

INFORME PERICIAL DE LA PINTURA VIRGEN Y ÁNGELES LLORANDO SOBRE CRISTO MUERTO. MUSEO DE LA IGLESIA CATEDRAL DE BAEZA (JAÉN)

Por *Francisco José Sánchez Concha*

Doctor en Bellas Artes. Profesor colaborador
Departamento de Pintura. Universidad de Sevilla

RESUMEN

El presente artículo profundiza en el estudio pormenorizado de la pintura titulada *Virgen y ángeles llorando sobre Cristo muerto* situada en la sala II del museo de la iglesia Catedral de Baeza, conocido popularmente como *La Piedad* atribuida a Pedro Atanasio Bocanegra, pintor Granadino del siglo XVII.

Résumé

Cet article-ci analyse l'étude détaillé de la peinture nommée *La Vierge et des anges pleurant sur Christ mort* située dans la salle II du musée de l'église Cathédrale de Baeza, connu populairement comme *La Pitié* attribuée à Pedro Atanasio Bocanegra, peintre de Grenade du XVII^{ème} siècle.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA EMPLEADA.

LA pintura estudiada es la conocida como *La Piedad* atribuida a la escuela de Granada –Ilustración número 1–, y fechada en el siglo XVII. La pintura está dentro de la colección de la Catedral de Baeza, encontrándose en el museo de la Catedral desde la década 1980 en el que se reorganizaron los bienes de la Catedral y se trajeron bienes muebles del palacio de Jabalquinto.

