pascual Ranzón, quien construyó dos capillas en la sacristía. RUIZ DOMINGO, A.: *La parroquia de...*, op. cit., p. 7.

21 APL: *Libro de las Jocalías de la Iglesia de Longares. Segunda visita del Ilustre y Reverendísimo Señor D. Alonso Gregorio. Año 1596*, ff. 59v-60v y 72r-v.

22 CANELLAS LÓPEZ, Á.: «La Capilla de...», op. cit., pp. 90-91. Remitimos a este trabajo para los detalles de la construcción y dotación de la capilla.

23 Este largo y complicado proceso, tocante a la discusión más amplia sobre la propiedad y derechos del poder civil sobre las iglesias, se encuentra recogido en el siguiente volumen, que se consideraba perdido: LANAJA Y NAVARRO, B.: «In processu criminali civitatis caesaraugustae...» (1667), en VV. AA.: *Opúsculos varios de Aragón*, t. 3 (misceláneo), Zaragoza, Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza, sig. S-10080/3.

24 MASTRAL MENA, D.: *Longares, historia...*, op. cit., pp. 118-120.

probablemente la causa de graves desperfectos en las telas, que tras ser restauradas se guardaron en la casa parroquial.²⁵ Son obras de calidad discreta, tal vez con intervención de taller, con figuras rígidas dispuestas ante escenografías arquitectónicas en perspectiva mal escaladas y celajes densos, y solo cabe destacar en ellas las combinaciones cromáticas (uno de los puntos fuertes de Bocanegra)²⁶ y el escorzo de alguna figura secundaria.



fig. 3. Detalle del grabado *El martirio de santa Justina de Padua*.

El gran lienzo titular [fig. 2], restaurado en 1995 gracias a una feligresa,²⁷ representa la *Anunciación* y ofrece una típica división horizontal de la composición con la Virgen y el arcángel Gabriel en la mitad inferior, una gloria de ángeles músicos en la superior y varios grupos de angelitos de suaves carnaciones en claroscuros difuminados que jueguen en atrevidos escorzos entre los protagonistas y sirven de nexo de unión entre el ámbito terrenal y el celestial. En el primero, las figuras destacan con rotundidad, con perfiles bastante marcados y un modelado bien conseguido, sobre el fondo oscuro, animadas por combinaciones cromáticas rojo-verde (muy características en la escuela canesca) y azul claro-rojo, destacando por su dinamismo y elegancia el Arcángel, cuyos cabellos rubios rizados, ropas y aderezos han sido trabajados con especial esmero, frente a la sobriedad y contención con que ha sido representada la Virgen. En la parte superior, un nutrido coro angélico, variado en sus posturas y gestos, se

25 Mi agradecimiento al restaurador Pedro Perales, autor de esta intervención, quien me ha proporcionado fotografías que muestran el estado anterior de las obras.

26 Véase en OROZCO DÍAZ, E.: *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada, Facultad de Letras, 1957, pp. 37 y ss.; y ANTEQUERA, M.: *Pintores granadinos II* (Temas de nuestra Andalucía, 20), Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1973.

27 Esta restauración fue llevada a cabo por Concha Domínguez (a quien agradezco la información que sigue) y Óscar Oliva, y en ella se eliminaron dos franjas muy deterioradas de la parte inferior e izquierda del lienzo que habían sido añadidas en una intervención anterior debido al desgaste que el deslizamiento del cuadro había producido en esas zonas. Podemos especular con que la firma del pintor, frecuente en su producción, estuviera en estos fragmentos desaparecidos.



fig. 4. Vista general del lienzo
Inmaculada con el Padre Eterno.

dispone en semicírculo abierto hacia el espectador, penetrando hacia el fondo del cuadro, degradando y apastelando sus colores casi hasta el monocromatismo y la transparencia, para difuminarse en un celaje en tonos ocres claros donde sutilmente se aprecian, centradas, la paloma del Espíritu Santo y, sobre ella, la figura de Dios Padre. Este lanza su aliento sobre la paloma y de esta, a su vez, sale un haz de luz dirigido a la cabeza de la Virgen, por lo que la escena de la Anunciación se encuentra aquí mezclada, como sucede en ocasiones, con la de la Encarnación, de acuerdo con el relato del *Evangelio de San Lucas* (1, 26-38): *El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y el poder del Dios Altísimo descansará sobre ti como una nube.*

Para los ángeles músicos de la Gloria, el artista hizo uso parcial, con algunas modificaciones, del grabado *El martirio de santa Justina de Padua* de Agostino Carracci según original del Veronés [fig. 3].

