

El reflejo de Agostino Carracci en las tablas de Echávarri-Urtupiña

ANA ROSA ÁLVAREZ RUIZ

No cabe duda de la destacada presencia que el grabado flamenco tuvo entre nuestros artistas, tal como revelan los estudios de pintura que se internan en el mundo de las fuentes grabadas. Durante el Primer Renacimiento lo nórdico y flamenco ostenta un papel protagonista como modelo a seguir, un papel que en la segunda mitad del siglo XVI será compartido con las estampas del mundo italiano que llegan, sobre todo, del taller de Marco Antonio Raimondi. No obstante, esta presencia italiana constituye un breve paréntesis, ya que en el Barroco lo flamenco se volverá a erigir en el principal referente para la pintura española, sobre todo a través de la escuela de Rubens. Debido, por tanto, a la mayor incidencia de estampas flamencas, “la presencia de estampas italianas ha sido mucho menos estudiada, salvo en lo que se refiere al mundo estrictamente renacentista (Marco Antonio Raimondi)”(1), así nos lo marca A.E. Pérez Sánchez, quien sin embargo ha llamado la atención sobre una escuela italiana, la boloñesa, que compite con el monopolio de la fuente nórdica. Nuestro objetivo es diagnosticar esta presencia del grabado boloñés en la pintura alavesa, la cual se desarrolla también en la línea anteriormente descrita; en ella siempre se ha resaltado la notable dependencia de los modelos nórdicos y flamencos, siendo muy reducida la influencia italiana, y así lo confirman los pocos estudios existentes sobre la influencia de la estampa en la pintura alavesa (2). Pérez Sánchez indica la trascendencia que tuvieron las estampas de reproducción de Agostino Carracci y otros grabadores, que desde finales del XVI

(1) Pérez Sánchez, A.E., “Los grabados boloñeses del siglo XVII en la pintura española”, en *Lecturas de Historia del Arte*, nº4, Vitoria, 1994, p.65.

(2) Saenz, Pascual, R., “La influencia del grabado en la pintura manierista; el ejemplo de las tablas de Añes”, *Revisión del Arte del Renacimiento*, en Ondare. Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales. *Revisión del Arte del Renacimiento*, San Sebastián, 1998, pp.447-452. *Ibid.*: “La Inmaculada Concepción de Eguino y su relación con el grabado”, *Revisión del Arte Barroco*, en Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales, San Sebastián, 2000, pp.621-628.

difunden los modelos de los maestros venecianos inmediatamente anteriores y de los contemporáneos boloñeses. Prueba de ello resulta el retablo de San Marcos que Francisco Solís pinta para la catedral vieja de Vitoria, en el que emplea dos estampas de Agostino Carracci (3). Pero ya antes del Barroco llegan a nosotros ejemplos de la obra del grabador boloñés, como lo son la Adoración de los pastores y Epifanía copiados en Echávarri-Urtupiña, algo excepcional en el uso del grabado de esta época, que prefiere las estampas de artistas flamencos y holandeses. Comprobamos cómo no sólo Cort, los Sadeler y otros grabadores manieristas de fines del XVI van marcando la pauta de los modelos iconográficos que se están creando, sino que también el grabado boloñés contribuye a la creación de estos modelos en temas tan recurrentes como la Adoración. Además, tal y como estudia P. Echeverría (4), estas pinturas son una de las pocas aportaciones pictóricas que el Manierismo de fines del XVI ha dejado en Álava, ya que el gran desarrollo de la escultura romanista en el País Vasco acaparó nuestros retablos. Su valor se realza por ser unas de las pocas tablas que podemos estudiar como ciclo, al conservarse dentro de la estructura del retablo, ya que muchas fueron desmontadas y conservadas fuera del entorno del retablo.

El retablo mayor de Echávarri-Urtupiña data en sus orígenes de mediados del siglo XVI. Sin embargo las diversas transformaciones a las que se le sometió en el siglo XVIII le han conferido un carácter global muy barroco. A lo largo de sus dos cuerpos con tres calles y ático podemos distinguir, por tanto, tres épocas diferentes que han dejado su huella en la arquitectura, pintura y dorado del retablo. De su estructura protorrenacentista conserva el nicho central del primer cuerpo, incluidas las columnas y el friso, con temas fantásticos. En él se aloja, bajo una venera, una imagen de la Virgen con el Niño, al que ofrece un pájaro, de la misma época. De ese momento parecen proceder los dos relieves que ocupan el basamento del primer cuerpo, aunque probablemente esta no fuera su colocación original. Quizá también deba remitirse algún elemento del ático, en torno al Padre Eterno, a la estructura original. De finales del XVI son las pinturas que flanquean la imagen de la Virgen con el Niño, aunque sabemos que fueron muy retocadas en el siglo XVIII por Juan Bautista de Jáuregui (5), a quien se le encargó *componer* ambas escenas (6). Estas ilustran los pasajes de la Infancia de Cristo más representados en la Historia del Arte: la Adoración de los Pastores y la Adoración

(3) Pérez Sánchez, A.E., *Ob.cit.* p.73.