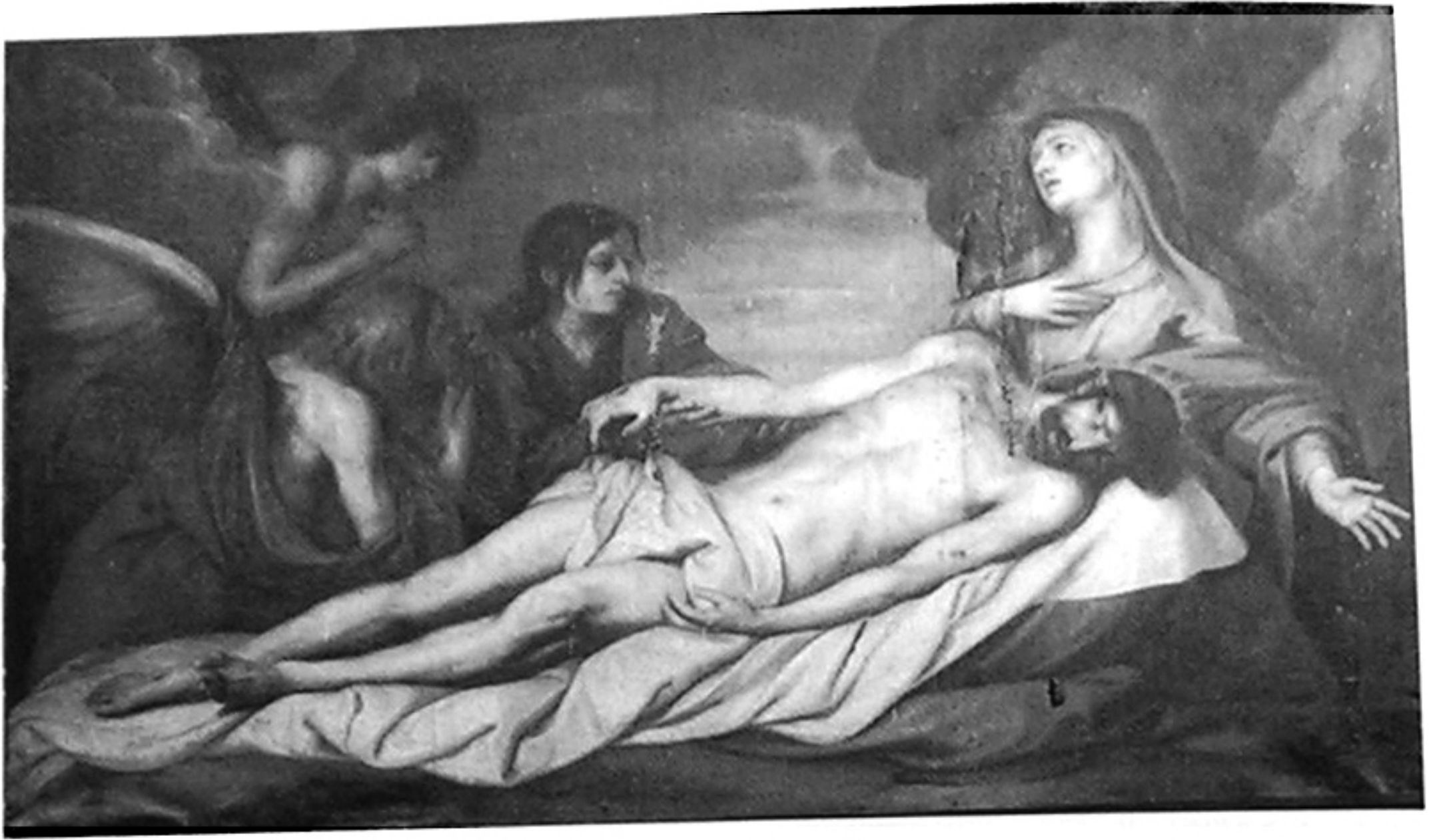


Ilustración número 1.

Los objetivos principales de esta investigación han sido descubrir la posible autoría de la pintura así como, la datación aproximada de la misma. Como objetivo fundamental ver compilada toda la información que existe acerca de la obra.

En cuanto a la metodología aplicada, lo primero que hice fue una inspección visual del cuadro, (pudiendo tomar una muestra de la fibra del lienzo para después examinarla al microscopio), analicé la bibliografía con la que contaba y por último realicé las fotografías y la ficha técnica del reconocimiento según el modelo propuesto por el Departamento de Escultura e Historia del Arte, de la Universidad de Sevilla.

Tras esto comencé la investigación, descubriendo que el título popularmente dado al cuadro de *La Piedad* no es el que debe asignársele, sino el de *Virgen y ángeles llorando sobre Cristo muerto*. También encontré discrepancias a la hora de la autoría. Atribuyéndolo a Alonso Cano la Doctora M.^ª Luz de Ulierte (1) y a Bocanegra por D. Juan Cruz (2). Conseguí encontrar el grabado o estampa grabada, que dio origen de una forma u otra

(1) DE ULIERTE, M.^ª Luz: *Historia de Baeza, Historia, Literatura, Arte*, Baeza, Ayuntamiento de Baeza y Universidad de Granada, 1985, pág. 536.

(2) CRUZ CRUZ, Juan: *La Catedral de Baeza y su entorno monumental*, Multiva (Navarra), Eurograf, 1998, pág. 85.

a la pintura, así como diferentes versiones existentes con el mismo tema y composición de diversos autores relevantes. También localicé la pintura de *la pequeña Piedad* de Van Dyck del museo de Amberes que según señaló Wethey (3) dio origen a la estampa grabada, antes mencionada y realizada por Schelte a Bolswert.

ANÁLISIS DE LA AUTENTICIDAD DE LA OBRA

Ficha técnica de la obra

A) *Catalogación general de la obra.*

Tipo de obra: Pintura

Localización: Sala III del museo de la Catedral de Baeza.

Autor: Atribuido a Pedro Atanasio Bocanegra.

Tradicción oral: Escuela de Granada, Alonso Cano y Pedro Atanasio Bocanegra.

Referencias bibliográficas: Alonso Cano y Pedro Atanasio Bocanegra.

Cronología: Siglo XVII.

Estilo: En torno al Manierismo.

Escuela: De Granada.

Tema: Religioso.

Iconografía religiosa: Cristo, María, ángeles y personaje.

Modalidad: Copia interpretada.

Original: Presenta originalidades.

Copia: A partir de la estampa grabada de Van Dyck y o de la pintura de Alonso Cano.

Disposición original: Desconocida.

Independiente: No ha pertenecido a retablo aparentemente.

Observaciones: Se desconoce la procedencia, puesto que en 1976 aparece en la colección del Palacio de Jabalquinto (4), pero sin poder demos-

(3) WETHEY, H. E.: *Alonso Cano, painter, sculptor, architect*, (1955), Madrid, ed. Española en Alianza, 1983, pág. 185.

