

# *Ama Birjina Haurrarekin eta erretratuak*

Pedro Atanasio Bocanegra: bere sormenaren testuingurua



Javier Portús

**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Testu hau Creative Commons lizentziapean (mota: Aitortu–EzKomertziala-LanEratorririkGabe) argitaratu da (by-nc-nd) 4.0 international. Beraz, berau banatu, kopiatu eta erreproduzitu daiteke (edukian aldaketarik egin gabe), betiere, irakaskuntza edo ikerketarako helburuekin, eta egilea eta jatorria aitortuta. Ezin da merkataritza helburuetarako erabili. Lizentzia honen baldintzak <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/legalcode> webgunean kontsultatu daitezke.



Ezin dira irudiak erabili eta erreproduzitu, argazkien eta/edo lanen egile-eskubideen jabeek berariazko baimena eman ezean.

© Testuenak: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

### **Argazki-kredituak**

© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: 1. ir.

© Catedral de Málaga. Argazkia: Eduardo Nieto, 2005: 5. ir.

© Convento de San José de las Carmelitas Descalzas de Antequera, Málaga. Argazkia: Antonio Rama, 2005: 2. ir.

© Curia Eclesiástica de Granada. Argazkia: Carlos Madero López, 2005: 4. ir.

© Museo Nacional del Prado, cat. 6588, gordailuan, Museo de Bellas Artes de Granada. Argazkia: Vicente del Amo, 1998: 3. ir.

Argitalpena:

*B'05* : *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, 1. zenb., 2006, 43.-66. or.

Babeslea:



**P**edro Atanasio Bocanegraren (1638-1689) [1. ir.] *Ama Birjina Haurrarekin eta erretratuak* margolana eskuratu berri dugunez, kalitate handiko lana sartu da Bilboko Arte Eder Museoko bildumetan, eta erakundeak Urrezko Mendeko Espainiako pinturari buruz eskaintzen duen ikuspegi bikaina osatu ahal izan dugu. Hala ere, sasoi horretako pieza zoragarriak ere baditugu; esate baterako, Riberaren, Zurbaranen edo Murilloren lanak. Margolan eskuratu berri horri esker, gainera, ondo baino hobeto ordezkatuta geratuko da Granadako eskola, Penintsulako beste pintura-gune batzuen aldean «txikiagoa» izan bazen ere, oso ezau-garri bereizgarri zehatzak izan zituelako eta argi eta garbi azaltzen duelako XVII. mendeko bigarren zatian eskualdeko gune aktiboak eta originalak sortu ahal izan zirela Sevillatik eta Gortetik kanpo, pintura-ekoizpe-naren zati handiena sortzen zuten hirietatik kanpo, hain zuzen ere.

Margolana Blanca, Begoña eta Aranzazu Alzola de la Sota ahizpek eman dute dohaintzan, familiako heren-tziaren bidez jaso ondoren. 1924. urtera arte, Madrileko Andria duke-dukesen bilduman aipatu zuten arte, ez genuen ezertxo ere jakin margolanaren historiari buruz<sup>1</sup>. Harrezkero, margolana aztertze-ko aukera izan duten adituek balioetsi egin dute, eta artistari<sup>2</sup> buruzko monografi- en edo Espainiako<sup>3</sup> pinturari buruzko lan orokorren bidez hedatu da.

Sinatuta ez dagoenez, kontraturik ez dagoenez edo margolaria nor den argitzen duten beste agiri garaikide batzuk ez daudenez, arrazoi estilistikoetan oinarrituta zehaztu da nor den margolanaren egilea. Jakitera eman zenetik, Pedro Atanasio Bocanegraren<sup>4</sup> izena ibili zen denen ahotan, eta, harrezkero, gaia jor- ratu du- tenek proposamen hori onartu dute. Izan ere, antzekotasun handiak dauzka margolari beraren beste lan batzuekin, kolore-sortari, giza tipologiei edo konposizioari berari dagokionez. Horrez gain, ezaugarriok ez dute inolako zerikusirik beste edozein margolariren ezaugarriekin.

---

1 C. y O. 1924.

2 Orozco 1937, 132. zenb.

3 Pérez Sánchez 1992, 385. or.; Pérez Sánchez 2004.

4 Juan Allendesalazarrek 1924ko artikulua sinatu zuen «A de C»-ri iradoki zion izena da.



1. Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689)  
*Ama Birjina Haurrekin eta erretratuak*  
Olioa mihisean. 146,5 x 135,5 cm  
Bilboko Arte Eder Museoa



2. Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689)  
*Ama Birjina Haurrekin, aingeruak eta santuak*  
 Olioa mihisean. 244 x 202 cm  
 Antequerako Carmelitas Descalzasen San Joseren komentua, Málaga

Horrela, bada, antzekotasun ugari ditu Antequerako<sup>5</sup> Carmelitas Descalzasen komentuko *Ama Birjina Haurrekin, aingeruak eta santuak* margolanarekin [2. ir.]. Formatua, hain zuzen ere, oso antzekoa da, Ama Birjina eta Umea mihisearen gainazalaren erdi-erdian daudelako (bestearen aldean, mihisea oso-osorik betetzen ez badute ere). Horrez gain, gorputz erdia baino gehiago duten bi irudi daude beheko aldean, bi santu, alegia. Gainerakoan, Ama Birjinaren, Jesusen eta aingeruen ereduak antzekoak dira, bai eta Ama Birjinaren beraren profila ere (erronboa da eta zabal samarra du erdialdea). Ama Birjinaren eta Umearen ezaugarriok Bocanegraren beste lan askotan agertzen dira, eta bere ezaugarri bereizgarriak dira. Era berean, Pradoko Museoko *Ama Birjina, emakume santuak eta aingeruak* mihisea monumentalean ere azaltzen dira [3. ir.].