El lienzo del ático [fig. 4] presenta a la Virgen Inmaculada ligeramente desplazada del eje vertical, vestida con túnica blanca y manto azul, con la corona de doce estrellas, recibiendo el soplo o aliento de Dios Padre, quien parece reclamar protagonismo en la escena al aproximarse hacia ella desde el ángulo superior derecho, con los brazos abiertos, vestido con túnica de color rosáceo y un llamativo manto rojo que parece flotar sobre él. En el ángulo inferior derecho se sitúa un dragón de cuya boca salen lenguas de fuego y,

sobre él y en el lado opuesto, un grupo de angelitos en posiciones dinámicas. El fondo, muy sobrio, está trabajado en tonos ocres dorados, más claros en torno a la figura central. El rostro de la Virgen, con largas quevedas onduladas sobre sus hombros, resulta de una especial belleza y serenidad, muy próximo al de la *Asunción* (h. 1671-1676) del Museo de Bellas Artes de Granada –considerado por Orozco y Wetthey uno de los mejores y más típicos lienzos de Bocanegra–, y el resto del cuerpo adopta forma de huso por el abombamiento del manto en su parte central y un suave *contraposto* conseguido con la flexión de la pierna izquierda y el cruce de las manos.

fig. 5. Detalle del grabado
La tentación de san Antonio abad.



Si la figura de María recuerda, con algunas aportaciones que la dotan de individualidad, inmaculadas de Alonso Cano como las célebres del oratorio y de la capilla mayor de la catedral de Granada,²⁸ para la figura de Dios Padre el artista tomó como pauta el grabado de *La tentación de san Antonio abad* de Agostino Carracci según Tintoretto [fig. 5], variando la posición de la figura hacia la vertical. Aunque en los dos casos analizados coincide la utilización parcial de modelos venecianos difundidos a través de estampas de Carracci, que tuvieron cierto predicamento en el círculo canesco y el propio Bocanegra utilizó también en su *Liberación de San Pedro* (colección particular), sabemos que este, además de tomar prestadas composiciones del propio Cano,²⁹ se sirvió de grabados alemanes (por ejemplo de la *Alegoría del caballero cristiano* de Conrad Mayer para su *Jeroglífico de la Justicia* de la Real Academia de San Fernando) y flamencos (por ejemplo para su *Retorno de la huida a Egipto* de la iglesia de San Juan de Dios de Granada, donde recurre a un grabado de Luc Vosterman según Peter P. Rubens), que incluso se inspiró en las vidrieras de Teodoro de Holanda y en algunos cuadros italianos de la catedral granadina, que también hizo uso de grabados franceses, como demuestra la *Diana reposando* de Leon Davent que utilizó para su *Alegoría del río Darro* (Museo de Bellas Artes de Córdoba)³⁰ y que en su biblioteca había varios libros de estampas, entre ellos dos de Alberto Dürero y otros dos de *Juan de Potre* (Jean Le Pautre) que figuraban entre los bienes que dejó al morir.³¹

Interpretada tradicionalmente como una *Purísima*, esta escena encierra en realidad un significado más rico, pues muestra a Dios Padre y al Espíritu Santo presentando o creando –mejor que preser-

28 Sobre la tipología inmaculadista de Cano y su recepción por otros artistas granadinos, entre ellos Bocanegra, véase: CALVO CASTELLÓN, A.: «Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones iconográficas», *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*, 32, Granada (2001), pp. 45 y ss.

29 Véase a modo de ejemplo: ROMERO BENÍTEZ, J.: «Una obra inédita de Bocanegra en las Descalzas de Antequera», *Boletín de Arte*, 6, Málaga (1985), pp. 265-271.

30 Sin ser mal dibujante, uno de los puntos débiles del arte de Bocanegra era la composición, por lo que con frecuencia solía recurrir a modelos ajenos, entre ellos los de su propio maestro Alonso Cano. Véase, OROZCO DÍAZ, E.: *Pedro Atanasio...*, op. cit., pp. 57 y ss.; y NAVARRETE PRIETO, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 202-203, 225-227, 288 y 294.

