

La serie de cobres flamencos del Obispado de Guadix

The series of Flemish copper-based painting in the Bishopric of Guadix

Rodríguez Domingo, José Manuel *

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2004.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2005.

C.D.U.: 75.034 (460.357)

BIBLID [0210-962-X(2005); 36; 99-117]

RESUMEN

La exhibición en el remodelado museo catedralicio de Guadix de seis pinturas al óleo sobre cobre, de una serie de ocho representando otros tantos episodios del Antiguo Testamento, ha permitido la puesta en valor de un conjunto que reúne en sí mismo tres factores que lo hacen especialmente singular en su contexto: el indubitable origen flamenco del ciclo, el contenido iconográfico de los temas y las peculiaridades derivadas de la técnica empleada.

Palabras clave: Pintura barroca; Pintura flamenca; Pintura sobre cobre; Iconografía; Antiguo Testamento; Coleccionismo.

Identificadores: Francken II, Frans; Rubens, Pedro Pablo; Fernández del Rincón, Maximiano; Museo de la Catedral (Guadix, Granada).

Topónimos: Guadix (Granada); Amberes (Bélgica).

Período: Siglo 17.

ABSTRACT

The cathedral museum in Guadix, recently renovated, contains six of a series of eight paintings in oil on copper, representing scenes from the Old Testament. Three features of this set make it of great artistic value within its context: their undoubtedly Flemish nature, their iconographic content and the important characteristics of the technique used.

Key words: Baroque painting; Flemish painting; Painting on copper; Iconography; Old Testament.

Identifiers: Francken II, Frans; Rubens, Pedro Pablo; Fernández del Rincón, Maximiano; Cathedral Museum (Guadix, Granada).

Place names: Guadix (Granada); Antwerp (Belgium).

Period: 17th century.

La reinstalación del Museo de la S.A.I. Catedral de Guadix durante el año 2001 ha permitido recuperar para su exhibición pública una serie de seis pinturas al óleo sobre cobre que hasta entonces, y junto a otras dos, permanecían en las dependencias del Palacio Episcopal accitano. Esta feliz circunstancia ha sacado del olvido un conjunto de extraor-

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

dinaria singularidad más allá del reducido y limitado ámbito patrimonial diocesano. Las circunstancias de su realización, adquisición y llegada a Guadix no están suficientemente aclaradas ante la inexistencia de informaciones elocuentes. Con todo, es factible reconstruir el contexto en que estas pinturas fueron ejecutadas, y plantear como hipótesis cuál debió ser su destino y de qué manera ingresaron en la colección episcopal accitana¹.

EL ORIGEN FLAMENCO

El extraordinario arraigo y fortuna que entre la nobleza europea alcanzaron las composiciones salidas de los talleres de Anton van Dyck y Pedro Pablo Rubens, propició una demanda de pintura flamenca a la que los grandes talleres se veían incapaces de satisfacer. Ello, unido al fragor con que se combatía el protestantismo, dio lugar a que las complejas composiciones flamencas de carácter religioso adquirieran un componente ideológico que la Iglesia se afanó por difundir entre los países católicos. Este factor justifica parcialmente la aceptación que las pinturas de los grandes maestros de Flandes llegó a alcanzar, hasta el extremo de influir decisivamente tanto en la iconografía como en la composición de los artistas que trabajaron al servicio del catolicismo. El medio de difusión más extendido, por razones de inmediatez temporal y material, fue sin duda el grabado calcográfico, a través de estampas devocionales o como ilustración de libros sacros. El propio Rubens, consciente del beneficio económico que conllevaba asumir el control directo sobre la reproducción de sus propias obras obtuvo en 1619 el privilegio y licencia para llevarlo a cabo. Así contrató al burilista Lucas Vosterman, alumno de Hendrick Goltzius, instalándole en su taller con objeto de reproducir no sólo sus composiciones, sino también las de Van Dyck y Jordaens. Del taller de Goltzius en Amberes salió una extraordinaria escuela integrada por Paulus Pontius, los hermanos Bolswert o Peter de Jode quienes reproducían fielmente las creaciones del maestro, con exquisita pulcritud, de manera que los clientes europeos podían hacerse idea certera de las obras antes de formular sus encargos. El negocio resultó de tan alta rentabilidad que Rubens incluso llegó a producir ilustraciones con destino a cuidadas y lujosas ediciones bibliográficas.

LAS PECULIARIDADES DERIVADAS DE LA TÉCNICA

Las razones que propiciaron, en torno a 1600, el extraordinario desarrollo de la pintura al óleo sobre cobre —en sustitución de la madera—, en el norte y sur de Europa quedaron basadas en un cambio de gusto que valoraba especialmente el virtuosismo técnico de los artífices por parte de patronos y coleccionistas; el desarrollo de los talleres de pintores con una concepción colectiva del trabajo artístico, caso de la corte de Praga o la Guilda de San Lucas de Amberes; factores técnicos como el avance en la manufactura del cobre, o económicos por la reducción de costes de las planchas; y, en último lugar, las imposiciones derivadas de la arquitectura burguesa que demandaban para su ornato de pinturas de pequeño formato. Por otra parte, esta técnica ofrecía novedades apreciables respecto

de la pintura sobre tabla o lienzo, como la simplificación del proceso de preparación del soporte, con resultados más homogéneos y uniformes, ideal para el trabajo con finos pinceles. Frente a otras técnicas, el cobre ni se agrietaba ni cuarteaba, permitiendo un acabado de efectos pictóricos más vívidos y brillantes dada su superficie lisa y uniforme, que por otra parte no requería de una capa de preparación tan minuciosa como la de la madera o el lienzo. De igual modo, sus reducidas dimensiones permitían un óptimo transporte y, como consecuencia, la mayor intervención de artistas y colaboradores especializados sobre una única composición. Finalmente, la mayor solidez y durabilidad del soporte ha conservado en mejores condiciones la película pictórica que otras técnicas, evitando igualmente la sucesión de intervenciones restauradoras, y llegando hasta la actualidad —por comparación— con estados de conservación más óptimos².