(4) CEJUDO LORTE, Juan Tomás: *Exposición: Iconografía poco conocida de la pasión del Señor*, catálogo de la exposición, Balcón del Concejo, Baeza, Ed. Grupo de defensa cultural, 1976, págs. 6-7 y 11.

trar que no hubiera llegado allí, tras el traslado de los enseres de la Catedral para realizar la última restauración llevada a cabo desde la década 1940 hasta 1959.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Dimensiones: 176 cm. de alto y 260 cm. de ancho con marco incluido.

Estado de conservación: Regular-malo.

Categoría artística: Obra de interés, de buena calidad.

B) *Análisis del estado de conservación de la obra.*

Soporte: Lienzo con bastidor.

Lienzo: Lino en arpillera.

Características materiales:

Dimensiones totales: 176 cm. de alto y 260 cm. de ancho.

Dimensión de la superficie pintada: 3,744 metros cuadrados.

Formato: horizontal.

Clase de fibra: Lino.

Trama: Arpillera.

Bordes clavados: Cada 8 cm.

Protección por reverso: No tiene ninguna protección posterior.

B-1) *Estado de conservación*

Deformaciones con relación a la película pictórica: La pintura tiene muchos abolsamientos.

Agujeros: Tiene seis de pequeño tamaño.

Desgarros: Dos pequeños.

Golpes: Dos.

Soporte destensado: El lienzo está destensado.

Clavos marcados: El lienzo tiene marcas de clavos y uno visible.

Humedad: no presenta humedad.

Bastidor: deteriorado.

Observaciones: tiene oxidados u oscurecidos los colores.

Elementos ocasionales: Reverso anverso.

Carece de cualquier elemento ocasional.

B-2) Película pictórica

Técnica:

Óleo: Sobre lienzo.

Preparación:

Número de estratos: En apariencia una.

Color: Blanco.

Estado de conservación:

Adhesión de preparación a soporte: Regular, no ha sido restaurada.

Adhesión de película pictórica a preparación: Mala, en algún color.

Alteración del color: Oscurecidos los colores.

Cuardeado: Mucha superficie.

Ampollas: Una.

Desprendimientos: Tiene pequeños desprendimientos.

Mutilaciones: No tiene.

Humedad: No tiene.

Observaciones: Tiene pequeñas manchas de pintura plástica blanca, resultado de haber pintado la sala sin descolgar el lienzo.

B-3) Película superficial

Barniz: No ha sido barnizado aparentemente.

Cera: No se observa.

Polvo: Tiene mucho.

Manchas de humedad: No presenta.

B-4) Marcos, arquitecturas y ornamentación

Original: Parece ser el marco original.

Dimensiones: 10 cm. de ancho.

Dorado: Al agua con hojas de metal.

Material: Madera con filos dorados y calle policromada en negro

Deformaciones: Leves y tiene algunas grietas.

Número de miembros: Cuatro piezas.

Insectos: No se observan.

Intervenciones anteriores: No se observan.

B-5) *Historia material*

Restaurada: No ha sido restaurada.

Reparada: Tiene pequeñas zonas mal reparadas.

Mutilada: No.

Estucos sobre original: No tiene estuco añadido.

Parcheada: No tiene parches.

B-6) *Entorno de la obra*

Espacio reducido: Tamaño de la sala 470 cm. de largo y 370 cm. de ancho.

Altura de la colocación: 415 cm. sobre el suelo.

Distancia media del espectador: 200 cm.

Iluminación: Luz natural desde el ángulo superior derecho mirando la obra, y lámpara de bombillas incandescentes en el centro de la sala.

Sobre muro: Está colgado por dos puntos y el muro tiene una poca humedad en alto.

Peligro de caída: No tiene.

Ambiente húmedo: No.

Polución: No tiene tráfico cercano.

Animales: No hay presencia de animales.

LOCALIZACIÓN

La Catedral de Baeza se asienta sobre un antiguo templo pagano que después fue Mezquita, se encuentra en la parte alta de la actual ciudad.

La pintura se encuentra en el museo catedralicio y en concreto en la tercera sala se encuentra colgada por dos puntos de sujeción al muro en la pared frontal al acceso a una altura de cuatro metros y quince centímetros.

