



Fig.1. *El Arcángel San Miguel*, grabado de Hieronymus Wierix según diseño de Martín de Vos, 1584.

# El Arcángel San Miguel de Martín de Vos

## como fuente visual en la pintura de los reinos de la monarquía hispana

César Esponda de la Campa

Universidad Católica de Lovaina (KU Leuven)

Orlando Hernández-Ying, Ph.D.

Graduate Center, City University of New York

### Resumen

Una de las composiciones pictóricas que mayor éxito alcanzó en los distintos territorios del imperio español fue la del arcángel San Miguel, diseñada por el pintor flamenco Martín de Vos. La amplia difusión que tuvo tanto en la Península Ibérica como en los virreinos americanos fue posible gracias a los grabados producidos en Flandes.

**Palabras clave:** Grabado flamenco, Martín de Vos, arcángel San Miguel, pintura española, pintura virreinal.

### Abstract

*The archangel Saint Michael, designed by the Flemish painter Martin de Vos, was one of the most successful compositions in the different territories of the Spanish Empire. Its wide diffusion, both in the Iberian Peninsula and the American vicerealties, was possible thanks to the engravings produced in Flanders.*

**Keywords:** *Flemish engraving, Martin de Vos, archangel St Michael, Spanish painting, viceregal painting.*

### Introducción

El arte de los virreinos hispanoamericanos fue influenciado grandemente por grabados europeos, muchos de los cuales fueron producidos en los siglos XVI y XVII en los Países Bajos meridionales, región que era por entonces parte del vasto imperio español. En esta época miles de grabados flamencos circularon por todo lo largo del imperio español incluidos en libros o sueltos como estampas, influenciando las composiciones de

los artistas hispanos<sup>1</sup>. El grabado flamenco se convirtió en un eficaz medio de comunicación visual y divulgación iconográfica debido a su bajo costo de producción, a su reproducción en masa y a su fácil almacenamiento y transporte. En su mayor parte estos grabados eran producidos en el puerto de Amberes, sobre todo en la Oficina Plantiniana, que proveía libros religiosos ilustrados con grabados al imperio español<sup>2</sup>.

Como ejemplo concreto del influjo flamenco en la pintura virreinal, este artículo se centrará en una de las composiciones más repetidas en el mundo hispano, tal como fue la del arcángel San Miguel, diseñada por el pintor flamenco Martín de Vos, y la amplia difusión que tuvo tanto en la Península Ibérica como en varios centros virreinales a través de los grabados producidos en Flandes. No se analizarán todas las versiones hispanas que existen de esta composición, sino que se tomarán algunos ejemplos concretos considerados de mayor relevancia a causa de su calidad y fecha de composición.

### El grabado flamenco y su difusión

A finales del siglo XV y durante el siglo XVI, Amberes experimentó un crecimiento económico enorme convirtiéndose en el principal puerto comercial del norte de Europa<sup>3</sup>. Este auge económico estimuló un florecimiento cultural que atrajo a una gran cantidad de artistas del resto de los Países Bajos<sup>4</sup>. Las novedosas ideas humanistas llegadas desde Italia así como la situación política y religiosa de la época encontraron un excelente medio de expresión en el grabado, técnica de impresión caracterizada por su alta calidad. En el proceso de producción de este arte se integraban editores, dibujantes y grabadores. Era normalmente el editor quien tomaba la iniciativa para la publicación de un grabado, coordinaba el trabajo y se responsabilizaba por la producción. La publicación de un grabado era normalmente el resultado de una colaboración basada en contratos temporales<sup>5</sup>. El editor se encargaba de contratar un dibujante para diseñar una o varias composiciones y un grabador para luego grabarlas. Es importante mencionar que algunos editores fueron al mismo tiempo grabadores y dibujantes. Algunos de los más renombrados editores de la época fueron Cristóbal Plantino y Hieronymus Cock, y entre los mejores grabadores destacaron las familias de los Sadeler, los Galle y los Wierix<sup>6</sup>.

Los conflictos religiosos en los Países Bajos marcaron la iconografía del grabado flamenco, sobre todo a partir de 1566, cuando la lucha entre católicos y protestantes se hizo más intensa. Las ideas de la Contrarreforma se impusieron en los Países Bajos del sur, donde fueron aceptadas las directrices marcadas por el Concilio de Trento (1545-1563). Como resultado los pintores y grabadores flamencos manifestaron en sus obras una iconografía que exaltaba temas como el culto a la Virgen y a los santos o el sacramento de la Eucaristía, temas rechazados y atacados por los protestantes. Sin embargo, el grabado no sólo desempeñó un papel primordial en la lucha contra los protestantes, sino que también sirvió para evangelizar a las pobla-

1. Algunos de los estudios más importantes sobre la influencia del arte y del grabado flamencos en el arte hispanoamericano son los realizados por José de Mesa y Teresa Gisbert para el Perú, y por Manuel Toussaint para México. Recientemente se publicó el catálogo de una exposición sobre el tema, MICHAUD, C. y TORRES DELLA PINA, J., eds., *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, Lima, Colección Barbosa Stern, 2009.

2. Véase VAN DER STOCK, J., *Printing images in Antwerp: the introduction of printmaking in a city: fifteenth century to 1585*, Rotterdam, Sound & Vision, 1998.

3. Sobre el crecimiento e importancia de Amberes en la época, véase VAN DER STOCK, J., ed., *Antwerp, Story of a Metropolis: 16th-17th century*, Gante, Snoeck-Ducaju, 1993.

4. Véase VLIEGHE, H., *Flemish art and architecture, 1585-1700*, New Haven and London, Yale University Press, 1998.

5. VAN DER STOCK, *Printing Images in Antwerp*, op.cit, págs. 143-144.

6. Véase la colección de volúmenes con la obra gráfica completa de los grabadores flamencos y holandeses de los siglos XVI y XVII: HOLLSTEIN, F. W. H. et al, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700, vols. I*, Amsterdam, 1949-87; Roosendaal, 1988-93; Rotterdam, 1995.

ciones indígenas del Nuevo Mundo y hacer desaparecer las idolatrías. Para ello, el grabado resultó un ser un excelente medio que permitió una transferencia de ideas religiosas de Europa hacia América. En esta lucha contra el protestantismo en Europa y la idolatría en América fue primordial la labor de la orden religiosa de la Compañía de Jesús, la cual se puso a la cabeza de la exaltación de la Iglesia Católica. La llegada de esta orden al Nuevo Mundo fue decisiva en el surgimiento y desarrollo del arte virreinal. Muchos de ellos mismos eran pintores y también importaron enormes cantidades de libros y grabados desde Europa. En sus campañas misionales, los jesuitas distribuían dichas estampas entre los indígenas<sup>7</sup>.

