

KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

La iconografía de la Anunciación la pintura mural sacra del siglo XVIII en Álava : Estudio iconográfico y documental

メタデータ	言語: spa 出版者: 関西外国語大学・関西外国語大学短期大学部 公開日: 2016-09-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: Mateo, Armando メールアドレス: 所属: 関西外国語大学
URL	https://doi.org/10.18956/00006369

La Iconografía de la Anunciación en la pintura mural sacra del siglo XVIII en Álava. Estudio iconográfico y documental

Armando Mateo

Hoy en día queda fuera de toda discusión el papel desempeñado por la imagen en una cultura como la del barroco. Su uso, generalizado en todos los órdenes de la sociedad, se convirtió en un instrumento más al servicio del orden establecido, en un medio de formación, de control y adoctrinamiento de la masa social, a la par que un instrumento propagandístico, de prestigio y de exaltación social y política al servicio de los poderosos, sobre todo si estas poseen las cualidades de «efectividad, eficacia y vitalidad»¹. La imagen asume un papel difusor de las formas estéticas y contribuye mediante los repertorios iconográficos y ornamentales a asentar las bases de los nuevos estilos.

En este trabajo nos ocuparemos únicamente del estudio iconográfico de la serie de la Anunciación reservando para otra ocasión el de los repertorios ornamentales. Esta diferenciación viene dada por el hecho de que, mientras en la iconografía asistimos a una continuidad de los modelos contrarreformistas sin apenas ruptura, en lo ornamental es donde apreciamos esa ruptura que diferencia lo barroco de lo rococó y, a este último de la depuración formal academicista. Para facilitar el estudio de la representación de las imágenes hemos optado por usar como elemento de referencia la clasificación realizada por el profesor Emile Mâle en su obra sobre el Barroco. Sus divisiones y acertados comentarios constituyen un interesante punto de partida a la hora de organizar los temas y sus variantes iconográficas, a la vez que nos proporcionan un adecuado método para la clasificación y estudio de unos motivos, que, por la diversidad de elementos que intervienen en la configuración de la pintura mural de nuestro entorno, presentan, aún dentro de la uniformidad que se presume caracteriza al arte asociado con el espíritu contrarreformista, una diversidad derivada tanto de la pluralidad de sus fuentes, gráficas y literarias, como de la formación y la calidad de los artistas que las realizan.

En relación con el tema de las fuentes y la formación de los artistas, uno de los aspectos que más ha captado nuestra atención ha sido el localizar y fijar los mecanismos de creación de las

imágenes a partir de los repertorios visuales que los artistas utilizaban en la configuración de su propia obra. A través de este estudio hemos ido rastreando la presencia de elementos del pasado que, entendidos como fuentes de creación, se manifiestan como una constante en la configuración de las imágenes de cada artífice.

A priori, resulta difícil localizar las vías de penetración de estos motivos visuales, iconográficos y ornamentales en un territorio, aparentemente tan alejado de los grandes centros artísticos, como es el caso de la provincia de Álava. Sin embargo, las mismas vías de penetración de los muralistas barrocos nos sirven, igualmente, para rastrear la introducción de estos motivos en forma de repertorios de estampas que obrarían en poder de los propios artistas y pasarían, de mano en mano, en forma de copias, adaptaciones, reutilizaciones o sutiles resonancias de obras ajenas. En este sentido y a través del correspondiente análisis de las fuentes gráficas, hemos podido comprobar que la iconografía es también un elemento importado, detectándose una dependencia de estampas y de grabados entre los que destacan los de procedencia flamenca que, en los casos más logrados, derivan de grabados sobre composiciones originales de Rubens.

Este hecho no es novedoso por cuanto, hoy en día, queda fuera de toda discusión el decisivo papel del grabado en el itinerario de las imágenes en los siglos modernos, como lo confirman los tratados artísticos, la documentación y el propio cotejo con las obras. Así, tradicionalmente, se ha prestado más atención al estudio estilístico de los lienzos y a sus fuentes literarias que a las gráficas, sin tener en cuenta la estrecha relación entre ambas y que la cultura visual de los pintores se nutría de la contemplación de dibujos, grabados y de otras obras. Numerosos estudios² demuestran como a lo largo del siglo XVII se introducen en el mercado hispano los grabados europeos, verdaderas “cartas de manifiesto para todas las naciones” que fijan y divulgan las nuevas iconografías religiosas de la Contrarreforma y, a la vez, las formas y el estilo del Barroco. Esta circunstancia adquiere un especial protagonismo en el caso alavés donde la pintura mural decorativa barroca es una realidad totalmente importada de la mano de artistas asentados en provincias limítrofes y, en el mejor de los casos, conectados con otros focos pictóricos nacionales. Así, a través del estudio de las fuentes literarias y gráficas podremos acceder a buena parte de la cultura visual de nuestros pintores que se nutría de la contemplación de dibujos, de grabados y de otras obras.

Por otro lado, la necesidad de estudios como este centrados en las imágenes y sus fuentes gráficas y literarias viene marcado por el protagonismo de la imagen derivado de la dinámica de la sociedad que las genera. De hecho, uno de los rasgos que mejor identifican el periodo que nos ocupa es el carácter plenamente dirigido de su cultura dentro de la cual el arte es una manifestación más de esta realidad, que se instrumentaliza como un medio que pretende dirigir

al individuo, moverlo y reconducirlo hacia los objetivos que la sociedad reclama. La Iglesia se hace eco de esta circunstancia y de ahí que, entre los predicadores, domine la idea de que el «*Arte es creación y en eso se semeja al poder de Dios*»³. Por lo tanto, nada debe sorprender que la Divinidad participe de la práctica de todas las artes y que el predicador identifique a Dios como el arquitecto que asume la superintendencia de todas las obras, expresando la idea de que nada se deja al arbitrio y que la misericordia divina se halla sobre todas las acciones humanas. Del mismo modo que domina la arquitectura, el predicador se muestra interesado por la pintura, arte que sirve para mostrar la obra divina en el hombre, y nos recuerda su poder ilustrativo trayendo a capitulo el ejemplo de San Gregorio, que ordenó pintar los muros de las iglesias con «*la historia del culto divino, para que a los que no supieran leer les sirviera del libro. Considerando que la pintura para los templos no sólo era deleite*»⁴ y resaltando su conveniencia como un medio para difundir el mensaje divino.

El Barroco, como la Cultura conservadora que es, trata de defender y consolidar una imagen y modelo de sociedad establecida con arreglo a un sistema de intereses con la intención de preservar y consolidar su orden. Una cultura sujeta a un fuerte principio de unidad y de subordinación⁵ que desarrolla un arte en el que se imponen los enérgicos preceptos de la moral, la religión y la política. Como tal, el arte Barroco se articula en torno a un conjunto de resortes psicológicamente estudiados y que, manejados con artificio, definen una mentalidad acorde con los intereses de los grupos poderosos propios de sociedades urbanas que, llegado el caso, se extiende hasta los núcleos rurales. La imagen desempeña un papel espectacular en todos los ámbitos de la sociedad. Los propios tratados teóricos insisten en otorgar a la imagen un protagonismo que la convierte en instrumento capaz de suscitar las más variadas reacciones en el individuo. Tratadistas como Pacheco o Carducho consideran a la pintura como un instrumento capaz de mover el ánimo, una idea que persiste en texto de Palomino cuando se refiere a ella como algo que busca la emotividad y capta la emoción del individuo, papel que se hace extensible a la pintura mural del XVIII alavés. El propio Pacheco aconsejaba en su *Arte de la Pintura* que el pintor procurase que sus figuras moviesen el ánimo de quienes las contemplan, «*algunas turbándolos, otras alegrándolos, otras inclinándolos a piedad, otras al desprecio, según la calidad de las historias*»⁶, ya que en caso contrario su obra no obtendría resultado alguno.