AUTORÍA Y ANÁLISIS

En cuanto a la autoría de la pintura que estamos analizando, es evidente que se trata de un tema altamente complicado de resolver por dos cuestiones fundamentales: la primera es el no conocer la procedencia exacta de la obra es decir, no poder precisar con exactitud si la obra ha permanecido siempre en el edificio, siendo adquirida para la colección de la Catedral; o por el con-

trario la pintura ha pertenecido a la colección del palacio de Jabalquinto (de donde tenemos constancia documental que estuvo alojada en el año 1976 afirmando Cejudo Lorite (5) que procede de la Catedral, suponiéndose que fue uno de los bienes muebles trasladado al palacio por el desalojo necesario para realizar la última obra de restauración llevada a cabo, no pudiendo ser demostrado esto por documento alguno) pasando a formar parte de la colección de la Catedral como una parte de los enseres del palacio, en la década de 1980, al transferir la titularidad del edificio al Estado.

Y la segunda cuestión es, por la gran difusión de este tema por haber sido esta composición muy famosa en su tiempo, realizada por Van Dyck en 1628-1630 llamada *pequeña Piedad*, que se conserva en el museo de Amberes –Ilustración número 2–. La composición de este famoso artista fue extendida



Ilustración número 2.

a través de la estampa grabada por Schelte a Bolswert –Ilustración número 3–. Hemos localizado varias obras similares: una de menor tamaño fechada y firmada en 1668 por Felipe Gómez de Valencia para la Iglesia de san José, otra atribuida a este mismo autor de mayor formato en el museo de Bellas Artes de Granada, una atribuida a Juan de Sevilla en el Phoenix Museum, otra de Alonso Cano en el museo Cerralbo de Madrid, –Ilustración número 4– así como en la Catedral de Málaga y otra más en la Iglesia parroquial de Alhama

(5) *Ibidem*, cita número 4, pág. 7.



Ilustración número 3.

de Granada (6). Comparando estas pinturas con la estudiada espero poder ratificar mi teoría acerca del tema de la autoría la pintura.

En un principio lo que es evidente es la pertenencia de esta pintura a la escuela granadina de la segunda mitad del siglo XVII, esto queda patente por el gran gusto por la pintura vandiquiana en Andalucía en esas fechas, introducida entre otros, por el pintor Pedro de Moya que como afirma Antonio Calvo (7) conoció al maestro Van Dyck al cumplir con sus obligaciones como soldado, conociendo los talleres y el ambiente directo de la pintura flamenca, convirtiéndose más tarde en el difusor de lo flamenco en Granada.

Comparando la pintura que nos ocupa, con la obra de Alonso Cano –Ilustración número 4– vemos diferencias estilísticas y formales que evidencian que han sido realizadas por distintos autores, el gesto de la pincelada en la obra de Cano es más enérgico y vibrante. A la hora de resolver los ropajes nuestro autor lo hace de una forma menos precisa, más desdibujada que Cano, así como los personajes en la obra que estudiamos están menos

(6) NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pág. 201.

(7) *Alonso Cano, Espiritualidad y modernidad artística*, catálogo de la exposición, Granada, Junta de Andalucía - Consejería de Cultura, 2001, pág. 375.



Ilustración número 4.

idealizados que en el caso de la de Cano donde san Juan y los ángeles tienen un concepto de belleza claramente idealizado frente a los mismos personajes en la pintura de Baeza. Quedando por lo tanto a mi juicio rebatida la teoría de esta posible autoría.

Existen varios motivos que hacen factible la atribución a Pedro Atanasio Bocanegra, aparte de las referencias bibliográficas como las del profesor Cruz (8), encontramos una serie de circunstancias y características formales propiciatorias para esta conclusión. Una de ellas es la proximidad geográfica y ser Baeza una zona de influencia estética de la escuela de Granada resultando fácil el contacto entre ambas ciudades. Otro factor es la existencia en la colección de la Catedral de una pintura atribuida con total fundamento por Orozco a Bocanegra titulada *Santa María en compañía de santa Úrsula y las once mil vírgenes*, algo que concluye el conocer la forma de contactar con el artista, también el gusto por la pintura de Bocanegra en Baeza.

Formalmente la pintura es de formato apaisado y más «estilizada» la composición en lo horizontal que el resto de las pinturas con este tema conocidas, algo muy del gusto de Bocanegra según Orozco (9).

(8) *Ibidem*, cita número 2, pág. 4.

(9) OROZCO DÍAZ, Emilio: *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada, Universidad de Granada, 1937, pág. 129.

La pincelada ágil y desenvuelta de Cristo y de los rostros nos vuelve a indicar a Bocanegra. Por la pesadez de las formas y los contrastes entre el idealismo Manierista y la robustez del realismo Barroco, podemos decir que es una obra de las primeras etapas del artista.