Por otro lado, las estampas flamencas también eran enviadas en los navíos de la Carrera de Indias por mercaderes y libreros con el objetivo de construir una oferta y satisfacer una demanda, al igual que ocurría con los libros. El negocio de libros y estampas en el continente americano tenía poca competencia debido a la escasez de imprentas americanas y a la existencia de un mercado colonial dependiente de las novedades editoriales europeas<sup>8</sup>. Los grabados eran uno de los productos más económicos y de uso más extendido que se introdujo en los canales de distribución de mercancías con facilidad. Con toda probabilidad, las redes de mercaderes franceses y flamencos fueron las responsables de la distribución masiva y a bajo precio de las estampas en América<sup>9</sup>.

Gracias a registros de envíos y llegadas de mercancías en los navíos de Indias se sabe que fueron muchos los grabados que se enviaron a América; y los inventarios realizados en el Nuevo Mundo corroboran su presencia en instituciones religiosas y casas particulares. También se pueden constatar sus huellas en una gran cantidad de pinturas virreinales, desde los murales de los conventos del siglo XVI hasta los lienzos y las esculturas del siglo XVIII<sup>10</sup>. Los grabados se convirtieron, pues, en valiosos instrumentos de propaganda de la fe católica, razón por la cual su producción a gran escala fue un requerimiento fundamental por parte de la Iglesia<sup>11</sup>.

### La composición del arcángel San Miguel de Martín de Vos, grabada por Hieronymus Wierix

Durante la Contrarreforma, la figura del arcángel San Miguel fue ampliamente difundida como defensor de la Iglesia Católica contra la herejía protestante. Esto se reflejó en una enorme cantidad de pinturas y esculturas creadas con el fin de ensalzar su culto. Uno de los modelos pictóricos del arcángel San Miguel más difundidos y populares en el mundo hispano fue el creado por el pintor flamenco Martín de Vos (1532-1603), uno de los artistas más importantes de Amberes a fines del siglo XVI<sup>12</sup>. Se trata de un pintor que pasó varios

7. WUFFARDEN, L. E., "Imágenes en defensa del dogma: El grabado religioso entre la Contrarreforma y la Ilustración", en MICHAUD, C. y TORRES DELLA PINA, J., eds., op. cit., pág. 24.

8. RUEDA, P., "Las estampas o ver por papel. La llegada de grabados a tierras americanas en los siglos XVI-XVII", *Representaciones. Revista de Estudios sobre Representaciones en Arte, Ciencia y Filosofía*. 2, 1, 2006, págs. 3-4.

9. *Ibid.*, pág. 8.

10. BARGELLINI, C. "Difusión de modelos: grabados flamencos e italianos en territorios americanos", en GUTIÉRREZ HACES, J., ed., *Pintura de los Reinos: Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, Ciudad de México, Fomento Cultural Banamex, 2008, págs. 965-966.

11. Es necesario aclarar que, a pesar de que la mayor parte de las estampas que llegaron al Nuevo Mundo eran de tema religioso, también hubo estampas con temas históricos, mitológicos, y paisajes. Del mismo modo, no sólo llegaron libros religiosos, sino también libros científicos que incluían grabados, véase RUEDA, op. cit., pág. 5.

12. Para una biografía del pintor, véase ZWEITE, A., *Marten de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin, Mann, 1980.

años en Italia<sup>13</sup>, en Roma, Florencia y Venecia, donde estuvo en contacto con Tintoretto, lo que explica que muchas de sus composiciones estén definidas por un elegante manierismo<sup>14</sup>. De vuelta en Amberes, además de ser pintor, estuvo activo sobre todo como diseñador de dibujos para grabados e ilustraciones de libros, y fue probablemente el más prolífico de su generación<sup>15</sup>. Sus diseños fueron estampados por algunos de los mejores grabadores de la época, como los hermanos Wierix, los Sadeler, los Collaert y Crispijn van de Passe I. Dichos grabados fueron publicados por varios editores de Amberes, como Philips Galle y Gerard de Jode<sup>16</sup>. A pesar de que hay evidencia de que tuvo creencias protestantes, la carrera de Martín de Vos floreció sobre todo gracias al trabajo que realizó para una clientela católica<sup>17</sup>. Entre las publicaciones más importantes a las que Martín de Vos contribuyó con sus diseños está *Thesaurus Veteris et Novi Testamenti*, una Biblia ilustrada de gran formato publicada por primera vez en 1579 por Gerard de Jode y en versión definitiva en 1585. Para darse una idea de la fama que De Vos alcanzó puede citarse a su contemporáneo Karel van Mander, biógrafo de varios artistas neerlandeses, quien lo elogió en su libro *Het Schilder-boeck* (Amsterdam, 1604) con estas palabras: “*El diseño de sus imágenes, la manera y postura de sus figuras y, en resumen, su talento es ampliamente visto en las estampas que fueron publicadas, basadas en sus diseños, por varios grabadores*”<sup>18</sup>.

Entre los numerosos diseños realizados por De Vos, se conservan tres dibujos de arcángeles que están firmados y fechados en 1583. Cada dibujo representa un trío de arcángeles: Gabriel, Jophiel y Raziél<sup>19</sup>; Teadkiel, Piel y Mittaron<sup>20</sup>; y finalmente, Miguel, Uriel y Rafael<sup>21</sup>. Estos tres dibujos de tríos angélicos fueron publicados como estampas por Gerard de Jode, uno de los editores para los que Martín de Vos trabajó. Probablemente fue en este dibujo donde De Vos plasmó por primera vez su versión particular del arcángel San Miguel. Se trata de un joven vestido como soldado romano, con una coraza estrellada y la representación del sol y la luna en los pectorales. Con la mano izquierda señala el lema *Quis ut Deus* (¿Quién como Dios? –la traducción en latín del nombre hebreo Miyka’el–), al que dirige su mirada, y con la derecha sostiene una palma de la victoria<sup>22</sup>. Esta figura de San Miguel muestra un influjo manierista italiano: es esbelta y elegante, sus gestos son graciosos y su pecho muestra su musculatura mientras su capa vuela con el viento. De este modo De Vos utilizó el lenguaje pictórico aprendido en sus años en Italia adaptándolo a su trabajo en Amberes. Es importante resaltar que De Vos no era el primero ni el único artista flamenco en mostrar un influjo italiano en sus composiciones en la época. Era común que los artistas de Flandes viajaran a Italia y se inspirasen en

13. La fascinación por el arte italiano en los Países Bajos fue posible gracias a los viajes de los artistas neerlandeses en Italia, y a la afluencia de grabados italianos.