31 GILA MEDINA, L.: «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. Universidad de Granada*, 28, Granada (1997), pp. 87-103.



vando, acogiendo o bendiciendo– a la Virgen Inmaculada como una nueva Eva que aplasta el mal –la serpiente–dragón que vomita fuego–, revelación del Padre al mundo que constituye un *anuncio de la Anunciación* y es, en definitiva, una prefiguración de la redención de la humanidad por el hijo que María va a concebir en su seno por obra y gracia del Espíritu Santo, destino que implica y exige su propia concepción libre de pecado.³² Se trata de un tema pictórico que, hasta donde sabemos, posee tempranos antecedentes napolitanos y en cualquier caso se desarrolló con variantes y alcanzó especial éxito en la Italia del Seiscientos –y de modo particular al calor del fervor inmaculadista suscitado por la promulgación en 1661 de la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* por Alejandro VII–, pues todos los casos que conocemos, aun perteneciendo a escuelas distintas (florentina, romana, veneciana y napolitana)³³ apuntan en esa dirección, incluso tratándose de artistas foráneos que trabajan en Italia (v. gr. el francés Charles Mellin y su *Inmaculada* de 1646 en la iglesia de Santa Maria Donnaregina Nuova en Nápoles),³⁴ no faltando iconografías similares en la pintura española, como demuestra la *Inmaculada* (Madrid, convento de Trinitarias) de Francisco Pérez Sierra, pintor español nacido y criado en Nápoles, ni por supuesto en la escuela granadina, como demuestra una *Inmaculada* (colección particular) de Juan de Sevilla Romero y Escalante. Un buen ejemplo de esta filiación italiana que interesa especialmente por su estrecha vinculación con España lo constituye Luca Giordano, quien pintó varias versiones del tema muy próximas en composición y cronología al cuadro de Longares.³⁵

Los cuadros del retablo completan de esta forma el programa iconográfico de la capilla y cohesitan perfectamente con lo representado en la cúpula, donde aparecen profetas y patriarcas del Antiguo Testamento (Isaías, Jacob, David, Salomón, Moisés y Elías) acompañados de inscripciones latinas [fig. 6]. Todo este programa que pone el acento en la figura de la Virgen como condición indispensable para la Encarnación y la Salvación, bien pudo ser propuesto y pensado por el propio encargante, pues Escolano había reflexionado sobre algunas de estas ideas en su tratado apologético contra las doctrinas heréticas *De Magistra Fidei...* (Zaragoza, 1664). Del mismo modo, aunque en otro plano iconográfico, la redundancia en el uso del escudo familiar (que aparece catorce veces en la capilla) y los propios retratos manifiestan un deseo evidente de ensalzamiento del linaje familiar.

La autoría del retablo y sus pinturas

Gracias a la relación de gastos elaborada por el presbítero y beneficiado de la iglesia de Longares Domingo García sabemos que por el retablo en blanco se pagaron al escultor 750 libras, por los portes a los diez carreteros que lo trajeron desde Moyuela (Zaragoza) 30 libras y al dorador 433 libras (parte de las 733 libras y 4 sueldos

32 Sobre esta iconografía, remitimos a CRUZ ALCANIZ, C. de la: «La difusión del modelo. Pietro da Cortona y Luca Giordano en la Inmaculada Concepción con Dios Padre», en *Actas del Simposium La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2005, pp. 751-768.

33 Sirvan como ejemplo el cuadro de altar de Pietro da Cortona en la iglesia de San Felipe Neri en Perugia o un dibujo a la sanguina atribuido a Giacinto Gimignani (París, Musée Napoléon, inv. MA 12523). Mi agradecimiento a Frédéric Jiménez por sus informaciones sobre este particular.

34 RAMADE, P. / STOULLIG, C.: *Charles Mellin, un Lorrain entre Rome et Naples*, Nancy / Caen, 2007, pp. 202-204. En esta obra de Mellin se han querido ver similitudes formales con algunas inmaculadas de José de Ribera (quien por cierto h. 1636 representó el tema que analizamos en la iglesia del convento de Agustinas Recoletas de Salamanca) y afinidades iconográficas con inmaculadas napolitanas de Hipólito Borghese (Nápoles, Santi Filippo e Giacomo) y Massimo Stanzione (Nápoles, Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone)

35 HERMOSO CUESTA, M.: «Sobre algunas Inmaculadas de Luca Giordano en la colección de Patrimonio Nacional», en *Actas del Simposium La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2005, pp. 737-748.

por las que se habían contratado sus servicios).³⁶ Sobre el artífice responsable del retablo y sin que podamos por el momento ir más allá en la atribución, sabemos que en Moyuela tenían taller varios escultores:³⁷ Miguel Pina, cuya actividad documentada, referida a encargos de los arzobispos de Zaragoza fray Juan Cebrián (iglesia de Perales de Alfambra) y Pedro de Apaolaza (iglesia de Moyuela y capilla de Nuestra Señora la Blanca en la Seo), se fecha entre la década de 1640;³⁸ Miguel Aguilón, activo entre 1655 y 1675;³⁹ José Peligero, quien junto con el darocense Bartolomé Muel firmó en 1675 la capitulación del retablo de la capilla de la Soledad (o de la Virgen de los Dolores) en la colegiata de Santa María de Daroca;⁴⁰ o los Tarín, activos desde mediados del siglo XVI, uno de los cuales, Domingo Tarín, había realizado en 1558 el retablo mayor de la parroquial de Longares.⁴¹