Extendida la práctica de esta actividad pictórica al norte de Europa a través de los artistas radicados en las cortes italianas, a comienzos del siglo XVII el cobre fue utilizado como soporte de distintos géneros: escenas mitológicas y alegóricas, imágenes devocionales, pintura de género, paisajes e interiores arquitectónicos, retratos y copias de otras obras. Tal es el caso de artistas como Frans Francken II, quien llegó a pintar una cuarta parte de su producción conocida —estimada en más de 500 obras— sobre cobre³, lo cual indica la importancia que la técnica alcanzó entre artistas y clientes entre 1575 y 1650, marcando a partir de esta fecha una lenta pero progresiva decadencia en su utilización.

Las ansias aristocráticas de un público carente de la suficiente capacidad económica como para acceder a las producciones originales promovieron una industria paralela a la del grabado, mediante la reproducción de los grandes lienzos a través de pinturas sobre cobre. Sus reducidas dimensiones y economía respecto a las obras originales que les habían servido de modelo provocó un auténtico aluvión de estos objetos, con especial incidencia en España. La que había de convertirse en una auténtica especialidad flamenca era exportada de forma masiva desde el puerto de Amberes, a menudo autenticada en el reverso con la marca gremial de la ciudad y la correspondiente al autor de la pintura. Señala A. Balis cómo las piezas eran transportadas desde los puertos del Mar del Norte hasta los de Bilbao, Málaga, Sevilla y Cádiz⁴; si bien también debieron llegar por vía terrestre cargadas en mulas y envueltas en telas, marcando así su consideración como “obras menores”. La calidad de la obra, a menudo mediocre, quedaba incluso enmascarada por la riqueza de sus molduras, de acabados próximos a los que enmarcaban las obras originales. Nada de ello importaba demasiado a unos artistas “reproductores” de imágenes creadas por maestros consagrados y caracterizadas por la corrección del dibujo, el atrevimiento de los escorzos, la ampulosidad de las formas y su elegancia; representaciones extraídas de las estampas y en menor medida de las pinturas originales, sin mayores innovaciones que la distribución de un colorido carente de los refinados matices rubenianos. No obstante, la viveza de su colorido esmaltado y el ímpetu dinámico de las composiciones servían a la perfección como instrumentos destinados a la devoción y a la doctrina. La creciente demanda entre la clientela española de estas obras venía justificada por su rigor iconográfico dentro de la ortodoxia contrarreformista y su gusto extendido entre los miembros del clero, así como por sus precios ajustados. De este modo, en los siglos subsiguientes se mantuvo la práctica de la pintura sobre cobre como soporte para escenas por lo general

de temática religiosa, si bien fueron abundantes las escenas de género, las naturalezas muertas o los paisajes.

El origen de las abundantes series conservadas en España procedentes de Flandes no es uniforme ni en la mayor parte de los casos se halla aún clarificado. Dada la incontestable mayoría de representaciones sagradas y su custodia en museos e instituciones eclesiásticas, obliga a considerar como determinante el carácter devocional de encargos por parte de cabildos y comunidades religiosas, y en menor medida gracias a la iniciativa privada de acaudalados patronos laicos. Las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX liberaron muchas de estas series que pasaron a integrar colecciones privadas, transmitidas y más tarde legadas a los museos que en la actualidad las exhiben.

LA ORIGINALIDAD ICONOGRÁFICA

Por otra parte, subyace en la serie de cobres del Museo de Guadix otro importante valor como es el derivado de su propia temática. Los ocho cuadros representan pasajes del Antiguo Testamento: *El encuentro de Abraham y Melquisedec*, *Lot y su familia saliendo de Sodoma*, *Eliezer y Rebeca*, *La reconciliación de Esaú y Jacob*, *El despojo de los egipcios*, *David toca el arpa ante Saúl*, *La muerte de Saúl* y *El juicio de Salomón*. Los cuatro primeros episodios son extraídos del Génesis, mientras los restantes pertenecen al Éxodo, al Libro de Samuel y al Libro Primero de los Reyes. Resulta infrecuente, bajo un análisis comparativo, la presencia de ciclos de pintura sagrada referidos al Antiguo Testamento en la pintura española, y concretamente durante el período barroco. Entre las razones que se han aducido para explicar su escasa presencia tras el Concilio de Trento se halla el férreo control con el que las autoridades eclesiásticas y sus agentes sometían a obras y a artistas, con objeto de evitar cualquier interpretación errónea del episodio bíblico, y de ello toda sospecha de heterodoxia. Las reglas del decoro velaban por el cumplimiento literal de lo contenido en los textos bíblicos y comentado por los Padres de la Iglesia, de ahí que el artista que se enfrentaba con esta temática debía estar muy familiarizado con la literatura sagrada. Por otra parte, los encargos derivados de las necesidades doctrinales y evangelizadoras de las instituciones eclesiásticas y de las ordenes religiosas limitaban el tratamiento de los temas, restringiéndolos a consignas muy estrictas que eran reflejadas en los contratos⁵. De ahí la frecuencia con que los pintores acudían al auxilio de estampas bajo las cuales reproducían todo tipo de asuntos sagrados, siempre con la garantía de haber sido inspiradas por composiciones de maestros que gozaban del favor y respeto de la Iglesia católica.

Aunque no faltaron las piezas que constituyen temas aislados en la pintura flamenca sobre cobre, la idea de serie es recurrente en la mayoría de los casos, y que en Guadix queda expresado a partir de las dimensiones idénticas de todas las piezas, el tratamiento de las propias planchas y sus molduras. Las escenas seguían tres temáticas predominantes, cuales eran la Vida de la Virgen, la Vida de Cristo y su Pasión y el Antiguo Testamento. Esta estricta unidad —no siempre mantenida en función del cliente— es evidente en la serie que analizamos, y cuya distribución debía formar parte de los amplios catálogos de

que disponían los talleres flamencos, dadas las coincidencias parciales con otras series conservadas en La Rioja. Ninguna de las pinturas está firmada, circunstancia nada infrecuente en los abundantes talleres integrados en la Guilda de San Lucas que se complacían en la repetición mimética de obras de Rubens, Van Dyck o Frans Francken el Joven, y cuyos agentes se encargaban de introducir los cobres en España. Por otra parte, la rígida normativa de la Guilda sólo autorizaba la firma cuando la obra era original del titular del taller, y no así cuando había sido realizada por sus colaboradores. El último fin de estos talleres no era el reconocimiento y la fama ante la ejecución de un trabajo artístico original, sino antes bien la producción comercial en forma de lucrativo negocio a través de un trabajo colectivo y anónimo, recurriendo para ello a la copia más o menos literal de aquellos modelos de eficacia demostrada.

