

INFLUENCIAS FLAMENCAS EN EL ARTE DE GUADIX (I). SAN MIGUEL ARCÁNGEL, SEGÚN UNA ESTAMPA DE HIERONYMUS WIERIX

José Manuel RODRÍGUEZ DOMINGO*

RESUMEN

La influencia que la pintura flamenca tuvo en toda Europa, y en especial en España, durante los siglos XV al XVII vino motivada por la extraordinaria difusión de la estampa. Así, por medio de este “tomar ocasión” la mayor parte de los artistas contaron con modelos válidos y eficaces que aplicar a los encargos de una exigente clientela. El empleo de recursos foráneos fue elemento común allí donde existieron talleres pictóricos, siendo Guadix un ámbito en el que se hallan abundantes testimonios de este comercio de imágenes, tal y como atestiguan un importante número de pinturas de temática sacra.

La existencia de una pintura sobre lienzo representando a San Miguel Arcángel, de autor anónimo, en la iglesia homónima de Guadix, inspirado en un grabado de Hieronymus Wierix, plantea la cuestión acerca del modo en que se produjo la introducción de la influencia flamenca en el arte producido en la capital accitana. Naturalmente, para acometer cualquier aproximación al tema sería preciso conocer los mecanismos de producción artística en Guadix durante la Edad Moderna, problemática que aún permanece inédita por parte de la historiografía. Sin embargo, y ante la absoluta ausencia de investigaciones sobre el tema pretende-

* *Doctor en Historia del Arte y Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada.*

mos establecer una aproximación cualitativa al fenómeno mediante el análisis de obras concretas conservadas en ámbitos eclesiales.

Una de las razones que subyacen en la inexistencia de estudios parciales, y aún de conjunto, referidos a las artes plásticas en la zona reside inevitablemente en la destrucción y dispersión de un conjunto patrimonial que, sin llegar a poseer los niveles de excelencia de otros núcleos, sí que integró valores estimables. En ello influyó, sin duda, el carácter de capital diocesana vigente desde 1492, así como una situación de preeminencia tanto civil como religiosa dentro del organigrama administrativo de la Corona. Los mecanismos de producción artística estuvieron en todo momento vinculados de forma muy estrecha a los instrumentos de promoción desarrollados especialmente por los agentes eclesiásticos —sobre todo obispos, canónigos y órdenes religiosas—, y en menor medida por ciertos miembros de la nobleza instalados en Guadix y su comarca. Sí se puede afirmar cómo, tratándose de un ámbito estrictamente periférico y obviamente condicionado por lo que se llevaba a cabo en Granada, la influencia flamenca quedó concentrada antes sobre artistas locales que en la importación directa de obras desde la ciudad de Amberes. No obstante, se produjeron algunas excepciones como es el caso de la serie de cobres flamencos del Museo de la S.A.I. Catedral de Guadix, un conjunto de pinturas importadas, pero cuya presencia en la sede episcopal consideramos tardía; todo lo cual no es óbice para que en algún momento sí que existiese contactos comerciales con Flandes y los Países Bajos, pero en cualquier caso de carácter episódico y a través de las vías tradicionales de introducción de este tipo de productos¹.

La segunda justificación acerca de la reducida percepción de tales circunstancias por parte de los especialistas se halla en la estrecha situación de dependencia respecto del ámbito metropolitano de Granada. No cabe duda que la poderosa influencia irradiada desde la capital del reino por fuerza debió determinar una producción artística limitada y sujeta a una demanda concreta. De ahí la escasa importancia de talleres locales, cuyo desconocimiento aún es patente, oscurecidos sin duda por las relaciones de vecindad con el núcleo granadino y la permeabilidad de su influjo. La historia artística de Guadix es evidente que bascula en torno a las obras de la Catedral, y en dos momentos concretos como fueron la construcción de la iglesia gótica en el siglo XVI y la transformación de la obra nueva a lo largo del Setecientos. En torno a estos dos hitos se promovió una actividad productiva de gran intensidad dirigida hacia el adorno interior, conviviendo simultáneamente tanto la sujeción del encargo como la determinación del donante. En ambos momentos encontramos la presencia de artistas foráneos, fundamentalmente radicados en Granada, y en torno a los cuales se aglutinaron diferentes artesanos locales. Alrededor de la fábrica catedralicia, la intensa política de parroquiales determinó instrumentos de realización artística similares en su promoción a los ya citados; mientras que en las fundaciones religiosas primaron las intervenciones directas a través de legados piadosos.