Siguiendo estos planteamientos y bajo el soporte doctrinal ofrecido por el Decreto de las Imágenes del Concilio de Trento del año 1563, la Iglesia va a recomendar el empleo de las imágenes para que la imagen sagrada pudiese ser captada por los ojos del cuerpo, recurriendo a todo tipo de elementos emocionales que estimulen la devoción y la sensibilidad del cristiano. Esto mismo calificaba la práctica de los oradores evangélicos de usar las imágenes y pinturas sagradas como los medios más calificados para mover el ánimo de los oyentes; « *pues siempre son*

*más activas las especies, que entran por los ojos, que las que sólo se reciben por los oídos. A cuyo intento dijo Quintiliano: que a veces movía más una pintura eminente, que una oración elegante*⁷.

Por esto último, a la hora de analizar el tema en los conjuntos murales objeto de nuestras investigaciones hemos de tener en cuenta el carácter exclusivamente religioso de su ubicación y de sus contenidos. Tal circunstancia condiciona directamente la configuración de sus imágenes y la ordenación iconográfica de sus programas que se realizan bajo unas directrices espirituales que arrancan desde tiempos de la Contrarreforma, un momento en el que el problema religioso se anteponía ante todo lo demás. De hecho, como señala Fernández López, cada época definida de la Historia organiza su vida en torno a unos problemas urgentes y, así, la Cultura Barroca dotó a la Iglesia de unos cauces y vías adecuadas a su necesidad de defensa del dogma y de su tradición, a la vez que su marcado carácter simbólico aportó a la Iglesia Católica los elementos necesarios para afirmar y divulgar los planteamientos espirituales, psicológicos y militantes contra el protestantismo⁸. En este sentido, hemos de señalar como, pese a lo tardío de su ejecución, recordemos que la mayor parte de los conjuntos objeto de nuestro estudio se realizan en el período comprendido entre 1750 y 1800, la iconografía desplegada en los conjuntos murales alaveses se ajusta perfectamente a los planteamientos tridentinos cuya vigencia se pone de manifiesto en la traducción al castellano en 1782 de la obra del fraile mercedario Juan Interian de Ayala "*Pictor Christianus Eruditus*", publicado en 1730⁹.

Son numerosos los estudios que tratan la importancia que la crisis religiosa del siglo XVI tuvo en el desarrollo del arte europeo moderno, hasta el punto que W. Weisbach¹⁰ llegó a identificar completamente al estilo barroco como producto de la Contrarreforma. Aunque esta concepción ha quedado superada con el análisis y estudio de las complejas relaciones que mantuvieron la referida crisis y las dos principales corrientes resultantes y, pese a la pluralidad de los factores históricos subyacentes, al analizar una cuestión como la de las imágenes, su carácter exclusivamente religioso nos conduce, forzosamente, a centrar nuestra atención en aquellos aspectos de la cultura barroca que condicionaron la configuración y ordenación de una iconografía sacra y a cuyos parámetros se ajustan los temas y motivos que contribuyeron a la transformación escenográfica de los templos alaveses, resultado de una cosmovisión barroca en la que la Iglesia representó un papel decisivo. Así, podemos comprobar como tanto la política, el pensamiento, la doctrina, como la conducta, la moral y el arte se encuentran afectados por una doble preocupación: la de interpretar la fe y el destino eterno de los hombres. En otro orden de cosas, la intervención católica en la dirección ideológica de las artes se va a plasmar en dos grandes vías de actuación: por un lado, la presión que ejercen las pujantes nuevas órdenes religiosas, como las de los Jesuitas o la del Oratorio, en la creación de un nuevo tipo de repertorio iconográfico, y, por otro, la que podríamos llamar la «represión tridentina», más preocupada por

su actividad fiscalizadora que por una tarea creativa. Es evidente que en España, además de la Contrarreforma, ambas corrientes tuvieron una especial resonancia e influyeron básicamente en la configuración de los temas y del estilo barroco.

Con posterioridad a la Contrarreforma, la Iglesia, con el apoyo del estado, había logrado conservar toda su antigua preeminencia. Su poder seguía inalterable durante todo el siglo XVIII, sin embargo, allí donde las nuevas ideas filosóficas se habían abierto paso, se veía atacada por diferentes lados mientras se trataba de subvertir los cimientos de su doctrina. Por esta causa se había visto obligada a adoptar una actitud defensiva, sino en su componente temporal, sí, al menos, en defensa del prestigio de su autoridad espiritual. En países como España y Portugal se persigue encarnizadamente a los herejes y uno de ellos, Da Silva, fue quemado vivo en Lisboa, en 1738. Sin embargo, lo mismo que hicieran los filósofos e intelectuales que la critican, la iglesia va a recurrir a la palabra y a los textos para enfrentarse en el mismo plano filosófico a quienes la combatían. Feijó, Chameix o Don Calmet, van a emplear las mismas armas que sus contrincantes.

A partir de Trento se fue configurando una religión que cada vez participa más de lo sensible y en la que las imágenes de culto, los recursos, los objetos de devoción, las palmas de Ramos y hasta el agua o la cera de los cirios están sujetos a la salvaguardia del culto. Del mismo modo se defiende una Iglesia accesible y bella que, como Sixto V afirma, «no sólo necesita protección divina de la fuerza sagrada o espiritual, también requiere la belleza que proporcionan la comodidad y los ornamentos materiales»¹¹. Y así, superado el celo purista de un catolicismo militante, partiendo de la corte papal, se fue imponiendo un arte de signo más tolerante que cae en la tentación del lujo y el deleite de los sentidos que se empezó a acentuar con la subida al trono pontificio de Urbano VIII. Con su mandato, aunque el arte sigue manteniendo su tradicional papel en el discurso de la Iglesia, su función no va a ser sólo la de instruir de un modo edificante, sino también la de deleitar.

Así, la Historia de la Redención pasa de ser algo histórico para situarse en el mismo plano, espacial y temporal, en el que se sitúa el fiel-espectador, y, por ello, se añade ahora a las iglesias, mediante el procedimiento del trompe-l'oeil, la apariencia real de un espacio imaginativo. Siguiendo esa religión sensorial propuesta por san Ignacio, la Iglesia representa la Redención de modo que sea perceptible por la totalidad de los sentidos, causándoles una profunda impresión y para lo cual no se va a escatimar en esfuerzos para tratar de borrar las fronteras del espacio y del tiempo. Esta doctrina visual, impulsada con la finalidad de excitar la devoción y enternecer la sensibilidad, en su intento por enfatizar la sensualización de los recursos figurativos consiguió acortar de forma creciente la distancia entre lo celestial y lo terreno. La línea entre el éxtasis sagrado y el profano se redujo al mínimo y lo divino, a base de toda clase de artificios y recursos

naturalistas, se hizo cada vez más humano.