(4) Echeverría Goñi, P.L., *Contribución del País Vasco a las Artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña*, Vitoria, 1999, pp. 17 y 33-36.

(5) Bartolomé García, F.R., *La policromía barroca en Álava*, Vitoria, 2000, tesis doctoral inédita.

(6) Portilla, M., Enciso, E., Azcárate, J.M., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, Tomo IV, Vitoria, 1971, pp.338-339.

de los Reyes Magos. A las mismas fechas que estas pinturas manieristas corresponde asimismo el Sagrario, de corte plenamente romanista, tal y como apreciamos en las tallas de Cristo Resucitado con la cruz, San Pedro y San Pablo. Hoy día vemos colocados sobre el Sagrario restos de un antiguo retablo. Son tres relieves del último tercio del XVI, que representan a San Juan Bautista, San Juan Evangelista y la Presentación de Cristo en el templo (7). El resto de la estructura del retablo se debe a las reformas realizadas en el siglo XVIII. Las columnas renacentistas fueron sustituidas por otras que imitan las del XVI, adornando los frisos y el ático con abultado ramaje de hojarasca dorada. En las calles del primer cuerpo se hallan dos lienzos de este siglo, encarnando a San Gregorio y San Ambrosio, Padres de la Iglesia de Occidente. En el ático, bajo el frontón del Padre Eterno y tras la talla de Cristo Crucificado, culmina esta obra la pintura de la Virgen y San Juan en el Calvario.

El cuerpo principal acoge estas dos historias de la Infancia de Cristo, la Adoración de los pastores en el lado de la Epístola y en el del Evangelio la Adoración de los Reyes Magos. La pérdida de la documentación pertinente impide conocer quién fue el autor de estas dos pinturas. Sin embargo, no tenemos duda de cuál fue el modelo de la composición de ambas escenas: dos estampas de **Agostino Carracci**, uno de los nombres más destacados en la Historia del Grabado italiano. Ambas estampas ciernen en torno a sí un gran cúmulo de dudas, ya que todos los estudiosos que las han analizado recelan al atribuirles a Agostino. Sin embargo, ninguno deja de definir las como obra del mayor de los Carracci. A pesar de otra serie de dudas e incertidumbres podemos concluir que el inventor del modelo es Marco del Moro (Marco Agnolo del Moro o Marco Angeli del Moro, ca.1537-después de 1586), ya que las inscripciones de los segundos estados de las estampas apuntan hacia este famoso pintor y grabador veneciano, cuyo estilo se forjó al calor de la obra de Veronés y Parmigianino. No obstante, el hecho de que se hayan empleado en los lienzos de Echávarri-Urtupiña conjuntamente debe reforzar el hecho de que ambas estampas formaran *pendant*. Ningún autor ha localizado el modelo para estos dos grabados, pero el hecho de que las estampas lo señalen como el inventor (aunque sea en un segundo estado de estampación) y la similitud con el estilo mostrado por Marco del Moro (8) en sus pinturas lo presentan como el autor de estas dos composiciones.

(7) Este relieve sigue el modelo de Federico Zuccaro de la estampa de Cornelio Cort “La Presentación del Niño en el templo”.

(8) Marco del Moro, grabador y pintor activo en Verona a mediados del XVI, debe su calificativo a su padre, que también fue conocido como Battista Angolo del Moro, ya que se casó con la hija del pintor Francesco Torbido, apodado el Moro. Su abuelo, Francesco Torbido, veronés de origen, trabajó en Venecia. En su obra vemos que debe mucho a Giorgione, dejándose influir posteriormente por el estilo de Tiziano y el viejo Bellini. Su