14. El estilo manierista, de origen italiano, puede ser fácilmente reconocido por las poses artificiosas, afectadas y alargadas de las figuras, así como por una detallada representación de la anatomía humana, sugerida por una fuerte musculatura. Durante el último tercio del siglo XVI y principios del XVII, fue un estilo ampliamente difundido en Europa.

15. Hoy en día Martín de Vos es más conocido y apreciado por sus dibujos para grabados que por sus pinturas. Se han identificado 1.600 diseños realizados por él. Para los grabados realizados a partir de sus diseños, véase HOOP SCHEFFER, D. de, ed., *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700: Maarten de Vos*: vols. XLIV-XLVI, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 1996.

16. BOWEN, K., IMHOF, D., *Christopher Plantin and engraved book illustrations in sixteenth-century Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pág. 351.

17. Sin embargo, Martín de Vos también realizó encargos para clientes protestantes, como por ejemplo, un ciclo de pinturas para la capilla del castillo de Celle en Alemania. Esto muestra que el artista supo adaptarse a las circunstancias y a los requerimientos de sus clientes, independientemente de su religión.

18. VAN DER COELEN, P., ed., *Patriarchs, angels and prophets: the Old Testament in Netherlandish printmaking from Lucas van Leyden to Rembrandt*, Amsterdam, Museum het Rembrandthuis, 1996, pág. 17.

19. Este dibujo se encuentra en la colección del Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard. Véase HOOP SCHEFFER, D. de, ed., op. cit. Vol. XLVI., fig. 765, pág. 9.

20. Este dibujo se conserva en Darmstadt, Alemania. *Ibid.*, fig. 766, pág. 9.

21. Este último dibujo se conserva en el Museo del Louvre. *Ibid.*, fig. 767, pág. 10.

22. Martín de Vos realizaba sus dibujos en sentido inverso al que eran después grabados. Por eso en el dibujo de De Vos el arcángel sostiene el lema con la mano izquierda y la palma con la mano derecha, y en el grabado sostiene el lema con la derecha y la palma con la izquierda.

sus fuentes como modelos. Sin embargo, lo que distingue a De Vos es que él tiene el mérito de haber sido el diseñador de dibujos para grabados más famoso y solicitado de Amberes en su época, lo que significa que sus diseños fueron los que alcanzaron una mayor difusión.

Martín de Vos repitió su diseño del arcángel San Miguel para un magnífico grabado realizado en 1584, aunque añadió varios detalles. En él aparece San Miguel triunfalmente derrotando al demonio. El arcángel repite la pose y el atuendo del diseño usado en el grabado publicado por Jode en 1583: se trata de un hermoso joven con cabello rizado, vestido como soldado romano, con peto tachonado de estrellas y adornado con el sol y la luna en los pectorales. Sin embargo, aquí el faldellín del arcángel está constituido por fajas colgantes en las que están grabadas cabezas de querubines, figuras que también decoran el cuello, las mangas, y los coturnos. El arcángel aparece con las alas abiertas mientras ocho pequeñas cabezas de querubines lo rodean haciéndole marco junto con nubes. Al igual que en el grabado publicado por Jode, con la mano derecha señala el lema *Quis ut Deus* y con la izquierda sostiene una palma de la victoria. Con el pie izquierdo, San Miguel pisa al demonio, representado por un joven alado y con cola serpentina, figura que demuestra la creatividad de Martín de Vos.

A pesar de que se ha escrito con frecuencia que este demonio es un ser femenino e incluso se le ha llamado “sirena”<sup>23</sup>, los brazos y el torso son claramente masculinos. Para aclarar este punto, es necesario identificar las características de los cuerpos masculino y femenino en las composiciones de Martín de Vos. En sus diseños, no hay contornos que marquen la anatomía femenina, excepto el contorno exterior de la forma. Es decir, las figuras femeninas carecen de musculatura<sup>24</sup>. En contraste, las figuras masculinas que diseña Martín de Vos poseen una fuerte musculatura, que es sugerida principalmente por el pecho y los brazos musculosos<sup>25</sup>. En este caso, el demonio claramente muestra una musculatura fuerte, dejando ver que se trata de una figura masculina, aunque puede detectarse una afectada pose femenina en la forma en que se cubre el pecho con las manos. Esta curiosa combinación de ángel y serpiente también fue usada por Martín de Vos en su composición de *Santa Juliana venciendo al demonio*<sup>26</sup>, grabada por Johannes Sadeler I, que muestra a la santa en actitud orante y pisando al joven alado con cola de serpiente, que una vez más muestra un pecho y brazos musculosos.

La pose del arcángel San Miguel muestra una similitud con otro diseño también hecho por Martín de Vos: *Cristo vencedor del demonio*<sup>27</sup>. La similitud se halla en la posición de ambos brazos, la monumentalidad de la figura y, sobre todo, en la musculatura del torso. Es importante señalar que los torsos del arcángel y de Cristo revelan la característica musculatura de los diseños de De Vos, que representa el ideal de belleza del desnudo humano vigente en Flandes y heredado del arte italiano<sup>28</sup>. Varias de las figuras diseñadas por Martín de Vos parecen tener sus fuentes en diversos grabados inspirados en Miguel Ángel<sup>29</sup>. En los Países Bajos abundaban

23. DE LA MAZA, F., *El pintor Martín de Vos en México*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971, pág. 36.

24. MALDAGUE, J., “L’art de Michel-Ange et la gravure néerlandaise au XVI<sup>e</sup> siècle”, *Bulletin de la Classe des Arts, Académie Royale de Belgique*, Bruxelles, 6<sup>e</sup> série, t. XX, 2009, pág. 208.

25. *Ibid.*, pág. 210.

26. Véase HOOP SCHEFFER, D. de, ed., op. cit. vol. XLVI., fig. 957, p. 66.

27. Véase *Ibid.*, vol. XLV., fig. 710, pág. 237.

28. En su libro sobre las vidas de los artistas de los Países Bajos, *Het Schilder-boeck* (Amsterdam, 1604), Karel van Mander hacía hincapié en el desnudo y su superioridad sobre el paisaje. La idea del desnudo está directamente ligada al arte italiano. Véase MALDAGUE, op. cit., pág. 183.