También añadir la riqueza de los tonos rosáceos en las carnaciones que resultan ricas y variadas, que es otra de las características de la pintura del artista granadino.

En el tema de la datación de la obra es otra de las cuestiones difíciles de resolver. Una cuestión evidente es que la pintura es del siglo XVII y es algo que atestigua en parte el propio estado de conservación de la pieza, también así lo manifiestan las referencias bibliográficas. Otro dato es que la pintura es posterior a 1628 fecha en la que el artista Van Dyck realizó la pintura titulada *la pequeña Piedad* que posteriormente fue pasada a grabado y que dio origen a la pintura de Alonso Cano en la que está basada la nuestra o bien en que Bocanegra conoció el grabado para realizar nuestra pintura.

Ahora bien, tomando en cuenta la atribución a Bocanegra, podemos «afinar» mucho más la fecha de ejecución de la pintura teniendo en cuenta que este nace en 1638, que no se conoce noticia artística suya hasta 1661, que comienza a trabajar asiduamente a partir de 1663, muriendo en 1689 según afirma Camón (10). Teniendo una horquilla comprendida entre 1663 a 1689, como posible datación del cuadro estudiado.

Pero si contemplamos que la influencia de Alonso Cano y que la pintura en cuestión es de la primera etapa del pintor (como evidencian sus características formales) podemos centrarla entonces de 1670 al 1676. Ya que según Calvo Castellón (11) hasta 1670 no aparecen las influencias de Cano y también «Ello explica el brío de pincelada que se advierten ahora en algunos cuadros de Bocanegra» afirma Camón (12), durando esta etapa hasta 1676, que es nombrado pintor del Rey.

Pasemos a hablar del estilo de la pintura algo que suele ser complicado. En un primer golpe de vista vemos una obra que podemos presumir Barroca en el sentido del gran naturalismo que presentan los personajes que aparecen

(10) CAMÓN AZNAR, José: *Historia General del Arte. Pintura del siglo XVII. «Suma Artis»*, Vol. XXV, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, págs. 526 -530.

(11) Alonso Cano, *Espiritualidad y modernidad artística*, op. cit., pág. 373.

(12) CAMÓN AZNAR, José: *Op. cit.*, pág. 527.

en esta composición, aunque si analizamos de forma pormenorizada la obra observamos como el autor ha interpretado los personajes en función de su rango, apareciendo Cristo muerto totalmente idealizado en los rasgos de la cruenta tortura, con una belleza serena y tranquila, algo que nos habla de una realidad ficticia que por desagradable se transforma a voluntad del autor. Algo de esto ocurre también con la figura de María que aparece mucho más real que Cristo pero no tiene los gestos naturales propios de una madre que acaba de perder a su hijo.

Después y quizás el que más naturalista aparece representado, es san Juan que tiene los rasgos propios de un modelo normal de la calle de esa época.

Observamos que la composición recuerda enormemente la «manera» flamenca, y que el personaje principal Cristo tiene unas proporciones anatómicas alteradas estirándose siendo esta característica, junto con la rigidez en los pliegues de los ropajes, así como una cierta luz fría poco natural, las que me hacen argumentar que esta obra está en torno al Manierismo. Pero hay que añadir esta pintura como la mayoría de las ocasiones, se encuentra compartiendo características de dos o más estilos por no producirse los cambios estéticos de forma tajante debiendo situar esta obra entre el Manierismo y el Barroco.

Para estudiar la iconografía de esta pintura seguiremos el método de análisis iconográfico de Panofsky. En el primer nivel, el preiconográfico, encontramos una pintura sobre tela en formato horizontal, donde observamos una escena en el exterior, en la que aparecen cinco personajes, entre los cuales vemos que la figura principal (por ocupar la mayor atención y por ser la que está representada completa) está muerta. El cadáver es de un hombre joven de cabello largo con barba y bigote, de cuya cabeza salen unos pequeños rayos de luz, aparece ocupando casi todo el formato de la composición, está desnudo cubierto tan solo por un paño; y presenta heridas en la cabeza, costado, manos y pies evidenciando que esta persona ha sido torturada hasta la muerte. La siguiente figura en importancia (por el lugar que ocupa en la composición y por la iluminación que recibe) es una mujer de mediana edad que está sentada sosteniendo el cadáver y que mira hacía arriba con los ojos enrojecidos a causa posiblemente del llanto, apoyando su mano derecha sobre el pecho y el brazo izquierdo extendido con la mano abierta, teniendo aspecto de estar sufriendo. Aparece vestida con túnica rosácea y un manto azul que porta en sobre su cabeza.