Ambas estampas están datadas en torno al año 1580, por lo que suponen una muestra del estilo inicial de **Agostino Carracci** (1557-1602), quien se inició en el manejo del buril ejercitándose en el trabajo de la joyería. En este período temprano, década de 1570, su estilo es todavía bastante rígido, no sólo en sus grabados de creación propia sino también en los de reproducción. La tosquedad que se advierte en estos grabados puede ser debida a la fuente original, a este respecto, ya hemos señalado la semejanza del estilo con la obra pictórica de Marco del Moro. No obstante, existen grandes semejanzas estilísticas con otras obras grabadas en torno a 1580 (9). Durante la década de 1580 Agostino empleó grabados de Cornelis Cort como modelos para cuatro de sus grabados. Pero la influencia de Cort va más allá de recurrir a sus composiciones. El estilo de Agostino aprendió mucho del modo de grabar de Cort. En 1582-83 Agostino viaja a Venecia (10), donde se emociona con la obra de Veronés. El entusiasmo por su pintura se traduce en el grabado en un interés por la luz y la textura, captado como nadie por Cort. No cabe duda de que esta visita a Venecia y los grabados hechos sobre obras de Tintoretto y Veronés estimularon en Agostino un mayor interés por el arte veneciano. Decimos mayor, porque el hecho de que recurra como modelo a Marco del Moro señala ya un interés por la pintura manierista del Véneto de finales del XVI. Los trabajos de los años 80 plasman una consolidación de los desarrollos técnicos y una notable complejidad de composición, concediendo mayores contrastes de textura y tonos y manifestando la necesidad de simplificar formas y clarificar composiciones. En la década de 1590 se aprecia un cambio fundamental en su estilo, a partir del traslado a Roma y su contacto con Hendrik Goltzius, apartándose del influjo del manierismo norteño. Agostino personalizó una manera de grabar, que le hacen vital en la Historia del Grabado. Creó un nuevo estilo, de organización más racional en la forma y composición, explorando las posibilidades colorísticas que ofrecía el buril.

verno Battista fue discípulo suyo, aunque luego pasó a serlo de Tiziano y deudor también de la obra de Giulio Romano. Los precedentes familiares de Marco nos abren el camino para comprender su estilo. Se formó en el arte de la pintura de manos de su padre, con quien trabajó en la tabla de *la fiesta de Todos los Santos* de Murano (1570). No obstante su estilo está muy relacionado con el de Veronés y Parmigianino. Varios grabadores siguieron los modelos de Marco, además de Agostino, como fueron Gaspare Ocello, Angelo Falcone, Jacopo Falegio y Martino Rota (González de Zárate, J.M., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, tomo I, Vitoria, 1992). De su actividad como grabador hemos de destacar el aguafuerte de *Augusto y la Sibila*.

(9) Bohlin, D., *Prints and Related Drawings by the Carracci Family*, Washington, 1979.

(10) Strauss, W.L.(Ed.), *The Illustrated Bartsch*, tomo 39 (Part 1), Nueva York, 1995, Babbette Bohn recoge en la Introducción referencias a la obra de Malvasia, C.C., *Felsina Pittrica, Vite de' pittori bolognesi*, Bolonia, 1841, quien señala que este viaje se debe a la invitación del impresor Luca Bertelli. Este personaje aparece, en una de las estampas conservadas, como el editor de la Adoración de los Magos.

Las dos estampas que a nosotros nos ocupan pertenecen a un período temprano de la obra grabada de Agostino Carracci. Todavía está lejos del clasicismo barroco representado por su hermano Annibale y manifiesto en grabados posteriores como “*La Virgen apareciéndose a San Jerónimo*” y “*La Coronación de la Virgen*”. Aquí se halla imbuido del estilo manierista veneciano de fines del XVI, tal como nos muestran las propias características formales de las estampas y la procedencia y talante del inventor. El *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* (11) describe la técnica pictórica de ambos lienzos como de “*luces rebuscadas y un tanto estridentes, frialdad luminosa de los blancos y los tonos claros, las figuras corpulentas, con musculaturas pronunciadas y amplios vestidos*”. Señala además que “*la teatralidad estudiada de las escenas y actitudes y hasta los detalles anecdóticos (como el muchacho tras la columna) anuncian ya un amaneramiento vinculado a la pintura veneciana tardía, en su versión castellana del último tercio del siglo XVI*”. La composición debe toda su realización a la estampas de Agostino, siendo una copia exacta de ellas, por lo que se confirma esa dependencia de la pintura manierista veneciana. Corresponde a ese momento clave de renovación del estilo, del paso del Renacimiento al Barroco, donde la luz se alza como protagonista de esa revolución que se está operando, el ensayo lumínico que se opera a través del claroscuro veneciano y el tenebrismo va a señalar el paso del idealismo clasicista a la escena del natural barroca. En este cambio va a ser fundamental la labor de la escuela boloñesa, heredera de ese claroscuro veneciano, y en su expansión es vital el papel del grabado boloñés, tal como marcó Pérez Sánchez.

