

EL USO DE GRABADOS EN LOS RETABLOS RENACENTISTAS DE LA CENDEA DE BERRIOPLANO

Pedro Luis ECHEVERRÍA GOÑI
pedroluis.echeverria@ehu.es

La proximidad a Pamplona de los pueblos de la Cuenca y, en consecuencia, el fácil acceso de los patronos a la curia episcopal y los pujantes talleres de escultura y pintura allí establecidos, permitió la contratación de retablos significativos del Renacimiento, unos mixtos como el mayor de Berrioso, de pincel como los de Añezcar, del que se conservan casi todas las tablas desperdigadas por la iglesia, los laterales de Aizoáin o el principal de Ballariáin, y de talla como los colaterales de Artica o los romanistas de Aizoáin o el más tardío de Berrioplano.

Estos conjuntos han sido valorados convenientemente en el Catálogo Monumental de Navarra, por lo que ahora nos vamos a centrar en la indagación en las fuentes gráficas y el proceso de ejecución de algunas de sus tablas, relieves y tallas, que demuestran una vez más la recepción en estas zonas rurales del arte internacional de Dürero, Rafael, Miguel Ángel y otros maestros renacentistas. Se acredita así la evolución y puesta al día de los gustos artísticos al servicio de la liturgia y al dictado de las modas por medio de dibujos y grabados con varios años de desfase. Se puede diferenciar así un manierismo expresivista de estirpe rafaelesca en el segundo tercio del siglo XVI y un Romanismo o manierismo contrarreformista a fines de la centuria, replicando la obra madura de Miguel Ángel, a partir de la puesta en práctica en el obispado de Pamplona de las Constituciones sinodales de 1591, emanadas del Concilio de Trento.

A lo largo del siglo XVI se ha comprobado en tablas de pincel, relieves y, en menor medida, tallas la utilización de grabados alemanes de Schongauer, Cranach y, sobre todo, Dürero, flamencos de Leyden, Cort o los Sadeler, o italianos de Mantegna, Veneziano o Raimondi, entre otros, tanto en copias literales como en armonización de elementos de varias estampas e interpretaciones libres. Hemos tratado de estos sermones gráficos e itinerarios de imágenes entre 2005 y 2022 en la pintura renacentista en Navarra, la catedral de Pamplona, el taller pictórico de Sangüesa y obras concretas, tanto de pintura de caballete y mural, como de escultura. En un plano más local sabemos que a mediados de la centuria se tiraron en Pamplona para el Hospital General de Nuestra Señora de la Misericordia estampas devocionales y limosneras de varias advocaciones marianas, entalladas por el pintor Juan de Flandes y Adrián de Amberes, impresor de Estella.

PRIMER MANIERISMO. DURERO Y RAFAEL

La afirmación del Renacimiento en las artes plásticas de Pamplona y su comarca es deudora de la inspiración en grabados de Alberto Dürero, principalmente los realizados a partir de 1510, tras su segundo viaje a Italia. En los retablos laterales de Aizoáin, obras manieristas de hacia 1565-1570, hemos comprobado, entre otros, el uso de grabados del alemán y el empleo de una paleta tornasolada a base de rojos saturados, naranjas, rosas, verdosos y azules oscuros. Así, el punto de partida compositivo de la tabla de la Oración del Huerto del retablo de Santa Lucía nos remite a la temprana entalladura que realizó para la Pasión Grande al retorno de su primer viaje a Venecia. La pintura recrea el Monte de los Olivos, disponiendo los personajes a escala en distintos planos lineales de profundidad delimitados por setos. En primer término aparecen los tres apóstoles dormidos con actitudes modificadas, si bien San Juan muestra idéntico rostro de cabellos rubios y rizados y, junto a este, San Pedro apoya la cabeza en su mano derecha. En un claro e invertido respecto al modelo, se sitúa Jesús, arrodillado al pie de un peñasco ante un ángel que le entrega el cáliz y la cruz. Al fondo, advertimos la entrada de soldados encabezados por Judas, para prenderle; su factura abocetada y el enrejillado de lanzas y picas tras el seto refuerzan la sensación de profundidad.