Las pinturas, como ya señaló el profesor Borrás, no aparecen reseñadas en la citada relación de gastos de la capilla, pero pensamos que no fue debido a una subcontrata por parte del escultor, sino que fueron objeto de un encargo específico e independiente por parte de Diego Escolano del que, evidentemente, el mazonero tuvo que tener conocimiento para poder reservar en el retablo los huecos correspondientes. Ese encargo específico hubo de producirse en Granada y a él pueden referirse algunos de los pagos que figuran en una *Memoria*



fig. 6. Vista general de la cúpula de la capilla de la Anunciación.

36 CANELLAS LÓPEZ, Á.: «La Capilla de...», *op. cit.*, pp. 90-92.

37 Cfr. ROYO GARCÍA, J.R.: «Evolución histórica de Moyuela (Zaragoza), entre los siglos XVI y XIX», *Aragonia Sacra*, 9, Zaragoza (1994), pp. 99-130.

38 No parece que este Miguel Pina sea el labrador homónimo vecino de Moyuela que firmó una contracarta con el pintor Francisco Jiménez Maza el 13 de noviembre de 1663. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [AHPNZ]: notario Miguel Antonio Villanueva, 1663, ff. 872r-873r.

39 BRUÑEN, A.I. / CALVO, M^a.L. / SENAC, B.: *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675)* (col. Arte en Aragón en el siglo XVII, 2), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p. 187.

40 MAÑAS BALLESTÍN, F.: *Inventario artístico del partido judicial de Daroca (revisión y redacción final)* (inédito), 1999.

41 RUIZ DOMINGO, A.: «La parroquia de...», *op. cit.*, pp. 214 y 256.



de las pinturas ejecutadas por Pedro Atanasio Bocanegra para el Excmo. Sr. Arzobispo de Granada recogida por Emilio Orozco en su monografía sobre el pintor⁴² donde este anotó tanto las cantidades que recibía, por un montante total de 5100 reales de las que acusa recibo el 7 de julio de 1672, como las pinturas que iba realizando y que son: *La Anunciación.–La Presentación.–San Felipe Carisio.–N.º. S.º.–Las dos láminas de retratos–visitación, desposorios y natividad* [...]. Si identificamos la pintura de Nuestra Señora con una Inmaculada, puede observarse que todos los temas representados en el retablo de Longares aparecen en ese listado.

De la fecha del citado recibo y dado que la fecha consignada más tardía en la relación de gastos de la capilla corresponde al 9 de agosto de 1673 puede deducirse que estas obras corresponderían a los años finales del gobierno de Escolano al frente de la sede granadina (1668-1672), periodo en el que Bocanegra, sin duda gracias al aprendizaje adquirido junto a Alonso Cano a lo largo de la década de 1660, había alcanzado su plena madurez y reafirmado su prestigio gracias a los cuadros realizados para la Compañía de Jesús en la iglesia de los Santos Justo y Pastor (1668), a la serie de la vida de la Virgen para la Cartuja de Granada (1670) y a otras obras de gran empeño caracterizadas por composiciones monumentales y ambiciosas (*Aparición de la Virgen a San Bernardo, Visión de San Nicolás de Tolentino...*), trabajadas con un estilo idealista y ecléctico, de calidad irregular, donde se aprecian influencias diversas, por supuesto la de Cano, pero también del barroquismo sevillano de Valdés Leal y de la pintura flamenca revitalizada por Pedro de Moya, lo que sin duda le hizo acumular méritos suficientes para su nombramiento como pintor de la Catedral (1674), que había disputado con su rival Juan de Sevilla desde 1672, y dos años después como pintor del Rey (1676).⁴³

42 Orozco Díaz, E.: *Pedro Atanasio...*, op. cit., apéndice XI, pp. 157-158. Orozco sitúa el documento en la Colección de Autógrafos de la Biblioteca del Seminario de Granada, pero lamentablemente no se encuentra en la carpeta que lo conservaba, donde se lee *Pedro Atanasio Bocanegra / 1672*, y se ignora su paradero, por lo que damos por buena la transcripción hecha por Orozco.

43 Cfr. VV. AA.: *Alonso Cano V Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*, Sevilla, Junta de Andalucía / TF Editores, 2001.