

Luis de Morales «el Divino»

Bilboko Arte Eder Museoko Pietatea



Manuela B. Mena Marqués

**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

- © Album Archivo Fotográfico: 4., 5., 9., 10. eta 17. ir.
- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: 1. eta 11.-16. ir.
- © Colección Fondo Cultural Villar-Mir, Madrid / Gonzalo de la Serna Arenillas: 19. ir.
- © Colección Laia-Bosch: 20. ir.
- © Courtesy of the Hispanic Society of America, New York: 2. ir.
- © Museo Nacional del Prado: 3., 7., 21. eta 23. ir.
- © Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 18. ir.
- © Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia: 6. ir.
- © 2010. Photo Scala, Florence: 8. ir.

Argitalpena:

B'09 : *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, 5. zenb., 2010, 65.-108. or.

Espanian, oso antzinatik izan da Kristoren eta haren Pasioaren irudiarekiko debozio berezi bat, Erdi Aroaz geroztik Pasioaren alderdi dramatiko eta odoltsua nabarmentzeko joera izan duena. Debozio hori indar handiz hedatu zen, eta sustrai sakonak egin zituen; horrek azaltzen du, seguru asko, Aurpegi Santua edo Begitarte Santua deritzon Veronikaren oihal ospetsuaren hainbeste irudi landu izana, Italian bertan baino gehiago. Gaur arte kontserbatutako erakusgarrien artean, hiru lanetan bat egiten dute debozioak, jatorri ezezagunak eta tokiko elezaharrek. Honako hiru lan hauetan, hain zuzen ere: Alacanteko Begitarte Santua, 1479tik ezaguna; Jaéngo Aurpegi Santua –agiritan 1478an agertzen da lehen aldiz; baina XIII. mendeko lana da, izatez, Fernando III.a Santuaren garaikoa–, hiri hartako lehenengo katedralaren eraikuntzaren eta XVI. mendeko berrikuntzaren eragilea; eta Honrubiakoa (Cuenca), aurrekoak baino beranduagokoa bide dena (lehen aipamen seguruak XVII. mendekoak ditu). Irudi horiei *Pañolón de Oviedo* deritzon mihise odolzetatua gehitu behar zaie; mihise hori hilobian Kristoren burua estali zuen hil oihalaren parte da, VII. mendeaz geroztiko sinestunen tradizioaren arabera. Jaéngo Aurpegi Santua medailoietan erreproduzitu zuten, herri debozioaren eskariari erantzunez; batez ere, Andaluzian. XVI. mendean, estanpen bidez ere erreproduzitu zuten. Erdi Aroko irudietan nagusitutako ezaugarriek –Bizantziar aurpegiaren hazpegi eskematiko bereziak; ilea, buruari itsatsia eta simetrikoki kokatua; eta bizarra, hiru xerlotan banatua– errealismo eta bizitasun handiagoa hartu zuten XVI. eta XVII. mendeetan, eta Veronikaren oihaletan edertasun maskulino modernoko irudiak sortu zituzten garai hartako hainbat artistak. Kalitate bikainenekoak, mende batean nahiz bestean, Greco eta Zurbarán margolarienak izan ziren; haiek irudikatu zuten irudi herrikoi hura beste inork baino hobeto eta beste inork baino sarriago, honako balio erantsi hauez hornituriko gurtza objektu gisa: maila artistiko bikaina eta adierazgarritasun fina. Haien mezu ezin argiagoa erretauletan ezarri zen, edo prelatuen eta pertsonaia bikain eta ikasien debozio barnekoi eta sofistikatorako erabili zen.

Luis de Morales «el Divino» artistaren (Badajoz, c. 1520-1586) Veronikaren oihalaren adierazpen ezagunik ez dago. Baina, zalantzarik gabe, Morales izan zen Kristoren irudiaren margolaririk obsesiboena Espainiako pinturan. Eta ez soilik bere garaian, XVI. mendeko Kontrarreformaren garaian. Berreroslearen irudia izan zen, argi eta garbi, haren obraren oinarria –bezeroek hala eskatuta, jakina–, eta haurtzarotik heriotzara bitarteko garai guztietan irudikatu zuen: haren bizitzako hurrenez hurreneko pasarte guztietan, Ama Birjina alboan zuela, Pasioko nekaldian nahiz heriotzan [1. ir.]. Hala ere, haren Kristoen tipologia berezian, Aurpegi Santu herrikoiaeren erakargarritasun erlijiosoari eusteko irrika sumatzen da; alderdi sakratuaren eta misterioaren intentsitateari eusteko irrika, Grecoren azkenaldiko lanetan jada galdua, greziar jatorriko egilea izan arren.