Azken margolan horrek bikotea osatzen omen du *Ama Birjina eta santuak* lanarekin (Pradoko Museoa, Granadako Arte Ederren Museoa gordailatua), euren tamaina eta konposizioa berdina baitira, azkenaren estiloa aurreratuagoa bada ere. Biak bat datoz margolaria hil ostean bere ondasunen inbentarioan egindako bi sarrerekin, bertan oso zenbateko handietan tasatuta baitzeuden<sup>6</sup>. Margolanen estiloa kontuan hartuta,

<sup>5</sup> Orozco 1937, 133. zenb.

<sup>6</sup> «Ama Birjinaren, Umearen eta santuen beste mihise bat da. Urre-koloreko marko landua dauka, lau kanako luzera eta bi kanako altuera du eta berrehun dukateko balioa du» eta «Santu birjinen eta martiren eta Umea altzoan daukan Ama Birjinaren beste mihise bat da. Lau kanako zabalera eta bi kanako altuera dauka, markoa beltza da eta mila eta bostehun errealeko balioa du». Gil Medina 1997.





3. Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689)  
*Ama Birjina, emakume santuak eta aingeruak*  
 Olioa mihisean. 187 x 332 cm  
 Museo Nacional del Prado, Madril  
 Granadako Arte Ederren Museoa gordailatua

1676. urtetik aurrera egindakoak dira, Madrilera joan eta Flandesko ereduak ez ezik, Gortean lan egiten zuten margolariak flandestarrei buruz egin zuten interpretazioarekin ere harremanean jarri zenean. Horra hor Gorteko Francisco Herrera el Mozo margolaria<sup>7</sup>. Bilboko margolanaren eta *Ama Birjina, emakume santuak eta aingeruak* margolanaren artean dauden antzekotasunen arabera, badirudi garai bertsuan egin zituela, Madrilera joan osteko urteotan, hain zuzen ere. Antzekotasun horiek, gainera, Ama Birjinaren aurpegiaren ezaugarrietan, orrazkera banatzeko moduan edo bere gorputzaren profilean azaltzen dira, bai eta Jesus Umearen ezaugarrietan ere, eredu berekoa da eta. Izan ere, buru zabala dauka, ile hori bezain kizkurra du eta enborra pixkanaka-pixkanaka zabalitzen da sabelerantz, Alonso Canoren tipologiaren arabera. Nolanahi ere, Bilboko margolaneko ezkerreko beheko aldeko neskatoa eta Pradoko margolaneko posizio berean dagoen Santa Katalina erkatuz gero, antzekotasun adierazgarriak antzemango ditugu, ilean bertan (oso luze geratzen zaio, eta buruaren erdi-erdian banatzen da) zein soinekoan bertan. Soinekoak, hain zuzen ere, eskote zabala dauka, XVII. mendeko azken hamarkadetako modaren arabera.

Bocanegraren nortasun artistikoa eta bizi-ibilbidea oso ezagunak dira, koadro asko eta asko sinatu zituelako, sinatu ez zituen lanak bereak zirela asmatu zutelako bete-betean eta albiste biografikoak ugariak izan zirelako. 1937. urteaz geroztik, Emilio Orozco egindako monografia serioa bezain zehatza izan zuenez, leku nabaria dauka XVII. mendeko bigarren zatiko Espainiako pinturaren historian. Bere belaunaldiko beste artista askori gertatzen zaien bezala, Antonio Palomino margolari eta tratatu-idazlearen *El Museo pictórico y escala óptica* (1715-1724) da bere biografia ezagutzeko iturri zahar nagusia. Izan ere, Madril elkar ezaugu zuten eta harremanean egon ziren<sup>8</sup>. Artistari buruz emandako azalpen biografikoa balio handikoa da, margolariak egindako lanei edo jardueri buruzko datuak zehatzak baitira eta zehaztasunez azaltzen baitu nolakoak ziren artistaren izaera eta jitea. Azalpen hori, gainera, ez da sarriegitan agertzen beste agiri-iturri

<sup>7</sup> Izan ere, margolan horien xehetasun batzuek seguruenik Madrilan egindako lanak dakarzkigute gogora. Horrela, bada, *Ama Birjina Haurrekin eta santuak* mihisean agertzen diren aingeruetako batek antzekotasun asko ditu margolariak Madrileko Gongoren komenturako egin zuen *San Pedro martiria eta Santa Katalina* margolaneko aingeruekin.