De este modo, podemos establecer la preponderancia del encargo eclesiástico en el arte de Guadix, determinado principalmente por su carácter evangélico y devocional. Al igual que en el resto de la Europa católica, el mayor desarrollo se alcanzó a partir de 1545, cuando el Concilio de Trento hizo de la lucha contra la herejía una exigencia, situación que en el Reino de Granada se hizo más intensa en el proceso de aculturación de la población mudéjar. La fe de los fieles católicos quedó incentivada mediante el ejemplo de santos heroicos, presentados como arquetipos². La popularidad de estos bienaventurados quedaba asegurada por su proximidad temporal y espiritualidad contemporánea, tal era el caso de los fundadores y reformadores de órdenes monásticas como San Ignacio de Loyola, San Felipe Neri, Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz, San Juan de Dios, San Cayetano, etc. Los miembros de las órdenes religiosas eran incentivados a seguir el ejemplo de la vida, los actos y milagros de sus bienaventurados y de sus santos, para lo cual no existía mejor instrumento de comunicación que la pintura y el grabado. Estas láminas sobre la vida de los santos conmovían a los devotos —en su mayoría analfabetos—, facilitando la comprensión de sus hazañas y visiones. Dada la eficacia de tales mecanismos en la extensión de la fe, la Iglesia Católica orquestó de forma metódica una política de propaganda que inundó el orbe cristiano de miles de imágenes piadosas. En definitiva, los decretos tridentinos representaban un triunfo del icono, es decir, establecían la hegemonía de la figuración. Sin embargo, ésta debía basarse antes que nada en la verdad sagrada y en el más estricto decoro, con el objetivo de adoctrinar y dirigir al pueblo, lleno de supersticiones y falsas creencias, tal y como denunciaba la Reforma.

La complejidad de tan formidable empresa requería de los artistas una adecuada familiaridad con la hagiografía cristiana de forma que fueran capaces de traducir en su arte escenas de la vida de Cristo, de la Virgen o de los santos. Recopilaciones de época medieval como la *Leyenda Dorada* (1266) de Jacopo da Voragine o *Las Florecillas* de San Francisco, fueron reemplazadas por las colecciones hagiográficas de vidas de santos mártires, como el *Flos Sanctorum* (1599) de Pedro de Rivadeneira o el compuesto por Alonso de Villegas, además de numerosas biografías de santos antiguos o modernos. Todas estas obras requerían de exegetas que explicaran a los artistas los diferentes pasajes de los textos y las circunstancias de espacio y de tiempo, para que pudieran hacer creíbles las escenas que interpretaban. Se creó una verdadera escuela de hagiógrafos dirigida por los bolandistas, que elaboraron la monumental *Acta Sanctorum*, una suma de investigaciones destinadas a esclarecer las leyendas de los santos que se habían desarrollado desde los inicios del cristianismo. Del mismo modo, se redoblaron esfuerzos para emprender investigaciones arqueológicas en los lugares santos y determinar la ubicación y las épocas del Antiguo Testamento, como llevaron a cabo los jesuitas Prado y Villalpando en su erudito estudio del Templo de Salomón, *In Ezechielem Explanationes et Aparatus Orbis Hierosolimitani* (1596-1605). En cualquier caso, el comercio de imágenes sagradas a través de estampas estuvo monopolizado por Alemania, Flandes e Italia, siendo España

uno de sus principales clientes. Las láminas, además de convertirse en referentes y modelos para los artistas, eran al mismo tiempo piezas de devoción en sí mismas, especialmente entre los estratos menos dotados económicamente que no podían permitirse la posesión de pinturas o esculturas.