© Babestutako materiala

1. Luis de Morales (c. 1520-1586)
Pietatea, c. 1568
Olioa intxaurrenondo-oholean. 72 x 50 cm
Bilboko Arte Eder Museoa
Inb. zenb. 82/2



2. Luis de Morales (c. 1520-1586)
Familia Sakratua emakumezko artzain batekin, c. 1562-1568
 Teknika mistoa oholean. 91 x 67 cm
 The Hispanic Society of America, New York
 Inb. zenb. A78

Verismo erlijioso

Moralesen irudiak zehatzak dira, margolariak Jesu Kristo egitasunez adierazteko moduari buruzko hausnarketa sakonetan murgilduta ibili izan balitz bezala; haren benetako hazpegiak eta giza keinuak imajinatu eta erreproduzitu nahi izan balitu bezala, Ama Birjinarenak eta santuenak baino hobeto, zeinak irudi konbentzionalagoak baitira. Bere obra berezietako batean –*Familia sakratua emakumezko artzain batekin*, New Yorkeko Hispanic Society [2. ir.]–, Jesu Kristoren jaiotzaren horoskopoa erreproduzitu zuen goialdean; horoskopoa hura Girolamo Cardano italiar matematikari eta astrologoak (Pavia, 1501-Erroma, 1576) zehaztu zuen, *Quadrupartitae Constructionis libros Commentaria in Claudium Ptolemaeum* liburuan (Basilea, 1554). Horoskopoa konplexua zen, 1570ean heretikotzat hartua eta hurrengo argitalpenetan zentsuratua, eta Jesu Kristoren giza izatea azaldu nahi izan zuen, garai hartako oinarri zientifiko ezarri berrietatik abiatuta¹. Jesu Kristoren giza izatea adierazteko, funtsezkoak ziren haren kanpo ezaugarriak, Aurpegi Santuak fededunei erakusten zizkien horiek. Moralesen Familia Sakratu hura –zeinak Kristoren giza izateari buruzko interes bitxi bat baitu, teologikoa, baina astrologia modernoaren ekarpenez osatua– 1562. eta 1568. urteen artekoa da, seguru asko². Garai hartan, egileak harremana izan zuen Badajozko gotzain eta Antiokiako aitalehen Juan de Riberarekin (Sevilla, 1532-Valentzia, 1611) –gaur egun, San Juan–. Juan de Riberak matematika eta astrologiarako interes bizia izan zuen, erasmistekin eta argituekin harremanak izateaz gainera, eta hura izan zen, hain zuzen ere, pintorearen mezenas nagusia. Moralesen Kristoek giza eredu iraunkorra marrazten dute obra gehienetan, santu maskulinoen irudiekin nahastezina, lehen esan bezala. Kristoen hazpegiak ezin hobeto

1 Elizabeth du Gué Trapierrek Moralesen horoskopoz Gertrud Bingek egindako identifikazioa argitaratu zuen, eta ideia hau adierazi zuen: artista «astrologiari buruzko ezagutza sakona zuen norbaiten zuzendaritzapean aritu zen; izan ere, horoskopoen erdiko idazkuna laburtu egin da, baina zentzu izpirik ez galtzeko moduan». Ikus: Gué Trapier 1956, 23.-25. or. Horoskopoi buruzko xehetasun gehiagorako: Esteban 1995. Rodríguez G. de Ceballosek dioenez (1987, 201. or.), Moralesen laguntzailea, gai honetan, Pedro Mexía jaun sevillarra izan zen, San Juan de Riberaren aitaren laguna.

2 Du Gué Trapier adituak dioenez, 1574tik aurreragoko koadroa da (Gué Trapier 1956, 25. or.); baina tesi horri kontra egiten dio aurrerago onartutako kronologiak, zeinak baitio 1560ko hamarkadako delatua, Badajozen landua. Ikus: Gaya Nuño 1961, 44. or., 23. zenb.



3. Fernando Gallego (c. 1440-c. 1507)
Pietatea, c. 1470
 Teknika mistoa oholean. 118 x 111 cm
 Museo Nacional del Prado, Madril
 Inb. zenb. P02998



4. Bartolomé Bermejo (c. 1440-c. 1498)
Desplà kalonjearen Pietatea, 1490
 Olioa oholean. 175 x 189 cm
 Elizbarrutiko Museoa, Bartzelona

neurtuta daude, eta nortasun ezaugarri bereizgarriak dituzte; hala nola, begien kolorea: Moralesen lanetan, begiek kolore berde-urdinxka dute ia beti, eta ez, Espainian ohi zenez, gaztaina kolorea. Kolore hori bide zuten, hain zuzen ere, Bilboko Pietatea laneko Kristoaren begiek; izan ere, kolore argi baten arrastoa dute, dirudienez, haren begi-nini higatu eta zurituek. Litekeena da Moralesek ongi ezagutzea Flandesko artistek irudikatutako Kristoren hazpegiak eta haien lanetatik hartu izana kolore hori, haien artean arrunta baitzen begi kolore urdina, iparraldean ohi denez. Hala ere, beste arrazoi baten ondoriozko bereizgarria ere izan liteke kolore urdina: Jesu Kristoren giza izatea nabarmentzea, esanahi horixe baitu haren mantuaren kolore



5. Juan de Flandes (c. 1465-1519)
Ecce Homo, c. 1500
Olioa oholean. 30 x 21 cm
Mirafloresko kartusia, Burgos

© Babestutako materiala

urdirak, haren tunikaren kolore gorri edo purpura jainkozkoari kontrajarrita. Kristoren bi izaerak adierazten zituzten kolore horiek. Kristoren Pasioak eta heriotzak –Moralesek gehien irudikatutako irudi edo eszenek– Jesu Kristo gurutziltzatuaren giza izaeraren helburua erakusten zuten: berrerospena, azken batean.