Toda esta serie de factores, derivados de la necesidad de transmitir, consolidar y glorificar los principales misterios, se tradujo en diversos programas iconográficos repartidos entre los templos alaveses cuyo análisis refleja y ayuda a identificar la ideología dominante y los valores que preconizaba el Poder y, de forma indirecta, las sensaciones y las actitudes predominantes en aquella sociedad que se solazaba ante dichas obras. No en vano el arte se había convertido en una forma de doctrina y las imágenes van a servir al ideal religioso, con toda la eficacia de sus formas y de las significaciones de sus contenidos, con sentido amplísimo e inmaterial que hace que el creyente se incline con reverencia ante ella¹². Por lo tanto, sirva este trabajo para constatar, una vez más, la importancia de la imagen en una sociedad como la barroca, conservadora, dirigida, y masiva, en la que lo visual desempeña un destacado papel al servicio de los intereses de la propia sociedad. A lo largo de este estudio analizaremos una serie de aspectos relacionados con la iconografía que comprenden desde la simple identificación y descripción de las imágenes hasta el estudio de sus fuentes, gráficas y literarias, y la clasificación de sus programas iconográficos. Igualmente, llegado a este punto nos detendremos en el estudio de su mensaje iconográfico, un hecho que nos permitirá adentrarnos mejor en la verdadera dimensión de esta cultura visual y de la importancia de la imagen dentro de la cultura tanto en el terreno del arte como de la religión.

El carácter religioso que caracteriza buena parte de la pintura mural del 700 alavés es la pauta que caracteriza a todos los programas iconográficos objeto de nuestra atención. Por lo tanto, nos enfrentamos a “imágenes sagradas” y su iconografía se adecua perfectamente a la definición que Interian de Ayala hace de las mismas, es decir, imágenes que *«representan a Dios, a los ángeles, a Jesucristo, a su santísima Madre, a los profetas, a los apóstoles, a los mártires, y generalmente a todos los santos y santas»*¹³. Por ello, todos los ejemplos contemplados se ajustan en su concepción a la estricta ortodoxia católica con planteamientos acordes con la tradicional dialéctica contrarreformista. De hay la reiterada representación de los misterios y dogmas de la Iglesia Católica para su reafirmación en pinturas que fortalecieran la fe de los fieles y captaran sus emociones; la presencia de episodios del Antiguo y Nuevo Testamento y de la vida de los santos con un cambio sustancial respecto a la tradición para enfatizar en los modelos heroicos (Judith y Holofernes, Jahel y Sisara), modelos de arrepentimiento (San Pedro, la Magdalena), y de las santas visiones y el éxtasis, o en acontecimientos de la Infancia de Cristo hasta entonces inexplorados. Motivos que se complementan con glorias a través de las cuales se consagra la victoria sobre el mal, gracias a la intervención de la Virgen y de los santos, con un destacado protagonismo de gloriosas tradiciones como la Gloria en el Cielo presidida por la Trinidad rodeada de ángeles y un destacado papel de la Virgen y de los Santos.

Igualmente, hemos de señalar el hecho de que la mayor parte de los temas desarrollados trascienden del mero plano ornamental y aparecen provistos de ese lenguaje críptico y simbólico que impregnó a la pintura de esta época. Por tal motivo, en todos los programas representados encontramos referencias a una realidad que supera la visión natural de la imagen y reconduce la mirada del espectador hacia una visión alegórica, histórica y simbólica de la realidad. En consecuencia, podemos ver una pintura que, además de virtuoso deleite, se nos presenta como “elocuencia”, “lenguaje angélico” e “idioma universal”; como *«un libro abierto, historia, y escritura silenciosa; pues en ella leen, así doctos, como imperitos, los sucesos de la sacra y humana Historia; la constancia de los mártires, la austeridad los penitentes, la meditación de los confesores, el retiro de los anacoretas, la observancia de los religiosos, y el ejemplo en la expresión de todo linaje de virtudes y documentos morales, siendo este medio de especialísima utilidad al vulgo de los idiotas; pues por él leen en el libro abierto de la Pintura lo que no aciertan a leer en los libros»*¹⁴.

Por otro lado, todos los motivos iconográficos se ajustan a los principios morales definidos en Trento, siguiendo unas pautas que, establecidas desde San Bernardo hasta los padres del Concilio, rechazaban los abusos y licencias de los pintores o escultores en contra de esa deriva iconográfica que introdujo en el arte de la Iglesia muchas formas y elementos indeseables. Sin embargo, algo profundo ha cambiado en su concepción formal. Ya no se trata de ese arte severo, concentrado, en el que nada es estéril y en el que nada debe distraer la atención del cristiano que medita sobre los misterios de la salvación, sino que abandona su carácter exclusivo e incorpora elementos profanos de tipo ornamental de modo que, más que su iconografía, es esta ornamentación la que se va a convertir en su principal distintivo, en la medida en que los repertorios iconográficos siguen manteniendo sus pautas tradicionales con la pervivencia de modelos precedentes, barrocos o tardo manieristas. Es en su composición donde mejor se aprecian las referencias teatrales y el gusto por los efectos de trampantojo que caracterizan las decoraciones murales del tercer cuarto del XVIII y que tiene su mejor reflejo en la transformación escenográfica del espacio sacro. De ahí que, frente a la desnudez de los templos protestantes, la Iglesia Católica proponga el esplendor de sus colores, de sus mármoles y de sus materiales preciosos, mostrando un amor por la riqueza del que los Jesuitas harán una especial ostentación. Se multiplican los murales, los cuadros, las estatuas, el lapislázuli, el bronce y el oro de modo que las iglesias se convierten en la imagen del Cielo en la Tierra que Dios llena por completo por lo que debe ser adornada con lo más precioso que existe. Por lo tanto, huyendo de esa severidad impuesta por el gusto protestante, en los templos católicos se impone la riqueza de sus fábricas como un elemento devocional y el lujo de la decoración, la abundancia de imágenes y hasta la belleza de la ornamentación y el brillo de las ceremonias se emplean como recurso para buscar la adhesión emocional de los fieles.

Para conseguir la adhesión de sus feligreses la Iglesia va a disponer en los muros y bóvedas de sus templos imágenes que forman series o programas más menos complejos y abigarrados, creados siempre con ese fin didáctico señalado, cuyos temas giran en torno a la exaltación de la Iglesia y sus dogmas, y en torno al Triunfo en su labor por la Redención del hombre, siguiendo el modelo triunfal de Cristo, la Virgen y los santos mártires. Con esta finalidad se aprovechan los muros y las bóvedas del templo para elogiar al santo o misterio titular y, ajustándose perfectamente a las recomendaciones de Palomino, se aprovechan las paredes rectas para representar los hechos históricos, mientras que se reservan las techumbres y bóvedas para representar el premio de la bienaventuranza del santo; la celebridad de aquel misterio en la Iglesia Triunfante con acompañamiento de ángeles y bienaventurados de todas clases; los sagrados Doctores y el acompañamiento de diferentes casos de la Sagrada escritura¹⁵.

La Iconografía de La Anunciación.