A diferencia del arte que se hacía anteriormente a la Contrarreforma, estas expresiones no buscaban “instruir” por la razón, sino “persuadir” por el sentimiento. Fue así como la retórica de los siglos XVI y XVII asumió los tres grados necesarios para lograr la persuasión que proponían los clásicos: enseñar, deleitar y conmover. El discurso debía enseñar, porque este era el camino intelectual de la persuasión; al deleitar se captaba la simpatía del público hacia el discurso; y al conmover se pretendía crear una conmoción psíquica, literalmente excitar el “*pathos*”. Estos principios estaban aplicados a la obra pictórica, y eran especialmente recomendados por los tratados de pintura. Vicente Carducho, por ejemplo, cuando trata de las maneras de pintar la *Última Cena*, indica que se podían alterar ciertos detalles “mayormente para mejor conseguir el fin que se pretende, que es ayudar a mover la devoción”³. Además de este elemento, la pintura se clasificaba dentro del género demostrativo, y se recomendaban los tradicionales “lugares comunes” para lograr un mayor efecto persuasivo, entre los cuales se encontraba el realismo y elementos tomados de la vida cotidiana, de modo que el creyente se identificara con la imagen.

La Iglesia mostró desde el primer momento un especial cuidado en las nuevas iconografías, velando siempre por la verdad histórica del asunto a representar; quedando bajo la inspección y supervisión de los obispos, Inquisición, teólogos, moralistas y concilios provinciales y sínodos diocesanos el control de todo lo que se llevara a cabo en esta materia. Del mismo modo, a los pintores veedores correspondía el encargo de hacer cumplir las directrices derivadas de la verdad sagrada y el decoro. De hecho, las estampas abiertas en Flandes, Holanda o Italia durante el siglo XVI no se consideraban, a pesar de su indudable éxito y difusión, ejemplos directos de decoro, por lo que debían ser transformadas, tal y como referiremos a continuación respecto de la obra que analizamos.

Durante todo el siglo XVI, y como lo fuera antes en el XV y luego en el Seiscientos, la capitalidad del arte europeo fuera de Italia se hallaba en Flandes y Holanda. La ciudad de Amberes alcanzó a comienzos de la centuria un espectacular auge económico y comercial que se vio respaldado en lo cultural hasta convertirse en una de las ciudades más importantes del continente y centro artístico de primer orden. Las nuevas ideas humanistas que llegaban desde la península itálica, el interés científico de la época, los problemas políticos y las ideas contrarreformistas encontraron en el grabado su mejor medio de difusión, generando una rica y variada iconografía al tiempo que apreciada por su elevado nivel técnico. Las demandas del mercado y la organización de los artesanos en la capital flamenca dieron lugar a un complejo mundo en el que se integraban dibujantes, pintores, grabadores, poetas que realizaban los versos, iluminadores y

calígrafos. Este sistema estaba controlado por los grandes editores del momento entre los que destacaron Hieronymus Cock para estampas sueltas y Cristóbal Plantino en la publicación de obras ilustradas. Los talleres de ambos atrajeron y formaron a los mejores grabadores y dibujantes del momento convirtiéndose en un crisol de estilos y nuevas ideas que se reflejaron en los temas representados. En este panorama destacaron Philip Galle, Pieter van der Heyden, Pieter Bruegel, Gerard de Jode y las grandes familias de grabadores como los Sadeler y los Wierix, que pusieron su arte al servicio de la Contrarreforma. Así, a lo largo del que se conoce como el Siglo de Oro del grabado en Amberes, este arte combinó adecuadamente los elementos renacentistas que llegaban de Italia y una tradición que prestaba especial atención al detalle y observación de la realidad. Aunque la caída de la ciudad en 1585 frenó el desarrollo, el siglo XVII retomaría este esplendor con el barroco contrarreformista de la escuela de Rubens.

En este sentido, el imprescindible Hieronymus Wierix (Amberes, 1553-1619) generó una importante colección de estampas, notable no tan sólo por su innegable calidad técnica, sino antes bien por constituir junto a sus hermanos Anton II y Johann uno de los talleres de reproducción iconográfica más importantes de la Edad Moderna. Formados en la tradición flamenca junto a su padre, el pintor Anton Wierix, quedaron vinculados profesionalmente a Plantino y Cock. A pesar de llevar una vida bohemia y disoluta, los Wierix desplegaron una intensa actividad calcográfica, conservándose más de tres mil planchas de temática plural y estética tan próxima que dificulta en ocasiones la atribución concreta a cada uno de los hermanos. Sus composiciones sobresalen por el tratamiento detallista y minucioso, con líneas muy finas y próximas; resultan así extremadamente realistas y precisas en pormenores, tal y como se requiere según los programas iconográficos y los dibujos empleados, pero que ellos conocen, tienen asimilado y dominan por la tradición artística de los Países Bajos⁴. Comparable a su intensa actividad sería la de los Sadeler, activos igualmente durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del XVII.

