

Anberes eta Florentzia artean: *Emakumezko bustoa beloarekin* enigma



Edward H. Wouk

**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., 2., 3. eta 13. ir. by courtesy of the Witt Library, Courtauld Institute of Art, London: 15. ir.
- © Galleria degli Uffizi. Ministero per i Beni e le Attività Culturali: 4., 8., 14. eta 16. ir.
- © Jens Mohr, Hallwylska museet: 9. ir.
- © Kunsthistorisches Museum mit MVK und ÖTM: 10. ir.
- © Museum de Fundatie, Heino / Wijhe en Zwolle, the Netherlands. Photo: Hans Westerink, Zwolle: 11. ir.
- © Národní Galerie: 7. eta 12. ir.
- © The British Library Board. All Rights Reserved: 6. ir.
- © The Metropolitan Museum of Art: 5. ir.

Argitalpena:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, 7. zenb., 2013, 89.-123. or.

Babeslea



metro bilbao

Emakumezko bustoa beloarekin [1. ir.] lanak jakin-min handia piztu du adituen artean, Arte Ederren Museoak 1953. urtean jaso zuenetik¹. Hasieran, bere irribarre misteriotsua, bekoki garbia eta begirada sarkorreko begi ilunak kontuan hartuta, badirudi Agnolo Bronzinoren (1503-1572) zirkuluko artistek edo bere ikasle Alessandro Allorik (1535-1607) erretratutako edozein emakume florentziarren antza zeukala modeloak. Florentziako bi artista horiek, gainera, erretratuaren generoan nabarmendu ziren². Nolanahi ere, busto-erretratu honen haritz-egurrezko euskarria, pigmentuak eta olio-pinturaren tratamendua bat datoz Hegoaldeko Herbehereetako margolaritzarekin; izan ere, inguru hori erretratuaren berrikuntzako beste gune handi bat izan zen XVI. mendean. Orain dela gutxi iradoki dutenez, egia esan, *Emakumezko bustoa beloarekin* bi kultura aberats horien arteko bidegurutzean dago kokatuta, eta forma zein estilo italiarrak arakatu zituen artista flandestarrak egin zuen³.

Artikulu honetan, *Emakumezko bustoa beloarekin* Florentziaren eta Herbehereen arteko etengabeko elkarriketa kulturallean kokatzen ahaleginduko naiz. Ohol hau XVI. mendearen erdialdekoa da, eta, garai hartan, Florentziako merkatariak Anberesko metropoli bizi-bizian finkatu zirenez, agerpen nabaria zeukaten bertan. Brujasen finkatutako bankari florentziarren aurreko belaunaldi bildumagileen ohiturei eutsita, enpresari horiek arteetako mezena handiak izan ziren. Aldi berean, trantsizio-fasean ere sartu zen Herbehereetako pintura. Flandesko pintura goiztiarraren kalitate tekniko zoragarria eta debozio-izaera alde batera utzita, arte berria sortu zen, oinarri hauekin: apaingarri eta estilo italiarren erabilera handiagoa, gai mitologikoen inguruko interes handiagoa eta margolariak arte nobleko aditu jarduletzat hartzeko joera berria.

XV. mendean, italiarrek eta, batez ere, florentziarrek bete-betean jo zuten Herbehereetako arterantz, euren bildumak olio-pintura bikainen bidez aberasteko asmoz. XVI. mendean, ordea, joera hori aldatu egin zen, eta, sarritan, artista flandestarrek arte italiarraren inguruko interes handia eduki zuten. Izan ere, eredutzat ere hartu zuten. Ondoren, bi gizarteen arteko –Anberes eta Florentzia– truke ekonomiko eta kulturala izango

1 Margolan honi buruzko aurreko iruzkin baterako, ikus Lasterra 1967, 151. or., 367. zenb. (anonimo italiar moduan, XVI. mendea); Bilboko Arte Ederren Museoa... 2006, 33. or., 19. zenb. (Ana Sánchez-Lassaren fitxa, anonimo italiar moduan, c. 1550-1570).

2 2010 Campbell 1990, 25.-27. or.; Cropper.

3 Lehen aldiz Denis Mahonek iradoki zuen 2000ko maiatzaren 30eko gutunean (Bilboko Arte Ederren Museoko Artxiboa). Azken urteotan, antzeko proposamenak ere egin dira beste erretratu batzuetarako; esate baterako, Frankfurtuko emakumearen erretratu delakorako. Orain dela gutxi adierazi dutenez, hain zuzen ere, Espainian bete-betean lan egindako Pietro Campaña margolari flandestarrak eta Girolamo da Carpik egin zuten. Ikusi hemen iruzkinak: Pattanaro 2008, *passim*.



1. Anonimo flandestarra
Emakumezko bustoa beloarekin, c. 1550-1570
Olioa haritz-oholean. 47 x 36 cm
Bilboko Arte Ederren Museoa
Inb. zenb. 69/36

dugu aztergai. Bertan, hain zuzen ere, ikusizko arteek oso zeresan handia izan zuten banakako eta taldekako nortasunean. Saiakera honen bidez, adierazi nahi nuke *Emakumezko bustoa beloarekin* lanean Anberesekin lotune berezia daukan emakume florentziarraren irudia agertzen dela. Hala ere, erretratu egin zuen artistak Hegoaldeko Herbehereetan ikasi zuen, eta ahalegin handia egin zuen, erretratu florentziarren lengoia bereganatzen zuela erakusteko. Dena dela, iparraldeko teknikak eta materialak erabili zituen. Azterketa honi esker, erretratu miresgarri honen itxurazko kontraesanaren testuingurua kokatu eta azaldu ahal izango dugu. Bertan, hain zuzen ere, argi eta garbi adierazten da modeloa erbesteratutako emakumea dela eta iparraldeko margolariak ikusizko lengoia italiarra darabilela.

Ikusizko probak eta teknikak

Emakumezko bustoa beloarekin erretratu xume bezain erakargarria da, eta bertan agertzen den emakumeak ikusleak limurtzen ditu bere begirada zuzenaz. Aparteko sentsibilitate eta atentzioaren bitartez, hauxe irudikatu zuen margolariak: emakumearen nakar-itxurako larruazala, masail gorritzak, dotoreziaz luzatutako sudurra eta orrazkera apainean diademaz eutsitako kobre-koloreko ilea. Horretarako, *sfumatoaren* teknika erabili zuen, hau da, argia eta itzalak uztartu zituen Leonardo da Vinciren lanekin lotu ohi den ehundura lausotuan. Erretratu honen egileak argi lausoa eta tonalitate modulatuak orekatzen ditu, pertsonaiaren ezaugarriak leuntzeko⁴. Badirudi emakumearen tamaina naturaleko aurpegia atzealde zehaztugabe ilunetik sortzen dela. Bere begi sarkorren kliskak eta irribarretxoak, ostera, berehalakotasuna zein intimitatea indartzen dituzte. Pintzelkada finen bitartez, artistak xehetasunez aztertzen ditu emakumearen soinekoaren luxua, belarririkoa bakarra, perla beltzeko iduneko dotorea eta urrezko katea. Ikusiko dugunez, xehetasun horien arabera, agerikoa da emakume eder bezain gaztea goi-mailakoa dela eta bere edertasuna bat datorrela XVI. mendearen erdialdeko erretratuak konbentzionalismo konplexuekin. Genero hori, hain zuzen ere, oso tresna egokia zen joandako pertsonari zegokion gizarte-mailaren, itxuraren eta izaeraren berri emateko⁵.

Azterketa teknikoaren arabera, ageri-agerikoa da margolan zoragarri hau Anberesen egin zutela 1570. urtean-edo. Egiaztatu da euskarria [2. ir.] Baltikoko haritz-egurrezko pieza bakarra dela. Egur gogor hori nahikoa arrunta da iparraldean, baina ez zuten Italian erabiltzen⁶. Egurrak jatorrizko lodierari eutsi dio, eta ez da inoiz indartu. Lau ertzak higituta daude, eta ezkerrekoa zertxobait ebaki dute, ohola aurreko markora egokitze asmoz, inolako zalantzarik gabe. Atzeko aldeko markak kontuan hartuta, ohola prestatzeko orduan, eskuz zerratu zen Anberesko ohituraren arabera. Bertan, hain zuzen ere, debekatuta zeuden Iparraldeko Herbehereetan erabili ohi zituzten zerra mekanikoak⁷. Sulfatoa barik, oinarrian igeltsua dagoenez (kaltzio karbonatoa), ia-ia esan gabe doa margolana ez zutela Italian egin⁸. Zeharkako ebakidurari erreparatu gero [3. ir.], igeltsuzko oinarria geroxeago prestatu zen inprimazio-geruza gris argiaz, XVI. mendeko bigarren zatian Herbehereetan ohikoa zen jardunaren arabera⁹.

4 Sfumatoari dagokionez, ikus Nagel 1993.

5 Ikus Campbell 1990, 1.-39. or.

6 Campbell/Foister/Roy 1997, 16.-18. or.; Bruzzone/Galassi 2011, 253.-259. or.; Klein 2008, 189.-191. or.

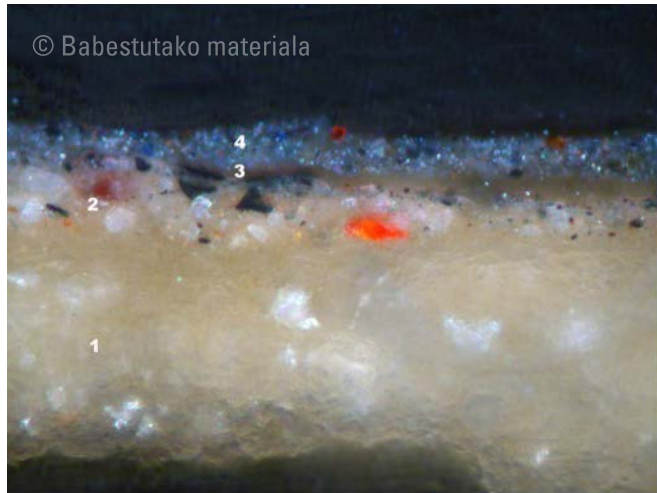
7 Eskerrak eman nahi dizkiot Jean-Albert Glatignyri, ohol honen azterketako emaitzak nirekin partekatzeagatik.

8 Honako hauxe hartu zuten kontuan, pigmentuak aztertzean: PLM, azterketa mikrokimikoak, HPTLC, FTIR eta SEM-EDX. Arte-Lab, S. L. enpresako María Jesús Gómez Garciak eta Andrés Sánchez Ledesmak egin dituzte. Erradiografia eta errelektografia infragorria, ordea, Bilboko Arte Ederren Museoan egin ziren, José Luis Merino Gorosperen zuzendaritzapean.

9 Ikus Dunkerton/Spring 1998, 120.-130. or. Ohol gaineko erretratu ugarien artean, autoreek igeltsuzko oinarria daukan margolan italiar bakarra aurkitzen dute «Bassanorena omen den» lan batean. Izan ere, iparraldeko margolana ere izan daiteke, inolako arazorik gabe. Era berean, ikus Campbell/Foister/Roy 1997. Bilboko margolanean, sulfatozko oinarriidun igeltsuzko aztarna bakarrak (CaSO₄) oholaren ertzean bertan agertzen dira, 1950eko hamarkadan goitik behera zaharberritu zuten gunean, hain zuzen ere. Eskerrak asko Michael Gallagherri eta Jill Dunkerton, puntu hau nirekin batera aztertzeagatik.