29. Algunos de estos grabados fueron realizados en Francia en la primera mitad del siglo XVI, siguiendo diseños de la llamada Escuela de Fontainebleau, que tuvo influencia de Miguel Ángel. Véase MALDAGUE, op. cit., págs. 216-253.

los grabados inspirados en obras de este genio italiano, quien era considerado el maestro de la representación humana. Uno de los puntos fuertes en la definición del arte de Miguel Ángel era la musculatura, y este influjo se dejó sentir en los Países Bajos, donde el arte renacentista también se definió por el desnudo y su representación<sup>30</sup>. Sin embargo, las composiciones de De Vos y los posteriores grabados basados en ellas no hacen referencias directas al arte de Miguel Ángel. En primer lugar, a pesar de que los grabados en que se inspiró De Vos tenían influjos del arte de Miguel Ángel, éstas ya mostraban modificaciones respecto al original debidas al estilo propio de los maestros que los crearon. Es decir, las figuras de Martín de Vos pueden reflejar algunas reminiscencias de la obra de Miguel Ángel pero modificadas de acuerdo al estilo propio del maestro flamenco. Más adelante, al ser transferidas a la plancha de metal con buriles, las imágenes volvieron a modificarse en el proceso de transferencia de dibujo a grabado, mediante el cual el grabador estampó el diseño con algunos toques personales. No obstante, el ideal de belleza del cuerpo humano, herencia de Italia, permanece como uno de los aspectos fundamentales de estas obras. Este renovado clasicismo definió los prototipos de las figuras creadas por los artistas de Flandes y Martín de Vos, como uno de los grandes diseñadores de la figura humana en los Países Bajos de fines del siglo XVI, es un excelente ejemplo de esta corriente.

El diseño de San Miguel venciendo al demonio de Martín de Vos fue grabado por Hieronymus Wierix (1553-1619), uno de los más importantes grabadores de Amberes<sup>31</sup>, y publicado por Adriaen Huybrechts (o Huberti), editor activo en Amberes. Esta obra, fechada en 1584, tiene una dedicatoria al humanista español Benito Arias Montano<sup>32</sup> (1527-1598), bibliotecario del monasterio de El Escorial. No existe indicio de que Arias Montano tuviese una relación directa con Huybrechts, quien como editor del grabado era el principal responsable de su creación. Entre 1568 y 1575 Arias Montano vivió en Amberes, enviado por Felipe II para cuidar la producción de la Biblia Políglota publicada por Cristóbal Plantino. Durante su estancia estuvo vinculado con los humanistas de Amberes, y a su regreso a España, mantuvo correspondencia hasta su muerte con varios de ellos, como Cristóbal Plantino, Justus Lipsius y Abraham Ortelius, entre otros<sup>33</sup>. Por otra parte, las dedicatorias en los grabados eran normalmente dirigidas a importantes personajes de la Iglesia o de la clase alta secular, y ofrecen información sobre los mecenas que costearon la realización de grabados o de quienes los realizadores esperaban recibir un favor o recompensa por una inesperada dedicatoria. Es posible que esto último sea el caso, pues Benito Arias Montano estaba estrechamente vinculado al rey Felipe II de España y su corte. A pesar de que es posible que los humanistas de Amberes sobrevaloraban la influencia de Arias Montano con el rey Felipe II, lo cierto es que el humanista español era un influyente consejero del monarca y estaba siempre dispuesto a ayudar a sus amigos de Flandes, llegando incluso a ofrecer apoyo económico a la Oficina Plantiniana y a recomendar sus publicaciones a los humanistas españoles<sup>34</sup>. Tomando esto en cuenta, no resulta raro que otros editores de Amberes como Huybrechts hayan intentado ganarse sus simpatías, tal vez con el objetivo de forjar relaciones que resultasen en encargos futuros. Huybrechts quizás haya elegido esta elegante y estilizada composición del arcángel con este fin. Por el contrario, otro diseño de San Mi-

30. *Ibid.*, págs. 187, 198.

31. Junto con sus hermanos Anton II y Johannes, Hieronymus Wierix fue uno de los grabadores más famosos de la época. A pesar de tener mala reputación a causa de su vida desordenada, la gran calidad de sus grabados fue muy renombrada. Para una biografía de Hieronymus Wierix véase MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix*, 4 vols., Bruselas, Bibliotheque Royale Albert Ier, 1978-1983, vol. 4, págs. 518-522.

32. Aquel mismo año de 1584 Huybrechts publicó también otros dos grabados realizados por Hieronymus Wierix, basados en composiciones de Martín de Vos y con dedicatorias a Benito Arias Montano: *La Crucifixión* y *La Crucifixión con María Magdalena*.

33. Arias Montano también intercambiaba regalos con sus amigos de Amberes. Véase LANDTSHEER, J., "Benito Arias Montano and the friends from his Antwerp sojourn", *De Gulden Passer*, 80, 2002, págs. 39-62.

34. *Ibid.*, pág. 60.

guel realizado por Martín de Vos, grabado por Hieronymus Wierix, y publicado por el editor Johannes Baptista Vrints en 1585, muestra al demonio como una monstruosa figura con cuernos, garras y rostro deforme<sup>35</sup>, contrastando grandemente con la figura más refinada e incluso hermosa del demonio que aparece en el grabado dedicado a Arias Montano.

La fecha del grabado también es sorprendente, pues en 1584 Amberes estaba en manos de los protestantes, e imágenes contrarreformistas como la de San Miguel eran mal vistas<sup>36</sup>. Es probable que ya para entonces Huybrechts había previsto la inevitable reconquista española de Amberes, ocurrida un año después en 1585, y buscó posicionarse claramente del lado del nuevo régimen católico al publicar este y otros grabados con tema contrarreformista<sup>37</sup>. Cabe la posibilidad de que la fecha de 1584 pueda ser errónea y en realidad el grabado haya sido creado después<sup>38</sup>, aunque esto es poco probable. Lo más probable es que ya desde 1584 tanto Huybrechts como Wierix deseaban demostrar que estaban del lado católico, o al menos que sus ideologías religiosas, particularmente en el caso de Huybrechts, no impedirían elaborar comisiones para patronos protestantes o católicos. Otra clave la puede ofrecer la inscripción en latín que aparece en la parte inferior del grabado “Grandia spirantes summo de vertice coeli : rex summus poena praecipitavit acri.” (“A los que aspiraban a grandes cosas, el más alto rey del cielo los lanzó con un duro castigo”). Aunque en principio es evidente que se refiere a la derrota del demonio y su expulsión del cielo, es probable que se trate de una alusión al nuevo régimen católico español como vencedor de los protestantes. Esto sirve como ejemplo de que los grabados también servían como propaganda para legitimar o deslegitimar a los gobiernos<sup>39</sup>.