La estampa de **la Adoración de los Pastores** (Lc,2, 15-18), fechada en 1581, desarrolla una composición con una diagonal dominante que desciende desde los pastores hasta la Virgen, contrarrestada por otra diagonal que parte desde el pastor arrodillado hasta el muchacho que se asoma entre las columnas. La luz dirigida desde el pesebre se expande a los personajes adyacentes, quedando en un plano más oscuro el resto de la escena. Este hecho se transmite al lienzo, donde los claroscuros se tornan más forzados, menos logrados. Todas estas características están anunciando el Barroco, con sus diagonales, detalles anecdóticos y la luz dirigida. El pintor copia la estampa en su totalidad, tanto en lo que se refiere a los personajes como al fondo arquitectónico. Únicamente varía la presencia de los pastores del fondo, a quienes oculta el cuerpo, presentando sólo los rostros. De esta manera da mayor protagonismo al tema principal. No obstante recurre a todos los demás detalles que adornan la escena: gestos, rostros, actitudes y objetos accesorios. La Madre de Jesús está sentada,

(11) Portilla, Enciso, Azcárate, ob.cit., pp.338 y 339.



Adoración de los Pastores, Echávarri-Urtupiña



Adoración de los Pastores, grabado de Agostino Carracci

así proclama su perfecto estado tras haber dado a luz, que para nada ha afectado a su virginal cuerpo (12). Este hecho, así como el hecho de mostrar a San José anciano, intentan reforzar la virginidad de la Virgen. María levanta la sábana para descubrir el niño a los cinco pastores que se acercan a adorarle. Uno aparece ya arrodillado y en actitud de adoración; el segundo se agacha hacia el niño, quitándose el sombrero en actitud de respeto; otros dos se aproximan al lugar, caminando mientras conversan; el último, un joven muchacho, se asoma entre dos columnas (13) del fondo para poder contemplar al recién

(12) Castañer, X., *Mito y religión en la plástica alavesa (1450-1650)*, Vitoria, 1989, p.136: este esfuerzo por demostrar que el parto no afectó a la Virgen lo muestran los Apócrifos del “Pseudo Mateo” y el “Liber de Infantia Salvatoris”, teoría que se impone a partir del siglo XIV.

(13) Castañer, X., *Ibidem.*, p.133. La autora señala la presencia de estas columnas como una referencia al edificio imperial del Templum Pacis que, según la leyenda, se abrió con el nacimiento del Hijo de Dios.

nacido. La escena se completa con un anciano San José que, cansado, se apoya en su bastón. Ante él dos exitosas figuras de los Evangelios Apócrifos, el buey y la mula que arropan al niño.

La estampa de la **Adoración de los Reyes Magos** (Mt,2, 1-12) se fecha en el año 1580, ya que en una de las impresiones conservadas se puede leer la inscripción “Luca Bertelli formis/1580”, sin embargo en un segundo estado de estampación se atribuye a Marco del Moro, por lo que el Bartsch Ilustrado asigna a este último la invención del tema. De nuevo la composición está guiada por una diagonal que va desde la Virgen y el Niño, pasando por los reyes hasta los caballos de la derecha. Igual que en la estampa anterior esta diagonal dominante suaviza la composición en aspa creada por la otra diagonal que se genera desde el rey mago arrodillado que besa el pie del Niño, pasando por el tema principal, la Virgen y el Niño, hasta la mula del lado izquierdo. Aunque habitualmente el buey y la mula desaparecen de la escena con la llegada de los Magos, el grabado y con él el lienzo, sitúan a los dos animales en la escena. El lienzo copia el grabado con gran fidelidad, tanto en la composición de la escena, como en la arquitectura y paisaje del fondo y el atuendo de los personajes. Sin duda el motivo principal son la Virgen y el Niño, marcados por la estrella que ha orientado a los Magos, por eso ambos ocupan el espacio central y el lateral derecho del lienzo ha reducido el de la estampa, eliminando algunos detalles anecdóticos. Así prescinde de los camellos que, al fondo, transportan los suministros para el viaje; oculta las piernas de los caballos tras el rey mago que levanta su sombrero y las de este tras el rey arrodillado. También elimina al perro que decoraba el margen inferior izquierdo de la estampa. Resulta curioso que hasta el paisaje del fondo, que mostraba una ladera, ha sido transformado en una cadena de montañas que exhiben sus cumbres, quizá para adecuarlo al entorno local. Esta estampa fue también conocida por Silvestro de Estanmolín (1577-1608), quien la emplea para su Epifanía del retablo mayor de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Longares; se piensa que probablemente sea italiano, por lo que es probable que incluso conociera o poseyera la estampa antes de venir a España (14).