2. Anonimo flandestarra
Emakumezko bustoa beloarekin, c. 1550-1570
 Bilboko Arte Ederren Museoa
 Atzealdea



3. Anonimo flandestarra
Emakumezko bustoa beloarekin, c. 1550-1570
 Bilboko Arte Ederren Museoa
 Beloaren kolore grisetik hartutako lagin baten ebakidura estratigrafikoa

1. Kaltzio-karbonatoz osatutako kolore zuriaren prestakina
2. Kolore gris argiko inprimaketa; hauek dira bere osagaiak: albaialdea, kaltzio-karbonatoa, landare-ikatz (b. p.), lur gorria (m. b. p.), bermiloia (m. b. p.) eta koloratzaile gorri organikoa (m. b. p.)
3. Arrea
4. Berpintaketa urdinxka; hauek dira bere osagaiak: titanioaren zuria, zinkaren zuria, itsasoz haraidinko urdin sintetikoa, lur gorria, hezurren beltza eta kromoaren berdea

Aurrekari historikoak

Flandesen, kanpoko begia engainatzeko baino ez dute margotzen: gauza alaigarriak dira, eta ezin da ezer txarrik esan eurei buruz; esate baterako, santuak eta profetak [...]. Batzuen ustez hori guztiori ona bada ere, inolako zentzurik gabe eginda dago, inolako simetriarik eta proportziorik gabe, arretaz hautatu eta gaitzetsi gabe. Funtsik eta indarrik gabe eginda dago, azken finean. Edonola ere, Flandesen baino txarrago margotzen dute beste herrialde batzuetan.

Vittoria Colonna noble erromatarrarekin izandako elkarrizketetako batean Migel Anjelek arte flandestarrari buruz egin omen zuen kondena ospetsu horretan, ageri-agerikoa da XVI. mendean aurreiritzi handiak zeudelako iparraldeko artearen aurka. *Bizitzak* lanean (1550, 1568), Giorgio Vasarik harri eta zur azaltzen zuen nolako balentria teknikoak zeuden Flandesko pintura goiztiarlean. Hala ere, neurri handi batean, ez zuen onartzen iparraldeko arteak Errenazimentuaren garapenean egin zuen ekarpena. Izan ere, eduki eta forma klasikoaren birbizipen gradual bezain kontzientea zela zioen¹⁰.

Nolanahi ere, XV. mendeko Italian, oso margolari preziatuak ziren Jan van Eyck eta Rogier van der Weyden¹¹. Orain dela gutxi Paula Nuttallek adierazi duenez, Toskanako patrizioek bete-betean egin zituzten Flandesko margolanen bildumak. Bestetik, negozioak egiteko eta euren enpresak zuzentzeko asmoz Brujasen finkatu ziren merkatari eta bankari florentziarrak arteetako patroia handiak izan ziren¹². Florentziako etxeetara eta familien kaperetara esportatzeko asmoz, tokian tokiko artistei lanak egiteko eskatzen zieten, merkatari horiek Flandesko artea eraman zuten Errenazimentuko Italiara. Seguruenik, gaur egun Hugo van der Goeseck Uffizietan daukan *Portinari triptikoa* [4. ir.] da florentziarrek Flandesko pinturan garatutako mezenasgoaren adibiderik ospetsuena. Tommaso Portinari Medici bankako ordezkaria zen Brujasen, eta triptiko zoragarri hori

¹⁰ Ikus Melion 1991, baina, batez ere, 109.-128. or.

¹¹ Baxandall 1971, 106.-109. or.

¹² Ikus Nuttall 2004, passim.



4. Hugo van der Goes (1440-1482/1483)
Artzainen Adorazioa
Portinari Triptikoa obraren erdiko panela, 1476-1479
Olioa oholean. 253 x 304 cm
Galleria degli Uffizi, Florentzia
Inb. zenb. 1890, 3192



5. Hans Memling (c. 1435-1494)
Tommaso di Folco Portinari (1428–1501) eta Maria Portinari (Maria Maddalena Baroncelli), c. 1470
Olioa oholean. 44,1 x 33,7 cm (bakoitza, gutxi gorabehera)
The Metropolitan Museum of Art, New York
Inb. zenb. 14.40.626–27

enkargatu zuen, Florentziako Santa Maria Nuova ospitaleko elizako koruan bere familiak zeukan kaperako aldarean jartzeko. Izan ere, *Quattrocentoko* artistarik esanguratsuenetako batzuek apaindu zuten, freskoaren bidez: Domenico Veneziano, Piero della Francesca, Andrea del Castagno eta Alessio Baldovinettik, hain justu. Erretaulak Lorenzo Monacok aurretiaz egindako lana ordezkatu zuen. Lan hori tenplez eginda zegoen, eta urre-xafak zituen gune askotan. Portinariaren ustetan, Hugo van der Goesek errealismoaren erakargarritasun paregabea eskaintzen zion, baita koloreen aberastasuna, oihalen xehetasunen inguruko atentzio naturalista, paisaia eta natura hila ere. Hori guztiori lortzeko, olio-pintura erabiltzen zuen¹³.

Portinariaren iritziz, erretaula monumentala egiteko ondoen egokituta zegoen artista zen Van der Goes. Hala ere, beste flandestar bat aukeratu zuen, Hans Memling [5. ir.], diptiko ikusgarria egin ziezaion. Bertan, bere erretratua eta bere emazte gaztea zen Maria Baroncelliren erretratua agertzen ziren. Emaztea arrandiaz jantzita zegoen, eta aparteko arretaz margotutako iduneko miresgarria zeraman soinean¹⁴. Guzti-guztiak kontuan hartuz gero, ageri-agerikoa da Portinari goi-mailakoa zela eta oso gustu ona zeukala, baina,aldi berean, esan gabe doa kulturaz haraindiko elkarrizketaren adierazgarri ere bazela. Izan ere, italiarrek iparraldeko artistengana jotzen zuten, mota zehatz bateko irudiak eduki nahi zituztenean; esate baterako, debozizioko pintura eta erretratuak, kasu honetan gertatzen den bezala. Aldi berean, margolan horiek eragin zuzena izan zuten Florentziako artean bertan¹⁵.

13 Ibid., baina, batez ere, 60.-72. eta 133.-191. or. Erretratuan bertan Italiaren eta «Iparraldearen» artean ezartzen den elkarrizketari dagokionez, ikus Campbell 1990, 9. kap. Lorenzo Monacoren margolanari dagokionez (Uffizietako Errege Magoen Jaurespena izenarekin identifikatzen da), ikus Eisenberg 1989, 119. or. Era berean, ikus Guicciardini 1567, 98. or.

14 Ikus Borcherten saiakerak 2005. Erretratuan agertzen diren bitxiei dagokionez, ikus Florentzia 2003, 20. or.

15 Ikus Aby Warburgen azterlan ospetsuak: «Flemish art and florentine art in Lorenzo de' Medici's circle around 1480» eta «Artistic exchanges between north and south in the fifteenth century», in Warburg 1999, 281.-303. or. eta 275.-280. or., hurrenez hurren.

Komunitate florentziarra Anberesen: artea eta gizarte-nortasuna

Laburbilduta, eskola bat desagertu zen, Brujaskoa, hain zuzen ere. Politikari, gerrari, bidaiei eta herriaren eraketa fisiko zein moralaren osagai diren elementu aktibo guztiei esker, eskola berria sortu zen Anberesen. Mendiz bestaldeko sinesmenak bere inspirazio-iturria dira, mendiz bestaldeko artea bere aholkularia da, printzeek sustatu egiten dute, premia nazional guztiak horren inguruan garatzen dira. Aktiboa eta oso-oso zalantzia da aldi berean, guztiz bikaina, erabat emankorra eta ia-ia ikusezina: metamorfosia goitik beherakoa denez, ezezaguna da erabat¹⁶.

1500. urtean-edo, Brujasko garrantzi komertzial eta artistikoak behera egin zuenean, Anberes nagusi izan zen Hegoaldeko Herbehereetako bizimodu ekonomiko eta kulturalen¹⁷. Fernand Braudelen esanetan, zenbait faktoreren ondorioz (kokapen geografikoa eta egitura politikoak, besteak beste), ekonomia globalaren gunea izan zen Anberes. Espainiako koroapean, Mundu Berritik etorritako aberastasunari esker, hiria loratu egin zen. Hori dela eta, bertako ezohiko gobernu-egitura alde batera utzi eta negozioak askatasun nahiz segurtasun osoz egin zitzaizkien beste nazio batzuk finkatu ziren bertan¹⁸. Aurrerantzean, Florentziako merkataria eta bankarien zeregina beste ausart batzuen baino xumeagoa izan zen; esate baterako, hanseatikoak, frantsesak, ingelesak, portugesak, espainolak eta beste italiar batzuk, genoar entzutetsuak, adibidez. Florentziako merkatariek, ordea, oso dinamikoak izaten jarraitu zuten, eta euren nortasuna zein nagusitasuna kulturalak berresteko irrikaz zeuden, betiko moduan¹⁹.

Brujastik Anbereserako iragaitza handi hori gertatu zenean, iparraldeko giro artistikoa ere aldatu zen ezinbestean. Bultzada gero eta handiagoa zenez, artista flandestarrek arte italiarrera jo zuten, pintura-aukera berrien bila. Frantziako I.ak arte italiarra eskuratu nahi zuenez, herrialde horretako artistak kontratatu zituen gortarako. Herbehereetan, ordea, gero eta margolari gehiago hasi ziren Erromara bidaiatzen, antzinako gauza klasikoak nahiz Errenazimentuko lanak marrazteko, etxera itzultzeko eta Italiara begira zeuden eduki eta formadun margolanak sortzeko²⁰. Errege-gorteetako zenbait mezenak eskatuta (tartean zeuden Borgoinako Felipe, Cleveseko Felipe, Austriako Margarita eta Érarde de La Marck, besteak beste), Flandesko zenbait artista gazte (Jan Gossart eta Lambert Lombard, besteak beste) ikusizko kultura italiarrarekin zeukaten esperientzia zuzena erabiltzen hasi ziren, iparraldean aurretiaz erabili ez ziren pintura-moduak arakatzeko²¹. Laster, mezenasgo-eredu horiek oihartzuna hartu zuten artearen merkatu sortu berrian. Bertan, hain zuzen ere, aspaldi-aspaldiko tresnek, giza biluziaren irudikapenek eta margolan mitologikoek garrantzi berria zeukaten gero eta ugariagoa zen publikoarentzat. Garapen horrekin batera, iparraldera itzuli ziren artistek arte italiarraren teoriari buruzko jakintza berria zeukatenez, asmo humanistadun jardun intelektualtzat hartu zuten euren lanbidea.