<sup>8</sup> Palomino (1724) 1986, 302.-304. or.

batzuetan. Berari esker, jakin badakigu Bocanegra izaera zakarreko eta kontzientzia pertsonal zein profesional handiko artista goibel bezain harroa zela. Egia esan, Palominok oso gustuko zuen azalpenak haizatzea, sarritan sormen artistikoak berezitasun psikologikoekin zerikusia daukala adierazten duen topikoaren araberrako margolarien ezaugarri bereizgarrien berri emateko orduan. Hala ere, Bocanegrari buruz azaltzen dituen bitxikeriak oso zehatzak direnez, erraz antzematen da izaera bereziko pertsona dagoela ezaugarri horien atzean. Gizartean ondo finkatuta zegoen margolaria zela zioen, «bere etxera maiz joaten baitzen Granadako lehen mailako noblezia, bai eta Errege Kantzelaritzako epaileak ere. Ikaragarria zen benetan, eta On Pedrok eskuzabaltasunez eskaintzen zizkien freskagarriak eta txokolatea». Horren guztiaren ondorioz, bere ekoizpena oparo samarra izan zen, kontzientzia artistiko handia garatu zuen, eta, batez ere, 1676. urtean Gortera joan zenean azaleratu zuen. Bertan, hain zuzen ere, erregearen margolari izendatu zuten ohore handiz. Horrez gain, istilu bat baino gehiago izan zuen bere kideekin, aho betean esaten baitzuen gutxietsi egiten zituela.

Bocanegraren eta bere sasoiko beste margolari espainiar askoren lan-ibilbidean, norgehiagokak ziren nagusi, eta horrelako pasarte asko eta asko gertatu ziren euren bizitzetan. Izan ere, garai hartako literaturan eta pinturan agerpen handienetakoa zeukaten gertakarietako bat zen, eta, era berean, ezinbestekoa zen sormenaren garapena nolakoa zen jakiteko. Gure margolariari dagokionez, tokian-tokian zein estatu-mailan bizi izan zuen etengabeko lehia hori. Horrela, bada, Granadan garatu zuen lan-ibilbideko zati handi batean, Juan de Sevilla izan zuen lehiakide nagusi. Bocanegraren antzeko dohainak zeuzkanez, norgehiagoka latzak izan zituen berarekin, Alonso Cano hil ostean tokian tokiko merkatuan agertutako lan onenak lortzeko. Izan ere, 1674. urtean Bocanegrak katedraleko margolari-lanpostua erdietsi zuenean, pozaren pozez zegoen, Sevilla ere lanpostu horretarako aurkeztu zelako<sup>9</sup>. Palominoren esanetan, margolariaren heriotza bera ere horrelako testuinguruetan gertatu zen. Hain zuzen ere, iradoki egiten du frustrazioak jota hil zela (beretzat irain pertsonala izan zen eta), bera baino gazteagoa zen Teodoro Ardemansekiko «duelutako» porrot egin zuenean.

Arazoak arrazoi<sup>10</sup>, 1689ko apirilaren 17an hil zen. Bere testamentuaren eta bere ondasunen inbentarioaren bidez, jakin badakigu bost seme-alaba zituela eta ondare ez txikia utzi zuela<sup>11</sup>, hau da, higiezin jabetza batzuk, zenbait liburu eta berrehun eta hirurogeitik gora margolan. Lan batzuk bereak izan arren, beste batzuk beste margolari batzuenak ziren, inbentarioan bertan eurenak zirela adierazi zutelako edo euren ezaugarriak ez datozelako bat Granadako margolariaren ohiko ezaugarriekin, ohol gaineko margolan ugaritan jazotzen den bezala. Aipatutako maisuen artean, El Greco, Alonso Cano edo Barocci daude. Oso deigarria da hainbat eta hainbat erretratu egotea. Geroago hitz egingo dugu eurei buruz, eta, euren artean, idazleen zein artisten irudiak azaltzen dira.

Palominoren biografia, ondasunen inbentarioa eta garai hartako beste agiri batzuk kontuan hartuta, Bocanegra XVII. mendeko bigarren zatiko ohiko artista zela esan daiteke. Sasoi hartan, hain zuzen ere, Espainiako margolarien harrotasun profesional nabarmena garatu zuten, eta asmo sozial eta intelektual itzelak zituzten. Granadarrari dagokionez, ordea, horrelako jarrerez eta jokabideez hitz egitean, oso gogoan eduki behar da XVII. mendeko bigarren zatian hiriaren garapen artistikoan zeresan handia eduki zuen pertsona hurbil-hurbila egon zela. Alonso Canoz ari gara. Granadan bertan jaio zen, 1652. urtean bertan finkatu zen eta 1667. urtean bertan hil zen, hiru urtez Madrilan bizi izan bazen ere. Bere pintura tokian tokiko eskola nabaria sortzeko oinarria izan zen, eta ordezkari garrantzitsuenak (Bocanegra bera ere bai) bertara hurre-ratu ziren, konposizio, mota eta formula estilistikoaren bila<sup>12</sup>. Dena den, Canoren ekarpen bakarra ez zen izan