El grupo de cobres queda integrado por dos grupos en razón a los modelos compositivos empleados. Así, las piezas que trasladan creaciones originales de Rubens está muy en la línea de producción del taller de Simón de Vos, mientras que las inspiradas en Frans Francken II podrían adscribirse a sus colaboradores. En cualquier caso, la carencia de firma avala el carácter reproductivo de la serie. A ello se une la difícil adscripción concreta de su autoría, no tan sólo por tratarse de una producción cuasi-industrial, sino también por la extraordinaria especialización del trabajo que desarrolló el taller de los Francken, familia que llegó a integrar a catorce miembros con sus correspondientes colaboradores, especializados cada uno de ellos en el tratamiento de figuras, paisajes montañosos, arquitecturas, etc. Esta práctica no fue exclusiva, sino muy extendida alrededor de otros artífices, caso de Willem van Herp, Pieter Sion, Pieter van Lint o la familia Forchoudt. Las obras de Francken II vienen caracterizadas por un excesivo abigarramiento de personajes que inundan la composición, alargando las figuras y exagerando los gestos, en el ámbito de un paisaje que a menudo envuelve la mayor parte del cuadro.

ORIGEN Y DESTINO DE LA SERIE

La identidad del primer destinatario de la serie, así como las circunstancias que rodearon a este conjunto de pinturas durante dos siglos y medio, no pueden ser precisadas en el estado actual de las investigaciones. El marcado carácter sacro de las composiciones evidencia —al igual que en otras series— un destino devocional, sin poder determinar acerca de su función privada o institucional. Tanto devotos seculares como establecimientos religiosos conformaban el catálogo de clientes de los talleres flamencos. Sin embargo, el número de piezas que constituyen el conjunto accitano y sus propias dimensiones podría inclinarnos a suponer como propietarios iniciales a un instituto eclesiástico, probablemente conventual, lo que justificaría la transmisión completa del lote. Por otro lado, si bien coincidentes en tamaño, el recurso a diferentes modelos compositivos podría avalar una adquisición diversa y a cierta distancia temporal, pero esta aparente disparidad resulta habitual en las series conservadas en España.

En cualquier caso, su presencia en el Palacio Episcopal de Guadix se constata a partir de 1907 a través del inventario realizado a la muerte del obispo Maximiano Fernández

del Rincón, en que la serie es citada como existente en el Oratorio⁶. No se ha hallado documentación que avale su presencia con anterioridad a esta fecha, ni en Palacio ni en la Catedral. Los inventarios de los conventos desamortizados en la Diócesis tampoco inducen a considerar su origen regular, permitiéndonos dudar que las órdenes monacales del territorio diocesano —fundamentalmente franciscanos y dominicos— tuvieran capacidad efectiva como para atesorar unas piezas de tal refinamiento⁷. Por tanto, el ámbito sobre el cual consideramos debió producirse su adquisición debe corresponder a la sede episcopal y a sus elementos de mayor rango eclesiástico: el Cabildo catedralicio y el Obispo. Respecto al primer organismo, si bien la administración de la Catedral contó a lo largo de su historia con importantes benefactores que acumularon obras de arte que más tarde donaron a la sede, no hallamos mención alguna a la serie de cobres que tratamos, ni siquiera en los inventarios realizados durante la segunda mitad del siglo XVIII, momento en que el adorno mobiliario del conjunto estaba prácticamente culminado. Resulta sugerente pensar que una institución que encargó un conjunto de cuadros sobre la Vida de la Virgen para la Capilla Mayor, inspirados en composiciones originales de Rubens, poseyera esta serie, de la misma forma que poseía otras pinturas de asunto bíblico; sin embargo, debemos considerar el valor determinante de unas composiciones aceptadas antes por su eficacia evangélica y doctrinal que por razones de un particular y definido gusto estético. Por otra parte, es descartable la importación directa de estas piezas, por no hallarse la diócesis de Guadix como tampoco el territorio del antiguo Reino de Granada en el itinerario comercial del mercado artístico flamenco, predominantemente vinculado a las regiones del Norte peninsular.

De esta manera, sólo la figura máxima del ordenamiento diocesano se nos presenta con la suficiente capacidad como para promover la adquisición de este tipo de piezas. La relación de prelados que ocuparon la sede accitana ofrece suficientes nombres, ya desde mediados del siglo XVII, perfectamente aptos en ilustración y capacidad económica como para poseer una serie de cobres flamencos, posibilidades que se ven ampliadas con algunos obispos setecentistas. Los inventarios de expolios y vacantes nada aportan respecto a su existencia antes de la fecha antes mencionada, debiendo considerar al obispo Maximiano Fernández del Rincón y Soto Dávila (1894-1907) como principal responsable de la llegada de estos cobres a la sede. La personalidad del prelado que abrió el siglo XX, en efecto, se conforma como absolutamente propicia para auspiciar la primera valoración pública de la serie que analizamos. Dotado de un fuerte carisma, sus biógrafos coinciden en atribuirle gran talento y finura intelectual, al tiempo que una inflexible determinación en todo lo referente a la defensa de los derechos y la dignidad de la Iglesia, manifestada ya desde su etapa como obispo de Teruel⁸. Durante su prelatura se desarrollaron importantes iniciativas de carácter cultural y educativo, entre las que destacan la fundación de los Colegios de la Presentación de Granada, Guadix y Baza. Pero sus intereses también abarcaron cuestiones de índole estética, manifestando un gusto muy definido en el desarrollo arquitectónico de sus proyectos. Los colegios de Guadix y Baza se instalaron sobre los desamortizados conventos de San Diego y Santa Isabel de los Ángeles, respectivamente, contribuyendo activamente a su rehabilitación; al tiempo que prestó especial atención al carácter representativo de los nuevos institutos que dotó de amplias fachadas neomedievales. De igual