1549an, Giorgio Vasarik *Arkitekto, margolari eta eskulturagile bikainen bizitzak...* funtsezko lana argitaratu baino urtebete lehenago, Anberesko erbesteratu florentziarren komunitateak zeremonia-arku monumentaletako bat babestu zuen, Karlos V.ak eta Felipe II.ak hirian egin zuten garaipen-sarrera apaintzeko [6. ir.]. Eszenatokiak bi metroko altuera zeukan ia-ia, eta enperadorea zein etorkizuneko erregea –baita Anberesko biztanleak ere– harri eta zur uzteko diseinatu zen. Izan ere, literaturaren eta ikusizko arteen arloetan Florentzia nagusi zela adierazi nahi zuten. Santu zaindarien eta garai hartako Florentziako gobernariaren irudiak

16 «En résumé, une école avait disparu, celle de Bruges. La politique, la guerre, les voyages, tous les éléments actifs dont se compose la constitution physique et morale d'un peuple y aidant, une autre école se forme à Anvers. Les croyances ultramontaines l'inspirent, l'art ultramontain la conseille, les princes l'encouragent, tous les besoins nationaux lui font appel; elle est à la fois très active et très indécise, très brillante, étonnamment féconde et presque effacée; elle métamorphose de fond en comble, au point de n'être plus reconnaissable». Eugène Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, 1875, 25. or.

17 Ikus Wee 1963, II. libk., 109.-142. or.

18 Ikus Braudel 1979, 118.-129. or.

19 Anberesen finkatutako komunitate florentziarrari dagokionez, ikus Goris 1925, 78.-79. or.

20 Ikus Dacos 1995. Frantziako egoerari dagokionez, ikus Zerner 1996, «introduction» eta passim.



6. Anonimoa
 Florentziako nazioaren agertokia, Felipe II.ak Anberesen egin beharreko sarrerarako
 Xilografia. 22,4 x 15,8 cm
 In Cornelius Grapheus. *Le triomphe d'Anvers, faict en la susception du Prince Philips, Prince d'Espaign[e]*, 57. or.
 Anberes, Pieter Coecke van Aelst, 1550
 British Library, Londres
 C 75 d 15

ez ezik, honako hauxe agertzen zen egituran: Dante, Petrarca zein Boccaccio olerkarien erretratuak; eta, hurrenez hurren, Vasariaren testuaren edukia irekitzen eta ixten zuten bi artisten erretratuak (Giotto, Toskanako eskolako sortzaile ezaguna, eta Migel Anjel, ordurako Kapera Sixtinoko *Azken judizioa* amaituta zeukan artista «jainkotiarra»)²².

Arku horretako ezohiko ikonografia oso esanguratsua da gure azterketari dagokionez. Izan ere, argi eta garbi adierazten du Anberesen bizi ziren arte-merkatari florentziarrentzat, haien balioaren jakitun, zer neurritaraino zen euren artearen historia euren harrotasun nazionalaren eta gizarte-nortasunaren adierazgarri²³. Hirian bertan, hiria bera Giottoren eta Migel Anjelen aberria zela ziotenez, merkatari florentziarrek ere euren emazteen erretratuak enkargatu zitzaizkion, garaiko ohitura florentziarren eran pintatuta. Horretarako, arte italiarra ondo ezagutzen zuela egiaztatzeko gogo bizia zeukan artistarengana jotzen zuten. Hain zuzen ere, Francesco Guicciardini diplomatiko eta historialari florentziararen loba zen Lodovico Guicciardini merkatari florentziarra (1521-1589) egin zuen Herbehereen azalpenik xeheena. 1567ko *Descrittione... di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore*²⁴ lanean, Herbehereetako topografia, baliabide naturalak eta industria azaldu zituen Lodovicok. Horrez gain, garai hartako artista asko ere laudatu zituen, modu italiarrean lan egiteko gaitasun handia zutelako, biluziaren tratamenduan eta muskuluen, eskortzoen zein giza adierazpenaren irudikapenean.

Frans Floris de Vriendt (1519/1520-1570) Anberesko margolaririk handiena izan zen XVI. mendearen erdialdean. Artisten familiarik zetorren, eta haren anaiak izandako Cornelis eta Jacques eskulturan, arkitekturan nahiz arte apaingarrietan nabarmendu ziren. 1539. urtean, Frans Florisek urrats erabakigarria eman zuen, Anberestik irteteko eta jardun artistiko berriak ezagutzeko. Horretarako, lehenengo eta behin, Liejako *pictor doctus* zen Lambert Lombardekin ikasi zuen, eta, ondoren, maisuaren antzera, Italiara joan zen. Bertan, hain zuzen ere, bost urtez bizi izan zen gutxi gorabehera, 1540ko hamarkadan²⁵. Italian, Florisek interes bizia zeukan Antzinate klasikoko lanei eta Migel Anjeli buruz, bai eta Rafaeli eta haren jarraitzailei buruz ere. Anberesera itzuli zenean, *bottega* ireki zuen Rafaelen tailerraren ereduari jarraituz. Antza denez, ehun eta hogeit hamar urte izan zituen une batean, Herbehereetako artisten belaunaldi osoa, alegia. Horren ondorioz, euren estiloa eta berrikuntzak maila berrietara iritsi ziren²⁶.

21 Denhaene 1975; Sterk 1980.

22 Jacquot 1960, 463. or.; Becker 2002.

23 Gizarte-nortasunak eszenatoki horien sorreran izan zuen zeresanari dagokionez, ikus Meadow 1999.

24 Guicciardini 1567. Liburu honen edizioei dagokienez, ikus Touwaide 1973.

25 Ikus Velde 1975, I. libk., baina, batez ere, 29-30. or.

26 Ikus Wouk 2008. Florisen tailerrari dagokionez, ikus Velde 1975, I. libk., 99.-122. or.



7. Frans Floris (1519/1520-1570)
Emakume baten burua
 Olioa oholean. 46 x 33 cm
 Národní Galerie, Praga



8. Francesco Salviati (1510-1563)
Karitatea
 Olioa oholean. 156 x 122 cm
 Galleria degli Uffizi, Florentzia
 Inb. zenb. 1890, 2157

Italian zegoela, Florisek sasoi hartako pintura florentziarra ere ikusi ahal izan zuen, baina, batez ere, Francesco Salviatiren lanak. Vasariaren garaikidea zen, eta asko laudatzen zuten bere *bella maniera* estiloagatik²⁷. Florisentzat, oso erakargarriak izan ziren Salviatiren biluzi muskulutsu bezain uhinkariak, narratiba historikoko margolan arranditsua eta emakume-buru apainduak. Florisek ohol gaineko zirriborro fina egin zuen olio-pinturaz [7. ir.], Salviatik gaur egun Uffizietan daukan *Karitatea* ospetsuaren buruan oinarrituta [8. ir.]. Izan ere, xehetasun handiz irudikatzen ditu emakumearen adats txirikordatu eta haren iduneko perlak, haragi-koloreen nakar-itxurako tonu zuria nabarmentzen dute-eta²⁸. Salviatiren modelo dotore bezain bitxiztatua Migel Anjelen *teste divine* delakoaren marrazkietan oinarrituta dago, seguruenik. Margolan hori ikustean, Floris bera harri eta zur geratu zenez²⁹, tamaina naturaleko buruen ehunka zirriborro hasi zen margotzen. Buru batzuk gizonenak dira, eta ereinotzak edo kapelak dituzte goiko aldean. Emakumeen buru askotan, ordea, perlaz eta bitxiz apaindutako orrazkera landuak agertzen dira.

Edonola ere, gutxi gorabehera buru horiek *Emakumezko bustoa beloarekin* lanaren tamainakoak izan arren eta margolanaren antzeko ezaugarri asko eduki arren, ez ziren erretratu moduan sortu. Aitzitik, konposizio narratiboetan berrerabiltzeko egiten zituzten asmaketazko zirriborro horiek. Salviatiren *Karitatea* lanari buruzko Pragako zirriborroan, esaterako, Florisek apur bat aldatu zuen burua, eta *Uda* [9. ir.] laneko alegoriako irudi baterako erabili zuen. Irudi hori, hain zuzen ere, biluzik dago gerritik gora, eta sasoioko fruta oparoak ditu inguruan. Salviatik albora begira egindako buruaren irudikapen dotore zein itxuratia aldatu egin da testu-irudi berri horretan, irudiak bere sorbaldaren gainetik begiratzen diolako atzean daukan satiro keinukariari³⁰.

27 Erroma/Paris 1998.

28 Carl van de Veldek gai hori iradoki zuen hementxe: Velde 1975, I. libk., 293.-294. or., S152. zenb.; II. libk., 76. ir. Era berean, ikus Zuntz 1929, 65.-66. or., 68, 102, XV. lam. Salviatiren *Karitatea* lanari dagokionez, ikus Mortari 1992, 113. or., 16. zenb. Luisa Mortari lanaren bi kopia goiztiar aipatzen ditu, eta originala 1544.-1548. urteetako-edo dela dio.

29 *Teste divine* delakoei dagokionez, ikus Vasari 1966-, 113. or.; Shearman 1967, 57. or. (seguruenik, Gherardo Perinirentzako «aurkezpen-marrazkia»). Ondoren, Mediciko Frantziskok erosi zituen marrazkiak.

30 Eskuinaldean dago sinatuta: «FF IV» [«IV» gaineko goi-marra]. Velde 1975, I. libk., 294.-295. or., S154. zenb., II. libk., 77. ir.



9. Frans Floris (1519/1520-1570)
Aestas (Uda), 1564-1565
 Olioa oholari itsatsitako mihisean. 115,5 x 134 cm
 Hallwylska Museet, Stockholm
 Inb. zenb. 3200 XXXII:B.157

Florisek lehenagokoak ziren eredu italiarrak berriro interpretatzeko erabilitako adibide hori bat dator artistak buruen zirriborroak nola erabiltzen zituen argitzeko asmoz Van Manderrek eman zuen azalpenarekin: «Franssek kolore-orbanak prestatzen jartzen zituen ikastunak, klarionaren laguntzaz bere asmoa zein zen gainerik azaldu ondoren. Gero, jarraitzen uzten zien, baina lehenago zer buru erabili behar zituzten esaten zien. Izan ere, ohol gainean irudikatutako zenbait buru zituen beti eskura»³¹. Nahiz eta Van Manderrek pintura horiek tailerrean bertan erabilera praktikoa zutela azaldu, ez du haien sorrera aztertzen, eta ez du sormena ere lantzen. Dirudienez, Florisek Domenico Beccafumi artista italiarraren lanetan ikusi zuen lehen aldiz buru-zirriborro margotuaren formatua, artista hori aitzindaria izan zelako olio-pinturaz egindako buru adierazgarri zirraborroetan³². Gainera, Salviatiren buru adierazgarriak, John Shearmanek aipatutako «fantasia landuen» iturri aberatsak³³, bete-betean kopiatu eta zabaldu zituzten³⁴.