Fig.2. El Arcángel San Miguel, lienzo de Bartolomé Román, hacia 1630. Convento de la Encarnación, Madrid, España.

35. Véase LEESBERG, M., VAN DER STOCK, J., eds., *The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700: The Wierix family: vols. LIX-LXXI*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2003-2004. vol. LXIII., fig. 1085, pág. 183.

36. A esto hay que añadir que Huybrechts tenía inclinaciones protestantes, llegando incluso a publicar grabados anti-católicos en la década de 1570. Uno de estos grabados, realizado alrededor de 1575, está basado en diseño de Martín de Vos y representa al líder protestante de los Países Bajos, Guillermo de Orange y su esposa Carlota de Borbón. Véase CLIFTON, J., "Adriaen Huybrechts, the Wierix Brothers, and Confessional Politics in the Netherlands", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 52, 2001, págs. 107-108.

37. *Ibid.*, págs. 111-112.

38. Hansel, S., *Der Spanische humanist Benito Arias Montano (1527-1598) und die Kunst*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1991, págs. 22-23.

39. Un ejemplo del uso de los grabados como propaganda política son los publicados en 1578-1579 por el flamenco Pieter Baltens, que entre otros puntos, buscan legitimar al rey Felipe II de España como soberano de los Países Bajos del sur. Véase VAN DER STOCK, *Printing images in Antwerp*, op.cit., págs. 158-169.



Posteriormente, Hieronymus Wierix diseñó, estampó y publicó por cuenta propia por lo menos otros tres diferentes grabados del arcángel San Miguel, todos basados en el diseño original de Martín de Vos, aunque con ciertas modificaciones. Ninguno de ellos poseía la belleza y calidad técnica del grabado original de 1584, aunque parece ser que no se pretendía eso. Una gran parte de la producción de grabados de Hieronymus Wierix, sobre todo a partir del año 1600, consistía en la repetición de diseños realizados con anterioridad y publicados entonces como réplicas autógrafas. Se trataba de pequeñas estampas devocionales de bajo costo que iban dirigidas a un gran público católico, área en la que Wierix se especializó con fines comerciales<sup>40</sup>. Tal parece ser el caso de los pequeños grabados de San Miguel, de menor calidad, que Wierix realizó por cuenta propia con posterioridad al grabado original de 1584<sup>41</sup> y basándose en aquella composición de Martín de Vos, aunque con variaciones en el diseño. Es probable que fue, al menos en parte, a través de estos grabados económicos y producidos en masa que varios artistas en el mundo hispano pudieron conocer la composición de Martín de Vos, en la cual se inspiraron para pintar sus propias composiciones del arcángel San Miguel.



Fig.3. El Arcángel San Miguel, lienzo de Bartolomé Román, hacia 1635-1640. Convento de las Descalzas Reales, Madrid, España.

### La presencia de la composición del arcángel San Miguel de Martín de Vos en España

Las primeras representaciones hispanas del arcángel San Miguel donde se puede percibir la inspiración en el modelo de la composición de Martín de Vos fueron creadas entre Madrid y Andalucía. Parece ser que la más antigua es el lienzo del arcángel San Miguel que forma parte de la serie de arcángeles realizada hacia 1630 por un pintor cordobés activo en Madrid, Bartolomé Román (1596-1659), para el Convento de La Encarnación, construido entre 1611 y 1616<sup>42</sup>. La pose del arcángel claramente sigue la composición del San Miguel grabada por Hieronymus Wierix en una estampa devocional creada probablemente después de 1600. Este grabado, presente en la colección del British Museum<sup>43</sup>, muestra la misma iconografía que el grabado de 1584 pero con menos detalles y sombreados. El arcángel pisa al demonio con cara y torso de mancebo,

40. LEESBERG, M., VAN DER STOCK, J., eds., op. cit. *Introduction and guide to the catalogue*, pág. xxiii.

41. Otros grabadores flamencos que hicieron copias de aquel grabado fueron Samuel van Hoogstraten, Johannes Berwinckel y Johannes Hogenberg. Véase ibíd., vol. LXIII, págs. 177-182.

42. ESTEBAN CEREZO, M. D., "Las representaciones de los arcángeles en los conventos femeninos de Madrid en el siglo XVII", en VIZCAINO VILLANUEVA, M. A., ed., *La mujer en las Artes, vol. II*, Madrid, CEU, 2008, pág. 8.

43. Véase LEESBERG, M., VAN DER STOCK, J., eds., op. cit., vol. LXIII., fig. 1079, pág. 177.



Fig. 4. *El Arcángel San Miguel*, lienzo de Andrés de Concha, hacia fines del siglo XVI y principios del XVII. Catedral de Oaxaca, México.

cola se sierpe y alas, pero en este caso de murciélago. La pose del arcángel de Román hace referencia fiel a esta estampa, particularmente en la inclinación de la cabeza, además de la pose y musculatura de los brazos de San Miguel. La vestimenta que se mueve en caprichosos volantes, consta de una túnica interior blanca sobrevestida por otra túnica en un rico tono de azul, con detalles brocados de oro y perlas, y ceñida con broches de piedras preciosas sobre el pecho y mangas, y un fular usado a manera de cinturón. El atavío difiere del prototipo impreso y recuerda a un lienzo del Angel Jehudiel atribuido a Vicente Carducho, quien varios historiadores suponen fue maestro de Román<sup>44</sup>.