El éxito de los Wierix se vio respaldado por algunas de las nuevas órdenes religiosas surgidas como consecuencia de la Contrarreforma, y cuya implantación se llevó a cabo en buena medida gracias a la difusión de imágenes de los nuevos fundadores, tal y como se ha señalado. Es el caso de la Compañía de Jesús, para la que los Wierix crearon un extenso repertorio iconográfico relativo a la vida de San Ignacio de Loyola, construyendo su vera efigie. Algo similar, si bien a menor escala, ocurrió con Santa Teresa de Jesús, cuyo retrato pintado por Juan de la Miseria —y conservado en el convento de Santa Teresa de Sevilla— fue grabado por Hieronymus en 1582, momento a partir del cual se extendió esta imagen por toda la orden de carmelitas descalzas hasta convertirse en objeto de devoción piadosa. Al respecto debemos mencionar cómo la gran aportación iconográfica de la pintura española contrarreformista —el tipo de la Inmaculada Concepción— fue extendida y popularizada gracias a una estampa de Wierix,

siguiendo para ello la composición original de Martín de Vos. Entre sus discípulos sobresalieron artistas como Karel van Mallery o Adriaen y Johan Collaert, y su obra cumbre fue sin duda las *Evangelicae Historiae Imagenes* (1596), tarea monumental compuesta en Roma por el jesuita Jerónimo Nadal e impresa en Amberes por Plantino. Esta empresa, a semejanza de los grandes repertorios hagiográficos referidos, estaba destinada a dar a los cristianos una visión clara y concisa de la vida de Cristo y sus enseñanzas. La mayor parte de las 253 láminas que la componen fueron realizadas por los Wierix, quienes requirieron de varios años para concluir el trabajo, siguiendo composiciones originales de los italianos Bernardino Passeri y Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri, así como de Martín de Vos⁵.

Naturalmente, y a pesar de la dependencia de los modelos italianos, la mayor parte de los tipos originales fueron creados por la nutrida y cualificada escuela flamenca de pintura. La segunda mitad del siglo XVI fue determinante en la formación de estos pintores, especialmente entre los llamados “maestros menores”, quienes no dudaron en aplicar a sus obras el conocimiento que tenían de Italia y del arte italiano. Uno de estos artistas fue Martín de Vos (Amberes, 1532-1603), quien después de formarse en el taller de Frans Floris permaneció en Italia entre 1552 y 1558, la mayor parte del tiempo en Roma, Florencia y Venecia, donde entró en contacto con Tintoretto. A su regreso a Amberes, ingresó en la Guilda de San Lucas, contribuyendo a difundir todo lo aprendido al incorporar a las composiciones de tradición flamenca indudables influencias venecianas y romanas. En 1585 abandonó el protestantismo para abrazar la fe católica, convirtiéndose a partir de este momento en uno de sus más decididos propagadores a través de nuevas iconografías que surtieron de imágenes las iglesias de los Países Bajos, la mayor parte destruidas durante las Guerras de Religión. Sus pinturas alcanzaron una notable demanda en los países católicos tanto de Europa como de América, y no sólo por la creciente importación de sus obras, sino también generada por la extraordinaria difusión de sus imágenes a través de las estampas de Cornelis Cort, Luca Bertelli o Hieronymus Wierix.

Prueba de esa notable influencia sobre el arte europeo del último cuarto del siglo XVI son el abundante número de pinturas que pasaron a colecciones particulares españolas, hoy en museos o depositadas en establecimientos religiosos. De igual modo pasaron a América otras muchas, especialmente como elementos de ornato para las nuevas fundaciones eclesiales. Es el caso de la catedral de Cuatitlán (México), donde se hallan cuatro pinturas originales de De Vos, procedentes de Amberes. Se trata de la *Coronación de la Virgen*, *San Pedro*, *San Pablo* y *San Miguel Arcángel*, óleos sobre tabla destinados al retablo mayor del primitivo templo franciscano de San Buenaventura, en la citada localidad mexicana. Desde hace unos años presiden el nuevo retablo mayor catedralicio, si bien se desconocen más datos acerca del encargo, sobre todo si componían o no un ciclo más amplio. En cualquier caso, nos interesa especialmente la pintura del

santo ángel —la única fechada en 1581— pues coincide exactamente con la lámina de Wierix que inspiró el lienzo de Guadix. No obstante, ignoramos si se trata de la copia autógrafa de un original perdido, o si por el contrario la pintura mexicana fue pasada a estampa antes de cruzar el Atlántico. En cualquier caso, ello demuestra una vez más la innegable difusión del grabado por todo el área de la América española, influyendo mucho en la posterior evolución y concepto plástico de las representaciones angélicas de la pintura colonial, como prueba la presencia de versiones más o menos próximas en otros lugares de México, Ecuador, Perú y Bolivia.