Creemos que la tabla de la Ascensión de este mismo retablo es el resultado de la fusión de las figuras de dos grabados del alemán. La zona terrenal está inspirada en la entalladura del mismo tema, perteneciente a la serie de la Pequeña Pasión de 1511. De ella se toman aquí los dos apóstoles arrodillados en primer plano y los rostros expectantes de los demás al fondo, habiéndose prescindido de la Virgen erguida. Como en esta obra, que recoge el momento de la desaparición de Cristo en su ascenso al cielo, tan solo vemos los pies en una nube, el pintor ha incorporado la imagen del Resucitado de otro buril de la Pasión Grabada de 1512. Levanta la mano derecha para bendecir, en tanto que en su izquierda porta la cruz con la banderola ondeada y repite el mismo contraposto. Está inscrito en una mandorla dorada de nubes con cabecitas de ángel y, aunque tiene un roquedo a sus pies, simula estar ingrávito, pues ya no asienta sobre la tapa del sarcófago.



Aizoáin. Retablo de Santa Lucía, Tabla de la Oración del Huerto y a la izquierda entalladura de A. Durero, det. National Gallery (arriba).

La trilogía de la Infancia de Cristo que ilustra el banco del retablo de la Virgen del Rosario de Aizoáin se inicia con una tabla de la Anunciación, en la que vemos elementos de dos grabados del mismo tema. En una entalladura de Durero de la serie de la Vida de la Virgen de 1503 encontramos similares postura, escorzo y agitación de Gabriel y la disposición de sus alas hacia arriba, el jarrón de lirios en primer plano, la paloma del Espíritu Santo en un resplandor y el dosel recto sobre la Virgen. Se observan asimismo coincidencias con otro buril de Marcantonio Raimondi, grabador rafaelesco que había copiado la obra del alemán, en la actitud del arcángel con el brazo derecho levantado y el índice hacia arriba como mensajero de Dios, en tanto que en la otra mano lleva una rama de lirios, símbolo de pureza de María; esta lleva su mano al pecho en signo de turbación, y sostiene el libro abierto. Las arquitecturas han desaparecido, quedando reducidas al muro de la estancia que sirve de eje de simetría y separa a ambos personajes, y el embaldosado, que sugiere una perspectiva truncada. La salutación angélica, que ha sido retocada como el resto de la escena, dice así: AVE (MARÍA) GRACIA PLENA DOM(I)N(VS) TECVM.

Aizoáin. Retablo de Santa Lucía. Tabla de la Ascensión y a la izquierda, grabados de A. Durero de la Resurrección, Museum of Fine Arts, y la Ascensión, National Gallery (abajo).





Aizoáin. Retablo del Rosario. Tabla de la Anunciación, entre grabados de A. Durero, det., Metropolitan Museum, y M. Raimondi, CC (izquierda).



Aizoáin. Retablo de Santa Lucía. Tabla de Pentecostés y a la izquierda, buril de G. Pencz. Cleveland Museum. (izquierda)

Berriosuso. Retablo mayor. Tabla del Martirio de Santa Eulalia. Entalladura de un Flos Sanctorum (Catawiki), y relieve del retablo de Markinez (Álava), en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria, a la izquierda.

Grabado de H. Wierix. Piedad con santas crucificadas, det., British Museum, y Arconada de Bureba, en el Museo del Retablo de Burgos (zaleza.blogspot), a la derecha.



Berriosuso. Retablo mayor. Grupo de la Virgen con el Niño y San Juanito. Dibujos de Rafael para la Madona Bridgewater, Albertina, y para la Bella Jardinera. Ashmolean Museum, a la izquierda.

Estudio de Rafael para la Madona de Landschaft, Louvre, y otros grupos de los retablos de Ororbía, Esquíroz y Arguiñáriz, a la derecha.



Ocupa el ático del retablo de Santa Lucía una tabla de Pentecostés, que nos recuerda en sus personajes principales a un buril del alemán Georg Pencz, fechado en 1534-1535. Preside al colegio apostólico la Virgen sedente en actitud orante, situada en el centro y flanqueada en primer plano por dos apóstoles arrodillados. El pintor ha recreado, mediante un embaldosado y dos ventanas geminadas al fondo, la habitación oscura de una casa en Jerusalén, donde los apóstoles se hallaban escondidos. Pero su originalidad radica en que llena el espacio con numerosas cabezas seriadas de cristianos, que se distribuyen radialmente hacia el fondo continuando la pirámide visual del embaldosado y tienen como vértice al Espíritu Santo en forma de paloma con las alas desplegadas. Corroboraría así la narración de los Hechos de los Apóstoles que dice que "estaban todos reunidos en el mismo lugar", no solo los trece protagonistas principales.