Román mantuvo la palma de la victoria en la mano izquierda de San Miguel y agregó una lanza en su mano derecha. El fondo también es completamente diferente. El paisaje con vegetación, demuestra las habilidades cromáticas del artista quien edita las grandes nubes que aparecen en el grabado flamenco. Pero la que pudiera ser la mayor diferencia con el original flamenco sea el hecho de que en este lienzo de Román el arcángel San Miguel no aparece pisando al demonio. En esta pintura no se encuentra el ideal de belleza de la musculatura masculina presente en el diseño original de De Vos. Por el contrario,

el arcángel aparece casi totalmente vestido, sin lucir las partes musculosas de su cuerpo. Es probable que esto se deba a que la pintura estaba destinada para un convento, donde una imagen mostrando e incluso resaltando la musculatura masculina pudiese ser inadecuada. Por otro lado, esto pudiese estar influenciado por la creencia de que los espíritus celestes carecían de género, y por tanto no eran ni masculinos ni femeninos. Otro punto a considerar es que Román había trabajado desde muy joven en la corte como pintor de cuadros religiosos para conventos<sup>45</sup>. Ya familiarizado con el lenguaje pictórico religioso a través de pinturas y estampas, tomó como base la pose del arcángel del grabado flamenco, quizá por considerarla elegante y de fácil lectura iconográfica, creando una nueva composición con atuendo y paisaje diferentes. La obra también demuestra el gusto barroco por la representación vívida de textiles lujosos en retratos de nobles y pintura religiosa, pero a la vez aleja la composición del San Miguel de Román de los prototipos de De Vos y Wierix. Vemos claramente en este ejemplo cómo el cordobés utilizó como base el grabado flamenco pero no se limitó simplemente a copiarlo, sino que añadió y transformó importantes elementos visuales, adaptándolos a la circunstancia particular del convento y al gusto de la época. Se trata de un buen ejemplo de una pintura hispana inspirada en una fuente flamenca pero sin perder originalidad y frescura.

Bartolomé Román reutilizó la composición del grabado de Hieronymus Wierix para el arcángel San Miguel de la serie del Convento de las Descalzas Reales, fechado entre 1635 y 1640. Este lienzo sigue más de

44. ANGULO ÍÑIGUEZ, D., PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Historia de la Pintura Española: Escuela Madrileña del Primer Tercio del Siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1969, pág. 177.

45. ESTEBAN CERESO, op. cit., pág. 8.

cerca la composición del grabado flamenco que la versión más temprana de La Encarnación. Al igual que la composición flamenca, aquí el arcángel San Miguel apunta con su mano derecha hacia un punto luminoso con las iniciales Q.S.D. haciendo referencia al lema *Quis Sicut Deus?* y sostiene una palma de la victoria con la mano izquierda. Lleva una corona de flores y túnica bordada similar al lienzo de La Encarnación. Al igual que en el grabado, el San Miguel de las Descalzas Reales aparece pisando al demonio, pero este último presenta una dramática figura humana que parece surgir de una fosa oscura y estar envuelta en llamas, muy lejana al demonio manierista en el diseño de De Vos. Nuevamente encontramos las adaptaciones que el pintor hispano realizó del grabado, sin copiarlo literalmente.

En este caso parece ser que Román sintetizó elementos de dos grabados de Wierix inspirados en diseños de San Miguel de Martín De Vos: el grabado de 1584 y la versión presente en el British Museum. El ángulo de la cara del arcángel, la posición de los brazos con la mano derecha apuntando hacia un destello de luz, los volantes de las mangas abotonados con cabecitas de querubines, y su ala izquierda, hacen referencia al grabado de 1584. La posición de las piernas y pies separados, calzando coturnos altos se acerca más al grabado del British Museum, el cual es una versión más sencilla de la imagen devocional. Román agregó una vez más con gran creatividad y naturalismo los detalles del atuendo; la corona de flores, túnica larga blanca a manera de camión, túnica corta azul borlada y decorada en oro, brocados y perlas. La espeluznante figura demoníaca parece hacer referencia a una de las versiones de la obra *Apolo y Marsias* de José (Giuseppe) de Ribera –El Españolito– en donde el fauno grita de desesperación ante el dios que lo desolla luego de haberle retado a un concurso de flauta.

De esta manera la obra de Martín de Vos trasciende en el tiempo, sirviendo como plantilla para numerosas composiciones que son adaptadas a los gustos y prácticas de la época. En el caso de Román, vemos como el prototipo flamenco ha servido como base de una composición que también recoge fuertes influjos caravaggistas y una atención al detalle y a la luz, propios de la escuela barroca madrileña.

### La presencia del modelo de San Miguel de Martín de Vos en la Nueva España

La presencia del arte de Martín de Vos fue grande en particular en el virreinato de la Nueva España, adonde fueron enviadas varias obras suyas. Curiosamente existe un lienzo del arcángel San Miguel pintado por De Vos que se halla en el ex convento de Cuautitlán, pueblo indígena cercano a la Ciudad de México. Este lienzo está firmado y fechado por el pintor en 1587. Hasta el momento no se sabe si esta pintura es la versión original o una copia realizada por el artista<sup>46</sup>. Hasta el momento no se sabe con certeza cómo y cuándo llegó a México esta pintura, ni tampoco si es la versión original o una copia realizada por el artista<sup>47</sup>. La firma se halla a los pies del cuadro y dice textualmente “Mertino de Vos antupiecis inventor et fecit – 1587”. La mención de Amberes deja ver que los cuadros procedían de la ciudad, y quizá fue condición de quien los encargó o compró el que se pusiese, ya que Amberes tenía renombre internacional como centro de pintura<sup>48</sup>. Como ejemplo concreto del modelo de esta composición usado en otras obras novohispanas, se puede mencionar un lienzo basado en el

46. FERNÁNDEZ FLORES, L., FLORES FLORES, O., “En torno a la koneización pictórica en los reinos de la Monarquía Hispánica: Identidad y variedades dialectales”, en GUTIÉRREZ HACES, op. cit., pág. 243.

47. Ibid.

48. GISBERT, T., MESA, J., “Martín de Vos en América”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 23, 1970, pág. 41.



Fig. 5. *El Arcángel San Miguel*, lienzo atribuido a Antonio Mermejo, primera mitad del siglo XVII. Catedral de Lima, Perú.



Fig. 6. *El Arcángel San Miguel*, lienzo de autor anónimo, hacia 1635-1640. Iglesia de San Pedro, Lima, Perú.

grabado de Wierix que se aleja de las composiciones arriba mencionadas. Se trata de la pintura del arcángel San Miguel, conservada en la catedral de Oaxaca y realizada hacia 1582 por el pintor sevillano Andrés de Concha, activo en la Nueva España a fines del siglo XVI y principios del XVII. En esta composición, a diferencia de la mayoría de las otras versiones, el arcángel está representado sin la figura del demonio, lo cual aumenta su presencia y le otorga mayor elegancia y delicadeza, más afín al espíritu manierista<sup>49</sup>.