Dentro de los ciclos marianos el motivo más repetido es el de la Anunciación del Arcángel San Gabriel a la Virgen María que lo hace en 8 ocasiones. En todas ellas la composición se ajusta al modelo acuñado en el siglo XVII, que responde al tipo definido por Mâle como el de "*Anunciación Triunfal*" nacido en Italia, y cuya representación parece querer poner en relación la tierra con el cielo, acentuando la unión entre ambas realidades a través del contacto entre dos criaturas pertenecientes a mundos diferentes, el celestial y el humano. Así, frente a la concepción medieval de carácter más intimista, los pintores barrocos se decantan por una ostentosa visión que contrasta vivamente con su predecesora. En los ciclos tardo barrocos el cielo invade literalmente la escena, nubes vaporosas y torrentes de luz invaden la habitación y el Ángel, en una espectacular actitud triunfal, desciende con el lirio en sus manos y, ante el asombro acentuado de la Virgen, se postra, se arrodilla ante ella, la soberana del cielo que acepta su homenaje.

En su concepción apreciamos los rasgos que tradicionalmente han definido a esta iconografía. En primer lugar la presencia de dos personajes que difieren tanto en su esencia como en su actitud. El carácter celestial del ángel se representa en su ingravidez que escapa a las leyes flotando en el aire, suspendido entre nubes y luces. Por su parte la Virgen, aunque infinitamente pura, es mortal humana y sometida a las servidumbres de la condición terrenal. Entre ambos se establece una relación de fuerzas que en el barroco y, a raíz de los esfuerzos de la iglesia católica por revalorizar el papel de la Virgen, se decanta en favor de esta última y el ángel se representa modestamente arrodillado, reconociendo en ella a la Madre de Dios, la futura reina de los ángeles¹⁶. Con el mayor protagonismo de la paloma del Espíritu santo, concebido como emanación directa de Dios Padre.

En los conjuntos alaveses la Anunciación se ajusta en su iconografía a los modelos

propuestos por los teólogos, recogidos en textos como el *Flos Sanctorum* o la *Mística Ciudad de Dios*, cuya profunda huella se percibe en los textos de los tratadistas barrocos que, como Pacheco, Palomino e Interian de Ayala, velarán por que las imágenes se ajusten a su perfecto decoro¹⁷. Su perfecta vigencia en el siglo XVIII, con varias reediciones a lo largo de la centuria, y su presencia tanto en los archivos parroquiales como en los inventarios de bienes de pintores y clérigos, convierten a estos textos auténticas fuentes a la hora de interpretar los programas iconográficos de nuestros conjuntos y de estudiar sus composiciones. De este modo, a través de un minucioso examen de los restos conservados se puede comprobar como estos se ajustan, casi con exactitud, a las fuentes literarias que los refieren, tanto en la composición del lugar, en la disposición de los personajes, como en lo que a demás asuntos y atributos se refiere.

Así, retomando el asunto de la Anunciación podemos comprobar como para la composición de lugar se recurre a su localización en una habitación modesta y pobre, tal y como se puede apreciar en la Anunciación de Munain, donde la escena transcurre en una humilde sala con el suelo de tierra. Por el contrario, esta pobreza anunciada contrasta con la disposición de suelos enladrillados, presentes en los conjuntos de Osma, Moreda, Mendarózqueta y Lanciego, cuya presencia, a juicio de Interian de Ayala, sería un signo de riqueza que no se correspondería con la pobreza necesaria en el asunto¹⁸. Lo mismo que sucede con los cortinajes y colgaduras tan propios de las composiciones rococó, presentes en la totalidad de los conjuntos, desempeñando esa triple función ornamental, de encuadre escénico y de dignificación de la escena o al personaje que guarnecen bajo sus pliegues.

El segundo elemento que define las composiciones es el de los personajes, la Virgen y el ángel, cuya disposición viene dada por su actitud, sus vestimentas, su gesto y sus atributos. En una escena de la importancia de la Anunciación, el mensajero no podía ser un personaje cualquiera por eso Dios delegó la función en uno de sus arcángeles. Tradicionalmente en la escena aparece un sólo arcángel, (Labastida, Osma, Los Arcos y Mendarózqueta) sin embargo, en la Anunciación barroca es frecuente encontrarnos la presencia de otros ángeles que, a modo de rompimientos de gloria, contribuyen a dinamizar la composición y a diferenciar esa doble realidad, celestial y terrenal, que se conjuga en las composiciones barrocas. Tras el Concilio de Trento su presencia se justifica numerosos libros de devoción que señalaban que un misterio como éste no podía quedar sin testigos e invitaban a que todo el cielo participase del evento¹⁹. De ahí que los artistas se hagan eco de esta realidad y lo plasmen en anunciaciones como las de Lanciego y Manurga donde los cielos se abren a modo de ventana por las que asoman las cabezas de varios niños que, en algunos casos, (Alberite, Moreda y Munain) llegan a penetrar completamente en el espacio terrenal. Aunque tradicionalmente el ángel llega casi siempre por la izquierda de la Virgen, en estos casos la proporción se establece en un 50 %, ya que en los ejemplos de Alberite, Mendaróz-

queta, Osma, Munain o del conjunto navarro de Los Arcos, el arcángel lo hace por la derecha. Tal circunstancia puede deberse al tipo de fuentes gráficas utilizadas. Hemos podido comprobar como, a excepción de la versión del conjunto riojano de Alberite, las restantes composiciones parecen derivar de un grabado de Carraglio sobre la perdida Anunciación de Ticiano, sin embargo, mientras que en la fuente impresa el ángel penetra por la izquierda, en los murales lo hace por la derecha.

Los artistas alaveses optan para la disposición del ángel por otro modelo contrarreformista, donde el mensajero se coloca en el aire, en pleno vuelo, plantado sobre una nube, que aparece en 1525 y que en España fue adoptado por Zurbarán. Sin embargo, esta variante es criticada por Interian de Ayala en la medida en que el colocar su figura volando, con las alas desplegadas, no expresa con su movimiento el decoro que exigía tal sagrado misterio²⁰. Pese a ello, en Álava se prefiere el referido modelo donde el ángel, con sus alas desplegadas, se introduce volando en la habitación sobre un trono de nubes, envuelto en un rayo de luz que emana desde el cielo y que, poco a poco, se va extendiendo por toda la estancia fusionando los dos espacios en una sola realidad. Una vez dentro, se arrodilla ante la Virgen en un acto de humildad del que se desprende el protagonismo que la Iglesia Católica pretende dar a la Virgen como Madre de Dios y Reina de las jerarquías celestiales. La única excepción la encontramos la Anunciación de Manurga en donde el ángel halado, con las alas replegadas, se presenta perfectamente asentado en el suelo condicionado por su marco circular que dificulta su disposición en un plano superior. En este caso, resulta interesante la disposición de la nube en la que teóricamente debía asentarse: al situarse los personajes en el mismo plano terrenal, la nube ha descendido e invade por completo la estancia, en la que apenas se distingue el mobiliario, y crea un ambiente difuso, en el que tan sólo se perfilan los personajes iluminados por una luz que penetra desde lo alto acompañando a la paloma del Espíritu Santo.