Espanian, XVI. mendean –orduak jaio zen Morales, 1520³ inguruan, seguru asko–, Erreforma protestantearen kontrako erreakzio sutsua nagusitu zen. Erreakzio haren eraginez, etengabe landu ziren irudiak eta asko hedatu zen irudien gurtza, baita Trentoko Kontzilioaren aurretik ere, ordura arteko historia guztian izandako joera berari jarraituz, ortodoxiari leial jarraitzeko borondatearen erakusgarri. Erdi Aroko erretaula erromaniko eta gotikoetan, eta Iberiar Penintsulako gune artistiko orotan, Pasioa izan zen gehien irudikatutako gai ikonografikoa, pauso guztiak. Moralesek bere lanak sortu zituen garaitsuan, Kristoren irudi suminenaren eta Kristo amaren besoetan irudikatzen duten askotariko ereduen adibide adierazkor eta fin aipagarri asko agertu ziren, honako hauek besteak beste: Fernando Gallegoren (Salamanca, c. 1440-c. 1507) Pietatea, 1470 ingurukoa (Pradoko Museoa) [3. ir.]; Bartolomé Bermejoren (Kordoba, c. 1440-Bartzelona, c. 1498) Lluís Desplà gotzaina, bere bizitzaren amaieran egindakoa (Bartzelonako katedralean dago) [4. ir.]; edo Joan Flandeskoaren (Flandes, c. 1465-Palenzia, 1519) Pasioko irudiak –XVI. mendean hasiak–, Palentziako katedraleko erretaularako egindakoak, eta erretaula horretako *Ecce Homo*, baita Mirafloresko kartusiakoa ere (Burgos) [5. ir.]. Ereduek eredu, ordea, Extremadurako artistak Erdi Aroko hispaniar-flandestar pinturaren arrastoa agerikoa duen arren⁴, orobat du nabarmena XVI. mende hasierako italiar pinturaren eragina; egile askoren iritziz, Italiara egin zuen bidaia baten ondorioz, nahiz eta ezin izan den bidaia hori

3 Moralesen jaiotza data zehazterik ez dago, ezta haren jaioterria ere. Gaya Nuñoen ondoren onartutakoari jarraituz, ordea, 1530ean jaio zen (Gaya Nuño 1961, 8. or. eta hur.). Data hori bat dator haren ezkontzaren datarekin; 1539 inguruan finkatu dute ezkontzaren data, lehen semea 1540an izan zuela jakinik.

4 Laburpen xehe baina inozo samar baten arabera (Torres 1975), 1550. urtean jaio zen.

dokumentu bidez egiaztatu⁵. Dena dela, eta egia bada ere haren estiloaren oinarrian Leonardoren *sfumato* teknika edo Sebastiano del Piomboren (Venezia, 1485-Erroma, 1547)⁶ eta Milan inguruko beste italiar batzuen⁷ debozio suharreko ereduak daudela, Moralesen bereizgarri nagusia hizkuntza propio eta berezia sortu izana da, haren obra batzuek italiar artistekin edo Sevillako bere maisu Pedro de Campañarekin dituzten korrelazio batzuk gorabehera. Izan ere, ahots ezin bereziagoko artista izan zen Morales, bere garai-ko beste artista batzuetatik argi eta garbi bereizten zena; eta ezein arte eskolatatik kanpoko, sailkapen zehatzetatik kanpoko. Egia da haren pintura ez dagoela beste artista handi batzuen mailan —Alonso de Berrugueteren mailan esaterako (Paredes de Nava, Palentzia, c. 1490-Toledo, 1561)—, baina Morales «el Divino»-k estilo berezia landu zuen —Grecok bezala, aldeak alde—, eta ez da lan erraza hura definitzea. Seguru asko, Moralesen pinturak XVI. mendeko maisu handien maila ez lortzeko arrazoi nagusia formazio artistiko urria izan zen, eta arrazoi horregatik beragatik ezin izan zituen, aurrerago, eszena handiak asmatu edo bere eszenetan irudiak erantsi. Baina beste arrazoi posible bat ere bada: jarduera esparru mugatua landu izana, irudikatutako gaietako dagokienez nahiz ereduie dagokienez⁸. Halaxe esan zuen Palominok, artistak El Escorialen Felipe II.ari egindako bisita kontatzean: «...basailu baten modura jokatu zuen [...]. Baina, erregearen zerbitzuan jardun zuenez, haren debozioko kontu askotan (Moralesen trebetasuna ez baitzen urrunago iristen eta ez baitzen obra handietarako aproposa), ongi sarrituta eta erregearen handitasunak oso mesedetuta erretiratu zen bere herrira»⁹. Hark sortutako debozioko ereduak, guztiek miretsiek —baita erregeak berak ere—, denboran irauteko sortuak dirudite: betirako material bikain eta betiereko batean sortuak balira bezala, irudi bizien erretratuak balira bezala. Litekeena da haren pinturaren berezitasun horixe izatea, hain zuzen ere, bere garaian «El Divino» ezizen berezi eta ezohikoa ezartzeko arrazoiak: arte soiletik harago iristeko borondate hori, haren sorkuntzan alderdi sakratuaren eta egiazkoaren artean sumatzen den oreka hori. Palominok ere aipatu zuen zertzelada hori, zolitasunez: «Izengoitia ezarri zioten “el Divino”, gauza sakratuak soilik margotu zituelako, eta Kristoren buruak halako trebetasunez margotu zituelako, eta halako adats leunak, non putz egiteko nahia sortzen baitzaio artearekiko jakin-minak jotako behatzaileari, haiek mugitu daitezten, benetako ilearen sotiltasun berekoak baitirudite»¹⁰.