La tabla manierista del Martirio de Santa Eulalia de Mérida en el ecúleo del retablo mayor de Berriosuso sigue en sus tres personajes principales la composición y actitudes de una entalladura que ilustra la hagiografía de santa Eulalia de Barcelona, duplicación de la santa emeritense, de un Flos Sanctorum hispano de hacia 1480-1500. Esta obra, contratada por Ramón de Oscáriz antes de 1558, debió ser concluida por su sobrino y heredero Pedro de Alzo y Oscáriz. Desplazada a un lateral, la santa se halla suspendida del travesaño al que está atada por las muñecas y con el tronco desnudo, mostrando una anatomía exaltada. La flanquean dos verdugos de esbelto canon manierista, uno de perfil que va a quemarle el pecho con un hachón encendido y el otro de frente con un flagelo, en presencia del gobernador Daciano y otros dignatarios. A los pies de la santa yace otro soldado recostado, que dirige la mirada hacia la santa. Se trata de una pintura que muestra una viva paleta de colores tornasolados.

Otra variante en talla es un relieve del retablo mayor de Markinez (Álava), hoy en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria, obra anterior a 1560, atribuible al imaginero Juan de Ayala II. Esta composición se volverá a reformular a comienzos en 1609 en una de las viñetas de otra estampa de Hieronymus Wierix sobre la Piedad con santas mártires crucificadas. Un buen ejemplo cercano es el relieve del antiguo retablo mayor de Arconada de Bureba, hoy en el Museo del Retablo de Burgos.

Entre las tallas del retablo mayor de Berriosuso, realizado para 1558 por Juan de Elordi, sobresale el notable grupo expresivista de la Virgen con el Niño y San Juanito, que se ha relacionado con los imagineros galos Felipe de Borgoña y Juan Mordán. Es este un tema apócrifo, creado por la devoción popular y la autoridad de los grandes maestros del Alto Renacimiento italiano. Precisamente, nos encontramos ante una obra manierista rafaelesca que deriva en última instancia de dibujos similares del maestro de Urbino como los estudios para la Madona de Landschaft (1503), el Niño de la Madona Bridgewater (1506-1507) y el Niño de la Bella jardinera (1507), que sirve de modelo para el San Juanito. Estas creaciones fueron difundidas por grabados de Madonas de Marcantonio Raimondi. Por medio de enlaces físicos y espirituales, San Juan Bautista niño, vestido con piel de camello, nos lleva hacia el Niño Jesús bajo la supervisión de María. Conocemos otros grupos de iconografía similar en los retablos mayores de Ororbia, Arguiñáriz y Esquíroz, documentado este último en 1575 como obra de Juan de Beauves, el Fraile.

MANIERISMO ROMANO. MIGUEL ÁNGEL

A finales del siglo XVI se intensifica el comercio de estampas, como ha documentado M. J. Tarifa al tratar del viaje que, siendo socio y apoderado de Juan Bautista Musante, realizó el italiano Antonio Pisano, mercader avecinado en Pamplona, a Roma en 1582-1583 para comprar libros, dibujos y estampas sacras y profanas de grabadores manieristas como Cornelis Cort o Adamo y Diana Ghisi Scultori. De esta forma, algunas de las creaciones de Tiziano, Federico Zuccaro, Martin de Vos, Girolamo Muziano y otros grandes maestros llegaron a los talleres pamploneses a través de grabados del holandés Cort o los Sadeler, que popularizan el manierismo veneciano e internacional. A comienzos del siglo XVII seguían vigentes estos modelos y se constata su uso en diversas obras y, además hemos documentado la posesión de una estampa grande del Juicio Final de Miguel Ángel por Juan Claver, y un libro con grabados de un apostolado por Francisco Martínez de Nájera.

El retablo mayor de San Pedro de Ballarián, obra con tablas manieristas de fines del XVI, desarrolla un programa postridentino con historias del apóstol titular y devociones concretas, entre las que destaca la de



Foto 5: Ballarián.
Retablo mayor.
Tabla de San Pedro ante
Cristo a la columna.
Monogramista H. A.
Entalladura de la Flagelación,
det., en A. de Villegas.
Flos Sanctorum, I, 1591, a la
izquierda y C. Cort. Buril de
San Jerónimo en el desierto,
British Museum, a la derecha.