HIERONYMUS WIERIX: *San Miguel Arcángel* (ca. 1581).

A la vista de estas evidencias, resulta indudable cómo el autor del cuadro accitano siguió literalmente la estampa de Wierix; lo cual obliga a considerar el modo en que se efectuaba durante la Edad Moderna la transmisión de estos grabados. A pesar de los escasos ejemplares que han llegado hasta nosotros por

la propia fragilidad del material, dicha circulación comercial queda patente en las numerosas referencias documentales de compraventas, transacciones o distribución a otras ciudades. Es conocida la actividad de varios editores que exportaron a España grandes cantidades de resmas de estampas con los temas más variados: naipes, calendarios y almanaques, juegos, alegorías y, sobre todo, grabados de devoción con imágenes de Santos, Vírgenes o alegorías morales. Así, entre otros, cabe citar a grabadores como Thomas de Leu, cuya actividad comercial está documentada entre 1603 y 1608, y Jean le Clerc y Caerel van Bockel, de los que nos consta también su actividad como editores y exportadores de grabados calcográficos a España. Junto a ellos, los franceses Antoine Dupuis, Jacques Ducos, Laurent Melhon o François Tremblay, respectivamente comerciantes en las ciudades de Toulouse, Cazères-en-Gascogne, Grenoble y Orleáns.

La figura del vendedor de estampas no está aún suficientemente precisada, pero lo que se deduce de las fuentes literarias y documentales es cómo este negocio se hallaba en manos de extranjeros, principalmente franceses y flamencos. Por otra parte, mientras que en los grandes centros se vendían estampas de calidad, en los núcleos menores, allí donde trabajan artesanos mediocres, es apreciable un descenso de la calidad, lo cual determinaba también un precio inferior a las capitales. La ciudad de Granada participó activamente de este comercio, tal y como queda evidenciado en la obra de sus artistas, y especialmente hasta mediados del siglo XVII donde, a falta de modelos pictóricos concretos como los aportados por Alonso Cano, las únicas imágenes dotadas de validez doctrinal eran las realizadas por los maestros italianos y flamencos conocidas únicamente a través de las estampas⁶. Por tanto, este debió ser el único medio como el autor del *San Miguel* de Guadix tuvo conocimiento de la obra de Martín de Vos, aplicándolo estrictamente en razón del encargo.

Respecto a la fórmula iconográfica empleada, no debemos olvidar cómo el carácter intercesor del arcángel San Miguel le granjeó una de las más acendradas y extendidas devociones en el mundo cristiano medieval, configurando una imagen eficaz mediante el preciso conjunto de atributos que lo rodean. La fuente más próxima que lo conceptúa como capitán de las milicias celestiales es la recogida en el *Apocalipsis de San Juan*, donde se recoge el siguiente pasaje:

“Después hubo una gran batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles luchaban contra el dragón; y luchaban el dragón y sus ángeles; pero no prevalecieron, ni se halló ya lugar para ellos en el cielo. Y fue lanzado fuera el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama diablo y Satanás, el cual engaña al mundo entero; fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados con él. Entonces oí una gran voz en el cielo, que decía: Ahora ha venido la salvación, el poder, y el reino de nuestro Dios, y la autoridad de su Cristo; porque ha sido lanzado fuera el acusador de nuestros hermanos, el que los acusaba delante de nuestro Dios día y noche. Y ellos han vencido por medio de la

sangre del Cordero y de la palabra del testimonio de ellos, y menospreciaron sus vidas hasta la muerte. Por lo cual alegraos, cielos, y los que moráis en ellos. ¡Ay de los moradores de la tierra y del mar! Porque el diablo ha descendido a vosotros con gran ira, sabiendo que tiene poco tiempo.”⁷

Igualmente, debe ser tenida en cuenta para la iconografía de San Miguel vencedor de la serpiente infernal, la *Carta de San Judas Tadeo* en la que señala:

“El Arcángel San Miguel cuando se le enfrentó al diablo le dijo: «Que te castigue el Señor».”