Teknikari lotutako alderdiak

Moralesen ikonografia berezia eta ereduak haren bereizgarri gisa hartzen diren hein berean, kontuan hartzekoa da, haren pinturaren berezko ezaugarri gisa, Palominok *trompe l'oeil* izaeragatik nabarmendutako margolaritza teknika, mundu klasikoan jendearen miresmena sortzen zuen arrazoi beragatik aintzat hartua. Moralesek ohol gainean margotu zituen obra gehienak, XV. mendeko pinturaren berezko euskarrian —nahiz eta Errenazimentuko espainiar artistek ere erabili zuten euskarri hura, XVI. mendean—. Pinturaren geruza eman aurretik oholaren prestatzeko ezartzen zuen igeltsu fin leunduzko geruzari esker, perfekzio berezia izaten zuen haren oholaren gainazalak, garai bereko eta hainbat eskolatako beste maisu batzuenak ez bezala, hala nola, Juan de Juanesenak (Fuente la Higuera, Valentzia, 1523-Bocairent, Valentzia, 1579), eta Pedro de Campañarenak (Brusela, 1503-c. 1580). Moralesek, beste hainbatek ez bezala, mundu propio bat sortu zuen;

5 Bäcksbäck (1962, 19. or. eta hur.) frogatzen saiatu zen Moralesek italiar eragina bazuela, baina Espainian bereganatua zela. Ildo beretik mintzo da Gué Trapier (1956, 125. or. eta hur.). Alfonso Pérez Sánchezek, ordea, artistaren obren kronologia aztertu, eta ondorioztatu zuen Sienako zirkuluko artistekin halako loturak izateko ezinbestekoa zela Morales hiri hartan egon izana eta Sodoma, Beccafumi eta Vincenzo Tamagninaren obrak bertatik bertara ezagutu izana. Ikus: Pérez Sánchez 1974, 4. or.

6 Piombok Espainian izan zuen eragin zabalari buruz, ikus: Benito Doménech, 1988. Moralesi dagokionez, ikus: Benito Doménech 1995.

7 Gué Trapier 1956, bereziki 20. or. eta hur.

8 Ikus Moralesen obra batzuen gainean egindako gogoeta. Pérez Sánchez 1974, 17. or.

9 Palomino 1988, III. libk., 75. or.

10 Ibid., 74. or.



6. Luis de Morales (c. 1520-1586)
San Juan de Riberaren judizio partikularra, 1567-1568
 Olioa oholean. 130 x 98 cm (erdiko taula); 130 x 48 cm eta 130 x 34,9 cm (alboko taulak)
 Valentziako Corpus Christi Erret Seminario-eskola
 Inb. zenb. P-125

mundu bat, zeinetan berehala sarrarazten baitu –eta sarrarazten baitzuen– ikuslea, bere eredu ezagunei esker, eredu haiek egiazko bihurtzeko zuen trebetasun apartari esker. Eredu bereizgarri horietan, fintasun eta errealitate efektu bereziak sortzen zituzten koloreak, teknikak eta gai berari buruzko bariazioek, baita materiaren deskribapenari dagokionez ere. Beti efektu eta baliabide berberak erabili izan balitu –*sfumatoa*, esaterako–, Leonardoren imitatzaila xume bat besterik ez zatekeen izango, eta horrelaxe hartu izan dute askok. Ez zuen hala egin, ordea; edo problema ez da hain erraza, behintzat.