San Pedro ante Cristo atado a la columna. Este tema, no encuadrado en los evangelios ni en los apócrifos, es fruto de la yuxtaposición de dos episodios anacrónicos, pues la Flagelación de Cristo tuvo lugar con posterioridad a las Negaciones de San Pedro y su arrepentimiento instantáneo. Fruto de la piedad contrarreformista, encuentra su fuente literaria en las Revelaciones de Santa Brígida de Suecia, a quien una visión del santo le sitúa presente en este castigo previo a la Crucifixión, enfatizándose así la contrición y el sacramento de la confesión.

La puesta en escena, que recrea el pórtico del Pretorio, queda enmarcada por dos columnas toscanas, más otra a la que fue atado el Señor y está unificada por un cortinaje verde. Amarrado a una columna alta, la figura de Cristo deriva en última instancia del dibujo de la Flagelación de Miguel Ángel, reproducido por su discípulo Sebastiano del Piombo en San Pietro in Montorio de Roma. Difundido a través de grabados, esta pintura se asemeja mucho al de una entalladura con el monograma H. A. que ilustra la vida de Jesús del Flos Sanctorum de Alonso de Villegas, editado en Toledo en 1578 (1591). Cristo muestra un potente estudio anatómico y un estrecho paño de pureza blanco. Por su parte, San Pedro es un préstamo iconográfico, inspirado en el grabado de San Jerónimo en el desierto, realizado entre 1560 y 1570 en Roma por Cornelis Cort, a partir de una invención de Girolamo Muziano. Conocemos otra copia muy difundida de Michelangelo Marelli, impresa también en la capital italiana en 1579. Arrodillado, repite en su actitud declamatoria la del modelo, llevándose la mano derecha al pecho en contrición y modificando el brazo izquierdo en un escorzo forzado. En atención al decoro viste túnica y manto y se han suprimido aquí el paisaje, la cueva y los atributos del penitente. En su lugar, las dos llaves del Reino de los Cielos, atributo específico del sucesor de Cristo, asoman unidas por un lazo e invertidas tras el apóstol.

Son numerosos los prototipos y las composiciones miguelangelescos que inundan el retablo mayor de Santa Águeda de Aizoáin, obra romanista contratada a comienzos de la década de los 90 del siglo XVI por el entallador Martín de Elordi. En esta ocasión hemos fijado la atención en el altorrelieve del Cristo de la Flagelación del banco, que sigue el modelo de Juan de Anchieta a partir del citado dibujo que Miguel Ángel diseñó en 1516 para Sebastiano del Piombo, que conocemos por una copia de Giulio Clovio de 1545. Afortunadamente ha llegado a nuestros días un estudio parcial de Cristo del genio florentino. Entre los grabados que multiplicaron esta composición destaca el de Adamo Ghisi Scultori. En Aizoáin se distingue Cristo de los sayones por su mayor relieve, exaltación anatómica, asociada a su superior dignidad moral y una línea serpentinata, que sugiere tensión dentro de su contención. La policromía del natural, contratada por Juan Claver en 1612, reforzó esta contraposición al revestirlo de una encarnación clara a pulimento que lo diferencia de la mate propia de los sayones.

Asimismo, la escena de la Piedad de la Lamentación sobre Cristo muerto del banco deriva de un diseño del genio florentino, realizado hacia 1540 para su amiga la poetisa Vittoria Colonna. Su primera plasmación en España la hallamos en 1558 en el retablo principal de la catedral de Astorga, obra de Gaspar Becerra, reproduciéndola Pedro López de Gámiz en 1567 en el sotabanco del retablo de Santa Casilda de Briviesca. La contraposición entre ambas figuras, que forman un bloque con sus brazos en artesa, se establece porque la Virgen los alza al cielo y los de Cristo muerto en su regazo caen inertes hacia abajo, sostenidos por ángeles. Su característica combadura repite la de Baco en una sanguina con la Bacanal de niños del florentino, junto a la característica torsión de la cadera.