9 Orozco 1937, 30. or.

10 Era berean, Gil Medina 1997, 89. or., aipatu egin zuen ama hogeita bost egun lehenago hil zitzaioela.

11 Agiriok hemen argitaratu dira, Gil Medina 1997.

12 Wethey 1954, Orozco 1968, Calvo Castellón 2001a eta Calvo Castellón 2002.

eredu artistikoak ezartzea, kontzientzia sortzaile zehatza hedatu baitzuen, inolako zalantzarik gabe. Urrezko Mendeko artista espainiarren artean, nortasun ahaltsuena daukana da Cano. Antzinako biografo guztiek adierazten dutenez, gizon aldartetsua zen eta harrotasun pertsonal eta profesional izugarria zeukan. Bere «bizitza» artista autokontzientearen irudia osatzen duten pasartez beteta dago, euren oinarria kondairazkoa bada ere. Horrez gain, batzuetan ukatu egiten zizkioten ohoreak eta onespina eskatzen zituen beretzat eta bere artearentzat. Antza denez, Granadan oso-oso ohikoa zen bizitzako eredu horri eustea, bere bi jarraitzaile garrantzitsuenek ere (Bocanegrak eta Sevillak) ezaugarri bereizgarri nabarmenak izan baitzituzten.

Palominoren tratatuak Bocanegrari buruzko datu biografikoak eskaintzen dizkigu, baina, horrez gain, ikuspegi kritiko garrantzitsuak ere adierazten ditu, zeresan handia izan baitute oraintsura arte artistaren lanen gainean zabaldu den iritzian bertan. Azalpenak oso luzeak direla kontuan hartuta balioetsi egiten duela dirudien arren eta artistaren margolanak goraiatu egiten dituen arren, Palominoren iritzia gutxiesgarria da erabat. Tratatu-idazlearen esanetan, hain zuzen ere, «gustu eta kolore-gozotasun handiz nabarmendu zenez, jendeak txalotu egin zuen». Itxuraz azalpen xaloa bezain goresgarria dela badirudi ere, zuhurtasun argia ezkutatzen da sakonean, kritikoa ez denean. Garai hartako topikoaren arabera, jende gehiena koloreen aberastasunaren eraginpean zegoenez, ez zen adituen ustez goragokoak ziren balioak estimatzeko gai. Horra hor marrazkia-ekin eta konposizioarekin zerikusia zuten balioak. Geroago ere, gauza bera nabarmendu zuen behin eta berriro, honako hau idatzi zuenean: «Egia esan, marrazkia bera koloreak eta gustu ona adina menperatu balu, edonor liluratu zezakeen. Edonola ere, itxurata izan zen erabat, eta ez zen batere naturalista izan. Horren ondorioz, oso epela izan zen marrazkian, eta herri xehearen aura lausengariaren eraginpean baino ez zen egon. Ni neu horren guztiaren lekuko izan nintzen».

Oraintsura arteko historiografia artistikoan<sup>13</sup> behin eta berriro adierazi dute margolaria askoz hobeto moldatzen zela kolorearen arloan marrazkiaren arloan baino. Neurri batean, ideia hori justifikatuta dago, bere katalogoa oso zabala delako eta, horren ondorioz, lanen meritua oso desberdina delako. Nolanahi ere, sortzeko emankortasun horren eraginez ere egin zituen kalitate handiko margolanak, eta, bertan, egiaztatu egin zuen bisitatutako edo bere bizileku izandako hirietan (Granadan, Sevillan eta Madrilan) ikasitakoa bereganatzeko eta estilo pertsonal bihurtzeko gai izan zela. Estiloari begira, Alonso Canoren lana erreferentzia nagusia izan bazen ere, bi norabiderantz aurrera egiteko gai izan zen Bocanegra: batetik, fintasun eta samurtasun handiagorantz, eta, bestetik, konposizio-nabartasunerantz, bizitasun nabariagorantz eta kolore-larregikeria handiagorantz. Hau da, Canoren estiloaren irakurketa barrokoa egin zuen<sup>14</sup>. Izan ere, artistaren margolan handiak dira horren adierazgarri; esate baterako, Granadako Katedralako lan zoragarriak (*Gurutzatua, Ama Birjinaren agerraldia Matak San Joanen aurrean* edo *San Bernardoren edoskitzea*)<sup>15</sup>.

Era berean, jorratu zituen gaiak ere badira Bocanegraren nortasunaren adierazgarri. Bere katalogoaren zati handi batean debozio-irudiak jasotzen badira ere eta lanotan ohiko tipo ikonografikoak erabiltzen baditu ere, euren ikonografia kontuan hartuta bitxi-bitxiak diren zenbait lan daude. Horrela, bada, bertako margolari izendatu zezaten, Granadako katedralari oparitzeko *Gurutzatua* egin zuenean (in situ), formula tradizionalak erabili beharrean, oso-oso konposizio berezia eratu zuen. Gurutzatuaren ezkerrera, bere heriotzagatik negarrez ari diren ume aingeruak daude turrustan jarrita. Eskuinera, ordea, aingeru heldu batek indarrez garaitu du Heriotza (segadun hezurduraren bidez irudikatuta dago), bai eta Deabrua ere<sup>16</sup>. Ikonografia makabroa

13 Perez Sanchezek, esate baterako, honako hau dio: «marrazkian erakutsitako ahuleziari aurre egiteko, gatz berezia ematen dio koloreari.