Las pinturas de Martín de Vos, además de las de otros artistas españoles, tienen la importancia de haber introducido el estilo manierista en la Nueva España, al igual que la gran cantidad de pinturas, grabados y láminas procedentes de Europa. Estos factores pueden ser considerados el gran paso en la conformación de un lenguaje pictórico, ya que sentaron las bases que fundamentaron la pintura novohispana<sup>50</sup>. Entre otros factores como la transmisión de formas de pintar innovadoras o la introducción de un estilo artístico refinado, la introducción de nuevos modelos plásticos, ya sea por medio de pinturas o grabados, propició el surgimiento de una pintura destinada a satisfacer los requerimientos espirituales y estéticos de la sociedad del Nuevo Mundo<sup>51</sup>. En el caso de Martín de Vos, una de sus mayores aportaciones a la pintura novohispana fue probablemente la introducción del tipo de “ángel-hombre joven”<sup>52</sup>. Algunos pintores novohispanos pos-

49. FERNÁNDEZ FLORES, L., FLORES FLORES, O., op. cit., pág. 245.

50. *Ibid.*, pág. 243.

51. *Ibid.*, pág. 245.

52. VICTORIA, J. G., “Présence de l’Art flamand en Nouvelle-Espagne”, en BLEYS, R., STOLS, E., eds., *Flandre et Amérique latine : 500 ans de confrontation et de métissage*, Amberes, Fons Mercator, 1993, pág. 162.

teriores tomaron como fuente visual las composiciones angélicas del artista flamenco<sup>53</sup>. Aunque De Vos no haya sido el único artista en pintar a los ángeles de esta forma, el atuendo del arcángel, túnica corta, coraza, faldellín, capa, y banda al hombro, fue de gran influencia en la pintura novohispana hasta el siglo XVIII, con artistas como Cristóbal de Villalpando, que siguieron utilizando las mismas vestimentas para sus ángeles, en particular San Miguel.

### La presencia del modelo de San Miguel de Martín de Vos en el virreinato de Perú

Fue también Bartolomé Román quien realizó otro lienzo del arcángel San Miguel que pertenece a una de las primeras series que fueron enviadas de España a América, la de la iglesia de San Pedro en Lima, Perú<sup>54</sup>. En este lienzo, el artista empleó la misma composición que había utilizado para el lienzo de las Descalzas Reales. De este modo, podemos comprobar cómo el modelo del arcángel San Miguel ideado por Martín de Vos y grabado por Wierix llegó a América no sólo a través de grabados, sino también a través de lienzos pintados en Europa que se inspiraron en dichos grabados y fueron enviados al Nuevo Mundo.

Si bien es cierto que no se puede ignorar la influencia de la obra de De Vos a través de la obra de Román en Lima, es necesario señalar que existen allí, varias obras de diferentes calidades pictóricas que hacen referencia directa al grabado de 1584. Tomando ejemplos de la presencia del modelo de Martín de Vos en el virreinato del Perú, se puede mencionar el lienzo del arcángel San Miguel conservado en la catedral de Lima. Se ha sugerido que este cuadro pudo ser pintado por Antonio Mermejo, pintor criollo nacido en Lima y activo en la región andina entre 1621 y 1636<sup>55</sup>. En cualquier caso, el modelo es claramente el mismo grabado. En este lienzo el pintor sigue muy de cerca la composición de De Vos grabada por Wierix. Una razón puede ser que el artista, sea o no Mermejo, estaba menos familiarizado con el modo de representar a los arcángeles y, en particular a San Miguel, y por tanto mantuvo una mayor fidelidad al grabado. Al igual que en aquel, San Miguel luce el sol, la luna y las estrellas en el traje y se halla rodeado de nubes, pero sin las pequeñas cabezas de querubines. Curiosa y contrariamente a las otras versiones de esta composición, el demonio aquí parece tener rasgos indígenas y piel morena, aunque mantiene la misma pose femenina y la cola serpentina del grabado flamenco. Puede verse aquí cómo el pintor americano transformó y adaptó aquel modelo europeo a su entorno local.

También en Lima, en la antes mencionada iglesia jesuita de San Pedro se encuentra otro lienzo del arcángel San Miguel de autor anónimo, fechado hacia 1635-1640, que toma su composición del grabado flamenco. Aquí el arcángel mantiene la pose del grabado así como la palma en la mano izquierda y el lema *Quis ut Deus* en la derecha. Sin embargo, no muestra el sol, la luna y las estrellas en su traje. El demonio aparece como un joven rubio con alas y cola serpentina que se cubre el pecho con los brazos cruzados, al igual que en el grabado. Lo que resulta más curioso en esta versión es la presencia, en la parte inferior izquierda del cuadro, de una mujer indígena en actitud orante frente al santo arcángel. La presencia de esta donante deja ver que este lienzo estaba destinado a un público indígena. Una vez más se puede comprobar cómo los artistas hispanos tomaban temas e ideas de su entorno local y los adaptaban a sus composiciones.

53. DE LA MAZA, op. cit., pág. 46.

54. MUJICA PINILLA, R., *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 29.

55. WUFFARDEN, L. E., "La Catedral de Lima y el 'triumfo de la pintura'", en LOHMANN VILLENA, G., ed., *La Basílica Catedral de Lima*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2004, pág. 273.

## Conclusión

La influencia del grabado flamenco en la América virreinal ha generado diversas preguntas que han puesto en duda el talento de los artistas americanos. Se suele cuestionar si los artistas nativos eran capaces de crear e innovar o si se limitaban a copiar los modelos visuales importados de Europa, a los que tenían acceso gracias a los grabados flamencos realizados por los hermanos Wierix, los Galle y los Sadeler<sup>56</sup>.

No obstante, los artistas virreinales, al igual que los españoles, no se limitaban sólo a copiar composiciones de grabados extranjeros, sino que frecuentemente adaptaban, añadían y combinaban. Como el historiador Ramón Mujica Pinilla afirma respecto a la pintura andina pero que también se aplica a la novohispana: *Los grabados europeos difundieron y codificaron el vocabulario iconográfico del Concilio de Trento. Pero, cuando se estudia la pintura virreinal, no es suficiente identificar las numerosas correspondencias existentes entre los modelos visuales metropolitanos y sus variantes pictóricas andinas. No siempre se trata de copias literales. Suelen encontrarse añadidos, sutiles adaptaciones, recortes, combinaciones, mezclas de estampas de diversa procedencia y fecha*<sup>57</sup>.