Moralesek oso lan jakinetan eta konposizioen gune zehatzetan erabili zuen inguruneen *sfumatura*; hala nola, aurpegieta, begirada heze eta malenkoniatsua lortzeko. Ez zuen erabili eszena edo irudi osoetarako baliabide orokor gisa. Moralesen pinturan, *sfumatoak* aurrez aurre topo egiten du irudien soslaien definizio zehatzarekin, edo oihalen perfektutasun ia eskultorikoarekin; oihalek egur leun eta koloreztatuz egindako tailuak dirudite, margoak baino gehiago. Horri guztiari, haren irudien marrazki sentibera erantsi behar zaio, irudien mugimendu askotariko eta dinamikoa, eta irudien ertzen eta erpinen argiztapen berezia, irudiak hondo oro har ilunetatik bereizteko baliatzen zuena. Nolabait esateko, hiru dimentsioko presentzia ematen zien bere irudiei, XVII. menderako bidean, Caravaggioren arterako bidean. Batzuetan, modernotzat jotzen den tanke-raren hurbileko margolaritza teknikak landu zituen Moralesek; pintura euskarriaren azalean –kasu honetan, oholaren azalean– aplikatzeko askatasun berezi horretatik hurbilekoa. Paisaia batzuetako zuhaitz masetan, esaterako, margolariak pintzelak alde batera utzi, eta zuzenean eskuez lan egin zuen; eta margoaren materialian bertan inprimatuta gelditu dira haren hatzen nahiz esku ahurren arrastoak. Oso nabarmen ikusten da hori, besteak beste, 1568ko *San Juan de Riberaren judizio partikularra* triptikoaren hegaletako paisaian [6. ir.] (Valentziako Corpus Christi edo Patriarca ikastetxean egin zuen, bere ugazabarentzat). Teknika hori

garbi ikusten da paisaia horietan, Ama Birjinaren eta San Joanen irudien atzeko zuhaitzetan. Eskua margo berdexkaz blaitu, eta harekin egindako ukituen eta kolpeen bidez hostoen materiaren dentsitatea eta izaera askotarikoa nabarmendu zituen; eta, haren gainean, pintura horixka argitsua eman zien gero, modu berean, zuhaitzen hostotza trinko eta distiratsuaren irudi naturalista lortzeko¹¹.

Beranta edo modernoa

Moralesen pintura Erdi Aroko gotikoaren eta gotiko modernoaren arteko muga-mugan dago; nekez bereiz daiteke egileak garai bati amaiera eman zion edo garai berri bat hasi zuen. Ez zuen izan jarraitailerik, laguntzaileak baizik, eta kalitate ezin kaskarragoko imitatzailerik garaikide batzuk¹², haren asmakuntzak zeharo hutsaldu zituztenak. Hala ere, litekeena da haren miresleeta bat Greco izatea –hark ere San Juan de Riberaentzat lan egin zuen, aurrerago¹³. Grecoren lanetan ere sumatzen da Moralesen erlijiosotasunarekiko obsesio hori, Rodríguez de Ceballosek 1983an Moralesen «el Divino» ezizenari buruzko azalpena eman zue- nean aipatua: «Ez, hainbeste, haren pinturaren gai bakarra erlijiosoa izan zelako; baizik eta beste inork baino hobeto adierazi zituelako –Greco alde batera utzita– XVI. mendearen bigarren erdiko espainiar gizartearen erlijiosotasun sutsua eta espiritualtasun zorrotza [...], Moralesen lanetan modu ia neurotikoa adierazita baitaude erlijiosotasuna eta espiritualtasuna»¹⁴.

Moralesen pintura, Grecorena bezalaxe, isiltasunaren pintura da; hau da, ez elizetako debozio herriko ma- siboaren pintura, otoiztegi pribatu eta kapera txikietako meditazio barnekoien pintura baizik. Kontrarre- formak aldarrikatutako gai gorien gaineko gogoeta eta idatziak egin zituzten hainbat pertsonaia bitxirena –haren ugazabarena, adibidez– eta Badajozko katedraleko beste prelatu eta kide batzuen –García de Loaysa y Girónena, aurrerago Felipe III.aren irakasle eta Toledoko artzapezpiku izan zenarena; eta Badajozko gotzain izan ziren Francisco de Navarra jaunarena (1557ra arte) eta Cristóbal de Rojas y Sandoval jaunarena (1562ra arte)–, baita Ciudad Rodrigoko gotzain Diego de Simancas jaunarena ere¹⁵. Badajozko fededunen artean, baziren heresiaren muga-mugan zebiltzan kideak ere, hala nola, heresia berriarekiko nahikeriak izan zituen Juan de Riberaen zirkuluko emakume fededun *argitu* haiek, «bereziki, Kristoren zauriak sentitzen, haiekin sutzen eta halako gauzen erakustaldiak egiten zituzten [fededun] perfektuak...»¹⁶. Nolanahi ere, konposizio askotan –batez ere erretaletan– Errenazimendu amaierako manierismoaren berriazko urruntasun formala eta hotza iradoki zuen arren, beste batzuetan –Ama Birjina eta Haurra agertzen direnetan, batez ere [7. ir.], eta Kristoren irudietan– konposizioaren kanpotiko argi indartsuaren erabilera areagotutako halako hurbil- tasun naturalista bat eman zion bere pinturari, Trentoko Kontzilioak (1545-1563) egilea indar betean zegoen urteetan ebatzi zuen bezala. Italian hedatzen ari zen sistema bera zen: ez mendearen lehen hereneko, Moralesekiko paralelotasuna bilatu izan zaion hura; XVI. mendearen azken hogeita bost urteetako baizik, iparraldean Ionbardiak maisuek landua –are Caravaggiok ere (Milan, 1571-Porto Ercole, 1610)– eta Bolonian,