En el otro lado de la composición vemos a un segundo personaje masculino también joven, de pelo largo ondulado e imberbe que con sus manos

sujeta el brazo derecho del cadáver mientras lo mira, el joven está arrodillado y tiene enrojecidos los ojos y la nariz, síntoma de haber llorado, aunque ahora su rostro aparece sereno. Viste una túnica verde y un manto rojo.

Otro personaje que vemos a la izquierda, es un ser con alas de edad joven y apariencia masculina viéndolo de perfil directo, que está arrodillado y Sujeta entre sus manos unos clavos que besa. Está vestido con una túnica roja que le deja el torso desnudo, aunque una tela gris azulada le cae sobre el ala y el antebrazo derecho.

El quinto y último personaje aparece de pie inclinado hacia el cadáver, es otro ser con alas de apariencia masculina, que tiene las manos cruzadas delante de su pecho desnudo, observando atentamente al difunto con gesto serio; rodeando la figura una serie de nubes que lo cubren parcialmente.

La escena se desarrolla al aire libre y la imagen femenina se apoya en un promontorio de rocas. El cielo aparece en lo que parece ser un atardecer o amanecer con una serie de nubes.

Analicemos el siguiente nivel que es el iconográfico, donde vemos que se trata de una escena religiosa de piedad (del Nuevo Testamento) que transcurre en el exterior, en la que observamos dos planos claramente diferenciados: por un lado el plano el terrenal con Cristo, María y san Juan. Y por otro el plano celestial, en el que aparecen los dos seres con alas y las nubes que lo cubren parcialmente.

En el plano terrenal vemos que el personaje principal de toda la composición es Cristo, que yace muerto en el regazo de María su madre, la cual aparece vestida con los colores (azul en el manto y rosáceo en la túnica) que son su atributo iconográfico, no apareciendo nimbo o halo de santidad. En la escena aparece también san Juan al que vemos joven e imberbe, con el único atributo iconográfico del color de sus vestiduras (al igual que ocurre con María) que son habitualmente túnica verde y manto rojo. María y Juan están en un momento de íntimo dolor por la muerte de Cristo y como a la espera de que comiencen los preparativos para el entierro de Jesús.

El plano celestial viene representado por los dos ángeles-hombres, que están rodeados de nubes, que simbolizan lo celestial, y que podrían acabar de aparecer en la escena, una vez que tras la deposición de Cristo se han quedado con él solos María y Juan (el discípulo preferido de Jesús). El ángel arrodillado porta en sus manos los clavos de la pasión, besándolos simbo-

lizando, que gracias a ellos y a la pasión asumida voluntariamente por Cristo la redención se produjo contribuyendo así el autor ha hacer comprender y situar la escena.

Todo parece acontecer en algún punto cercano al sepulcro y para que así lo entendamos aparece esa gran masa de rocas detrás de María.

La atención principal recae directamente sobre Cristo y María, puesto que ambas figuras son las más iluminadas por una luz fría dentro de la pintura. También el autor aplica una mayor idealización en la imagen de Cristo donde aparecen los rasgos muy idealizados, así como la figura alargada y embellecida (a pesar de la tortura recibida no presenta gesto alguno de dolor) queriendo el autor simbolizar la idea de la total aceptación de Cristo de la pasión, y de como venció a la muerte.

Los trajes que portan no son contemporáneos a la época en la que se realiza la pintura puesto que el artista sabe bien, que los personajes van a ser conocidos por el espectador resultando en la cultura del momento en la que se pinta este cuadro sobradamente conocido este tema por la gran difusión y popularidad con la que cuenta.

Pasemos ahora a analizar el tercer nivel el iconológico, que siempre resulta difícil de resolver y en este caso se complica doblemente puesto que no conocemos para que espacio se creó la pintura y sin certeza ni su autor, ni en que fecha fue pintado. Aunque sabemos que la pintura es lo que técnicamente denominamos copia interpretada o de la obra de Alonso Cano, o del grabado de la pintura *la pequeña Piedad* obra de Van Dyck. Lo que sí conocemos es la buena aceptación que tuvo la composición y la alta difusión que tuvo en esta época. Para llegar a la conclusión de cual es la idea que pretende transmitimos el autor tendríamos que estudiar en profundidad la obra de Van Dyck.