modo, intervino en el antiguo Palacio Episcopal de Guadix, reorganizando sus estancias y recubriéndolo de un sugerente envoltorio neogótico. El recurso al historicismo, pues, debe ser entendido en estas latitudes no sólo como una fórmula de correspondencia estilística, sino también la manera de subrayar los modos de la nueva política episcopal. No olvidemos que los citados edificios constituyen, casi en exclusiva, los únicos referentes al modernismo historicista presentes en la Diócesis. Naturalmente, todas estas iniciativas iban acompañadas de sus correspondientes programas decorativos, de entre los que cabe destacar nuevamente el del Palacio Episcopal. Sin recurrir a una excesiva ostentación, sí que se invirtieron grandes sumas de dinero en su amueblamiento, de forma que la residencia quedara —según palabras del prelado— “no lujosa, pero sí decente”. Se compró nuevo mobiliario y se restauró el antiguo, se habilitó una nueva capilla y un pasadizo volado conectado con la Catedral. Sin duda, debió ser en este momento cuando los cobres flamencos se instalaron en el Palacio, permaneciendo en él durante el siguiente siglo.

CATÁLOGO

1. TALLER DE FRANS FRANCKEN II (ca. 1640-1650)

El encuentro de Abraham y Melquisedec

Óleo sobre cobre, 56 x 80 cm.

Guadix (Granada), Museo de la S.A.I. Catedral.

Refiere el pasaje bíblico en el que Abraham, tras regresar victorioso de su victoria contra los elamitas, se encuentra con Melquisedec, rey sacerdote de Salem. Éste le presentó pan y vino como tributo al tiempo que le bendijo por el triunfo, entregándole Abraham el diezmo de todo su botín. La tradición patristica ha aprovechado y enriquecido esta exégesis alegórica, viendo en el pan y el vino ofrecidos una prefiguración de la Eucaristía. La composición original forma parte del extraordinario conjunto que Rubens realizó en diecinueve tapices por encargo de Isabel Clara Eugenia sobre el dogma de la Eucaristía y el triunfo de la Iglesia católica. Con esta serie, ejecutada en 1627, la hija de Felipe II trataba de emular el ciclo de María de Médicis, con objeto de afianzar la devoción eucarística en un momento en que ésta se hallaba cuestionada por parte del protestantismo. Según Elbern, el proyecto se encargó a Rubens tras la victoria de Spinola como exvoto de las tropas españolas y exorno del dormitorio de la Archiduquesa⁹. Los cartones que sirvieron de modelo a los tapices que se enviaron al monasterio de las Descalzas Reales quedaron unos en el Palacio Real de Bruselas y otros fueron reclamados por Felipe IV para la iglesia de las carmelitas de Loeches, donde los describía Antonio Ponz como “de lo más bello que puede verse de aquel célebre artista”¹⁰. Sobre cuatro pequeños cartones que conformaron el banco del retablo, se ubicaron *El triunfo de la Religión y Abraham y Melquisedec*, junto a otras piezas distribuidas por la iglesia. Entre 1806 y 1810 fueron adquiridos y expatriados, conservándose dos en el Museo de Bellas Artes de Valenciennes (en depósito del Louvre) y otros cuatro —entre el que se halla el que nos ocupa que in-



tegró la colección Westminster— fueron a parar al John and Mable Ringling Museum of Art de Sarasota.

Existen dos modelos debidos a la mano del artista flamenco que se conservan en el Museo del Prado y en la National Gallery de Washington, con ligeras variantes sobre el cartón final. La obra ha gozado de cierta fortuna crítica, en relación con otras piezas de la serie, por mantener estrechos vínculos formales y expresivos con la *Rendición de Breda* (1634-1635) de Velázquez

quez. La difusión de esta composición a través del grabado fue especialmente amplia a partir de 1630, de ahí las diversas copias repartidas por distintos museos y colecciones europeas y americanas. Los grabados de Jacques Neefs y G. Huberti derivan de la versión de Washington, mientras que la estampa de M. Witdoue tomó como modelo el cartón de Sarasota. Este último sería frecuentemente utilizado por los talleres flamencos de pinturas sobre cobre, como testimonia el conservado en la ermita de Tómalos en la localidad riojana de Torrecilla de Cameros¹¹. En todos ellos se sigue de forma expresa el modelo rubeniano, si bien en los cobres desaparece el enmarque arquitectónico y los angelotes que sostienen el tapiz donde se representa la escena, como forma de simplificar la composición y destacar el simbolismo del episodio bíblico.

Sin embargo, el cobre del Museo de Guadix plantea suficientes variantes como para suponer una intervención más libre de su anónimo autor, o cuando menos la existencia de otras versiones grabadas. En primer lugar, el mencionado punto de vista bajo queda centrado, al tiempo que adquiere un mayor desarrollo horizontal, equilibrado por la postura vertical de las picas y alabardas. Los protagonistas, que en Rubens ocupaban la posición central, son ligeramente desplazados hacia la derecha. Resulta especialmente significativa la introducción de un estandarte en el ángulo superior izquierdo, con objeto de contribuir al equilibrio de la composición frente a la abigarrada masa de la derecha. Este espacio, que en el cartón y sus correspondientes versiones grabadas es ocupado por un fragmento de entablamento y por uno de los ángeles que sostienen el tapiz a modo de telón, en el cobre de Tómalos se define por un celaje plano y la silueta de un soldado. Pero la mayor variación se aprecia en el ángulo inferior derecho simplificado mediante la sustitución de los dos sirvientes

que portan jarrones de vino por uno sólo, compuesto a partir de los suprimidos. Además, el jarrón central sin asa que polarizaba el eje central, se acompaña aquí de asa y de una segunda ánfora, con lo cual se consigue equilibrar el vacío provocado por la eliminación de un criado. Sin duda, junto al empleo de una pincelada precisa y ajustada, marcada por una interpretación muy personal del modelo rubeniano, el tratamiento de un cielo aborrascado de líneas nerviosas y colores matizados constituye el principal acierto de la pintura conservada en Guadix.

2. TALLER DE FRANS FRANCKEN II (ca. 1640-1650)

La huida de Lot y su familia de Sodoma.

Óleo sobre cobre, 56 x 80 cm.

Guadix (Granada), Museo de la S.A.I. Catedral.