Bertan, gainera, beti antzematzen da interes handia sortzen diola Flandesko pinturak eta nolabaiteko joera duela Van Dycken estilorantz».

Pérez Sánchez 1992, 384. or. Beste batzuk askoz gogorragoak izan ziren; Wethey, esate baterako. Oro har, bidegabekeriak deskalkifikatu zuten artistaren lana (izan ere, margolariaren «saio eskasak» direla dio). Ikus Wethey 1983, 107. or.

14 Bocanegraren estiloaren karakterizazioa egiteko eta bere etapak aztertzeko, honako hau ikusi, batez ere: Orozco 1937, 39. or. eta hur., eta Calvo Castellón 2001a eta 2002.

15 Calvo Castellón 2002.

16 Ibid., 240. or.





4. Alonso Cano (1601-1667)  
*Belengo Ama Birjina*, c. 1660-1667  
 Oil on canvas. 170 x 110 cm  
 Curia Eclesiástica, Granada



5. Alonso Cano (1601-1667)  
*Arrosarioko Ama Birjina*, c. 1655-1666  
 Oil on canvas. 356 x 219 cm  
 Málaga Katedrala

*Izurritearen alegoria* lanean ere agertzen da (Musée Goya, Castres), eta aurrekaririk gabeko margolana da Espainiako pinturaren historian<sup>17</sup>. Horrez gain, *Alonso Cano, hilda* lanean ere azaltzen da ikonografia hori (Sevillako Arte Ederren Museoa), eta bere lan-ibilbidean erreferentzia izandako artistari eskaini zion ageriko omenaldia da<sup>18</sup>. Bestetik, *Granadako Darro ibaiaren alegoria* ere Bocanegrarena omen da (Kordobako Arte Ederren Museoa), eta bertan azalduko gaia ere oso ezohikoa da garai hartako Espainiako pinturan. Era berean, *Justiziaren hieroglifikoa* ere margotu zuen. Neurri batean, XVI. mendeko Flandesko estampa bat izan zuen inspirazio-iturri, eta, margolan horri esker, erregearen margolari izendatu zuten<sup>19</sup>.

*Ama Birjina Haurrekin eta santuak* lanak gorago aipatutako ezaugarri asko eta asko dauzka. Izan ere, margolariaren lan eredugarria da, eta nolabaiteko originaltasuna erakusten du, narrazio piktorikoa garatzeko orduan. Bocanegraren lan gehienetan gertatzen den bezala, Alonso Cano margolanaren oinarritzko erreferentzia da, Ama Birjinak eta umeak osatutako taldea (nagusi da gainazal piktorikoan) bat baitator Canoren ikonografiari buruzko hausnarketa pertsonalaren ondorioz sortutako tipologiarekin. Hain zuzen ere, Granadako Curia Eclesiasticaren *Belengo Ama Birjina* oinarritzko aurrekaria omen da<sup>20</sup>. Maria Jainkoaren tronua da, semearekiko elkarreragina nabarmena bada ere; eta behe-perspektibatik irudikatuta dagoenez, monumentaltasuna nabaritu egiten da erabat. Bocanegrak sarritan erabili zuen irudi hori, Colomera Parrokiako (Granada), *Ama Birjina Haurrekin* lanean, esate baterako [4. ir.]<sup>21</sup>. Hala ere, Bilboko margolana

17 Pérez Sánchez/Augé 2002, 12. zenb.

18 Seguruénik, Bocanegraren ondasunen inbentarioan «hildako Cano prebendadunaren erretratua» izenburuaz agertzen den lan bera da. Gil Medina 1997, 96. or.

19 Pérez Sánchez 1965.

20 Wethey 1983, 53. zenb.

eta beste antzeko batzuk ulertzeko, oso kontuan hartu behar da Canok Malagako Katedralerako egindako *Arrosarioko Ama Birjina* [5. ir.]. Izan ere, Maria goiko aldean dago, Umea du besoetan eta beheara begira dago. Hori dela eta, beheko aldean dauden santuekiko komunikazioa ezartzen da, aingeruek arrosarioa ematen dieten bitartean. Canoren lan-ibilbidearen azken zatiko margolan garrantzitsuenetakoa da, eta, seguruena, Bocanegrak ezagutu egiten zuen, oso-oso antzekoa den margolana egin omen baitzuen Granadako Katedralerako<sup>22</sup>. Eredu horietan oinarrituta, margolariak bere tipologia sortu zuen, eta aurpegian erabilitako ezaugarriak oso bereizgarriak ziren. Horrela, bada, Ama Birjinaren aurpegia estutu egin zuen, begien zabalerari eutsi zion, sudurra zorroztu zuen, ahoa txikitu zuen eta are gehiago hanpatu zuen gorputza. Era berean, Jesus Umearen eruedetan ere aldaketak egin zituzenez, gai hori jorratzen zuten margolan askok eta askok ezaugarri bereizgarriak zeuzkaten.