Peter Suttonen esanetan, Florisek margotutako buru-zirriborroak artistak Flandesko tradizioan egin zituen ekarpenik nabarmenenetakoa dira. Ohol gehienak 45 x 35 zentimetrokoak dira, eta geroagoko beste margolari batzuei eman zieten aukera, *tronietan*³⁵ («aurpegia», flandeseraz), aurpegi adierazgarriaren edo ohi-koaren zirriborro margotuetan, giza emozioaren eta izaeraren irudikapena garatu zezaten. *Troniea* genero garrantzitsua izan zen XVI. mendearen amaierako eta XVII. mendeko Flandesko eta Holandako pinturan, eta, besteak beste, Brouwerrek eta Rembrandtek jorratu zuten³⁶.

31 Mander 1604, 242v. fol.; Miedema 1994-1999, I. libk., 229. or.

32 Rafaelen buruen marrazkiei dagokienez, ikus Bambach 1999, 321.-328. or. Beccafumik paperean olio-pinturaz egindako zirriborroei dagokienez, ikus Siena 1990, 116., 121.-123., 128. zenb.

33 Shearman 1967, 57. or.

34 Gai hori honako honexek aztertu berri du: Rearick 2001, 455.-478. or., baina, batez ere, 460.-462. or. Justus Müller Hofstedek iradokitzen duenez, Palma Gazteak Milango Pinacoteca di Brera daukan Gizon-burua adibide moduan erabili ahal izan zuen Florisek (Müller 1968, 247. or., 4. zenb.). Bestetik, Carl van de Veldek adierazten duenez, lanak garaikideak izango dira seguruenik (Velde 1975, I. libk., 71. or.).

35 Tronie terminoari eta bere erabilerei dagokienez, ikus Pauw-de Veen 1969, 190-193. or. Era berean, ikus Vries 1990.

36 Florisek buru-zirriborro margotuetan garatutako erabilera berritzaileari dagokionez, ikus Müller 1968, 223-253. or. Hona hemen azterketarik berriena: Sutton/Wieseman 2004, 24-25. or. Batez ere, Zuntzentzat, oso interesgarriak izan ziren Florisi buruzko monografian aipatutako buru-zirriborro margotuak, eta euren garapen zein erabilerearen kronologia sortzen saiatu zen. Ikus Zuntz 1929, 68. or.; Velde 1975, I. libk., 65-68. or.



10. Frans Floris (1519/1520-1570)
Mutiko baten erretratuá, c. 1560-1565
 Olioá oholean. 35,7 x 27,2 cm
 Kunsthistorisches Museum, Viena, Gemáldegalerie
 Inb. zenb. GG_3532



11. Frans Floris (1519/1520-1570)
Emakume baten buruá, c. 1560
 Olioá oholean. 46,5 x 32,5 cm
 Museum de Fundatie, Heino/Wijhe en Zwolle, Herbehereak

Antza denez, Florisek oso erretratu gutxi margotu zituen, nahiz eta gaur egunera arte iritsi diren margolanetan gaia aurrez aurre eta berehalakotasun harrigarri samarraz lantzen den³⁷. Florisen ikasleek eta jarraitzaileek Florisek genero horren inguruan egindako saiakuntzetan sakontzen jarraitu zuten; esate baterako, Frans Pourbusek, bere ikaslerik gustukoena; Pieterrek, Fransen aitak; eta Frans II.ak, bere semeak. Dena dela, haien erretratueta ez da maisuaren lan onenetakoen bat-batekotasuna azaltzen³⁸. Florisen erretratu gehienen tamaina margotutako buruen zirriborroen tamaina baino askoz handiagoa da, baina batzuk *Emakumezko bustoá beloarekin* margolanaren tamaina berekoak dira ia-ia. Esate baterako, gaur egun Viena dagoen *Mutilaren erretratuá* [10. ir.] lanean, ageri-agerikoa da Florisek pintzelkada garbia erabiltzen duela, antzekotasuna buru-zirriborro txikiaren formatu intimoan irudikatzeke. Era berean, iradoki da irudi ausart hori margolariaren semeetakoaren irudikapena ere izan daitekeela³⁹. Hain zuzen ere, beti ez dago argi non dagoen *troniearen* eta erretratuaren arteko muga. Florisen eredu batzuetan, Heino dagoen *Emakume-buruá* lanean [11. ir.], esaterako, ezaugarri bereizgarriak azaltzen dira, eta agerpen psikologikoa bera ere nabaria da, nahiz eta jantziaren arabera margolana lan narratiborako prestaketa-zirriborroa izan zela eta erretratu moduan margotu ez zela jakin⁴⁰. Floris bera hain hurbilak ziren bi genero horien artean arreta handiz mugitzen zela kontuan hartuta, funtsezkoa da arakatzea *Emakumezko bustoá beloarekin* margolaneko modeloaren ezaugarriak eta soinekoa nola eta zergatik aldatu ziren, identifikazioari kalterik egin gabe irudikapenaren ideoletara eta konbentzionalismoetara egokitu ahal izateko, ziurrenik.

37 Ikus Philippot 1965, 169-171. or.

38 Ibid.; era berean, Velde 1975, I. libk., 76. or.

39 Velde 1975, I. libk., 304.-305. or., S165. zenb.; II. libk., 85. ir.

40 Sinadura: «FFF». Ibid., I. libk., 296. or., S157. zenb.; II. libk., 79. ir. Aurretiaz, margolana Emakume-erretratuá zela adierazi zuten. Ikus Philippot 1965, 171. or., 17. zenb. Kopia marraztua dago Berlingo Kupferstichkabinetten erregistratuta (12325. inb. zenb.; sangina. 335 x 236 mm); ikus Bock/Rosenberg 1930, I. libk., 28. or., 12325. zenb.; II. libk., 22. ir.

Bertutea eta legea

Emakume bertutetsua, nork aurkituko ote du? Izan ere, harribitxien gain-gainetik dago bere estimua [...]. Tapizak egiten ditu bere kabuz; liho fin bezain purpuraz eginda dago bere soinekoa.

Atsotitzak 31, 10, 22)

Emakumezko bustoa beloarekin lana egin zuen artistak arreta bereziaz irudikatu zituen modeloaren bitxiak, baita kristalezko belarritakoa, urrezko katea eta perla beltz preziatuz egindako buelta bakarreko idunekoa ere, Florentziako dama dotoreen erretratu goiztiarragoetan agertzen direnak; esate baterako, Bronzinok 1543an egindako *Toledoko Leonorren erretratu* margolanean [12. ir.]. Objektu horiek modeloak Florentziako gizartean daukan mailaren adierazgarri dira; guzti-guztiak Toskanan bertan egin ziren seguruenik⁴¹, eta ez dira luxu-luxuzkoak. Izan ere, bere gizarte-mailako emakumeak eraman zitzaizkien bezalako bitxiak dira, Florentziako gobernuak ezarritako luxu-arau zorrotzak kontuan hartuta (*Provveditori alle Pompe*). Sarritan, ordea, ez ziren arau horiek inolaz ere betetzen⁴². Antzinarotik, emakumeen janzkeraren kontrola herri-intereserako gaia zen. Tito Liviok azaltzen duenez, emakumeak euren artean lehiatzen ziren janzkeran zein apaingarrietan. Izan ere, «maisutzak, apaiz-funtzioak, garaipenak, kondekorazioak, sariak eta gerrako harripakina: gauza horietako bat ere ezin da emakumeen esku egon»⁴³. Errenazimentuko Italian, emakumeek lege zorrotzak bete behar zituzten, eta itxura fisikoa kontrolatzea zuten helburu, euren barruko bertutearen kanpoko adierazpidetzat hartzen zutelako eta, maila kolektiboan, gizarte-bertutearen adierazgarri zelako⁴⁴. Horretarako, hauxe xedatzen zen 1433ko Florentziako lege garrantzitsu bateko testuan: «emakumeek hirian daramatzaten apaingarriek hiriaren distira eta ohorea areagotzen dituzte, neurritz eramanez gero»⁴⁵.

Florentziako luxu-legeria zenbait aldiz berrikusi zuten XVI. mendean, emakumeek euren gizarte-mailaren araberako desegokia zen janzkerarik eraman ez zezaten. 1562ko gutun batean, berak defendatutako luxu-legeak onartu zituen Mediciko Kosmek. Emakume ondraduen janzkera nolakoa izan behar den adierazteko egin zuen azalpena bat dator *Emakumezko bustoa beloarekin* lanean ikusten dugunarekin: «lehenengo eta behin, ez ditugu perla zahar debekatu nahi, hau da, buelta bateko idunekoa bakarrik eraman ahal izango da soinean, eta bere balioa 500 ezkutukoa izango da, gehienez ere. Dama guztiek perla dituztelako egiten dugu hori. Ez ditugu probapean jarri nahi. Legean bertan xedatutakoa kontuan hartuta, urrezko eta zilarrezko idunekoa eraman ahal izango dituzte soinean, baina esmalterik gabe, horrela kapitalari eusten zaiolako»⁴⁶.

Dena dela, emakume honen bitxiak XVI. mendean erdialdeko moda florentziarrekin bat badatoz ere, are zailagoa da bere soinekoa identifikatzea. Luxu-legeetan, soinekoei buruzko debeku xehe-xeheak azaltzen ziren, baina *ornamenta mulierumekin* zerikusia duten iturri dokumental ugarietako batean ere ez da agertzen nolakoa den erretratu honetako emakumeak daraman soinekoa⁴⁷. Modeloaren blusa zuriak parpailazko ertz bakuna dauka, eta bat dator garaiko jantzi flandestarrekin⁴⁸. Edonola ere, korapiloaren bidez kamisola berdea ezkututzen duen beste arropa marroi batera lotuta eta irekita daramanez, ez dut inolako aurrekaririk aurkitu aztergai izan ditudan erretratuetan. Horrez gain, burua zein sorbaldak estali eta lepoa inguratzen duen mantelina kastua maisutza piktorearen adibide zoragarria da. Era berean, oso osagarri ezohikoa ere bada,

41 Hackenbroch 1979, 26.-36. or. Era berean, ikus Florentzia 2003.

42 Italiako luxu-legeei dagokienez, ikus Killerby 2002.

43 Tito Livio. *Ab urbe condita*, XXXIV. liburua, 7. Antonio Diego Duarte Sánchezen itzulpena in <https://sites.google.com/site/adduartes/tito-livio>

44 Ikus Killerby 2002, 111-132. or.

45 Hementxe aipatzen den bezala: Killerby 2002, 115. or.

46 Carnescchi 1902, 12.-13. or., 37.-39. or. Hementxe dago gordeta Cosmek eskuz idatzitako gutuna: Archivio di Stato di Firenze, milza medicea 615, inserto 19: «In prima vorremo non proibir le perle, cioè un vezzo solo di valor la più di 500 scudi. Questo lo facciamo, perché tutte le gentildonne l'ann^o Non vorremo provarle; d'oro e d'argento non smaltato potessin portarne come la legge dice, perché questo è un mantenere il capitale».

47 Irukin orokorrerako, ikus Rainey 1991.

48 Ikus Cornelis de Zeeuwek Pierre de Moucheronen familiari egindako erretratu (1563, Rijksmuseum, Amsterdam); Philippot 1965, 182. or., 13. ir.