Así, se fue forjando la imagen del arcángel dotándolo de unas connotaciones guerreras y caballerescas con amplio desarrollo en su iconografía. Siguiendo estas premisas, durante el Renacimiento aparecieron algunos tipos que pronto se difundieron como modelos válidos para la representación angélica. El más importante, sin duda, sería el ideado por Rafael en 1518 para Francisco I, conservado en el Museo del Louvre. La pintura, de tamaño natural, fue un encargo del papa León X para obsequiar al rey de Francia, y con el que sellar la nueva alianza entre los dos Estados a través del *Concordato de Bolonia*. Este tratado, por el cual el monarca asumía la defensa de los derechos de la Iglesia, inspiró la pintura en la que el monarca francés quedaba identificado alegóricamente como un nuevo San Miguel que derrota a Satanás. La imagen triunfante del arcángel, ágil y dinámica, reinando sobre el mar y la tierra, aludía así de manera directa y consciente al lema de la Orden de San Miguel, instituida por Luis IX, “inmensi tremor oceani”, que se adapta igualmente a la exaltación del poder real. Otros artistas como Dosso Dossi emplearon esta imagen asignándole rasgos plenamente manieristas.

La tratadística y los recetarios de pintura incluyeron entre sus normas los criterios que los artistas debían seguir en la representación de las criaturas angélicas, adaptando de manera consciente o inconsciente las aportaciones originales de los grandes maestros. Así, en España, el pintor y teórico Francisco Pacheco establecía en su *Arte de la Pintura* los criterios formales y figurativos que debían seguirse a la hora de representar a los arcángeles, siempre como varones jóvenes, de edad comprendida entre 10 y 20 años; imberbes, aunque “un poquito de bozo en los ángeles valientes no contradice al decoro ni a la hermosura”; con rostros hermosos y ojos resplandecientes, “aunque á lo varonil”, con lustrosos cabellos castaños o rubios, “gallardos talles y gentil composición de miembros, argumento de la belleza de su ser”; debían pintarse con alas hermosas, imitando sus colores del natural, pues son la expresión de su presteza en el cumplimiento de la voluntad y los mandatos divinos. En cuanto a sus vestiduras, Pacheco expone su variedad, pues “según la voluntad de su Señor, las necesidades de los hombres y variedad de ministerios que ejercitan, así toman los ángeles los trajes”⁸.

Del taller de Rafael surgieron otras imágenes menos exuberantes que la del maestro, pero dotadas de mayores refinamientos manieristas. Entre ellas sobresale el *San Miguel* diseñado por Giovan Francesco Penni, y difundido a través de la estampa de Agostino Veneziano, en que el arcángel, ataviado como un guerrero clásico de alas desplegadas y evidente *contraposto*, retiene bajo su pie derecho a un diablo antropomorfo, al que amenaza con su lanza. Esta figuración marcaría el tránsito hacia el modelo creado por Martín de Vos, origen de la representación que analizamos.



ANÓNIMO: *San Miguel Arcángel* (s. XVII). Guadix, iglesia parroquial de San Miguel.

La principal característica presente en las composiciones de De Vos, aunque ya señalada, consistió en el modo de aunar la tradición flamenca de la complacencia en el pormenor y en la línea detallada con la grandilocuencia cromática y gestual del manierismo italiano. El resultado, de originales efectos, reaccionaba