Junto con el cobre que representa *La muerte de Saúl*, constituye la pieza más apreciable de la serie. En ella se plasma el momento en que Lot, acompañado por su familia y dos ángeles, está huyendo de la ciudad de Sodoma. Se desconocen tanto los precedentes pictóricos como calcográficos sobre los cuales el artífice de esta obra pudo haberse inspirado. La atribución al entorno de Frans Francken II queda justificada ante la presencia de elementos característicos de su arte, dada la calidad compositiva y brillante técnica que la pintura exhibe. Las figuras, agrupadas en la parte inferior izquierda, quedan sometidas al protagonismo del paisaje arquitectónico que le sirve de fondo, y que condensa los principales aciertos de la obra. Bajo su apariencia contemporánea, y entre la que se destaca la torre de la catedral de Amberes, el pintor desarrolla un escenario arquitectónico de ciudad flamenca y “antigua”, es decir, gótica, aludiendo al carácter arcaico y remoto de la ciudad destruida. Este recurso alusivo al carácter desfasado de la arquitectura medieval, frente a la novedad de las aportaciones renacentistas y barrocas, fue muy empleado por los artistas flamencos como indicativo de un pasado superado y conveniente-



mente renovado. El empleo de sutiles pinceladas permiten vislumbrar un mundo de sombras, con aplicación de un suave colorido muy matizado que sirve para expresar la tensión dramática de la ciudad envuelta por las llamas. El poderoso reflejo del fuego constituye el principal foco lumínico, al que se subordinan el resto de elementos presentes, el cual es tratado como el verdadero protagonista de la escena. Las figuras estilizadas de Lot y sus acompañantes recurren al repertorio formal del manierismo flamenco en que Francken se formó, con un extraordinario alargamiento de las líneas que contribuyen a acentuar la verticalidad del fondo.

3. TALLER DE FRANS FRANCKEN II (ca. 1640-1650)

Eliezer y Rebeca

Óleo sobre cobre, 56 x 80 cm.

Guadix (Granada), Palacio Episcopal.

Esta pintura plantea evidentes paralelismos compositivos con *El despojo de los egipcios*. Muestra el episodio con que el Génesis cierra la historia de Abraham, en la que el patriarca encomienda a su siervo y mayordomo Eliezer buscar esposa para su hijo Jacob, hallándola en la tierra de Jarán y en la persona de Rebeca. La composición está centrada por las figuras de Eliezer, sedente ante Rebeca que inclina su cántaro para dar de beber al siervo de Abraham. Otras aguadoras asisten a la escena en torno al pozo, teniendo como fondo la caravana de camellos y la ciudad de Najor. Las interpretaciones acerca de este tema en clave evangélica aluden al carácter premonitorio de este episodio con la Anunciación del arcángel Gabriel a María.

Su fuente de inspiración debe hallarse en una pintura flamenca, así como el grabado calcográfico que debió servir de modelo al autor de esta pintura. No se conocen otras composiciones sobre cobre con idéntica composición en colecciones españolas, y, por el momento, tampoco en ninguna extranjera. Sin embargo, debieron realizarse otras conformando series de pasajes del Antiguo Testamento, tal y como sucede en el conjunto conservado en Guadix. Que debió existir una fuente de gran difusión lo demuestra el cuadro con idéntico asunto pintado por Bartolomé Esteban Murillo y conservado en el Museo de Prado, con el que mantiene semejanzas compositivas evidentes, si bien trabajadas más libremente en el lienzo del pintor sevillano.

La disposición ordenada de figuras con sus atuendos y actitudes, así como el paisaje arquitectónico del fondo y el tratamiento del celaje le aproximan a la que representa *El despojo de los egipcios*, debiendo contar ambas piezas con precedentes muy próximos y vinculados al ambiente de Frans Fracken II. A diferencia de otras obras originales atribuidas a este artista, no se ha planteado una excesiva acumulación de personajes, optándose antes por la claridad compositiva al destacar convenientemente a los protagonistas de la acción. Esta valoración de lo principal sobre lo anecdótico aproxima la pintura a otros artífices de la escuela flamenca, y su gusto por los escenarios sugerentes y las formas ampulosas.



4. TALLER DE FRANS FRANCKEN II (ca. 1640-1650)

La reconciliación de Esaú y Jacob.

Óleo sobre cobre, 56 x 80 cm.

Guadix (Granada), Museo de la S.A.I. Catedral.

Se inspira en un pasaje del Antiguo Testamento que narra el encuentro de Jacob con Esaú en Majanáyim. Tras la venta de la primogenitura y la suplantación en la bendición paterna, Esaú había prometido dar muerte a su hermano. Tras el período transcurrido junto a su tío Labán, Jacob decidió reconciliarse con Esaú, pero ante el temor de que éste llevara a cabo su venganza contra él y los suyos que le acompañaban, urdió una estratagema para templar la ira fraterna. Alcanzada la caravana de Jacob por Esaú y su guarnición de cuatrocientos hombres, éste llorando abrazó y besó a su hermano, arrodillado ante él, lo que propició la reconciliación entre ambos.

El cuadro original, pintado entre 1625 y 1627, fue una de las ocho o nueve pinturas, obra de Rubens y de sus colaboradores, que el maestro flamenco trajo de Amberes para decorar las estancias del Real Alcázar. Velázquez, como aposentador regio, contribuyó a dotar de mayor gloria a estas obras colgándolas del Salón Nuevo, la mejor estancia del palacio, junto a las *Furias* y *Carlos V en Mühlberg* de Tiziano. Aquí permaneció hasta 1694 en que Carlos II regaló el cuadro a su hermano político Johann-Wilhelm de Neoburgo, hallándose en la actualidad en el Neues Schloss Schleißheim de Múnich. La fortuna de este cuadro se debe a las diversas estampas que se hicieron de él, siendo difundido en España gracias al grabado de Pieter Balliu, abierto en 1652.



La composición se halla en la línea ya comentada del *Abraham y Melquisedec*, y más aún en *El encuentro de David y Abigail* (1625-1630) del Museo de Detroit. La clásica disposición triangular formada por dos diagonales vuelve a estar presente, lo que ha sido destacado por la historiografía como el referente más inmediato que Velázquez utilizara en *Las lanzas*. Este carácter emblemático debiera justificar la fortuna del cuadro y su divulgación en pinturas sobre cobre, aunque por el momento no conozcamos otro

ejemplar similar en España. La pintura conservada en el Museo de Guadix presenta idéntica autoría que el *Abraham y Melquisedec*, si bien se trata de una interpretación de la obra de Rubens más lograda y de mayor suntuosidad, con un fondo de celaje realmente espléndido.