Bilboko margolanak argi eta garbi adierazten du nola bilakatu ziren Canoren eruedetan oinarrituta Bocanegrak sortutako ereduak, baina, horrez gain, margolariaren trebetasunen adibide paregabea da eta bere lan onenen mailan dago. Gorriaren tonuen nahaste egokian, esate baterako, egiaztatu egiten da maisutasun bikaina zeukala koloreak erabiltzeko orduan. Izan ere, konposizio osoa antolatzen duen faktorea da, alboko gortina handien eta Ama Birjinaren soinekoaren bitartez, batik bat. Era berean, formen eta argiak koloreetan sortutako aldaketen bidez bolumenak eratzeko moduan ere egiaztatzen da. Aldi berean, ordea, Mariaren gorputzaren tamaina zertxobait desitxuratuta badago ere (gauza bera gertatzen da artistaren beste lan batzuetan), margolan neurritsua bezain orekatua da konposizioaren ikuspegitik, eta margolariak arreta handiz egin bide du, marrazkiaren zentzua nabarmena baita eta xehetasunetarako borondatea handia baita. Horren ondorioz, zehatz-mehatz azaltzen ditu pertsonaiak, jantzien osagaiak eta ehundurak.

Gero ikusiko dugunez, ikuspuntu tipologikoaren arabera pinturak Ama Birjinen eta dohaintza-emaielen tradizioari eusten badio ere, narrazio piktorikoari aurre egiteko modua oso ezohikoa da. Oso azalera txikian (146,5 x 135,5 cm) errealitate-maila desberdinetako pertsonaien taldea sartzeko, margolariak talde erlijioso isolatu zuen erretratuetatik, bi errealitateak banatzen zituen gortina bikoitzaren bitartez. Hori dela eta, oso eremu anbigua sortu zuen, eta ideia bikoitza jarri zuen jokoan: Ama Birjinaren eta Umearen agerpena birtuala zen (halakoak iradokitzeke, ez zen ohikoa gortinak erabiltzea) edo talde hori «margolanaren barruan zegoen margolana» zen benetan, garai hartan ez baitziren bitxiak gortinen bidez babestutako pinturak, sasoi hartako inbentarioak kontuan hartuz gero<sup>23</sup>.

Antzeko kezkek sortzen ditu umeen begiespenak. Muturretakoak neskak omen dira, euren soinekoak zelakoak diren eta belarritakoak dituztela kontuan hartzen badugu. Eskuinean dagoen neskak ile motz-motza dauka, eta, beharbada, gaixotasunen baten ondorioa izan daiteke. Hori dela eta, margolan osoa zin-hitzezkoa izan liteke. Erdikoa, ordea, mutila da, bere kasaka kontuan hartuta<sup>24</sup>. Bere ilearen luzera garai hartako modaren araberakoa da. Dena den, adin eta sexu zehatzeko hiru pertsona desberdin irudikatu nahi izan baditu ere eta benetako beste hainbeste umeren adierazgarri badira ere, batere individualizatuta ez dauden ezaugarriak dituzte, eta, bitxia bada ere, Ama Birjinaren ezaugarrien antzekoak dira<sup>25</sup>.

Horrek guztiorrek zerikusi handiagoa dauka koadroaren tipologiari dagozkion ohiturekin Bocanegrak erretratuen generorako zeukan ustezko ezintasunarekin baino. Bereak direla egiaztatutako lanen katalogoan horrelako margolan gutxi badaude ere, bere ondasunen inbentarioak iradoki egiten digu beretzat generoa bildumagile moduan zela interesgarria eta sarri-sarri landu zuela zaletasun hori. Bertan, laurogeita heme-

21 Calvo Castellón 2001b, 5.7-58. or.

22 Ibid., 62. or.

23 Dena dela, agerikoa denez, errealitatean ez zeukaten margolanean eduki bide zuten tamaina.

24 Era berean, Van Kesselek (Museo del Prado) hamarkada horietan margotutako *Familia lorategian* lanean ere agertzen da kasaka daraman mutila.

25 Gai hau Orozco 1937, 55.-56. or., hazpimarratu zuen.

zortzi erretratu aipatzen dira, eta, seguruenik, euretako zenbait sortu ziren bere pintzeletatik. Horra hor «On Pedro delakoak» Canori egin omen zion erretratua edo Granadan bizi omen ziren pertsonaien irudiak; esate baterako, Andres de Mazola, Antonio de Leiva, Diego de Viana, Zubiako komentuko fraidea edo Cartujako priorea. Horrez gain, «hildako neskatoaren» eta «amaitu gabeko sei erretratu-bururen» gaineko aipamenak ere badaude<sup>26</sup>. Bestetik, hildako Alonso Canoren erretratuak eta Rois artzapezpikuaren irudiak egiaztatzen dutenez (Rois bera dohaintza-emaile moduan agertzen da Granadako Katedraleko *San Bernardoren edoskitzea* mihise handian)<sup>27</sup>, ageri-agerikoa da aurpegiaren ezaugarriak indibidualizatzeko gaitasun nahikoa zuela, genero hori lantzen zuten margolari guztien antzera.