contra la rigidez de los cánones renacentistas, recreándose en fórmulas de opulencia expresiva. El pintor de Amberes incorporó además un notable dinamismo que contrastaba con la de sus contemporáneos, de ahí el éxito de sus creaciones en un ambiente donde predominaba el gusto por la elegancia, lo complejo y lo sofisticado, heredero de la tradición tardo-gótica del siglo XV. Lo primero que llama la atención del *San Miguel* de Cuatitlán es la exuberancia y variedad de tintas empleadas, dominada por tonos primarios y fuertes contrastes. El movimiento de la figura del arcángel, que se sitúa monumental a través de una línea de horizonte muy baja, puede considerarse contenido si se le compara con el modelo rafaelesco, pero en cualquier caso dominado por una composición aspada determinada por el cruce de dos potentes diagonales. Lejos de recrearse en el carácter belicoso y agreste del santo, De Vos opta por una figura serena de extraordinaria belleza; de actitud pacificadora sustituyendo la lanza y la espada por una palma; y mostrando su lema —“Quis ut Deus?”— que identifica su propio nombre y expresa el poder omnipotente de Dios. La figura satánica aporta sugerentes novedades como el hecho de tratarse de un ser femenino y alado, cuyas extremidades inferiores se corresponden con las de un dragón, determinada por ese interés manierista en la búsqueda de lo raro y exótico. Su actitud también es diferente, postrada como está bajo el pie poderoso del arcángel, pero intimidada por la revelación, antes que vencida por la fuerza física. Se trata de una imagen dotada de mayor capacidad racional que las anteriormente desarrolladas y de un alto refinamiento antinaturalista.

**lamina 4
corrupta**

El dibujo que representa a *Tres Arcángeles* (1583), conservado en el Fogg Art Museum de Harvard, supone un paso adelante en la línea evolutiva de De Vos. La fascinación que causaban las composiciones manieristas radicaba, entre otras soluciones, en algo presente en esta obra: la capacidad de sorprender. En efecto, se trata de un dibujo que bien podría ser un estudio preparatorio para ser pasado a pintura o directamente estampado, aun cuando las figuras rompen con la unidad del Renacimiento al desarrollar acciones autónomas. Sin embargo, frente a su consideración de meros bocetos independientes para otras tantas composiciones, prevalece la unidad del fondo en que se inscriben los personajes, incorporados a tres episodios extraídos del Génesis. En fin, el tratamiento figurativo aquí se aleja ya de la sofisticación del *San Miguel* de Cuatitlán, y sin perder un ápice de su turbadora elegancia, se aprecia el avance hacia una mayor sujeción a las leyes del decoro. No olvidemos que la fortuna de la escuela flamenca radicaba en su capacidad para dar respuesta eficaz a los problemas derivados de la liturgia contrarreformista, debiendo cumplir escrupulosamente con la necesidad de mover a la devoción mediante la verosimilitud, el pudor y la emotividad.

Sin embargo, las imágenes procedentes de Italia, Flandes y Holanda eran sometidas a un riguroso control por parte de las autoridades eclesiásticas hispanas, tratando de evitar el incumplimiento de las obligadas leyes del decoro. De este modo, y para evitar el más mínimo atentando contra los ojos castos del fiel el

artista ocultó del *San Miguel* de Guadix las referencias explícitas a la anatomía humana. Así dispuso las manos del diablo directamente sobre sus senos, y no más abajo como en la composición de Martín de Vos; eliminó los detalles de complexión torácica de la coraza del arcángel, y cubrió la pierna izquierda —desnuda en el original— con un velo. Tales “veladuras de desnudeces” son contemporáneas de la ejecución de la pintura, y no responden por tanto a intervenciones censuradoras posteriores como en otros casos.

La iglesia de San Rafael de Córdoba, perteneciente al convento de madres capuchinas, conserva una pintura anónima que reproduce fielmente la estampa de Wierix, lo que atestigua cuando menos la difusión que el modelo tuvo en Andalucía a lo largo de la primera mitad del siglo XVII. Sin embargo, a pesar de las incorrecciones y torpezas presentes en el lienzo de Guadix, se advierte como importante novedad la incorporación de un tercer personaje en el ángulo inferior izquierdo. Se trata de una figura masculina desnuda que se contorsiona con violencia ante la visión del Arcángel, pudiéndose identificar con la representación de un ánima, tal y como es frecuente en la iconografía angélica donde se representa a San Miguel en el Infierno salvando almas. De cualquier forma, la incorporación de este personaje, inexistente en la composición original, podría estar tomada —al igual que el resto de la composición— de una segunda estampa aún no identificada. Su introducción en la pintura debe entenderse como una fórmula para equilibrar la mitad inferior del cuadro, rompiendo deliberadamente con la potente diagonal que domina la pintura de De Vos con la intención de establecer una línea continua entre el lema angélico y la cabeza satánica. Por último, esta novedad permite establecer un marco cronológico en torno al segundo tercio del siglo XVII, momento en que las fórmulas expresivas del barroco avanzando se hallaban plenamente asentadas. Así el anónimo artista pretendería dotar a su imagen de mayor fuerza figurativa mediante un recurso de mayor emoción y plasticidad que la intelectualizada efigie del arcángel.