5. TALLER DE FRANS FRANCKEN II (ca. 1640-1650)

El despojo de los egipcios

Óleo sobre cobre, 56 x 80 cm.

Guadix (Granada), Palacio Episcopal.

Esta pieza, que como *Eliezer y Rebeca* forman parte de la serie de cobres flamencos que no ha sido trasladada al nuevo emplazamiento del Museo catedralicio, conservándose aún en el Palacio Episcopal de Guadix. Escenifica el pasaje contenido en el Éxodo que relata la salida de los israelitas de Egipto siguiendo las instrucciones que Dios había dado a Moisés, y según las cuales debían pedir a los egipcios objetos de oro y plata, que les serían dados. En efecto, la composición queda centrada por la entrega de objetos suntuarios realizado por una mujer egipcia a otra israelita, acción que se repite en el resto de figuras distribuidas por parejas y variadas poses. El carácter explícito del pasaje bíblico queda remarcado por el carácter amable de la escena y el movimiento que desplaza las masas hacia el fondo derecho, indicando así la dirección de la salida de las caravanas.



La composición reúne las características del arte de Frans Francken II —no exento de pintoresquismo en relación con los grandes maestros de la escuela flamenca—, como el amontonamiento de personajes, el gusto por los detalles decorativos opulentos como las ánforas, cofres y joyas que aparecen en primer término; las formas exóticas de filiación oriental transmitida por camellos, alfombras y turbantes, a pesar de la contemporaneidad de atuendos, objetos y fisonomías, de evidente apariencia flamenca; o la introducción de fondos arquitectónicos lineales, que recrean el desarrollo de la escena en una ciudad flamenca, a la que se incorporan como elementos arcaizantes una columna conmemorativa y un obelisco. La transmisión de la composición original pictórica debió realizarse a través de una impresión calcográfica no localizada, la cual debió servir de modelo a otras piezas similares conservadas en colecciones europeas y norteamericanas como las que se hallan en los museos de Bellas Artes de Bilbao, Basilea, Hermitage de Leningrado, Walters Art Gallery de Baltimore, Koninklijk Museum de Amberes, etc¹². En todas ellas se repite idéntico esquema compositivo, si bien con ligeras variantes formales y otras más evidentes desde el punto de vista técnico.

En este sentido, la comparación entre los cobres de Guadix y Bilbao —éste atribuido al taller de Francken el Joven— justifica la intervención de distintos artífices o colaboradores en la ejecución de las obras, aún del mismo estudio. La pintura accitana evidencia una interpretación menos sensualista y minuciosa que en el ejemplar bilbaíno, mediante la supresión de figuras secundarias —como la pareja de niños del primer término— en favor de una mayor atención a indumentarias y plegados de túnicas y capas que confieren al

conjunto un mayor dinamismo. Las arquitecturas del fondo, aunque de perfil simplificado donde se ha eliminado la figura que pretende evocar la torre de la catedral de Amberes, están marcadas por una notable abundancia de elementos ornamentales que las enriquecen y actualizan. La aplicación cromática sigue muy de cerca los planteamientos rubenianos, circunstancia que denotan igualmente algunas figuras como el personaje masculino que muestra la desnudez de su espalda en el ángulo inferior derecho, tan próximo al que en similar disposición aparece en *El encuentro de Abraham y Melquisedec*.

6. TALLER DE FRANS FRANCKEN II (ca. 1640-1650)

David toca el arpa ante Saúl.

Óleo sobre cobre, 56 x 80 cm.

Guadix (Granada), Museo de la S.A.I. Catedral.

La escena está inspirada en el primer libro del profeta Samuel, cuando David trata de consolar al rey Saúl, en su congoja por haber perdido el favor divino. La primera obra inspirada en este episodio corresponde a un grabado de Lucas de Leyden, estampada entre 1508 y 1509, convirtiéndose en un tema muy popular durante el siglo XVII, por simbolizar las relaciones entre música y melancolía.

El Museo de Bellas Artes de Budapest conserva una pintura sobre tabla que se considera el modelo para el cobre de la colección accitana, así como para otras obras conservadas con las que conformaría serie conservadas en los museos de Karlsruhe, Londres y Fort Worth. Su autor sería el flamenco Jan van der Hoecke, pintor de cámara de Guillermo Leopoldo de Bélgica, formado en el taller de su padre Jaspas, discípulo a la sazón de Rubens. Esta composición se encuadraría en sus primeras obras de temática bíblica, influenciadas directamente por la producción rubeniana tardía, y previas al período romano. Por tanto, debemos situar la cronología de la obra original en torno a 1634-1638, cuando es constante el acento expresivo de fuerte carga sentimental. Van der Hoecke ofrece una interpretación psicológica de los efectos de la música sobre los temperamentos humanos, en clara alusión a la función que los antiguos le atribuían ya para excitar el espíritu bueno, ya para alejar el mal espíritu. Sin embargo, el artista ha escogido el instante menos placentero, cuando David cauteloso interpreta su melodía ante un rey atormentado y envidioso de los triunfos del joven belemita, instantes antes de arrojarle su lanza. La tensión del momento queda expresada por la ordenación de la composición mediante la contraposición de una marcada diagonal en torno a Saúl y la potente vertical que conforma la figura de David; así como por la distancia que media entre ambos, enlazada por el grupo de cortesanos que parecen presagiar el dramático desenlace.