Las tablas del primer cuerpo del retablo de Ballariáin enfatizan sendas disposiciones trentinas frente a los protestantes. Si en la del Lavatorio de los pies se realiza la caridad, el valor de las obras y la humildad de Cristo, en la Entrega de las llaves a San Pedro, que simboliza el traspaso del poder espiritual al apóstol escogido, se ratifica la autoridad del Papado, cuestionada por la Reforma luterana. Se inspira invertida en el grabado homónimo de Cornelis Cort de 1567, a partir de un original de Girolamo Muziano. Es una composición en aspa, en cuyo centro se sitúa la transferencia de la llave. La figura de San Pedro arrodillado es la copia literal más afortunada, en tanto que los tres grupos de apóstoles del original quedan reducidos a dos en la pintura. Tras Pedro, sirve como referencia un apóstol de espaldas, que sigue fielmen-



Aizoáin. Retablo mayor. Relieve de la Flagelación, det., entre un estudio de Miguel Ángel para Cristo, British Museum, y un grabado de A. Ghisi Scultori, det., a partir de S. del Piombo, British Museum (arriba).

Aizoáin. Retablo mayor. Relieve de la Piedad, det. Dibujo de Miguel Ángel para Vittoria Colonna, Stewart Gardner Museum. Boston. Grabado de G. Bonasone. Metropolitan Museum. Sanguina de Miguel Ángel de una Bacanal, det., Royal Collection Trust (abajo).



te el modelo, salvo en las manos. Los apóstoles expresan en sus miradas la fiereza o terrible migtelangelesca. Animan esta pintura manierista las medias tintas irisadas de las indumentarias, con rosas, asalmonados, dorados, verdes y amarillos claros.

Ocupa la primera arquería del banco de este retablo la tabla de la Virgen con el Niño que se inspira y adapta una entalladura de la Virgen entronizada entre ángeles músicos, grabada por el platero Pedro Ángel (P. A.), en la segunda parte del *Flos Sanctorum* del padre Villegas, editada en Toledo en 1584 y en Zaragoza dos años después. Recorre la rosca del arco la inscripción que la identifica: N(UEST)RA SEÑORA. Copia literalmente el rostro de María y su indumentaria, toca y velo, manga abullonada y vuelo del manto, así como el brazo derecho del Niño que acaricia a su madre. Al representarse aquí erguida, el Niño desnudo adopta una postura un tanto forzada con las dos piernas paralelas y su mano izquierda posada sobre la de su madre. Las prendas lucen los colores canónicos, azul el manto y violáceo la túnica, ambos irisados. La figura monumental destaca sobre un fondo neutro en contraste con la cuidada escenografía de la estancia en el grabado.



Berrioplano. Retablo mayor. *Relieve de la Anunciación (J. Músquiz).*
A la izquierda, dibujos de Miguel Ángel con el arcángel Gabriel (invertido). Metropolitan Museum, y Anunciación, British Museum.

Tafalla. Retablo mayor. *Relieve de la Anunciación (A. Erkizia) (parte superior). Grabado de N. Beatrizet. Collections V&A (parte inferior).*



Aunque el retablo mayor de la Purificación de Berrioplano es un conjunto clasicista de 1621, sus tallas y relieves, obra del escultor guipuzcoano Domingo de Lussa, expresan el arraigo de las composiciones y actitudes del Romanismo en nuestra tierra. Nos fijaremos aquí en la historia de la Anunciación del segundo cuerpo, cuyo origen está en un dibujo preparatorio de Miguel Ángel de 1540 y otros bocetos sueltos de la Virgen y el arcángel Gabriel, de esa misma década. Su difusión inmediata fue posible gracias a grabados como los que realizaron el boloñés Giulio Bonasone o el francés Nicolás Beatrizet. No obstante, el modelo de esta iconografía, que creó escuela en Navarra, fue el de la Anunciación del retablo mayor de Santa María de Tafalla, realizada por Juan de Anchieta entre 1583 y 1588. Si bien es cierto que ambos relieves presentan idéntico esquema y repiten los mismos gestos, se advierte cómo en la Encarnación de Berrioplano, Lussa ha aligerado ya las anatomías y dulcificado la terribleza de los rostros anchietanos con narices respingonas y pequeñas bocas más "al natural".

El autor fue profesor de Historia del arte en la UPV

Ballarián. Retablo mayor. *Tabla de la Entrega de las llaves a San Pedro y a la izquierda grabado de C. Cort, a partir de G. Muziano. British Museum (arriba).*
Ballarián. *Tabla de Virgen con el Niño, det.. Pedro Pablo. Entalladura de la Virgen entronizada entre ángeles músicos, det., en A. de Villegas. Flos Sanctorum, 1584 (abajo).*