11 Colegio del Patriarca ikastetxeko oholak Alfredo Piñero jaunak zaharberri- tituen, Pradoko Museoan, 1981-1982an.

12 Hala esan zuen Agustín Ceán Bermúdezek, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (Madril, 1800, III. libk., 187.-188. or.) lanean: «...erraz egotzi izan zaizkio eta egotzen zaizkio Ecce Homo ahul, ihar eta haragigabeak eta Doloreetako akitu eta beltuak agertzen diren margolan guztiak, kontuan hartu gabe maisu hark seme bat eta zenbait ikasle izan zituela, hura imitatzen saiatu bai, baina beren karikatuta izugarriez haren ospea ilundu besterik egin ez zutenak».

13 Mena 2003.

14 Rodríguez G. de Ceballos 1987, 194. or. Moralesen erlijiosotasunari buruz, ikus, halaber: Marías 1992.

15 Ceballosek honela ikusten zituen Moralesen obra aszetikoenen bezeroak: «publiko fededuna, gurari intelektual sakonik gabea, negar egiteraino hunkitzen zena eszenen deskribapen irrealista eta sentimentalarekin. Edo, agian, hobeto esanda, Moralesen oholek gehiago dirudite kristau tradizional eta zahararentzat eginak, Antonio de Guevarak esaera gazdun haietan azaldu zuenez beren kristautasuna erasmismoak zigortutako kanpo jarduera haietan oinarritzen zutenentzat egina [...], herrixkako kristaudentzat eginak, zeinak baitziren gizon moralki osasuntsuak, gorteko pertsonaia barreiatuen aldean». Nolanahi ere, artistak lanean nagusi izan zituen prelatu berezi haiei zerrenda eman zuen. *Ibid.*, 194. or.

16 *Ibid.*, 197. or.



7. Luis de Morales (c. 1520-1586)
Ama Birjina Umearekin, c. 1565
Olioa oholean. 84 x 64 cm
Museo Nacional del Prado, Madril
Inb. zenb. P02656

aldi batez kontzilioaren egoitza izan zen hirian, Ludovico Carraccik (Bologna, 1555-1619) eta haren ingurukoek zabaldua.

Samurtasuna edo dramatismoa –are odola ere– nabarmentzeko erabilitako argiztatze hark bat-batean hunkitzen zituen fededunen zentzuak, eta fedearen goreneko mailara eramaten zituen; irudi berrietan oinarritzen baitzen fedea, orain, indarberrituta. Horregatik ez da harritzekoa Moralesen pintura XVII. mendera arte ez ulertu izana berez zegokion sakontasunean¹⁷. Haren irudiak berritzaileak ziren, bazuten halako tasun sarkor bat, errealista –baita lazgarria ere, gai dramatikoenetan–; eta, horrekin batera, teknika berezi bat, oihalen materia eta Kristoren gorputz biluzia emozio zirraragarri beraz deskribatzeko gaitasuna ematen ziona, ordura arte ez bezala. Aitzindaria izan zen XVII. mendean haren obrak miretsi bide zituzten hainbat artistarentzat; hala nola, Zurbarántentzat¹⁸ eta Velázquezentzat –haren *Kristo gurutziltatuak* (Pradoko Museo Nazionale, Madril) Extremadurakoaren fintasun material eta fintasun adierazkorra du atxikita¹⁹–. Bestalde, Moralesek eskulturara jo zuen bere efektuetarako oinarri bila; hala, sekula aipatu ez den arren, berealdiko eragina izan zuen eskulturan, ez bere garaikoan –margolaritzan bezala–, aurreragokoan baizik. Ez da harritzekoa XVII. mendeko eskultore batzuek haren obrei arreta eman izana, jakinik hark ere eskultura arloko baliabideak

¹⁷ Barrio 2002.

¹⁸ Azpimarratu beharra dago, Rodríguez G. de Ceballosen arabera (1987, 198.or.), Zurbarán XVII. mendean «argituztat» jo zutela, nahiz eta hemen Moralesen pinturarekin duen erlazioa ez den, hainbeste, edukiari buruzkoa, baizik eta materia erlijiosotasunezko sentimendu sakon baten baitan adierazteko zaletasunari buruzkoa.

¹⁹ Velázquezen maisu Francisco de Pachecok *Arte de la Pintura* lanean honela definitu zuen Morales: «gozoegia eta melenga».