Lehen esan dudanez, Bilboko margolanean ez da indibidualizazio hori agertzen bere tipologiaren eraginez. Lana bera figuraziotzko tradizio bikoitzekoa da. Batetik, bitartekari diren Ama Birjinarena eta Umearena, eta, bestetik, dohaintza-emaileen margolanena. Biak oso ohiko gaiak dira mendebaldeko margolaritzan. Lehenengo kasuan, gainera, tokian tokiko tradizioa zegoen, eta, batez ere, Alonso Canoren *Arrosarioko Ama Birjina* zen joera horren adierazgarri<sup>28</sup>. Seguruenik, orain arte halakorik aipatu ez arren, Mariaren bitartekari-tzaren gaia Bocanegraren *Ama Birjina eta santuak* lanean ere agertzen da. Egia esan, badirudi zenbait santuk eta aingeruak (Guardakoa ote?) tunikadun eta lore-orrazkeradun neskatoaren itxura duen arima aurkezten dietela Mariari eta Umeari.

Babeslea edo bitartekaria zen Mariaren kontzeptuaren eraginez, euren burua Mariari gomendatzen zioten pertsonaia garaikideak irudikatzen hasi ziren, mendebaldeko margolaritzan tradizio luzekoa zen «dohaintza-emailearen» formularen bidez. Espainiako adibideak ugariak dira benetan. Sarritan, nobletasun-agirien osagai diren miniaturretan agertzen dira. Bertan, hain zuzen ere, familia osoak belauniko daude Ama Birjinaren oinaldean<sup>29</sup>, eta, oro har, Mariak umea darama besoetan. Ohikoena eszena bera paisaia batean garatzea eta Maria hodeien gainean agertzea bada ere, batzuetan, Bilboko margolanean bezala, anbigutasunez jokatzeko da «agerpenaren» eta «irudikapenaren» bidez. Horrelaxe gertatzen da Alonso Gonzalezek eskatuta 1613an egindako nobletasun-agirian (bilduma partikularra)<sup>30</sup>. Ekintza elizan jazotzen da, eta, aldarreetako batean, bi ume eta euren gurasoak belauniko daude. Aldareko mahaiaren gainean, hodei artean, Ama Birjinari buruzko ohiko eskultura azaltzen da. Hala ere, ez dago jarrita halako testuinguruetan jarrita egon ohi den bezala, «agerpena» izango balitz bezala baizik. Horrelako irudietan erretratuak egon badaude ere, nabarmendu beharra dago nobletasun-agirietako dohaintza-emaileen irudikapenean ez ohi diotela larreparatzen antzekotasun fisikoari eta hainbat pertsonaiak ez dutela ezaugarri indibidualizaturik.

Horrelako lanek Bocanegrarengan izan dezaketen eragina aztertzeko orduan, oso kontuan hartu beharra dago oso kantzelaritza garrantzitsua zegoela Granadan, eta, Valladolidekoarekin batera, nobletasun-agiriak egiten zituena zela. Dena den, handik hurbil, Sevillan, esaterako, «Ama Birjinaren eta dohaintza-emaileen» formulak nolabaiteko zori ikonografikoa izan zuen XVII. mendeko pinturan. Hain zuzen ere, oso adibide garrantzitsuak dira Roelasek *Sortzez Garbia eta Matako Fernando* (Gemäldegalerie, Berlin) edo Pachecoren bi margolan. Bertan, Ama Birjinaren deitura bera irudikatu zuen Miguel Cidekin (Sevillako Katedrala) eta Mateo Vazquez de Lecarekin (bilduma partikularra) batera, hurrenez hurren. Suzanne Strattonek adierazi zuenez, kasu bakar batean ere modeloa ez zegoen bertan koadroa margotu zenean<sup>31</sup>, eta ez dakigu beste erretratu batzuk erabili ziren, pertsonaia horiek irudikatzen orduan. Garaiari begira, are hurbilagoa

26 Gil Medina 1997, 96.-98. or.

27 Calvo Castellón 2002, 220. or.

28 Batez ere, ikus Camacho 1990 eta Sánchez López 1999.

29 Esate baterako, Museo Nacional del Prado 2000 liburuan, horrelako eszenak agertzen dira 30., 31., 32., 45., 46. edo 75. zenbakietan, eta 1571. zein 1818. urteen artekoak dira. Portús 2002, 22. or. eta hur., lanean jorratu ditut gaiok.

30 El documento pintado... 2000, 208-210. or., 45. zenb.

31 Stratton 1988, 62.-63. or.

da Juan Valdes Lealek 1661ean<sup>32</sup> sinatutako *Sortzez Garbia eta dohaintza-emaileak* zoragarria (National Gallery, Londres), eta, bertan, kalitate handi-handiko bi erretratu agertzen dira. Margolan horietan guztietan, dohaintza-emailearen eta Ama Birjinaren espazioa berbera denez, narrazioa arbitrario samarra da. Bocanegra, ordea, arbitrariotasun horri aurre egiten saiatu zen, eta, gortinen bitartez errealitate-maila biak isolatu zituenez, nortasun narratibo ikaragarria eman zion bere lanari.