En su figura, el arcángel adopta la forma de un joven modesto, bien parecido, adornado con alas y cubierto decentemente con vestiduras, aunque en los casos de Manurga y de Moreda se podrían aplicar las críticas que Pacheco realizaba a las anunciaciones de Miguel Ángel y Ticiano, pues, aunque en este caso la Virgen no aparece de pie con intención de huir del Ángel ni haciendo melindre de quererse cubrir con la toca al notar la presencia del mensajero, lo mismo que en los ejemplos citados, el ángel se nos presenta muy desnudo con los brazos y las piernas descubiertas. Contradice así la opinión de Ayala que prefiere mostrarlo, «*cubierto decentemente, con vestiduras resplandecientes, y de varios colores que lleguen hasta los pies*»²¹. En el gesto, se ajusta a los modelos tradicionales de «*gesto oratorio*»²², tomado de las estatuas de los filósofos de la antigüedad, con la mano derecha adelantada hacia la Virgen, elevando el índice hacia el cielo para subrayar sus palabras, mientras que el brazo izquierdo lo llevan recogido sobre su

costado sosteniendo el ramillete de lirios. Tal disposición se invierte en los casos de Manurga y de Mendarózqueta, donde el brazo adelantado con los lirios en la mano es el izquierdo, mientras que el derecho, alzado se retrasa con relación a la figura de la Virgen. Esta variante deriva de un nuevo grabado sobre la Anunciación recogido en un misal romano. (Fig. 8)

La iconografía del ángel se completa con los atributos de su misión, sus insignias como mensajero divino. Tradicionalmente, los mensajeros solían identificarse mediante el bastón que el ángel habría tomado del dios Mercurio, antiguo mensajero de Júpiter. Este bastón también podría presentarse en la forma de un cetro, sin embargo, desde fines de la Edad Media el bastón se sustituyó por la flor de lirio que pasó a ser el atributo más usual. En nuestros ejemplos el ramillete de Los lirios o de azucenas, como también suelen referir los teólogos cristianos, se convierte en el distintivo de su misión. Un ramillete que en algunos casos termina en tres flores (Munaín, Osma y Moreda) que, según Réau, simbolizan la triple virginidad de Maria, antes, durante y después del parto²³. Una idea que comparte Interian de Ayala al colocar en la escena una cándida azucena o un ramo de estas flores «para significar la pureza y perpetua virginidad de la santísima Señora; la cual, así por su virginidad, como por su purísima vida, consiguió el que con razón se la comparase a la azucena entre las espinas»²⁴. El mercedario señala como algunos artistas las pintan en un vaso o en una copa mientras que, en otras ocasiones las flores se disponen en la mano del arcángel San Gabriel, en lugar de la vara o del cetro. Sin embargo, en escenas como la Anunciación de Mendarózqueta las dos formas se conjugan y nos encontramos que el ángel sostiene el ramillete de azucenas en su brazo izquierdo, a la vez que un hermoso ramo aparece en el centro de la composición, erigiéndose como un cirio perfumado a los pies de la Virgen, en un vaso de cerámica que actúa como eje de la composición y separa los dos planos que se conjugan en la representación, el terrenal en el que se ubica la Virgen y el celestial del ángel.

Por su parte, la figura de la Virgen se acomoda igualmente a los parámetros tradicionales y a las normas del decoro definidos por Ayala. El mercedario, prefiere pintar a la Virgen arrodillada, teniendo juntas las manos en el pecho o cruzados los brazos, antes que de pie en actitud de huir, como criticaba Pacheco, o que sentada. Aunque los evangelistas no señalan si la Virgen se hallaba sentada, de pie o arrodillada, los teólogos optan por esta última representación, de modo que la Virgen recibiría su mensaje en un momento de meditación acerca de nuestra redención, en actitud similar a la de los profetas Daniel y Zacarías, cuando estos recibieron el anuncio del ángel. Por tal motivo se presenta arrodillada sobre un sitial en el que aparecerá un libro. Pacheco señala concretamente que la llegada del ángel se produjo en un momento en el que la Virgen se hallaba leyendo y mediando sobre la profecía de Isafas que anticipaba que «una virgen concebirá y parirá al que será y se llamará Dios con nosotros»²⁵, haciéndose así eco del testimonio de San Ambrosio y de San Agustín recogido en le Flos Sanctorum. Tales precisiones se concretan en

los conjuntos alaveses donde la Virgen responde al modelo de Ayala con el que coincide tanto en su actitud, arrodillada sobre un pequeño escritorio, en cuya ínfima grada puede arrodillarse, y sobre este un pequeño libro abierto, como en los detalles, como la disposición del pelo cubriendo con mucha modestia su cabeza con un velo, aunque tanto en Osma como en Manurga su pelo descubierto aparece suelto sobre sus hombros, mientras que en Munaín tan sólo se cubre parcialmente, y en Moreda se plasma peinado con un doble recogido sobre las sienes, en lo que bien puede tratarse de un licencia para la moda. Por su parte las vestiduras responden a las dos tendencias apreciables en las representaciones marianas del Barroco, por un lado colores propios de su virginal modestia, como son el color pardo y el blanco, por los que abogan tanto Pacheco como Ayala, por ser los colores nativos de la lana. Estos colores se van a utilizar para la pintura de su túnica mientras que para el manto se incorpora el color cerúleo o ultramar, constituyendo ese bicromatismo propio de las representaciones inmaculistas y que se puede apreciar en las anunciaciones de Los Arcos, Manurga y Lanciego. Por su parte en los conjuntos de Moreda, Mendarózqueta, Munain y Labastida se prefiere un colorido más vistoso que, aunque con perfecta honestidad y modestia, se insinúa mucho más llamativo y colorista, con un manto de color cerúleo muy resplandeciente, color ultramar, similar al de los casos anteriores, pero con la incorporación de una túnica de color purpúreo o de tonos rojizos, especialmente intensos en el caso de Mendarózqueta.

Llama la atención la propia actitud de la Virgen que se acomoda a las disposiciones de Ayala y de Pacheco cuando recomiendan que ésta no debe representarse ni de pie como huyendo, ni "haciendo melindres". Esta actitud se aprecia claramente en las vírgenes de las anunciaciones de Mendarózqueta, Labastida y Lanciego, donde la Virgen se figura con los brazos cruzados en aspa sobre su pecho y su cabeza ligeramente inclinada hacia el ángel en señal de acatamiento y humilde sumisión a la voluntad divina, y, sobre todo, en el conjunto de Alberite, donde la Virgen vuelta enteramente hacia el Ángel repite este gesto de acatamiento pero con las manos juntas ante su pecho en actitud orante en una composición que recuerda claramente la Anunciación de Claudio Coello que se conserva en el palacio de Riofrío²⁶. No obstante, en el resto de los conjuntos el gesto de la Virgen, más que el acatamiento a la voluntad divina, refleja la emoción, la turbación, la sorpresa inicial del momento con un mayor dinamismo en su gesto que se adecua más a los planteamientos barrocos. Una turbación o sorpresa que, pese a las referidas críticas, encuentra su explicación en el texto de Villegas, quien nos señala como, estando la Virgen en meditación, «entró el Ángel, y puesto de rodillas, con semblante alegre, y gozoso le dijo: *Salveos Dios llena de gracia, el Señor es con Vos, bendita sois entre todas las mujeres. Oyendo estas palabras la Sagrada Virgen, turbóse, no de ver el Ángel, que acostumbrada estaba a verlos, sino como dicen San Ambrosio, y Origines, de que el Ángel le dixase tales palabras*»²⁷.