8. Luis de Morales (c. 1520-1586)
San Joan Bataiatzailea, 1560-1563
Olioa oholean. 76 x 73 cm
La Asunción elizako erretaula, Arroyo de la Luz, Cáceres

erabili zituela, bere pinturari hiru dimentsioko efektuak, adierazkortasuna eta fintasuna emateko, Alonso de Berrugueteri jarraituz. Horren erakusgarri da Arroyo de la Luzeko erretaulako *San Joan Bataiatzailea* [8. ir.]²⁰. Gregorio Fernández valladolidtarraren (1576-1636) Kristo etzanetan eta zutabeari lotutakoetan [9. ir.], xehe-tasun errealistaren intentsitatea sumatzen da, baina Moralesek odolaren efektua neurritz erabiltzeko zuen joerarekin uztartuta. Eta, era berean, Moralesen errealismo eutsiko erlijiotasunaren pilpira sumatzen zaie, Barrokoko betetasun hedakorra eta sentzuala baino gehiago, Pedro de Mena granadarraren (1628-1688) Doloreetakoei eta Ecce Homo eri baina errukitsuei, edo Asisko San Frantzisko estasiak eta aszetismoak gartuta erakusten duen irudiari [10. ir.].

Pietatea

Bilboko Pietatea ohol gaineko olio pintura gisa deskribatu izan dute, oro har, azkenaldiko bibliografian, Arte Eder Museoan sartu zenez geroztikoan; eta, zehaztasunak eman izan direnetan, esaten da 72 x 50 cm-ko

20 Pérez Sánchez 1976, 4. eta 48. or.



9. Gregorio Fernández (1576-1636)
Kristo zutabeari lotuta, c. 1615-1619
 Egur polikromatua. 160 cm (garaiera)
 Vera Cruz eliza, Valladolid



10. Pedro de Mena (1628-1688)
Asisko San Frantzisko, 1663
 Egur polikromatua. 83 cm (garaiera)
 Toledoko katedrala

pieza bat dela, haritz egurrezkoa²¹. Artikulu hau zela-eta egin diren azken ikerketa teknikoek, ordea, bes-
 telako emaitzak eman dituzte, guztiak ere artista sakonago ezagutzeko lagungarriak, ohola intxaurrondo
 egurrezkoa dela argitu baitute (*Juglans regia*). Saio bererako egindako beste analisi batzuek ere emaitza
 jakingarriak ekarri dituzte; izan ere, ia seguru esan daiteke Kristo Ama Birjinaren eskuinaldean eserita, bai-
 na hiru laurdenez, konposizioaren ezkeraldera, agertzen den Pietatearen eredu honen lehenengo bertsioa
 dela. Garaia dagokionez, New Yorkeko Hispanic Societyko Familia Sakratuaren oso hurbilekoa dela dirudi,
 eta orain onartutako kronologiak 1560ko hamarkadan kokatzen du hura, 1562 eta 1568 bitartean Juan de
 Riberaentzat egindako obrekin lotuta. Pintura geruzen analisiak bere garaian iradoki zuten azpian beste
 marrazki bat bide zegoela, eta orain gelditu da agerian hala dela, izpi infragorrien errelektografia bidezko
 azterketari esker²². Artistak ikatz edo harri beltzeko marra leunez marraztutako irudien zirriborroa da, ohol
 prestatuaren gainean egina, 80 mikra lodiko igeltsuzko geruza uniforme eta mehe baten gainean. Zirriborro

21 Galilea 1994, 22., 34., 42. or.; Museo de Bellas Artes de Bilbao... 1999, 90.-91. or.; Maestros antiguos y modernos... 2001, 35. or.; Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006, 39. or. (Benito Navarretaren fitxa).

22 Pigmentuen eta aglutinatzaileen analisi kimikoak, baita euskarriko egurraren identifikazioa ere, Arte-Lab S. L. etxeak egin ditu. Obren erradiografia SGS Tecnos etxearen laguntzaz egin da. Analitika eta ikerketa teknikoak Bilboko Arte Eder Museoko Kontserbazio eta Errestaurazio Sailak koordinatu ditu; han egina da, halaber, infragorrien bidezko errelektografia, *Opus Instruments* etxearen *Osiris* ekiporekin.