Otro tanto ocurre en los cambios que Alonso Cano confiere a su composición con respecto al grabado de Bolswert y que son: la postura del brazo derecho de la Virgen en lugar de estar extendido como en la estampa, Cano lo pone apoyado sobre su pecho, posiblemente con la intención de modernizar y desdramatizar la figura de María, que aparece así de una forma mucho más serena e idealizada (algo característico en Alonso Cano), algo lógico por el cambio de mentalidad que se está produciendo en estos momentos en Andalucía. También transforma el peinado de san Juan adaptándolo a la forma española.

Y por último nuestro autor aporta tres transformaciones novedosas a la obra de Cano de las cuales dos contribuyen sin duda a humanizar más el tema, siendo la primera cambiar la dirección de la mirada de san Juan que en nuestro cuadro aparece pendiente de su amigo y maestro en lugar de mirar a los ángeles; La segunda es que Juan deja de señalar la mano inerte de Cristo para que los ángeles lo vean, para en nuestro cuadro sujetar el brazo de Cristo entre sus manos.

La tercera diferencia es el cambio en la postura de la cabeza del ángel que está arrodillado, (que además porta los clavos de la pasión) y en lugar de mirar al suelo, besa los clavos precisamente para hacer referencia a que se trata de una escena relacionada con la pasión.

Esta pintura está realizada con una técnica que denota la calidad de la autoría, si bien es verdad es que aun se ve la mano de un artista todavía joven.

Esta obra esta realizada con óleo aplicado por veladuras, que se convierten en exquisitas en las distintas carnaciones; resultando una pincelada, (sobre todo en la imagen de Cristo) ágil y esbelta en sus personajes algo fundamental en la pintura de Bocanegra. El colorido es variado y rico aunque se hecha en falta, ese colorido de la época de plenitud lleno de tonos dorados y cálidos.

La obra presenta quizás una peor resolución en la zona del cielo donde no se ha conseguido transmitir totalmente la sensación espacial.

ANÁLISIS DE LA ORIGINALIDAD DE LA OBRA

Hemos de decir, aunque de todos es sabido, que el concepto de obra original, tal y como lo conocemos actualmente no surge hasta el siglo XIX, por lo que el concepto de originalidad de una obra en la época que se realizó esta pintura era completamente diferente al que nuestro. Partiendo de la premisa que esta obra tiene como base o bien, un grabado de la pintura *La pequeña Piedad* de Van Dyck realizado por Schelte a Bolswert; o bien la obra de homónimo título realizada por Alonso Cano, podemos afirmar que presenta una serie de originalidades interesantes con respecto a las otras obras similares, que hemos localizado.

Las principales novedades que aporta esta composición son: el cambio de dirección en la cabeza de san Juan que mira abiertamente a Cristo, en

lugar de a los ángeles-hombres, como aparece en la estampa y en las otras pinturas. La postura de su mano derecha, que en lugar de señalar hacia Cristo, sujeta el brazo derecho de Jesús.

Las otras originalidades son el cambio de postura de la cabeza del ángel-hombre (arrodillado en el primer término de la composición) que en lugar de mirar al suelo (aparentemente llorando) mira al frente y sostiene entre sus manos los clavos de la pasión besándolos (algo que es completamente original).

En cuanto a la obra en sí y si es copia de nuevo surgen al menos dos posibilidades a la hora de elaborar nuestra teoría sobre la pintura estudiada. Pudiendo ser la obra una copia interpretada a partir del grabado de Schelte a Bolswert de la pintura de Van Dyck. O como considero que es más probable, es copia interpretada del cuadro titulado *Virgen y ángeles llorando sobre Cristo muerto* de Alonso Cano, que en la actualidad se conserva en el museo Cerralbo de Madrid. Basándonos en el hecho de que la pintura de Cano presenta ya la novedad de la postura del brazo derecho de María, con respecto al grabado, algo que ocurre en la obra que analizamos y de haber utilizado el grabado como modelo de referencia esto no ocurriría, pudiendo no obstante haber conocido también de manos de Cano el grabado.