12. Agnolo Bronzino (1503-1572)
Toledoko Leonorren erretratu, 1543
Olioa oholean. 46 x 59 cm
Národní Galerie, Praga

eta ez dago batere argi sorbalden albo banatan erortzen diren larruzko xingolek inolako erabilgarritasunik daukaten. Badirudi ehiztari-jantzia daramala, eta, ondorioz, esan liteke *portrait historiéa* dela, hau da, eredu historiko bereziaren bidez irudikatutako pertsonaia ezagunaren erretratu. «Alegoriazko» erretratuaren tradizioa oso sustraituta zegoen Errenazimentuan, eta Florentziako artistek, Bronzinok berak ere bai, pertsonaia mitologiko edo historiko «moduan» jantzitako irudiak margotu zituzten. Hala ere, ez da inolako prototiporik aurkitu *Emakumezko bustoa beloarekin* margolanerako. Gainera, ilgorarik, buirakarrik edo gezirik ez dagoenez, badirudi Dianarekin parekatzerik ez dagoela, nahiz eta sarriagotan irudikatutako ehiztaria izan⁴⁹.

Estatus-kontua

XVI. mendeko Florentziako eta Flandesko gizarteetan emakumeek zeukaten estatusa aztergai garrantzitsua izan da azken urteotan⁵⁰. Patricia Simons arte-historialariaren arabera, emakume florentziarren irudi askotan igartzen den banakotasun-falta estereotipatua emakume horiek gizonen menpeko gizartean zuten bigarren mailako zereginaren ondorioa da. Izan ere, ezin hobeto interpretatu ditu alhora begira egindako erretratuko konbentzionalismoak, *voyeuraren* «gizon-begiradaren» bitartez⁵¹. Hala ere, Dale Kentek nabarmendu berri duenez, artearen historiak ahalegin handia egin du, Errenazimentuko gizon florentziarrek eragile aske moduan daukaten irudia eta emakume florentziarrek botere-objektu pribatu moduan duten irudia berrikusteko. Egia esan, neurri handi batean, emakume italiarren patua euren aitaren, senarraren edo elizaren esku zegoen, eta zorrotz kontrolatzen zuten emakumeek jabetzarako, herentziarako eta jardun publikorako zeukaten

49 Ikus Zerner 1996, 184.-201. or.; Fanlo/Legrand 2002.

50 Ikus honako honen saiakera berritzailea: Kelly 1977; baita honako hauen saiakerak ere: Hutson 1999 eta Thomas 2003. Anberesi dagokionez, ikus Kittell/Suydam 2004.

51 Ikus Simons 1992, Simons 1995.



13. Anonimo flandestarra
Emakumezko bustoa beloarekin, c. 1550-1570
 Bilboko Arte Ederren Museoa
 Erreflektografia infragorria

eskubidea. Dena dela, gizonak eurak ere bazeuden gizarte-mugen eraginpean. Sexu bateko eta besteko kideen erretratuak honakoen arteko konpromiso konplexua dira: batetik, ezaguna izan daitekeen pertsona; eta, bestetik, «ezaugarri idealizatuen eta bereizgarritasun estilizatuen» multzoa. Hartara, «gizarteak zehaztutakoa bezalako nortasuna» irudikatu ahal izango da»⁵².

Proba teknikoan arabera, *Emakumezko bustoa beloarekin* egiteko orduan, benetakotasunaren eta idealtasunaren arteko negoziaketa zaila garatu zen. Infragorrien eta X izpien bitartez egindako azterketa berri batean egiaztatu ahal izan denez, oso aurpegi desberdina dago margotutako gainazalaren azpian [13. ir.]. Oraindik ere emakumearen oinarrizko ezaugarriak antzematen ditugun arren, aldaketa esanguratsuak egin ziren erretratuaren hasierako kontzeptuaren eta amaierako irudiaren artean. Gainera, eragin sakona izan zuten modeloaren irudikapenean, bere banakotasuna sakrifikatu zutelako orduko erretratu florentziarretan modan zeuden edertasun-kontzeptuen mesedetan⁵³. Besteak beste, nabarmendu behar da emakumearen sudur bereizgarria leundu eta luzatu egin zela, garai hartako modara egokitu ahal izateko. Kokotsa eta masailak biribildu egin ziren, eta ilearen sorlekua are atzerago jarri zen bekokian. Bere begiak desberdin samarrak dira, eta argi eta garbi antzematen dira bi irudietan. Amaierako margolanean, ordea, forma biribil eta leunagoa dute. Guztiak batera kontuan hartuta, aldaketa horien ondorioz, badirudi modeloa bera nagusiagoa eta helduagoa dela. Era berean, emakume florentziar idealizatuen itxura ere badauka. Hori dela eta, naturalarekiko antzekotasuna aldatu zen, Medicitarren gorteko kideen erretratu arranditsuenetara egokitzeke; esate baterako, Bronzinok Toledoko Leonorri egindako eta lehen aipatutako erretratuak [12. ir.]. Bertan, hain zuzen ere, artistak ezaugarriak modulatu eta tonu-balioez jokatzen du, modeloaren aurpegia ohi baino zurbilagoa izan dadin, boli-antzekoa ia-ia, barruko graziaren kanpoko adierazgarri⁵⁴.

52 Kent 2001, 26. or., passim.

53 Garaiko emakumeen erretratu florentziarretako konbentzionalismoei dagokienez, ikus Cropper 1986.

54 Esate baterako, erkatu Bronzinoren erretratu ospetsuak: Toledoko Leonor (1543, Národní Galerie, Praga) [12. ir.] eta Toledoko Leonor eta Giovanni semea (c. 1544-1545; olioa oholaren gainean. 115 x 96 cm; Galleria degli Uffizi, Florentzia, 748. zenb.); Campbell 1990, 27. or.



© Babestutako materialia

14. Alessandro Allori (1535-1607)
Bianca Capelloren erretratu, c. 1578
 Olioa kobrean. 37 x 27 cm
 Galleria degli Uffizi, Florentzia
 Inb. zenb. 1890, 1514

Idealizazio-prozesu horren ondorioz, *Emakumezko bustoa beloarekin* lanak antz handia dauka Bianca Capelloren irudiekin (1548-1587). Bianca, hain zuzen ere, Mediciko Frantzisko duke handiaren maitale ospetsua eta emaztea izan zen. Bianca bera Alessandro Allorik tamaina naturaleko kobrean egindako eta Florentzian gordetako erretratu finean agertzen da [14. ir.]⁵⁵. Erretratu horretan ikusten dugunez, Biancak kobre-koloreko adats ospetsua darama atzerantz orraztuta, eta bere begi gaztaintara sakonek zuzen-zuzenean begiratzen diete ikusleei. Eskuineko begia handixeagoa da, eta ez du ezkerrekoak bezain artez begiratzen. Aurpegi biribila distiratsua da, masailetan emandako ukitu zuri eta gorri finei esker. Gainera, irten samarra den kokotsaren itzalaren bitartez daude konpentsatuta. Bianca Capello Veneziako familia aberatsenetakoan jaio zen 1548an. Oso ederra zenez, Florentziako historiako pertsonaia mitikoa izan zen, eta bere bizitzaren historia legendarioa zenbait antzezlanetako gaia ere izan zen. Pietro Bonaventuri gazte florentziarrarekin ezkondu zen, eta, 1563. urtean, Florentziara joan zen bizitzen. Gero, ordea, Kosme I.a duke handiaren semea zen Mediciko Frantziskoren arreta erakarri zuen, garai hartan Austriako Joanarekin ezkondu bazegoen ere. Joana hil ondoren, Frantzisko eta Bianca ezkondu egin ziren, Frantziskoren anaia nagusia zen Fernando kardinalak azaldutako eragozpenei inolako jaramonik egin gabe⁵⁶. Kondairaren arabera, Biancak oinordekorik eman ez

55 Alloriren erretratuari dagokionez, ikus Giovannoni 1991, 305.-306. or., 191. zenb., 426. eta 427. ir. Kobrezko plantxaren atzeko aldeko marrazkian, Giza bizitzaren ametsa dago irudikatuta, Londresko Courtauld Institutuen gordetako Migel Anjelen marrazkiaren kopia (D.1978. PG.424. inb. zenb.), Béatrizeten grabatuaren bidez ospetsu egindakoa. Ikus Londres 2010, 14. zenb. Lehenago, Bianca Capelloren antzeko beste erretratu bat hartu zen kontuan, eta, gaur egun, badirudi Bronzinoen jarraitzaile batek egin zuela. Margolan hori Londresko National Galleryn dago (NG 2085. inb. zenb.; olioa oholaren gainean. 58,7 x 49,6 cm). Ikus Gould 1975, 46. or.

56 Bianca Capellori dagokionez, ikus Dizionario biografico... 1960-, 10. libk. (1968), 15.-16. or. Eskerrik asko Chicagoko Art Institutetako Eve Straussman-Pflanzerri, nirekin batera Bianca Capelloren irudiak aztertzeagatik. Biancaren ezkontza Raffaello Gualterottik egindako zenbait grabatutan islatu zen. Hona hemen serie horren izenburua: Feste Nelle Nozze Del Serenissimo Don Francisco Medici Gran Duca Di Toscana: Et della Sereniss. sua Consorte la Sig. Bianca Capello (Firenze: Giunti, 1579). Fikziozko zenbait lan Bianca Capelloren historian oinarritu ziren: Thomas Middleton. Women beware women (1657); Modesto Rastrelli. Bianca Capello, tragedia (Firenze: Giovacchino Pagani, 1792); Primo Vignoli. Notte Fatale, Drama (Bologna: Nicola Zanichelli, 1947); Paul Paraire. Bianca (La Circé vénitienne); tragédie en 5 actes (Paris: Éditions du Scorpion, 1959).



15. Anonimo florentziarra
Bianca Capello Mediciko dukesaren erretratua
 Ez dakigu non dagoen

zinez, bere patuaren beldur zen, Frantzisko bera baino lehen hiltzen bazen. Bi maitaleak modu misteriotuan hil ziren 1587ko egun berean, Poggio a Caianon. Zurrumurruen arabera, pozoituta hil ziren, eta, 2006. urtean, bikotearen gorpuzkien azterketa medikoa egin zen, euren heriotzaren benetako arrazoia zein izan zen jakiteko⁵⁷. Bronzinorena edo Allorirena izan daitekeen oholean (gaur egun, inork ez daki non dagoen) [15. ir.]⁵⁸, Bianca Capellok erretratua miresten duenaren begirada erakartzen du *Emakumezko bustoa beloarekin* margolaneko antzekoak diren begi liluragarriez. Erretratu honetako modeloa Bianca Capello dela esateko orduan, erkaketa horiek nahikoak ez badira ere, antzekotasunaren arabera badago esaterik Bilboko margolanean irudikatutako emakumeak edo bere erretratuaren komisio-emaileak (bere senarra, seguruenik) behar den moduko irudia sortu nahi izan zuela, prototipo florentziar sendoak nabarmentzeko eta garaiko edertasun zein jokabide idealekin bat egiteko.