Hasta el momento se ignora la exacta vinculación de esta pieza con el antiguo templo accitano de San Miguel, al que debió pertenecer hasta el traslado de la parroquial a la iglesia conventual de Santo Domingo. Ninguno de los inventarios de bienes muebles consultado arroja información sobre la pieza, dado que ni siquiera se la menciona de forma expresa, de ahí que desconozcamos algo tan esencial como el papel que la pintura jugara en el interior del edificio religioso, si bien no parece fuera especialmente destacado a pesar de su figuración. No obstante, las pinturas con este asunto fueron muy frecuentes entre el patrimonio pictórico diocesano, destacando varios cuadros de San Miguel en el convento de San Agustín de Guadix, uno de los cuales presidía el altar de la iglesia⁹. Tanto la dispersión de obras artísticas provocada por la desamortización de Mendizábal, como la destrucción ocasionada por la Guerra Civil impiden una correcta valoración de las piezas pertenecientes a cada espacio, así como la procedencia exacta de las conservadas. Así, en la iglesia de San Francisco se conserva un peque-

ño lienzo —no referido en los inventarios de época—, datable en el primer tercio del siglo XVIII, que sigue el tipo estudiado, inspirado en el grabado de Wierix pero sustituyendo el lema latino por su transcripción hebrea. El artista, sin duda menor, aporta como curiosa novedad además la posición de la representación demoníaca, cuya forma y disposición recuerda a la creada por De Vos, pero con la violenta contorsión del ánimo incluida en el lienzo de la iglesia de San Miguel.



ANÓNIMO GRANADINO: *San Miguel Arcángel* (s. XVIII).
Guadix, iglesia de San Francisco.

Como conclusión, podemos determinar que la introducción de las estampas flamencas en Guadix presenta importantes paralelismos con los principales centros artísticos de la España moderna, con toda seguridad a través de Granada. Así como que estas imágenes, con sus débitos y novedades, llegaron a convertirse en modelos válidos para artistas posteriores que no dudaron en tomarlas como prototipos para sus propias composiciones, multiplicándose de este modo las derivaciones y el alejamiento consecuente respecto del original.

NOTAS

1. Vid. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, "La serie de cobres flamencos del Obispado de Guadix": *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 36 (2005) [en prensa].
2. "Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad" ("Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los Santos y sobre las imágenes sagradas", en *El sacrosanto y ecuménico concilio de Trento*, sesión XIV, 3 y 4 de diciembre de 1563).
3. CARDUCHO, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, 1635 (Madrid, Turner, 1979, p. 342).
4. Cfr. ALVIN, Louis, *Catalogue raisonné de l'oeuvre des trois frères Jean, Jérôme & Antoine Wierix*, Bruxelles, T. Arnold, 1866; DELEN, A.J.J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges des origines jusqu'à la fin du XVIII*, Paris, Libr. National d'Art et d'Histoire, 1924; MAUQUOY-HENDRICX, Marie, *Les estampes de Wiericx*, Brussels 1979; VAN ROEY DE VAL, Jan, *Antwerpen: 17 Augustus 1585 - voor en Na.*, Antwerp 1985.
5. NADAL, Jerónimo, S.I., *Imágenes de la historia evangélica*, Barcelona, El Albir, 1975; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, "Las imágenes de la historia evangélica del P. Jeronimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma": *Traza y Baza* 5 (Barcelona 1974), pp. 77-96.
6. Recuérdese la referencia de Antonio Palomino respecto del uso de estampas por parte de Alonso Cano: "No era melindroso nuestro Cano en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando y añadiendo tomaba de allí ocasión para formar conceptos maravillosos; y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente respondía: «Hagan otro tanto, que yo se lo perdono», y tenía razón porque esto no era hurtar sino tomar ocasión; pues por la última, lo que hacía ya no era lo que había visto" (PALOMINO, Antonio, *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 534); vid. también, NAVARRETE PRIETO, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
7. *Apocalipsis*, 12: 7-12.
8. PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas*, Sevilla 1649 (Madrid 1866, t. II, pp. 182-185).
9. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel, "El patrimonio mueble de los conventos suprimidos por la desamortización de Mendizábal en Guadix (1835-1838)": *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 26 (1995), pp. 432.