Aurreko orrialdeetan, *Ama Birjina Haurrekin eta erretratuak* miresteko orduan, nire iritziz kontuan hartu behar diren sormenezko oinarria eta tradizioikonografikoa azaltzen saiatu naiz. Margolan hori, gainera, Alonso Cano hil ostean Granadako margolaritzak hartu zuen bidearen adierazgarri ezin hobea da. Era berean, margolariaren pieza interesgarrienetakoa da, originaltasun handiz aurre egin ziolako oso gai tradizionalari, bere trebetasun kromatikoa aparta zelako (margolariari ezaugarri hori onetsi diote beti) edo arreta handiz garatu zuelako konposizioa eta azaldu zituelako eszenako osagai guztiak.

---

32 Madril/Sevilla 1991, 182.-183. or., 52. zenb.

## BIBLIOGRAFIA

### **C. y O. 1924**

A de C. y O. «Visita a la colección de los Duques de Andría», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXII. libk., 1. zenb., 1924, 46.-47. or.

### **Calvo Castellón 2001a**

Antonio Calvo Castellón. «La pervivencia de la poética de Cano en la pintura granadina», *Alonso Cano : espiritualidad y modernidad artística*. [Erak. kat., Granada, Hospital Real]. Granada : Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2001, 369-478. or.

### **Calvo Castellón 2001b**

—. «Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos : evocaciones iconográficas», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, XXXII. libk., 2001, 45.-76. or.

### **Calvo Castellón 2002**

—. «Pinturas de discípulos y seguidores de Alonso Cano en la Catedral de Granada», *Alonso Cano y la Catedral de Granada : homenaje del Cabildo de la Catedral de Granada a Alonso Cano, en la conmemoración del IV centenario de su nacimiento*. Granada : Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2002, 212.-242. or.

### **Camacho 1990**

Rosario Camacho. «Alonso Cano y el barroco en Málaga», José Álvarez Lopera... [et al.]. *Figuras e imágenes del Barroco : estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid : Fundación Argentaria : Visor, 1999, 323.-354. or.

### **El documento pintado... 2000**

*El documento pintado : cinco siglos de arte en manuscritos*. Madrid : Ministerio de Educación y Cultura : Museo del Prado : AFEDA, 2000.

### **Gil Medina 1997**

Lázaro Gil Medina. «Nuevos datos para la vida y obra del pintor real Pedro Atanasio Bocanegra – Testamento, codicilo, inventario y tasación de su patrimonio artístico», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXVIII. libk., 1997, 92-93. or.

### **Madril/Sevilla 1991**

*Valdés Leal*. [Erak. kat., Madril, Museo del Prado; Sevilla, Museo de Bellas Artes]. Enrique Valdivielso [testuak]. Sevilla : Junta de Andalucía ; Madrid : Museo del Prado, 1991.

### **Orozco 1937**

Emilio Orozco Díaz. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada : Hº de Paulino Ventura, 1937.

### **Orozco 1968**

—. «Alonso Cano y su escuela». *Alonso Cano y su escuela en el III centenario de su muerte*. [Erak. kat., Granada, Hospital Real]. Madrid : Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1968, 9.-36.or.

### **Palomino (1724) 1986**

Antonio Palomino de Castro y Velasco. *Vidas*. Nina Ayala Mallory (arg.). Madrid : Alianza, 1986 (1. ed., 1724).

### **Pérez Sánchez 1965**

Alfonso E. Pérez Sánchez. «El 'jeroglífico de la Justicia' de Bocanegra», *Archivo Español de Arte*, 1965, 130.-132. or.

### **Pérez Sánchez 1992**

—. *Pintura Barroca en España, 1600-1750*, Madrid : Cátedra, 1992.

### **Pérez Sánchez 2004**

—. «Velázquez y el retrato barroco», *El retrato español : del Greco a Picasso*. [Erak. kat.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2004, 166.-199. or.

### **Pérez Sánchez/Augé 2002**

Alfonso E. Pérez Sánchez ; Jean-Louis Augé. *Obras maestras españolas del Museo Goya de Castres*. Madrid ; Fundación BBVA, 2002.

**Portús 2002**

Javier Portús. «Orden y concierto : escenas familiares en la pintura española, del Renacimiento a Goya», *Ternura y melodrama : pintura de escenas familiares en tiempos de Sorolla*. [Erak. kat., Valentzia, Museo del Siglo XIX]. Valencia : Generalitat Valenciana, 2002, 19.-69. or.

**Sánchez López 1999**

Juan Antonio Sánchez López. «El patrocinio de María, clave argumental para la revisión iconográfica e iconológica de la 'Virgen del Rosario' de Alonso Cano», José Álvarez Lopera... [et al.]. *Figuras e imágenes del Barroco : estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid : Fundación Argentaria : Visor, 1999, 355.-378. or.

**Stratton 1988**

Suzanne Stratton. «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de arte e iconografía*, 1. libk., 2. zenb., 1988, 3.-128. or.

**Wethey 1954**

Harold E. Wethey. «Discípulos granadinos de Alonso Cano», *Archivo Español de Arte*, XXVII. libk., 1954, 25.-34. or.

**Wethey 1983**

—. *Alonso Cano : pintor, escultor y arquitecto*. Madrid : Alianza, 1983.