El grabado, empleado por igual en Europa y América, es un medio esencial para comprender este lenguaje común, y sólo un conocimiento de las fuentes empleadas a ambos lados del Atlántico, puede aclarar y valorar las aportaciones propias y las extranjeras<sup>58</sup>. Es importante recordar que los modelos de grabados europeos usados por los artistas virreinales eran en sí mismos el resultado de una fusión entre varias fuentes. Las composiciones de los artistas flamencos del siglo XVI estaban inspiradas en las de los artistas manieristas italianos. Desde este punto de vista, tampoco podríamos decir que las composiciones de los grabados flamencos son del todo originales. Es por esta razón que el arte virreinal no se puede considerar como una mera “subcategoría” artística frente a un supuesto “original” europeo<sup>59</sup>.

Existen aún muchas otras versiones hispanas e hispanoamericanas del arcángel San Miguel que usaron como fuente visual la composición de Martín de Vos, lo que atestigua la popularidad de esta iconografía. Todos los ejemplos anteriormente citados nos llevan a constatar cómo la composición de Martín de Vos se propagó por el mundo hispano, tanto en la Península Ibérica como en los virreinos americanos a través del grabado flamenco.

Los modelos en los que se basaba Martín de Vos tienen su origen en el arte renacentista italiano, sobre todo en diseños de Miguel Ángel, pero éstas influencias se encuentran un tanto diluidas en su obra. Sin embargo, el prolijo artista de Amberes forjó en sus composiciones el ideal de belleza y elegancia del cuerpo humano, creando prototipos que gozaron de gran aceptación en Europa y América gracias a la amplia diseminación lograda por los grabados de Wierix. El grabado de 1584 puede ser considerado como una verdadera cabeza de serie, ya que sirvió como plantilla de la iconografía angélica en el primer tercio del siglo

56. MUJICA PINILLA, R., “De centros y periferias: Del grabado europeo al lienzo virreinal peruano”, en MICHAUD, C., TORRES DELLA PINA, J., eds., op. cit., pág. 72.

57. *Ibid.*, pág. 76.

58. NAVARRETE PRIETO, B., “El ideario volante: La estampa como medio de difusión y transmisión de formas en el barroco virreinal”, en CURIEL, G. y otros, eds., *Viento Detenido: Mitologías e historias en el arte del biombo. Colección de biombos de los siglos XVII al XVIII del Museo Soumaya*, Ciudad de México, Museo Soumaya, 2002, 2da ed., pág. 34.

59. MICHAUD, C., “Introducción”, en MICHAUD, C., TORRES DELLA PINA, J., eds., op. cit., pág. 12.

XVII en España como hemos visto en el caso de Bartolomé Román, y hasta los albores del siglo XVIII en las Américas. Podemos aseverar, juzgando por la gran cantidad de reproducciones en pintura de este grabado en Nueva España y Perú, y los atuendos angélicos derivados de ellos en los círculos artísticos de ambos virreinos, que De Vos (a través de Wierix y los jesuitas en América) ejerció su influencia con más vigor en los virreinos americanos que en la Península Ibérica.

A su vez, al ser importados dichos grabados al mundo hispano, puede verse cómo los artistas locales transformaron esos modelos según sus propias necesidades y preferencias estéticas. En la mayoría de los casos la musculatura del pectoral del arcángel, magistralmente plasmada por Wierix, fue muy atenuada en las composiciones hispanas e incluso desapareció por completo en las versiones de Bartolomé Román. Sus composiciones sirven como ejemplo de que los grabados podían ser usados para ofrecer una variedad de acercamientos a una idea visual, no como simples modelos que debían ser copiados literalmente. Por el contrario, las pinturas creadas en América revelan una mayor fidelidad al grabado en el que se inspiraron. Además, basándose en él crearon un lenguaje cromático, no disponible en el grabado, pero que siempre asociaba al arcángel San Miguel con coraza azul salpicada de estrellas, a veces acompañada por los rostros del sol y la luna, falda verde, y capa roja. Esto quizá se deba a que los religiosos que encargaban pintar los lienzos solicitaban a los artistas una mayor adhesión al modelo original del grabado además de sugerir colores, estableciendo las bases de un código cromático que ayudaba a identificar a los santos basados en las formas y colores de sus vestimentas que se practicó en las escuelas virreinales, a manera de facilitar la lectura de las imágenes por un vasto público indígena e iletrado. Así el ángel de la coraza azul no podría ser otro que San Miguel Arcángel, santo patrono de muchas cofradías indígenas.

Aún así las pinturas de San Miguel creadas en América también revelan algunas modificaciones. La figura del demonio pasa de ser un joven con rasgos europeos en el grabado flamenco a uno con rasgos indígenas en el lienzo limeño atribuido a Antonio Mermejo. Por último, es necesario tener en cuenta los diferentes objetivos de los artistas en Madrid y las Américas: el concepto de la originalidad de la composición era una noción europea, mientras que en América se buscaba la claridad y consistencia de la iconografía para que no se prestara a malas interpretaciones en un público que se creía que ya de por sí estaba inclinado a la idolatría.

El mérito del grabado flamenco es haber servido de “puente” entre el arte de los Países Bajos, influenciado por el arte manierista italiano y a la vez creador de formas originales, y el arte español e hispanoamericano. La extraordinaria difusión de este medio ayudó a crear un lenguaje pictórico manierista común en diversas áreas del imperio español, tan distantes entre sí como Madrid, Lima y México. Sin embargo, también es necesario tomar en cuenta que no sólo llegaron grabados flamencos al imperio hispano, sino que también hubo pinturas que fueron enviadas desde Flandes y que contribuyeron a crear el lenguaje manierista común del que se ha hablado. Ejemplo de ello es el lienzo de San Miguel de Martín de Vos presente en la iglesia de Cuautitlán en México. Por otra parte, los ejemplos de los lienzos del arcángel creados dentro de España y sus virreinos y basados en la composición de Martín de Vos, nos ayudan también a comprobar cómo, al igual que los pintores flamencos, los hispanos usaban modelos extranjeros como base de sus propias composiciones, pero no se limitaban a copiar, sino que añadían y eliminaban detalles, cambiaban colores, formas y sombreados, confiriéndole originalidad a su obra. De este modo, queda demostrada la

importancia de los modelos visuales tomados del grabado flamenco que sirvieron como una base para la pintura española y virreinal.

*Fecha de recepción: 11/09/2012*

*Fecha de aceptación: 11/01/2013*