La iconografía del motivo se completa con la materialización del Espíritu Santo en forma de paloma. La tercera persona de la Trinidad se presenta en la figura de una paloma que despidiendo por todas partes rayos de luz llega hasta la purísima Virgen, traducción en imágenes de las palabras del Evangelio que dicen «*El Espíritu Santo vendrá sobre ti y la virtud del Altísimo te hará sombra*». La paloma, ausente en gran número de anunciaciones, sólo entra en escena en aquellos casos en los que el acento se pone sobre el misterio de la Encarnación²³. El ave enviada por Dios Padre se desplaza hacia la Virgen María y, con sus alas desplegadas, destacándose iluminada entre las sombras, va planeando hacia la cabeza de María en lo que supone la traducción literal de las palabras del Evangelio «*El Espíritu Santo te cubrirá con su sombra*»²³

De este modo, podemos concluir diciendo como, a pesar de lo tardío de su ejecución, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII para la mayor parte de los ejemplos, el tema de la Anunciación representada en los conjuntos alaveses responde al modelo de “*Anunciación reformada por el Concilio de Trento*” en la que la acción se traslada desde el plano de lo cotidiano al de lo sobrenatural en un intento por devolver su carácter de nobleza a uno de los misterios esenciales de la religión. El ángel anunciador se nos presenta desde entonces arrodillado sobre una nube que ofrecía la ventaja de volver vagas las formas demasiado precisas del decorado terrenal. Por otra parte, el embajador del Altísimo, identificado por los lirios que lleva en su mano, para solemnizar su mensaje, se hace acompañar de otros ángeles que forman un cortejo en su honor. A su vez, la habitación se llena de luz, acentuando la confusión creada por las nubes vaporosas sobre las que se asienta el ángel, y en ese río de claridad desciende el Espíritu Santo que es acogido con asombro y turbación por la Virgen que permanece arrodillada en su escaño.

Por su contenido, el tema adquiere un especial significado en el contexto contrarreformista de revalorización de la figura de la Virgen en la medida en que el tema de la Anunciación-Encarnación va a ser considerado como un matrimonio espiritual por el que Cristo beatificó a su Madre Santísima, otorgándole la Gracia y los dotes de la Gloria, y mediante el cual Dios prometió a toda la humanidad el mismo premio por sus merecimientos y en virtud de los de su Hijo. A través de este misterio Cristo levantó a su madre y la colocó en lo más alto de la Gloria, por encima de los Santos, de los hombres y de los ángeles, de ahí que el tema de la Anunciación esté presente en la mayor parte de los conjuntos alaveses que incluyan una gloria barroca y, en especial, en todos aquellos relacionados con la Virgen.

Del mismo modo que se han podido precisar las fuentes literarias hemos podido identificar sus posibles fuentes gráficas. Siguiendo la constante presente en toda la historia del arte, los artistas locales recurren para sus composiciones al uso de estampas que van a reinterpretar, de manera más o menos libre y con mayor o menor fortuna. El uso de la estampa se generaliza como un recurso fácil a la hora de concebir sus programas entre unos pintores poco dotados y de

poca habilidad creativa y, en general, carentes de la adecuada formación y el conocimiento imprescindible de cuanto se hacía en otras zonas. De este modo, hemos podido constatar el uso generalizado de grabados ajenos, casi siempre flamencos, entre los pintores más significativos de nuestro entorno. La influencia de modelos ya remotos en el tiempo, como las estampas de Durero y de destacados artistas flamencos del manierismo cincuecentista, se complementa con la contemplación de las obras de fresquistas y grabadores italianos y, sobre todo, por el abundante caudal de información que les proporcionaba la ingente cantidad de estampas rubenianas que circulaban en el mercado español, cuya huella se deja sentir en los murales de las tierras del Ebro de la mano del pintor Riojano José Bejés.

La Anunciación no es una excepción y, de hecho, para los ocho ejemplos analizados, hemos podido constatar la influencia, de, al menos, tres grabados acuñados a fines del siglo XVI por grabadores flamencos del círculo manierista además de responder a un esquema compositivo cuyo común origen lo encontramos en una Anunciación de Ticiano, hoy desaparecida y difundida a través de un grabado de Carraglio de gran difusión en la pintura española del XVII²⁹, y cuya huella se deja sentir especialmente en los conjuntos de Mendarózqueta, Osma, Munain y los Arcos. Sin embargo, las notables diferencias respecto al grabado de Carraglio y las diferentes versiones analizadas nos ha llevado a descartar este modelo como fuente directa en favor de otros grabados. Sin duda alguna, el modelo de más aceptación es el acuñado por Jan Sadeler I³⁰, cuya influencia se deja sentir en los conjuntos de Mendarózqueta y Labastida donde, a pesar de las transformaciones que se producen en el escenario, mucho más simplificado en los conjuntos alaveses, y la simplificación del rompimiento de gloria, limitado a la presencia del Espíritu Santo y de algunas nubes, tanto la Virgen como el ángel mantienen el gesto y la actitud en consonancia la estampa, a la que se ajustan, incluso, en su indumentaria, como en es el caso del ángel de la Anunciación de Mendarózqueta. Igualmente, ambos conjuntos parecen recibir la influencia de una estampa de Wierix, procedente de un breviario de 1575 muy repetido en misales posteriores, que incorpora elementos³¹, como son el cesto de la ropa y el jarrón de azucenas, presentes en el ejemplo de Labastida, ausentes en el grabado de Sadeler.

Otra estampa de Wierix influye en la Anunciación que Pablo Jiménez pintó para el ciclo del Rosario de Manurga³². Su influencia se aprecia en la figura de la Virgen que se ajusta al modelo tanto en su rostro y en el gesto como en la disposición de los ropajes, aunque presenta ligeras variaciones con el brazo derecho, ligeramente más levantado y alejado del cuerpo, y su pierna izquierda desaparezca debajo de la mesa en la que apoya su libro y que es de mayor dimensión en el mural que en la estampa. Difiere, en cambio, en el marco escénico ya que la habitación, perfectamente detallada en la estampa, se difumina totalmente en la pintura por la acción del rompimiento de gloria que inunda la totalidad del espacio, llenándolo de nubes y de resplandores

dorados que sólo permiten distinguir las figuras de María y del ángel. Difieren igualmente en la figura de ángel cuyo modelo parece proceder de otro grabado, concretamente en la ilustración del la Anunciación del Evangelio de San Lucas en un ejemplar de una Biblia Sacra editada por Cristóforo Plantino en 1583³⁸. El San Gabriel de Manurga se ajusta perfectamente a la estampa en la disposición de sus brazos con el izquierdo adelantado sosteniendo una palma que en el mural es sustituida por las azucenas y el derecho atrás, alzado, con ese gesto propio del orador que caracteriza a este tipo de representaciones. También muy similar es la cabeza, manteniendo en ambos casos idéntica inclinación e, incluso, en la réplica se aprecian los rizos y el pelo corto de la estampa. Jiménez trata de repetir hasta el vestido que, aunque sigue las líneas generales del grabado, simplifica logrando incluso un efecto más naturalista. Por su parte, las diferencias más importantes las encontramos en el asentamiento del ángel, que en la Biblia Sacra aparece flotando sobre una nube y que en el vitoriano lo asienta en el suelo mientras la nube invade toda la habitación. Tal circunstancia lo aproxima nuevamente al referido grabado de Wierix en el que el ángel sí aparece firmemente asentado en el suelo.