Hala ere, badago *Emakumezko bustoa beloarekin* lan garaikide florentziar askoren irudikapenetatik bereizten duen ezaugarririk: buruaren inguruan daraman beloa fin bezain gardena. XVI. mendearen erdialdean, beloak ia beti agertzen ziren irudi erlijiosoetan, baina, batez ere, Ama Birjinaren irudietan. Dena dela, nahiz eta goiztiarragoak izan, belodun emakume-modelo eserien zenbait aurrekari garrantzitsu daude. Beharbada, Rafaelen *La Donna Velata* margolanekoa da ospetsuena, Florentzian bertan gordetakoa [16. ir.]. Konposizioa modu zehaztugabe dago oinarrituta Leonardoren *Mona Lisa* margolanean (izan ere, beloa ere badarama). Edonola ere, oihalaren eta haragi-kolorearen ukimenezko tratamenduak garaiko erretratu veneziarretako aurrerakuntzak dakarzkigu gogora. Horrez gain, efektu horiek bateratu egiten dira, oso irudi errealista sortzeko. Vasari, hain zuzen ere, margolana azaldu zuen lehena izan zen, eta, bere esanetan, «erretratu ezin ederragoa da, eta benetan dirudi bizirik dagoela»⁵⁹. Vasariaren ustez, modeloa, *fornarina* (okinaren alaba), Rafaelen maitalea bazen ere, gaur egun emakume erromatar aberatsa dela esaten da, garaiko arropa erromatarretako apaingarri arrunta zen belo bikaina daramatzalako⁶⁰.

57 Ikus Mari... [et al.] 2006, Mari... [et al.] 2007.

58 95. zenbakia izan zuen Ercole Canessaren ondasunen enkantean, New Yorkeko American Art Associationen, 1930eko martxoaren 29an.

59 Vasari 1966-, IV. libk., 190. or.: «un ritratto bellissimo, che pareva viva viva».

60 Ikus Carol Plazzotta in Chapman 2004, 278.-279. or., 101. zenb. Era berean, ikus Wittkower 1963, 165.-169. or.



16. Rafael (Raffaello Sanzio) (1483-1520)
La Donna Velata, 1514-1515
Olioa mihisean. 82 x 60,5 cm
Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florentzia
Inb. zenb. 245

Dena dela, Rafaelen margolanean gertatzen denaren aldean, Bilboko erretratuko beloa gardena da. Aurrerago irudietan, Ama Birjinak belo gardena darama soinean. Erretratu sekularretan, ostera, apaingarriak lotune ñabartuagoak zituen, eta bere aurrekariak Antzinaroan bertan daude. Tazito historialari erromatarraren esanetan, Popea Sabina, Neronen bigarren emaztea, oso gutxitan agertzen zen jendaurrean, eta, agertzen zenean, beloaz erdi estalita zeraman aurpegia, «begiradak uxatzeko edo beretzat egokiena zelako»⁶¹. Bilboko erretratuak, ordea, ez dauka Errenazimentuan gustukoen zituzten Popea Sabinaren «erretratuen» karga erotikoa. Edonola ere, margolan horien arabera, badirudi garaiko ikusleek era guztietako jarrerak izango zituztela, apaingarri hori zeraman emakumea ikustean⁶². Bronzinok belo gardenaren ezaugarrien bidezko saiakerak egin zituen, Laura Battiferri olerkariaren erretratu paregabea (Florentzia, Palazzo Vecchio, MCF-LOE 1933-17. inb. zenb.). Alhora begira dago, bitxi xumeak daramatza eta liburu irekia du esku artean. Bertan, gainera, Petrarca Lauraren omenez idatzitako sonetoak agertzen dira, Laura Battiferriren izenaren eta lanbidearen adierazgarri⁶³. Bilboko margolanean bezala, Bronzinok oihal gardenari ematen dion tratamendua *tour de force* teknikoa da, baina modeloaren barruko munduaren metafora sotila ere bai.

61 Tazito, Anales, XIII, 34: «rarus in publicum egressus, idque velata parte oris, ne satiaret aspectum, vel quia sic decebat». Hemendik hartutako itzulpena: Tazito 2007, 577. or.

62 Erretratuari dagokionez, ikus Sylvie Béguin in Paris 1972, 213.-214. or., 241. zenb.

63 Cropper 2010, 248.-249. or., 91. ir.

Anberesko testuingurua

Anberesko metropoli alaian, emakumeek Florentzian baino askatasun handiagoa zeukaten. Bizitza publiko eta komertzialeko esparruetan parte hartzen zuten, eta, sarritan, arte-bilduma handiak ere egin zituzten, senarren bidez edo eragile moduan garatzen zuten jardueraren bidez⁶⁴. Guicciardinik adierazi zuenez, Anberesen bertan merkataritzan ziharduten emakumeek beste leku batzuetan eta, batez ere, Florentziako sorterrian ez zituzten askatasun asko zeukaten. Autore hori eta, beharbada, bere entzule toskanarrak harri eta zur geratu ziren, horri buruz idatzi zuenean:

Lur honetan, ordea, emakumeek, askok egiten duten bezala, merkataritzan ez badihardute, ez diete senarren zorrei erantzun beharko. Senarrek, ostera, emazteen zorrei erantzun beharko diete, ezkondu aurretik eta ondoren sortu direnean. Hala ere, emazteek ezin izango dituzte zorrak euren gain hartu, senarren baimenik eta lizentziarik ez badute, betiere merkataritza modu liberalean garatzen ez badute, hau da, lokal batetik kanpo erosi eta saltzen ez badute⁶⁵.

Egin berri diren azterketen arabera, emakumeek Anberesko lege-muga iraunkorrei aurre egin behar bazieten ere, oro har onartu da Guicciardinik esandakoa Anberesko emakumeen ezohiko askatasun-mailaren adierazgarri dela: sarritan, goi-mailako ikasketak egiten zituzten, eta merkataritza-sozietateko kide aktiboak ere baziren, nahiz eta legearen arabera oro har gizonen menpe zeuden⁶⁶. Emakumeek bizimodu kultural aktiboa ere bazeukaten komunitate erlijiosoen bitartez; beginak, esate baterako. Hain zuzen ere, artelan asko egiteko eskatzen zieten garai hartako artista nagusiei⁶⁷.

Emakumezko bustoa beloarekin margolaneko modeloak ez darama merkataritzako ezaugarri bereizgarririk. Dena dela, bere buruarenganako konfiantza daukanez, badirudi pertsonaia publikoa dela. Florisen tailerreko Herbehereetako artistek oso gustuko zuten emakumeen erretratuaren generoa jorratzea, irudikapeneko konbentzionalismoak eta banakotasun-guraria orekatzeko asmoz. Ikusi dugunez, Florisen berezitasunetako bat zen emakumeak artez eta aurrez aurre irudikatzea. Hori dela eta, bere garaikidea zen Antonio Morok erabilitako jarrera erretorikoetara jo zuen, errege-erreginen familia eta ahaideak Anberesko burgesiara egokitu-tako lengoaia piktoriko arruntagoan irudikatze asmoz. *Emakumezko bustoa beloarekin* finegia da, Florisek berak egin zuela esateko. Seguruenik, margolanaren data bat dator margolari horren azken lan-urteekin edo hil osteko hurrengo urteekin. Nolanahi ere, nortasun publikoaren nahiz pribatuaren arteko eta konbentzionalismoen zein banakotasunaren arteko oreka zaindua da Florisek genero honi eman zion tratamendu berritzailearen adierazgarria.

Pintura honen misterioa bere historia modernora ere hedatzen da. Ez dakigu nola iritsi zen margolana Manuel Taramona y Díaz de Entresotosen bildumara. Manuel Taramona 1872ko otsailaren 12an jaio zen Bilboko Alde Zaharrean, eta 1933ko abuztuaren 23an hil zen. Taramona jauna Euskadiko industrialari nabarmena izan zen, eta, 1910etik 1923ra⁶⁸, zazpi aldiz aukeratu zuten kongresuko diputatu. Euskadiko industrializazioaren historian leku aipagarria izan behar du, eskualdean bertan kautxuaren industria sustatu zuelako eta

64 Aert 2006, 297.-313. or.; modu orokorragoan, honako honen saiakerak: Hanawalt 1986. Oraindik ere, honako hau da Anberesko goraldi komertzialari buruzko funtsezko azterlana: Braudel 1979.

65 «Ma in questa terra, se la donna non traffica mercantilmente, come pur fanno molte, non è obligate a' debiti del marito, ma il marito è ben obligato a' debiti della moglie, tanto a quelli che ella avesse fatti innanzi al matrimonio quanto a quelli che ella facesse dopo. Ma la donna senza permissione et licenza del marito non si può obligare, salvo quelle che esercitano liberalmente la mercatura, comperando et vendendo fuor di bottega». Guicciardini 1567, 108. or.

66 Vandenbroeck 1991; Howell 1998.

67 Ikus Simons 2001.

68 Frakzio liberaleko ordezkaria izan zen Torrijosko barrutitik (Toledo, 245. barrutia). 1910. urtean, liberalek gehiengoa lortu zuten ganberan. Canalejas lehen ministroa izan zen, 229 diputaturekin. 1923. urtean ere lortu zuen, alderdiaren barruan matxinada handiak gertatu arren. Orduko lehen ministroa García Prieto izan zen, eta, ganberako 417 diputatuetatik, 200 lortu zituen. Ikus Romero [s.a.], 115. or. eta passim.

Patroi eta Langileentzako Aholkularitza Batzorde Nazionaleko ordezkarietako bat izan zelako⁶⁹. Hil baino lehentxeago, Firestone España enpresako lehen presidente aukeratu zuten⁷⁰.

Getxon (Bizkaia) jaiotako Mercedes Basabe y Cotoner emaztearekin batera⁷¹, bilduma handia egin zuen Taramona jaunak, tokian tokiko zein nazioarteko artearen inguruan zeukan interes handiaren adierazgarri. 1943. urtean, Mercedes Basabe y Cotonerrek senar-emazteen bildumaren zati bat eman zion dohaintzan Bilboko Arte Ederren Museoari. Horrez gain, beste lan batzuk ere legatu zituen, 1953an oinordekorik gabe hiltzean. Bilduma hori, hain zuzen ere, museoko gune garrantzitsua da, era guztietako lanak baitaude bertan: pintura espainiarra, flandestarra, frantsesa eta italiarra; eskulturak eta tapizak; marrazkiak; eta brontzezko antzinateko gauza txiki ugari. Euretako asko, gainera, erromatarren garaian eskualdean gurtutako jainkoen irudikapenak dira⁷².

Ezer gutxi dakigu Manuel jaunaren eta Mercedes andrearen arte-bildumaren jatorriari buruz. Euren esku-rapen ospetsuenetakoen artean, San Nikolaseko maisuarenak omen diren lau oholeko sorta nabarmendu beharra dago. XV. mendeko bigarren zatiko artista espainiar horrek apaingarri eta teknika flandestarrak erabili zituen bere lanetan⁷³. Pasadizo interesgarriren bat aipatzearen, Richard Strauss musikagileak ere maisu horren lan bat erosi zuen: *Salomeren dantza*, baina inork ez daki non dagoen⁷⁴. Pieza ospetsu horren aldean, *Emakumezko bustoa beloarekin* lanak oso arreta urria erakarri zuen, lehen aldiz erakusgai jarri zenean. 1954an Taramona-Basabe legatuaren inguruan egindako erakusketari buruzko bi aipamenetan baino ez da aipatzen margolana, «Emakume-burua» izenburuan eta inolako iruzkinik egin gabe⁷⁵.