Los grabados son fieles representantes de la pintura manierista veneciana de finales del XVI, donde el gusto por lo anecdótico y los detalles se alzan como protagonistas. Los trazos de buril recrean fuertes contrastes de luces y sombras y generan focos de penumbra frente a otros de mayor luminosidad, anunciando lo que será el Barroco. El pintor de Echávarri-Urtupiña lo traduce en color y lo traslada nuevamente a la pintura, con lo que transmite la técnica pictórica de artistas como Tintoretto o Jacopo Bassano. Se convierte así

(14) Cat.Exp. *Aragón y la pintura del Renacimiento*, Zaragoza, 1990.

en un seguidor de la pintura de estos maestros venecianos que busca generar exagerados efectos de luz, que dirigen y centran la atención del espectador, como ya se ha comentado en los párrafos anteriores. Por supuesto su técnica se halla muy lejana de los artistas venecianos, ya que su intento de transmitir los focos de luz resulta tan brusco que casi podemos señalar una línea que marca el cambio. A ello se debe esa *frialdad luminosa* de los focos de luz, en los que el color aparece sumamente plano. No obstante, mientras que lo que estaba primando en España era el grabado flamenco y los modelos del manierismo romano, la obra de Echávarri-Urtupiña se nos presenta como un reflejo de la pintura manierista veneciana y de esos efectos claroscuro fundamentalmente para el siglo posterior. El hecho de que copie las estampas en su totalidad, sin recurrir a variantes más originales, nos habla de la mediocridad del pintor, por lo que hemos de destacar la procedencia del modelo y el grabador, Agostino Carracci. Este es el inicio de un método aplicable a otras tablas no insertadas en el retablo, que nos muestra que la pintura veneciana y el grabado boloñés también están presente en lugares, cuya cercanía geográfica y su relación con el comercio a través del mar Cantábrico, abocan más al grabado francés o nórdico.



Adoración de los Reyes Magos, Echávarri-Urtupiña



Adoración de los Reyes Magos, grabado de Agostino Carracci

DOCUMENTACION Y BIBLIOGRAFIA

Geoffrey WEST. Los fondos vascos de la British Library: los libros que fueron de Henry Burgaud des Marets. (Pág. 229)

Salvador-Artemi MOLLÀ I ALCANIZ. La inscripción de las claves del sotocoro de San Pedro de Vitoria. (Pág. 237)

Los fondos vascos de la British Library: los libros que fueron de Henri Burgaud des Marets

GEOFFREY WEST*

LOS FONDOS VASCOS DE LA BRITISH LIBRARY

En la IV Reunión de Trabajo de la Asociación Española de Bibliografía, celebrada en Madrid en noviembre de 1996, me referí a tres colecciones particulares que hoy forman parte de los fondos vascos de la British Library. Estas colecciones son: (1) los libros que donó a la biblioteca del Museo Británico el príncipe Louis-Lucien Bonaparte (1813-91); (2) los libros donados por Edward Spencer Dodgson (1857-1922); (3) los libros de Jean Henri Burgaud des Marets.⁽¹⁾ Esta tercera colección la constituyen las obras adquiridas por el Museo en los años 1873 y 1874 a raíz de la subasta de la biblioteca del francés Henri Burgaud des Marets. Este fondo, que se conocía por el nombre de 'Bibliothèque patoise', comprendía un número impresionante de libros en las lenguas minoritarias, y en los dialectos de las lenguas mayoritarias, de Europa. (2) Ahora, quisiera dedicar unas palabras a esta importante colección, a los libros que ingresaron al Museo y a la manera de su adquisición.

EL INTERÉS POR EL EUSKERA EN INGLATERRA

Desde la época moderna hasta hoy investigadores y lingüistas británicos han demostrado un interés por el tema vasco y así se puede explicar en parte la presencia en la actual British Library de libros sobre los vascos y el País Vasco, y libros en y sobre el euskera. No es difícil encontrar razones por la adquisición de libros sobre la historia y la geografía de la región: estos temas siempre han interesado a políticos, estadistas y a los poderosos en general, sobre todo en los siglos anteriores al nuestro. Así encontramos en la que fue la Old

(1) Véase 'El fondo vasco de E.S. Dodgson en la British Library: identificación y catalogación', en *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, 2 (Madrid: La Asociación, 1998), págs. 477-81.

(2) 'Bibliothèque patoise' figuraba en el título del catálogo de la subasta: *Bibliothèque patoise de M. Burgaud des Marets. Livres rares et précieux* (París: Maisonneuve 1873-74).

* Hispanic Section. The British Library