La misma estampa de la Biblia de 1583 pudo servir como modelo para la versión localizada en uno de los medios puntos del templo de Moreda ejecutada por José Bejés. Las afinidades se aprecian sobre todo en la disposición de la figura de la Virgen con los brazos totalmente abiertos aunque las diferencias sean también considerables ya que, mientras en el grabado la Virgen muestra un giro hacia su derecha para ver el ángel que se le aproxima desde atrás, en el mural es una visión frontal en la que la Virgen se encara al ángel, reduciendo el dinamismo y la expresividad del motivo. Se mantiene, sin embargo, el gesto de María e incluso el parecido del vestuario con afinidades hasta en el tocado de su cabeza o la disposición en “s” de la figura de la Virgen. Lo mismo que en ejemplos precedentes, el fondo arquitectónico se simplifica sustituyendo las formas rectas de las arquitecturas por las vaporosas y poco definidas de las nubes y el rompimiento de gloria con incorporación de ángeles niños. Mantiene, no obstante, la compartimentación del suelo mediante un embaldosado similar al del grabado. Por otro lado, tal y como sucedía en Manurga, el ángel parece haber sido tomado de otra fuente gráfica distinta, hecho que se puede constatar claramente si lo comparamos con el ángel del grabado de la Anunciación de Carraglio, a cuyo modelo nos remite directamente, pudiéndose comprobar otras afinidades importantes como puede ser el propio rompimiento de Gloria, ausente en la versión de la Biblia Sacra.

Del análisis de las fuentes gráficas de la Anunciación podemos adelantar dos circunstancias que se mantienen como una constante en la pintura mural alavesa de los siglos XVII y XVIII. Por un lado, el hecho de que, independientemente de su cronología y de su desarrollo formal, los modelos iconográficos se mantienen constantes siguiendo unos esquemas compositivos que

arrancan desde el manierismo y el pleno barroco y que se combinan indistintamente en un mismo pintor y en un mismo conjunto mural. Y, por otro, el hecho de que en sus composiciones el pintor utilice distintos tipos de fuentes, unas de su propiedad como son las estampas o series de grabados propias de su taller, y otras que casi con toda seguridad le serían proporcionadas por los propios clientes extraídas de las ilustraciones de misales, biblias y breviarios, que en ocasiones se combinan para el mejor acomodo de las partes contratantes.

- 1) FREEDBERG, D., **El poder de las imágenes**. Madrid, 1992, pág. 14. Es de destacar el amplísimo e interesante análisis que el autor ofrece sobre el tema.
- 2) ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “*Las fuentes gráficas en la obra de Vicente Berdusán*” en AA.VV., **El pintor Vicente Berdusán**, Pamplona, 1998, pág. 87. Sobre el tema ver: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. **De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española**. Madrid, 1993. Y SOLVA MAROTO, P., “*La utilización del grabado por los pintores españoles en la época de Velázquez*”, en **Velázquez y el arte de su tiempo**, Madrid, 1988.
- 3) MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “El lenguaje Artístico de los Sermones” en Lecturas de Historia del Arte. Ephialte, Vitoria, 1992, pág. 103.
- 4) San Gregorio, **Diálogos**, Lib IV, cap. LV, Patrol. T.XXVII, col. 420.
- 5) WOLFFIN, H. **Conceptos fundamentales de la Historia del Arte**, 1952, pág. 226.
- 6) PACHECO, F., Edición crítica de SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., **Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza**. Madrid, 1956 T. 1, pág. 387.
- 7) La transcendencia del Trento en el Arte ha sido puesta de manifiesto por autores como Wermer, Weisbach, Emile Mâle, Charles Dejob, Kirschaun, Galazzi Paluzzi y Camón Aznar. Destacan, igualmente, algunos artículos ya clásicos (Rafael Hornero, F. Mirabent, Francisco Maldonado de Guevara...) entre los que podemos citar el de C. Saravia, “*Repercusión en España del Decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes*” en BSAA, 1960, págs. 129-143.
- 8) FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., **Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII**. Sevilla, 1999, pág. 99.
- 9) PALOMINO, A., **El museo pictórico y escala óptica**. Madrid, 1775 T. I, Lib. II, Cap. VIII, § II, págs. 214-215.
- 10) WEISBACH, W., **El Barroco, arte de la Contrarreforma**. Madrid, 1942.
- 11) Citado en TAPIE, TAPIE, V L., **Barroco y Clasicismo**. Cátedra. Madrid, 1981, pág. 54
- 12) APARICIO OLMOS, E. M^a, **Palomino: su arte y su tiempo**. Servicio de Estudios Artísticos Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia. Valencia, 1966, pág. 77.
- 13) INTERIAN DE AYALA, Fray J., **El pintor cristiano y erudito**. Barcelona, 1883, T. 1. Lib. 1 pág. 14.
- 14) PALOMINO, A. Op. Cit. § III págs. 215-216.
- 15) Palomino recomienda los casos históricos en los muros o pavimentos “*porque estos actuaron en tierra*” y, por lo tanto no pueden disponerse en las bóvedas “*donde solo se deben expresar historias en el aire*”. PALOMINO, A., Op. Cit. Tomo II, Lib. IX, cap. III, sec. IV, pág. 652.
- 16) La descripción literaria la podemos ver en MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA, **Mystica Ciudad de Dios**. Imprenta de la Causa de la V. Madre, Madrid 1744. Segunda Parte, Lib. III, Cap. X, § 131.

- 17) Las referencias a estos autores vienen recogidas en diferentes citas a lo largo de este artículo por lo que, por no ser recurrentes, les remitimos a ellas y lo que ahí se recoge.
- 18) El propio Ayala no hace sino hacerse eco las reflexiones de la monja María de Jesús de Ágreda quien nos describe la morada de la Virgen como «una casa humilde, y su retrete un estrecho aposentos, desnudo de los adornos, que usa el mundo para desmentir sus vilezas y desnudez de mayores bienes» Sor MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA, Op. Cit. § 114. INTERIAN DE AYALA, Fray J., **El pintor cristiano y erudito**, Barcelona, 1883. T. I. Lib. IV, cap. III, págs. 202-203.
- 19) Sor María de Ágreda señala como el ángel, para ejecutar el misterio, entró en los aposentos de la Virgen, «acompañado de innumerables Ángeles en forma humana visible; y respectivamente todos refulgentes con incomparable hermosura» Sor MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA, **Mystica...**, Segunda Parte, Lib. III, Cap. X, § 131; MÁLE, E. **El Barroco**, pág. 204; RÉAU, L. **Iconografía...** T. I. vol. 2, pág. 201; INTERIAN DE AYALA, Fray J., **El pintor ...**, T. I. Lib. IV, cap. III, pág. 205.
- 20) INTERIAN DE AYALA, Fray J., **El pintor...** T. I. Lib. IV, cap. III, pág. 204.
- 21) En términos similares nos los describe Alonso de Villegas, retomando las palabras de San Agustín, que lo representaba «en forma humana de Mancebo resplandeciente en el rostro, honesto en el traje, venerable en su paso y terrible en su aspecto». VILLEGAS, A., **Flos Sanctorum**, Barcelona 1728, T. II, pág. 42. El texto de Villegas coincide, a su vez, con el de Ágreda, si bien esta resalta el carácter resplandeciente de su figura, con una diadema de singular resplandor y un traje de colores refulgentes, todos muy brillantes, además de cargar las tintas en su actitud, su gesto y su voz. Sor MARÍA DE JESÚS DE ÁGREDA, **Mystica...**, Segunda Parte, Lib. III, Cap. X, § 114.
- 22) Réau, L. **Iconografía del Arte Cristiano**. Barcelona 1996. T. 1, vol. 2, pág. 191.
- 23) Réau, L. Op. Cit. Pág. 192.
- 24) INTERIAN DE AYALA, Fray J., **El pintor ...**, T. I. Lib. IV, cap. III, págs. 206-207.
- 25) Se representa a la Virgen en su más alto grado de contemplación, como lo afirma San Ambrosio y lo confirma san Agustín, opiniones de las que se hacen eco el propio Francisco PACHECO, F. (**El Arte de la Pintura**, Madrid, 1990, págs.592-593) y el padre Alonso de VILLEGAS **Flos Sanctorum...**, T. II, pág. 42
- 26) ÁLVAREZ ESPEJJO, I., «Una Anunciación de Claudio Coello». **Archivo Español de Arte**, 1981, págs. 458-459. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. «En torno a Claudio Coello», **Archivo Español de Arte**, 1990, pág. 153
- 27) El testimonio de Villegas (**Flos Sanctorum...**, T II, pág. 42) es recogido por el tratadista español Francisco Pacheco (**El Arte de la Pintura**, Edición de Cátedra, Madrid, 1990, págs. 592-593).
- 28) Lucas, cap. 1°.
- 29) Réau, L. **Iconografía ...**, T.1, vol. 2, pág. 193.
- 30) PÉREZ SÁNCHEZ; A. E. **De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española**. Madrid, 1993, págs. 49 y 50.
- 31) HOSTEIN, F. W. H., **Dutch And Flemish Etchings and Woodcuts**, 32 vols. Amsterdam 1949-1988, tomo XXII, núm. 175.
- 32) MAUQUOY-HENDRICKX, M., **Les estampes des Wierix**, I, Bruxelles, 1978. Catálogo, pág. 26, lám.333.
- 33) **Biblia Sacra. Quid in hac Editione A therologis Lovanien Sibus Praestitum Sit, Eorum Praefatio Indicat**. Antuerpiae. Ex Officina Cristophori Plantini MDLXXXIII.