El carácter abocetado de la tabla de Budapest sugiere la posibilidad de que se tratase de un estudio previo para una obra de mayor formato desaparecida. Incluso apuntamos que Van der Hoecke trabajara directamente sobre un original perdido de Rubens, lo que explicaría la amplia difusión de esta composición a través de pinturas sobre cobre. La pintura conservada en la ermita riojana de Tómalos es deudora de la pieza de Budapest, con la salvedad de que su anónimo autor intenta equilibrar un escenario claramente horizontal, optando además

por una pincelada brillante y contrastada, sin la soltura vívida y expresiva de Hoecke¹³. El cuadro del Museo de Guadix reitera los elementos de composición y policromía referidos, pero presenta variantes que lo alejan del prototipo que conocemos. Frente a la linealidad expresiva del cobre de La Rioja, el cuadro granadino se libera de la tensión emocional del modelo citado haciendo especial hincapié en el gesto de melancolía del rey Saúl. Por otra parte,



el autor introduce una pincelada ligera y de luces matizadas, creando una atmósfera brillante y envolvente. Por último, incorpora elementos que pretenden equilibrar la excesiva horizontalidad, como soldados que sostienen alabardas y picas en disposición radial. Este efecto busca además contraponer el protagonismo bíblico de David con la muchedumbre cortesana del fondo, lo que lo relaciona claramente con el cobre conservado en la iglesia de Santa Cruz de Nájera (La Rioja). Esta afinidad evidencia la existencia de un único modelo para ambas piezas, probablemente grabado, siendo más significativo aún la intervención de un mismo autor o taller en su ejecución, dadas las peculiaridades técnicas y formales que presentan. Si nos atenemos a los modelos rubenianos de las series riojanas donde se incluye esta composición, ello vendría a aumentar las posibilidades de que para el cuadro de Guadix hubiera servido de precedente una composición original del maestro de Siegen.

7. TALLER DE FRANS FRANCKEN II (ca. 1640-1650)

La muerte de Saúl.

Óleo sobre cobre, 56 x 80 cm.

Guadix (Granada), Museo de la S.A.I. Catedral.

La mejor obra de la serie es, sin duda, la que representa el suicidio del rey Saúl en la batalla de Gelboé. Escenifica el episodio con que finaliza el Libro Primero de Samuel cuando durante el enfrentamiento entre los filisteos y los israelitas, y ante la desesperación de Saúl por ver morir a sus tres hijos en la contienda, decidió quitarse la vida antes que sufrir la hu-



millación del enemigo. Ante un fondo de paisaje abierto y de celaje bien trabajado se desarrolla la escena en disposición horizontal, siguiendo las convenciones formales en la representación de batallas, con un movimiento sugerido hacia la derecha.

El elemento inspirador de la obra no ha sido hallado, si bien se encuentra en la línea de realización de Francken el Joven. El tratamiento minucioso y acabado de la vegetación del fondo, la gradación de nubes, el agolpamiento de figuras en posiciones movidas e

inestables y la exquisitez en los aderezos e indumentarias de los personajes, se aproximan al entorno del maestro de Amberes. Aquí se aprecia, como en ningún otro cuadro de la serie una intervención mucho más abierta y sincera, sin las limitaciones que impone la sujeción a modelos por entero ajenos y la falta de talento pictórico. El autor de este cobre, a pesar de que pudiera pertenecer al mismo taller que quienes realizaron el resto de piezas que integran la serie, muestra su maestría en la animación de las figuras y en el fino uso del pincel. La composición resulta espacialmente clara y equilibrada, de entonación apreciable, destacando los ecuestres de la parte central, frente a la figura yacente y sin vida del rey Saúl en el ángulo inferior izquierdo. Este recurso del primer término para asegurar la atención del espectador fue muy utilizado por Francken, ofreciendo tal riqueza y complejidad en los detalles que procura siempre el deleite de su contemplación.

8. TALLER DE FRANS FRANCKEN II (ca. 1640-1650)

El Juicio de Salomón

Óleo sobre cobre, 56 x 80 cm.

Guadix (Granada), Museo de la S.A.I. Catedral.

Representa el célebre pasaje contenido en el Libro Primero de los Reyes que alude a la sabiduría del rey Salomón cuando dos prostitutas que habían dado a luz un niño al mismo tiempo se presentaron ante él solicitando su intervención en la disputa que mantenían acerca

del hijo vivo que una había usurpado a la otra. Uno de los niños había muerto y ambas pretendían ser la madre del niño sobreviviente. Ante la complejidad de averiguar a quién pertenecía el hijo vivo, Salomón mandó partir en dos al infante y dar cada mitad a las litigantes. En ese instante, una de las mujeres renunció a su parte con tal de que el niño siguiera vivo, con lo que se descubrió a la verdadera madre.



Rubens compuso esta escena entre 1615 y 1617, con colaboracio-

nes de taller, con destino al Ayuntamiento de Bruselas, y dedicado a Engelbert de Tay y Franciscus van der Ee, mayor y contraemaestre, respectivamente, de la ciudad de Bruselas. Concebido como alegoría del Buen Gobierno y modelo para la sabia administración pública de la justicia, se recurre a la habitual disposición destacada del sabio monarca entronizado, con la intersección de dos diagonales que marcan el centro de la composición sobre la cabeza de la verdadera madre, de espaldas en primer término y ataviada con un rico vestido dorado. La tensión emocional propia de la escena y tan característica del maestro se advierte en el brazo doblado del verdugo que sostiene la espada, al tiempo que en la otra mano sujeta del tobillo al niño que se dispone a sacrificar. El gusto por la anécdota escabrosa queda expresado en el perro que olisquea al niño muerto. La presencia del sacerdote con turbante y de soldados armados con alabardas y picas que cierran el fondo, relacionan esta pieza con otras de temática bíblica ya comentadas como el *Encuentro de Abraham y Melquisedec*, la *Reconciliación de Esau y Jacob* o *David toca el arpa ante Saúl*. El cuadro desapareció en el incendio de 1695, pero se conserva una copia que hacia 1650 Josias Rantzau ofreció como presente al rey de Dinamarca, pasando a integrar las colecciones reales, y en la actualidad en el Museo de Copenhague. El maestro flamenco debió inspirarse en el *Juicio de Salomón* de Rafael, de las Logias Vaticanas, si bien algunos autores señalan como modelo el grabado *La túnica de José* de Bernard Salomon, que fuera igualmente empleado por Velázquez para su cuadro homónimo. En cualquier caso, los grabados de Salomon que ilustran las *Icones Historiae Veteris et Novi Testamenti* (Lyon, 1553), se han señalado como fuente de inspiración para varios cuadros de Rubens como el *Abraham y Melquisedec* o *Las lanzas* de Velázquez¹⁴.