Emakumezko bustoa beloarekin misterioz inguratuta dago oraindik. Gure ikerketan, ezin izan dugu zehaztu emakume hori nor den eta zein artistak margotu zuen. Edonola ere, proba teknikoaren arabera, agerikoa da Herbehereetako artista batek margotu zuela eta bere garaiko Florentziako artearen konbentzionalismoak aztertu zituela arreta handiz, Flandesko eta Italiako tradizioetako elementuak bateratzen dituen antzekotasuna lortzeko. Erretratu moduan, bere sasoiko konbentzionalismo murriztaileenetatik erabat askatuta dagoen emakumearen nortasun publikoaren omenezko lan enigmatikoa da. Dena dela, azterketa zientifikoaren arabera, argi eta garbi dago ezaugarri bereizgarrienak aldatu zizkiotela, garai hartako edertasunaren ideale-tara egokitzeko. Oso zaila da Errenazimentuko erretratua kategorietan egituratzea, eta, Elizabeth Cropperrek azaldu duenez, «ispiluan islatutako irudia berez baino ez dago ulertzerik, aurpegiak berak agerian utzi eta ezkutatu egiten duelako aldi berean»⁷⁶. Florisen edozein jarraitzaile behar bezala prestatuta egongo zen, oso desberdinak ziren bi kultura (Anbereskoa eta Florentziakoa) uztartu zituen emakumearen grazia nahiz izaera irudikatzen. Horrela, bada, erretratuko pertsona bezain enigmatikoa den objektua utziko zigun oinordetzan, inolako zalantzarik gabe.

69 Taramona jaunak batzorde horrekin lan egin zuen V. Inocencio Jiménez Vicenteren presidentetzan. Ikus Aurreikuspen Institutu Nazionala... 1932, 317. zenb., 19. or.

70 González García 1998, 187.-193. or.

71 Mercedes Basabe y Cotoner andrea Cottonertarren oinordekoa zen. Haren arbaso Marcos Antonio Cotoner y Sureda jaunari Arainyko markesaren titulua eman zioten 1717ko urtarrilaren 13an. Hementxe daude azalduta familiaren historia zein armarrak: Ikaskuntza genealogikoak eta heraldikoak... 1985-, I. libk., 284.-285. or., s. v. Casa de Basabe.

72 Horrelako estatua gehienak Hispania Ziteriorren eta Hispania Ulteriorren egin zituzten, eta Bilboko Arte Ederren Museoako Buletinaren ale berezian aztertu dira (Corzo 2011). Erromatarren garaiko Espainiako arteei dagokienez, ikus Hübner 1888.

73 Ikus Galilea 1995, 217.-231. or. Honako honek margolanak Jorge Inglésenak zirela esan zuen: Sterling 1976, 497.-525. or.

74 1957tik 1976ra, Strauss familiak margolana utzi zion maileguan Bayerische Staatsgemäldesammlungeni, eta, 1976an, itzuli egin zien. Gaur egun, inork ez daki non dagoen. Eskerrik asko Andrea Bambi doktoreari, Muncheneko Bayerische Staatsgemäldesammlungeneko kontserbatzaile-buruari, informazio hori emateagatik. Lana, gainera, hemen agertzen da ilustratuta: Post 1933, 265. or., 92. ir. Pasadizo hori Hierro egunkarian Taramona-Basabe legatuko lanen lehenengo erakusketari buruz egindako kritiketako batean aipatu zuten, 1954ko otsailaren 8a, 9. or.: «Taramona-Basabe legatuko lanen erakusketa».

75 «Taramona-Basabe legatuko lanen erakusketa», Hierro, 1954ko otsailaren 8a, 9. or.; «Taramona-Basabetarrek legatutako lanen erakusketa», El Correo Español-El Pueblo Vasco, 1954ko otsailaren 9a, 2. or.

76 Cropper 1986, 175. or.

BIBLIOGRAFIA

Aert 2006

Laura Van Aert. «Trade and gender emancipation : retailing women in sixteenth-century Antwerp», Bruno Blondé... [et al.] (arg.). *Buyers & sellers : retail circuits and practices in medieval and early modern Europe*. Turnhout, Belgium : Brepols, 2006, 297.-313. or.

Bambach 1999

Carmen C. Bambach. *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop : theory and practice, 1300-1600*. New York : Cambridge University Press, 1999.

Baxandall 1971

Michael Baxandall. *Giotto and the orators : humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*. Oxford : Clarendon Press, 1971 (gatzelaniazko ed., Madrid : Visor, 1996).

Becker 2002

Jochen Becker. «'Greater than Zeuxius and Apelles' : artists as arguments in the Antwerp entry of 1549», J. Ronnie Mulryne ; Elizabeth Goldring (arg.). *Court festivals of the European Renaissance : art, politics, and performance*. Aldershot : Ashgate, 2002, 171.-195. or.

Bock/Rosenberg 1930

Elfried Bock ; Jakob Rosenberg (arg.). *Die niederländischen Meister : beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen*. 2 libk. Berlin : J. Bard, 1930.

Borchert 2005

Till-Hollgert Borchert (arg.). *Memling and the art of portraiture*. London : Thames and Hudson, 2005.

Braudel 1979

Fernand Braudel. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVI-XVIII e siècle, tome 3, Le Temps du Monde*. Paris : Armand Colin, 1979 (gatzelaniazko ed., Madrid : Alianza, 1984).

Bruzzone/Galassi 2011

Raffaella Bruzzone ; Maria Clelia Galassi. «Wood species in Italian panel paintings of the fifteenth and sixteenth centuries : historical investigation and microscopical wood identification», Marika Spring (arg.). *Studying old master paintings : technology and practice : the National Gallery Technical Bulletin 30th anniversary conference postprint*. London : Archetype Publications : The National Gallery, 2011, 253.-259. or.

Campbell 1990

Lorne Campbell. *Renaissance portraits : European portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th centuries*. New Haven ; London : Yale University Press, 1990.

Campbell/Foister/Roy 1997

Lorne Campbell ; Susan Foister ; Ashok Roy. «The methods and materials of Northern European Painting 1400-1550», *The National Gallery Technical Bulletin*, London, 18, 1997, 6.-55. or.

Carnescchi 1902

Carlo Carnescchi. *Donne e lusso a Firenze nel secolo XVI : Cosimo I e la sua legge suntuaria del 1562*. Firenze : Stabilimento Pellas, 1902.

Chapman 2004

Hugo Chapman ; Tom Henry ; Carol Plazzotta. *Raphael : from Urbino to Rome*. [Erak. kat.]. London : National Gallery Co., 2004.

Corzo 2011

Ramón Corzo Sánchez. *Bilboko Arte Ederren Museoko antzinako brontzeak : Taramona-Basabe Bilduma = Bronces antiguos del Museo de Bellas Artes de Bilbao : la colección Taramona-Basabe = Antique bronze figures at the Bilbao Fine Arts Museum : Taramona-Basabe Collection*. (Addenda; 1). Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, 2011.

Cropper 1986

Elizabeth Cropper. «The beauty of woman : problems in the rhetoric of Renaissance portraiture», Margaret W. Ferguson ; Maureen Quilligan ; Nancy J. Vickers (arg.). *Rewriting the Renaissance : the discourses of sexual difference in early modern Europe*. Chicago : University of Chicago Press, 1986, 175.-190. or.

Cropper 2010

—. «Reading Bronzino's florentine portraits», Carlo Falciani ; Antonio Natali (arg.). *Bronzino : artist and poet at the court of the Medici*. [Erak. kat., Florentzia, Palazzo Strozzi]. Firenze : Mandragora, 2010, 245.-255. or.

Dacos 1995

Nicole Dacos. «Pour voir et pour apprendre», *Fiamminghi a Roma, 1508-1608 : artistes des Pays-Bas et de la principaute de Liège à Rome à la Renaissance*. [Erak. kat., Brusela, Palais des Beaux-Arts; Erroma, Palazzo delle Esposizioni]. Bruxelles : Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles ; Gand : Snoeck- Ducaju & Zoon, 1995, 14.-32. or.

Denhaene 1975

Godeleive Denhaene. «Les collections de Philippe de Clèves, le goût pour la nu et la Renaissance aux Pays-bas», *Revue de l'Institut historique belge de Rome*, Roma, 45. zenb., 1975, 309.-342. or.

Dizionario biografico... 1960-

Dizionario biografico degli Italiani. Roma : Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-.

Dunkerton/Spring 1998

Jill Dunkerton ; Marika Spring. «The development of painting on coloured surfaces in 16th-century Italy», Ashok Roy ; Perry Smith (arg.). *Painting techniques history, materials and studio practice : contributions to the Dublin Congress, 7-11 September 1998*. London : International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 1998, 120.-130. or.

Eisenberg 1989

Marvin Eisenberg. *Lorenzo Monaco*. Princeton : Princeton University Press, 1989.

Erroma/Paris 1998

Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera. [Erak. kat., Erroma, Villa Medici; Paris, Musée du Louvre]. Catherine Monbeig Goguel (ed). Milano : Electa ; Paris : Editions de la Réunion des musées nationaux, 1998.

Estudios genealógicos y heráldicos... 1985-

Estudios genealógicos y heráldicos. Madrid : Asociación Española de Estudios Genealógicos y Heráldicos, 1985-.

Fanlo/Legrand 2002

Jean-Raymond Fanlo ; Marie-Dominique Legrand (arg.). Actes du colloque «Le mythe de Diane en France au XVIe siècle» : (E.N.S. Bd Jourdan, 29-31 mai 2001). Niort : Cahiers d'Aubigné, 2002.

Florentzia 2003

I gioielli dei Medici : dal vero e in ritratto. [Erak. kat., Florentzia, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti]. Livorno : Sillabe, 2003.

Galilea 1995

Ana Galilea Antón. *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao : catálogo*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1995.

Giovannoni 1991

Simona Lecchini Giovannoni. *Alessandro Allori*. Torino : U. Allemandi, 1991.

González García 1998

José González García. «Los orígenes de la industria del caucho en el País Vasco (1923- 1950)», *Vasconia : cuadernos de historia-geografía*, Donostia-San Sebastián, 25. zenb., 1998, 187.-193. or.

Goris 1925

J. A. Goris. Etude sur les colonies marchandes méridionales (portugais, espagnols, italiens) à Anvers de 1488 à 1567 : contribution à l'histoire des débuts du capitalisme moderne. Louvain : Librairie universitaire, 1925 (Recueil de travaux d'histoire et de philologie. Université de Louvain, 2e série 4e fasc).

Gould 1975

Cecil Gould (arg.). *The sixteenth-century Italian schools*. London : National Gallery Publications, 1975.

Guicciardini 1567

Lodovico Guicciardini. *Descrittione di m. Lodovico Gvicciardini, patritio fiorentino, di tvtti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore : con plu carte di geographia del paese & col ritratto naturale di piu terre principale...* In Anversa : apresso Guglielmo Siluio..., 1567.

Hackenbroch 1978

Yvonne Hackenbroch. *Renaissance jewellery*. London : Sotheby Parke Bernet in association with the Metropolitan Museum ; Totowa, N.J. : Biblio Distribution Center, 1979.