HISTORIA MATERIAL DE LA OBRA

Son muy pocos los datos que conocemos, por un lado sabemos que ha estado relativamente cuidada, por su estado de conservación actual y por el hecho de no haber sido restaurada previamente.

También sabemos que ha sufrido traslados, en al menos una ocasión y casi con seguridad durante este aparecieron los dos desgarros que tiene la pintura. Dentro de la Catedral ha tenido varias ubicaciones.

En la procedencia, las dos únicas posibilidades que se nos presentan son: que la obra sea de siempre de la Catedral, por lo que la pintura se trasladaría al palacio de Jabalquinto en la década de 1940 regresando a la misma, no en 1959 fecha en la que las obras terminaron, sino que permaneció en el palacio hasta la década de 1980 en que el edificio fue cedido al Estado y vaciado de bienes muebles, ya que en 1976 la obra permanecía en el seminario según indica Cejudo (13).

Y la otra posibilidad es que la obra fue de la colección del palacio de Jabalquinto y permaneciera en él hasta la década de 1980 en la que fue trasladado tras la cesión ya mencionada.

TASACIÓN PERICIAL

Según un dicho popular «el precio de un cuadro, es lo que se ha pagado por él y no lo que se dice que vale», esto nos sirve de anécdota para introducirnos en el delicado asunto de tasar la obra de arte, algo que fluctúa enormemente en función de la moda y también de la oferta y demanda del mercado.

Dado el estado de conservación en el que se encuentra la obra, el que no ha sido restaurada, el gran tamaño de la pintura y la buena calidad que el cuadro posee, a pesar de no estar firmada, podemos decir que la pintura tiene un precio mínimo aproximado de 90.000 euros, advirtiendo que para llegar a este precio hemos revisado los precios de remate, (que no de salida) de las subastas realizadas en Sevilla, por la empresa Arte, información y gestión de las últimas cuatro subastas, así como cotejado datos a través de las casas de subastas Ansorena, Duran y Castellana de Madrid.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Fuentes:

Archivo Capitular de la Santa Iglesia Catedral de Baeza (A.C.S.I.C.), *Libro de Fábrica* del año 1675.

Archivo Capitular de la Santa Iglesia Catedral de Baeza (A.C.S.I.C.), *Libros de Actas Capitulares* de los años 1673-78, 1679-85.

Bibliografía

Alonso Cano, *Espiritualidad y modernidad artística*, catálogo de la exposición, Granada, Junta de Andalucía - Consejería de Cultura, 2001.

BROWN, Christofer: *Van Dyck*, Oxford, Phaidon, 1982.

CAMÓN AZNAR, José: *Historia General del Arte, Pintura del siglo XVII*, «Suma Artis», Vol. XXV, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.

-Joyas de la pintura religiosa: álbum con escenas de la vida de la Virgen, Barcelona, Ed. Labor, 1927.

CEJUDO LORITE, Juan Tomás: *Exposición: Iconografía poco conocida de la pasión del Señor*, catálogo de la exposición, Balcón del Concejo, Baeza, Ed. Grupo de defensa cultural, 1976.

CRUZ CRUZ, Juan: *La Catedral de Baeza y su entorno monumental*, Multiva (Navarra), Eurograf, 1998.

Historia de Baeza, Historia, Literatura, Arte, Baeza, Ayuntamiento de Baeza y Universidad de Granada, 1985.

ITÚRBIDE, Eduardo: *Evangelio de María: Vida de la Virgen*, Pamplona, Gómez, 1960.

LÁZARO DAMAS, Soledad: *La vida de la Virgen en el arte giennense de la edad Moderna*, Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, 1997.

María, *La vida de la Virgen en las narraciones de los evangelios y de la tradición a través de los grandes maestros de la pintura*, Barcelona, Edit. Augusta, 1965.

NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

OROZCO DÍAZ, Emilio: *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada, Universidad de Granada, 1937.

ROSCHINI, Gabriele M.: *La Vida de la Virgen María*, Buenos Aires, Ediciones Paulinas, 1948.

TROESCHER, Georg: *Die Pitié de Nostre Seigneur oder Not Gottes*, Wallraf-Richartz, Jahrbuch, 1936.

VAN PUYVELDE, Leo: *Van Dyck*, Bruselas, Fl. Servier, 1959.

WETHEY, H. E.: *Alonso Cano, painter, sculptor, architect*, (1955), Madrid, ed. Española en Alianza, 1983.



FILOLOGÍA