Figura 1. Tondo de la Anunciación en la serie de los misterios del Rosario. Intradós del Arco de Acceso. En la Parroquia de Sa Pedro de Manurga. Atribuida a Pablo Jiménez. Fines siglo XVIII



Figura 2. Anunciación. Óleo sobre lienzo. Lucca Giordano



Figura 3. Anunciación. Grabado original del grabador flamenco H. Wierix

La influencia de la pintura del XVII italiano se deja sentir en la **Anunciación de Manurga** a través de la clara similitud existente entre la versión de Jiménez (fig. 1) y el lienzo homónimo de Lucca Giordano (fig. 2). La influencia del italiano se puede apreciar tanto en la propia iconografía como en la propia composición de la escena con el ángel que invade el espacio terrenal, envuelto en un haz de luz de la que parece salir a través del hueco que le abre un ángel como estuviere descorriendo los pabellones que flanquean los retablos mayores de nuestros templos. Por su parte, la figura de la Virgen, con una mano apoyada sobre el libro y la otra levantada en un gesto de rubor, parece derivar claramente de un grabado del flamenco H. Wierix (fig. 3) De hecho, pese a que las diferencias con el ángel son ciertamente apreciables, tanto en el tipo de vestidura, mucho más sobria en el del flamenco, como en la disposición de los brazos, las similitudes son evidentes en la figura de la Virgen que, no solo se muestra en una disposición similar, sino en el propio gesto y en el retrato de su rostro que se ajusta con un gran parecido al propuesto por Wierix.



Figura 4. Anunciación. Óleo sobre Lienzo. Luneto lateral de la capilla de la Inmaculada en la Parroquia de San Miguel Arcángel de Mendarózqueta. Fines del XVIII



Figura 5. Jan Sadeler I Anunciación. Grabado

La anunciación de Mendarózqueta (figura 4) es otro claro ejemplo de la influencia del grabado como elemento de difusión y a su vez de pervivencia de los modelos tradicionales. Para la composición de la escena el artista recurre al empleo de la estampa de la Anunciación de Jan Sadeler I (figura 6) transformado y simplificando el escenario pero manteniendo la ordenación espacial y los juegos de masas al sustituir parte de la gloria celeste por el cortinaje que, a manera de dosel, se coloca sobre la vertical de la Virgen: mantiene la misma actitud en el ángel y de la Virgen copiando, casi literalmente, la indumentaria que viste el ángel así como su disposición sobre un colchón de nubes que hace que, pese a estar situado en un mismo plano y altura que la Virgen, las nubes nos remitan a la Gloria del grabado original que, en la réplica, se reducen al resplandor colocado en el centro sobre ambas cabezas y a la figura de la Paloma del Espíritu Santo que se entrevé entre estas nubes.



Figura 6. Anunciación. Luneto Lateral en la capilla mayor de la Iglesia parroquial de San Pedro de Moreda. José Bejés 1758-1761.



Figura 7. Grabado sobre a la Anunciación procedente de una Biblia Sacra Edición de MDLXXXIII. Evangelio II San Lucas.

Junto a las estampas, Biblias y si misales se convierten en medios habituales para la difusión de una iconografía. Un claro ejemplo de esta realidad es la Anunciación de la Parroquial de Manurga, (Fig. 6) obra del Riojano José Bejés, claramente relacionado con dos imágenes procedentes de una Biblia (fig. 7) y de un Misal Romano (Fig. 8), respectivamente. Del primero procede claramente la disposición de la Virgen arrodillada sobre el oratorio, con los brazos abiertos en un gesto que recoge, a la vez, la sorpresa y el acatamiento de la voluntad divina. Del mismo modo parece relacionarse con esta imagen la disposición del suelo con un embaldosado de fuerte tradición renacentista. Por su parte, el ángel adopta el modelo barroco procedente del misal romano editado en 1754. En este caso su actitud, mucho más teatral, situado sobre una nube, que en nuestro caso desciende hasta los pies de la Virgen, reproduciendo el gesto típico de los oradores clásicos. De esta misma imagen parece proceder el esto de costura presente en la versión de Bejés y que vendría a sustituir al jarrón con las flores presentes en imagen de la Biblia y que en nuestro caso son portadas por el ángel en su mano.



Figura 8. Anunciación. H. Wierix. Grabado procedente de un Misal Romano MDCCLIV. Evangelio Segun San Marcos.



Figura 9. Anunciación de Labastida. Pared lateral del presbiterio de la iglesia de La Asunción de Labastida. Mural al temple. Manuel Antonio de Mendieta. (atribución) Fines del siglo XVIII



Figura 10. Anunciación. Grabado original de H. Wierix.

Figura 10. Anunciación. Grabado original de H. Wierix.

La Anunciación de Labastida recoge nuevamente la influencia del grabador flamenco H. Wierix a través de dos grabados suyos: El primero procedente de un Breviario publicado en 1575 (figura 8) que ya sirviera de modelo a José Alonso de Ontanilla para el lienzo homónimo que se conserva en el retablo mayor del Santuario de La Blanca en Llanteno y cuya influencia se puede apreciar, igualmente, en la versión realizada por Bejés para el templo de Moreda (figura 6) El segundo, sobre el tema de la Anunciación recogido en su catálogo con el número fig. 226, pág. 25



Figura 11. Iglesia Parroquial de Alberite. (La Rioja) Anunciación. José Bejés (h. 1775) Pintura mural al temple. Lunetos de la bóveda del presbiterio