Howell 1998

Martha C. Howell. *The marriage exchange : property, social place, and gender in cities of the Low Countries, 1300-1550*. Chicago : The University of Chicago Press, 1998.

Hübner 1888

Émil Hübner. *Las Arqueologías de España*. Barcelona : [s.n.], 1888 (Tipo-litografía de los Sucesores de Ramirez y C^a).

Hutson 1999

Lorna Hutson (arg.). *Feminism and renaissance studies*. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1999.

Instituto Nacional de Previsión... 1932

Instituto Nacional de Previsión : lista de la personas que forman sus organismos. Madrid : Oficina Tipográfica del Instituto Nacional de Previsión, 1932.

Jacquot 1960

Jean Jacquot. «Panorama des fêtes et cérémonies du règne : evolution des thèmes et des styles», *Les fêtes de la Renaissance. Vol. II : Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*. [IIe Congrès de l'Association Internationale des Historiens de la Renaissance (2e section), Bruxelles, 2-7 septembre 1957]. Paris : Centre national de la recherche scientifique, 1960, 412.-491. or.

Kelly 1977

Joan Kelly. «Did women have a Renaissance?», *Becoming visible : women in european history*. Renate Bridenthal ; Claudia Koonz (arg.). Boston : Houghton Mifflin, 1977, 137.-164. or.

Kent 2001

Dale Kent. «Women in Renaissance Florence», *Virtue and beauty : Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*. [Erak. kat.]. David Alan Brown (arg.). Washington : National Gallery of Art ; Princeton : Princeton University Press, 2001, 25-48. or.

Killerby 2002

Catherine Kovesi Killerby. *Sumptuary law in Italy 1200-1500*. Oxford : Clarendon Press, 2002.

Kittell/Suydam 2004

Ellen E. Kittell ; Mary A. Suydam (arg.). *The texture of society : medieval women in the southern Low Countries*. New York : Palgrave Macmillan, 2004.

Klein 2008

Peter Klein. «Dendrochronological analyses of netherlandish panel paintings in Lombard museums», Anna De Floriani ; Maria Clelia Galassi (arg.). *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo : atti del convegno internazionale Nord/Sud : ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi : prospettive di studio e indagini tecniche*. Milano : Silvana, 2008, 189.-195. or.

Lasterra 1967

Crisanto de Lasterra. *Museo de Bellas Artes de Bilbao*. Madrid : Aguilar, 1967.

Londres 2010

Michelangelo's dream. Stephanie Buck (arg.). [Erak. kat.]. London : Courtauld Gallery in association with Paul Holberton, 2010.

Mander 1604

Karel van Mander. *Het Schilder-boeck...* Tot Haerlem : voor Paschier van Wesbusch boeckvercooper, 1604.

Mari... [et al.] 2006

Francesco Mari... [et al.]. «The mysterious death of Francesco I de' Medici and Bianca Cappello : an arsenic murder?», *British Medicine Journal*, London, vol. 333, 23-30 June, 2006, 1299.-1301. or.

Mari... [et al.] 2007

Francesco Mari... [et al.]. *Un giallo di quattro secoli fa : la morte di Francesco I de' Medici e della sua sposa Bianca Cappello*. Firenze : Le Lettere, 2007.

Meadow 1999

Mark Meadow. «Ritual and civic identity in Philip II's 1549 Antwerp 'Blijde Incompst'», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, Zwolle, 49, 1999, 37.-68. or.

Miedema 1994-1999

Hessel Miedema (arg.). *Karel van Mander, the lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*... 6 libk. Doornspijk : Davaco, 1994-1999.

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006

Museo de Bellas Artes de Bilbao : guía. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006 (euskarazko ed., *Bilboko Arte Ederren Museoa : Guida*; ingelesezko ed., *Bilbao Fine Arts Museum : Guide*).

Melion 1991

Walter S. Melion. *Shaping the Netherlandish canon : Karel van Mander's Schilder-boeck*. Chicago : University of Chicago Press, 1991.

Mortari 1992

Luisa Mortari. *Francesco Salviati*. Roma : Leonardo-De Luca, 1992.

Müller 1968

Justus Müller Hofstede. «Zur Kopfstudie im Werk von Rubens», *Wallraf-Richartz- Jahrbuch*, Köln, 30. zenb., 1968, 223-252. or.

Nagel 1993

Alexander Nagel. «Leonardo and sfumato», *RES : Anthropology and Aesthetics*, Cambridge, Mass., 24. zenb., 1993ko udazkena, 7.-20. or.

Nuttall 2004

Paula Nuttall. *From Flanders to Florence : the impact of Netherlandish painting, 1400- 1500*. New Haven ; London : Yale University Press, 2004.

Paris 1972

L'Ecole de Fontainebleau. Sylvie Béguin (arg.). [Erak. kat., Paris, Grand Palais]. Paris : Editions des musées nationaux, 1972.

Pattanaro 2008

Alessandra Pattanaro. «Per la Dama in verde dello Städelsches Kunstinstitut di Francoforte : un problema di rapporti nord-sud», Anna De Floriani ; Maria Clelia Galassi (arg.). *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo : atti del convegno internazionale Nord/Sud : ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi : prospettive di studio e indagini tecniche*. Milano : Silvana, 2008, 137.-145. or.

Pauw-de Veen 1969

Lydia de Pauw-de Veen. *De begrippen «schilder», «schilderij» en «schilderen» in de zeventiende eeuw*. Brussel : Paleis der Academiën, 1969 (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 31. libk., 22. zenb.).

Philippot 1965

Paul Philippot. «Le portrait à Anvers dans la seconde moitié du XVIe siècle», *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 14. zenb., 1965, 163.-195. or.

Post 1933

Chandler R. Post. *A history of the Spanish painting. Vol. IV, parte II : The Hispano-Flemish style in North-Western Spain*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1933.

Rainey 1991

Ronald Rainey. «Dressing down the dressed-up : reprovng feminine attire in Renaissance Florence», John Monfasani ; Ronald G. Musto (arg.). *Renaissance society and culture : essays in honor of Eugene F. Rice*. New York : Italica Press, 1991, 217.-237. or.

Rearick 2001

William Rearick. «Francesco Salviati, Giuseppe Porta, and Venetian Draftsmen», Catherine Monbeig Goguel ; Philippe Costamagna ; Michel Hochmann (arg.). *Francesco Salviati et la bella maniera : actes des colloques de Rome et de Paris, 1998*. Roma : École française de Rome, 2001, 455.-478. or.

Romero [s.a.]

José Romero Cuesta. *El Congreso de los Diputados : breve historia anecdota y reportaje de la cámara popular*. Madrid : Publicaciones Editorial Castro, [s.a.].

Shearman 1967

John Shearman. *Mannerism*. Harmondsworth : Penguin, 1967.

Siena 1990

Domenico Beccafumi e il suo tempo [Erak. kat., Siena, Pinacoteca nazionale di Siena; Chiesa di Sant'Agostino]. Milano : Electa, 1990.

Simons 1992

Patricia Simons. «Women in frames : the gaze, the eye, the profile in Renaissance Portraiture», Norma Brode ; Mary D. Garrard (arg.). *The expanding discourse : feminism and art history*. New York : Icon Editions, 1992, 38-57. or.

Simons 1995

—. «Portraiture, portrayal, and idealization : ambiguous individualism in representations of Renaissance women», Alison Brown (arg.). *Language and images of Renaissance Italy*. Oxford : Clarendon Press ; New York : Oxford University Press, 1995, 263.-311. or.

Simons 2001

Walter Simons. *Cities of ladies : Beguine communities in the medieval Low Countries, 1200-1565*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2001.

Sterk 1980

J. Sterk. *Philips van Bourgondië (1465-1524) : Bisschop van Utrecht als protagonist van de Renaissance, zijn leven en maecenaat = Philip of Burgundy (1465-1524), Bishop of Utrecht as protagonist of the Renaissance, his life and maecenate*. Zutphen: Walburg Pers, 1980.

Sterling 1976

Charles Sterling. »Tableaux espagnols et un chef d'oeuvre portugais méconnus du XVe siècle», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte : España entre el Mediterráneo y el Atlántico, Granada 1973*. Granada : Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1976, 497.-525. or.

Sutton/Wieseman 2004

Peter C. Sutton ; Marjorie E. Wieseman. *Drawn by the brush : oil sketches by Peter Paul Rubens*. [Erak. kat.]. New Haven : Yale University Press, 2004.

Tácito 2007

Cayo Cornelio Tácito. *Anales*. Beatriz Antón Martínez (arg.). Tres Cantos (Madrid) : Akal, 2007.

Thomas 2003

Natalie R. Thomas. *The Medici women : gender and power in Renaissance Florence*. Aldershot : Ashgate, 2003.

Touwaide 1973

R. H. Touwaide. *Les éditions belges de «La Description des Pays-Bas» par Lodovico Guicciardini : analyse iconographique et typographique*. Bruxelles : De Gulden Passer, 1973.

Vandenbroeck 1991

P. Vandenbroeck. «Frouwenhiaat, mannerpraat», Jan van der Stock (ed). *Stad in Vlaanderen : cultuur en maatschappij 1477-1787*. [Erak. kat., Brusela, Galerij van het Gemeentekrediet]. Brussel : Gemeentekrediet ; Vlaamse Gemeenschap, Administratie Externe Betrekkingen, 1991, 110.-126. or.

Vasari 1966-

Giorgio Vasari. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*. Rosanna Bettarini ; Paola Barocchi (arg.). Firenze : Sansoni, 1966-.

Velde 1975

Carl van de Velde. *Frans Floris (1519/20-1570) : leven en werken*. 2 libk. Brussel : Paleis der Academiën, 1975 (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten ; jaarg. 37, nr. 30).

Vries 1990

Lyckle De Vries. «Tronies and other single figured netherlandish paintings», *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 8, 1990: Nederlandse Portretten : Bijdragen over de Portretkunst in de Nederlanden uit de Zestiende, Zeventiende en Achttiende Eeuw, 185.-202. or.

Warburg 1999

Aby Warburg. *The renewal of pagan antiquity : contributions to the cultural history of the European Renaissance*. David Britt (itz.). Los Angeles : Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

Wee 1963

Herman van der Wee. *The growth of the Antwerp market and the European economy : (fourteenth-sixteenth centuries)*. 3 libk. The Hague : Nijhoff, 1963.

Wittkower 1963

Rudolf and Margot Wittkower. *Born under Saturn : the character and conduct of artists : a documented history from antiquity to the French Revolution*. London : Weidenfeld and Nicolson, 1963.

Wouk 2008

Edward Wouk. «Frans Floris and the followers of Raphael», Anna De Floriani ; Maria Clelia Galassi (arg.). *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo : atti del convegno internazionale Nord/Sud : ricezioni fiamminghe al di qua delle Alpi : prospettive di studio e indagini tecniche*. Milano : Silvana, 2008, 127.-135. or.

Zerner 1996

Henri Zerner. *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*. Paris : Flammarion, 1996.

Zuntz 1929

Dora Zuntz. *Frans Floris : ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert*. Strassburg : Heitz, 1929 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 130. zenb.).