Una copia literal del lienzo de Bruselas, realizada por Jan van der Hoecke en 1652, ingresó en la colección real de Felipe IV, de donde pasó al Museo del Prado. Desde 1922 se halla en depósito en la Embajada de España en Buenos Aires. Ello prueba nuevamente la fortuna de esta composición, cuya estampa grabada por Bøece Bolswert debió servir de modelo a diversos artistas, como prueba el cuadro conservado en la Casa de los Colarte de Antequera, los grabados de Ragor, Van Somer y otros, y algunas pinturas sobre cobre, tal es el caso de la que custodia el Museo Arqueológico de Nájera o el Museo de la Catedral de Guadix.

Las diferencias de calidad apreciables entre el cobre riojano y el granadino van más allá de la distinta calidad del anónimo intérprete, siguiendo en ambos casos, pero con especial sujeción el segundo, el grabado de Bolswert. Sus precisiones cromáticas coincidentes indican cómo el modelo difundido fue la pintura del Ayuntamiento de Bruselas y no la copia de Copenhague, dadas ciertas variantes formales en la interpretación de la arquitectura que sirve de fondo.

CONCLUSIÓN

Finalmente, y para concluir, debemos resaltar varios de los factores señalados que hacen de esta serie de pinturas un conjunto singular. En primer lugar, constituyen una extraordinaria muestra de la práctica y funcionamiento de los talleres flamencos de pintura sobre cobre, aportando nuevos elementos de valoración para el conjunto de una actividad estandarizada, pero con recursos compositivos y pictóricos propios. Una producción donde el éxito de las piezas quedaba asegurado por las composiciones que reproducían, con las cuales satisfacían a una clientela devota, pero especialmente fascinada por el exotismo y la suntuosidad emanados desde Flandes, convirtiéndose en verdaderos modelos de refinamiento y elegancia. Por otra parte, se demuestra el interés por los discursos narrativos seriados, donde los temas del Antiguo Testamento aparecían con frecuencia reducidos a ámbitos distinguidos por su mayor capacidad comprensiva, pero tan apropiados como los relatos evangélicos a la hora de ser fijados sobre cobre. Por último, la unidad iconográfica —a pesar de no conformar un programa en sentido estricto— de las pinturas, unido a su calidad artística convierten la serie en una manifestación excepcional, especialmente en un ámbito geográfico como el sur peninsular donde resulta del todo infrecuente su presencia. El conocimiento preciso acerca de su procedencia y primer destino contribuirían, sin duda, a aclarar otras cuestiones fundamentales relativas al proceso de clientelismo y promoción artística durante la Edad Moderna.

NOTAS

1. Queremos expresar nuestro agradecimiento al Excmo. y Rvdmo. Sr. D. Juan García-Santacruz Ortiz, obispo de Guadix-Baza, así como a D. Miguel Ángel Gómez Mateos, director del Museo de la S.A.I. Catedral de Guadix, por las facilidades dadas para la realización de este trabajo.

2. Cfr. BOWRON, Edgar Peters. «A brief history of European oil paintings on copper, 1560-1775».

En: AA.VV. *Copper as Canvas. Two centuries of masterpiece paintings on copper (1575-1775)*. Nueva York: Oxford University Press, 1999, pp. 9-30.

3. Sobre la obra de Frans Francken el Joven, vid. HÄRTING, Ursula. *Frans Francken der Jüngere (1581-1642). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*. Freren: Luca Verlag, 1989.

4. Cfr. BALIS, A. «Mecénat espagnol et art flamand au XVIIe siècle». En: *Splendeurs d'Espagne et les villes belges (1500-1700)*. Bruselas: 1985, p. 294.

5. Resulta elocuente que entre las advertencias recetarias que Francisco Pacheco incluye en su *Arte de la Pintura*, no se aluda en ningún caso a instrucciones precisas sobre escenas contenidas en el Antiguo Testamento (cfr. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Iconografía del Antiguo Testamento en la obra de los grandes maestros de la pintura barroca andaluza». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 1 (1988), p. 138).

6. Archivo Histórico Eclesiástico de Guadix, legajo 3675. *Inventario del Palacio Episcopal de Guadix (1907)*. En el oratorio del primer piso se mencionan “ocho cuadros pintura antigua, sobre láminas de cobre y marcos dorados sencillos, que representan pasajes bíblicos del Antiguo Testamento”.

7. Cfr. 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. 423-437.

8. Cfr. JARAMILLO CERVILLA, Manuel. *Maximiano Fernández del Rincón (1835-1907)*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996. Su actividad cultural como Obispo de Guadix podría ser comparada con la decidida promoción artística impulsada durante la prelatuza de fray Bernardo de Lorca cien años antes. Entre otras acciones, desde la administración diocesana se adquirieron bienes muebles (vasos sagrados, ornamentos, vidrieras, pinturas y esculturas) con destino a la Catedral y otras parroquias, así como la renovación de los santuarios dedicados a San Torcuato y Nuestra Señora de las Angustias.

9. ELBERN, Victor H. «Der eucharistische Triumph. Ergänzende Studien zum Zyklus des Peter Paulus Rubens». *Kölner Domblatt* 10 (1955), pp. 43-48.

10. PONZ, Antonio, *Viage de España*. Madrid: Imp. Joachim Ibarra, 1787, p. 264, v. I.

11. Vid. FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (coord.). *Pintura flamenca barroca (cobres, siglo XVII)*. San Sebastián: Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 1996, p. 156.

12. Cfr. CASTAÑER, Xesqui. *Pintura y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Bilbao: 1995, p. 164; FERNÁNDEZ PARDO, Francisco. «La pintura flamenca sobre cobre en el Museo de Bellas Artes de Bilbao». En: FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (coord.). *Pintura flamenca...*, p. 115.

13. Cfr. FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (coord.). *Pintura flamenca...*, p. 157.

14. Cfr. VOSTERS, Simon. *Rubens y España...*, p. 360. Este autor alude a la posible influencia del *Juicio de Salomón* del taller de Rubens conservado en el Museo del Prado, sobre *La túnica de José* de Velázquez, o cuando menos un posible encuentro del sevillano con Van Dyck en Italia que reforzara la influencia rubeniana (*Ibidem*, p. 361).