11 eta 12. Luis de Morales (c. 1520-1586)

Pietatea, c. 1568

Bilboko Arte Eder Museoa

Ama Birjinaren aurpegiaren xehetasuna, eta xehetasun bera izpi infragorrien erreflektografia bidez



13 eta 14. Luis de Morales (c. 1520-1586)

Pietatea, c. 1568

Bilboko Arte Eder Museoa

Kristoren aurpegiaren xehetasuna, eta xehetasun bera izpi infragorrien erreflektografia bidez

horretan, Ama Birjinaren aurpegiaren obaltoa –kokotsaren inguruan luzexeagoa, hasieran; laburragoa, behin betiko pinturan– definitzen duten marra delikatu eta seguruak ikusten dira [11. eta 12. ir.], begiak, bekainak, sudurra eta ahoa kokatzen zutenak, baita Kristoren buruaren prestaera ere [13. eta 14. ir.]. Marra beltz arin eta seguruz marraztuta dago, orobat, Ama Birjinaren mantu urdinaren ingerada; manturako, azurita erabili zuen, eta aldaera txiki batzuk egin zituen –esaterako, irudiaren sudurraren gaineko kopetaren erdiko toles nabarmena definitzeko, zeinak ematen baitio aurpegiari oreka eta grazia–. Horrelaxe eginda daude mantuaren gainerako tolesak ere, Ama Birjinaren eskuineko besoaren gainean, baina askatasunez marrazturik. Horrek erakusten du artistak ez zuela beste konposizio berdin baten kopia egin hemen; lehen aldiz sortzen ari zen konposizio honen marrazkia, zedarritzeak eta zuzenketak barne. Jatorrizko marrazkian egindako aldaera nagusia, hala ere, Ama Birjinaren eskuin eskuarena da: Kristoren bular gainean margotu zuen, haren gorputzari ertsiz [15. eta 16. ir.]. Kasu horretan, aldaketa ez zen izan eskuaren zedarritze soil bat, burua perfektu egindakoa bezala: eskuaren aldaketak eragin nabaria izan zuen Ama Birjinaren eta, oro har, konposizio osoaren adierazkortasunean.



15 eta 16. Luis de Morales (c. 1520-1586)

Pietatea, c. 1568

Bilboko Arte Eder Museoa

Ama Birjinaren eskuaren xehetasuna, eta xehetasun bera izpi infragorrien errelektografia bidez

Izpi infragorriez ateratako argazkian ikusten denez, eskuko hatz erakuslea eta lodia irekita zeuden, jatorrian; eta irudi hura hurbilago zegoen Moralesek berak aurrez Pasioaren gaiari buruz egindako beste aldaera batzuetatik, zeinetan ageri baitira Kristoren gorputzari eusten dion Ama Birjinaren eskuko hatz lodia gorputzarekiko ia bertikalean eta hatz erakuslea 80 bat graduko angeluan. Horrelaxe agertzen da hilotzaren pisua nabarmentzeko Ama Birjinaren eskuek Kristoren gorputzari indarrez eusten dioten obretan, hasi goiztiarrenetik –Badajozko katedraleko Sagrarioaren kapera zaharreko erreteulako *Pietatea* [17. ir.], 1563-1564 bitartekoa²³– eta handik ia hamar urtera egindako San Fernandoko Akademiako *Pietatea* [18. ir.] –1560 ingurukoa– bitartekoetan²⁴. San Fernandoko Akademiako bertsiotan, Kordobako jesuiten elizatik jasoan, ia gutiz desagertuta dago paisaia; haren ordez, hondo beltz bat ikusten da, eta, haren gainean, Golgotako zuhaitz ihartuen erreferentzia hutsa, haren gainean irudiak nabarmentzen direla, oso argiturik. Gurutzearen aurrean daude, eta gurutzearen parte bat besterik ez da ikusten; bi irudiak, Ama Birjina eta Kristo, hiru laurdenekoak dira, ez gorputz osokoak, Badajozko lehenengo asmoan bezala, zeinak baitzuen, argi eta garbi, erreteula baterako pentsatutako neurria eta tankera. Akademiako bigarren aldaera horretan –debozio pribaturakoa, gorputz erdiko irudiek osatua–, Kristo Ama Birjinaren ezkerrean eserita dago, gorputza eta burua konposizioaren eskuinaldera begira dituela. Bertsiotik horren erreplika da, aldaerak aldaera, Bartzelonako Balanzó bildumako *Pietatea*, eta antolaera bereko beste batzuk, aurreragokoak. *Balanzó Pietatearen* erreplikak eta

²³ Solís 1999, 312. or., 1.3. zenb.

²⁴ Ibid., 212. or., 28. zenb.



17. Luis de Morales (c. 1520-1586)
Pietatea, c. 1563-1564
 Olioa oholean. 111 x 83 cm
 San Joan Bataiatzailearen katedrala, Badajoz.
 Katedraleko Museoa



18. Luis de Morales (c. 1520-1586)
Pietatea, c. 1560
 Teknika mistoa oholean. 126 x 98 cm
 San Fernandoko Arte Ederretako Erret Akademiako Museoa, Madril
 Inb. zenb. 612

bertsioak²⁵ ez dira denak kalitate berekoak, eta gorabehera horietatik ondoriozta daiteke tailerreko kopiak eta imitazioak direla; batzuk baita XVI. mendeaz geroztikoak ere. Horietan guztietan, Ama Birjinaren eskuin eskua, Kristoren bular gainekoa, Bilboko museoko bertsioren oinarriko edo azpiko marrazkiko eskema berari jarraituz eginda dago: hatz lodia konposizioaren ardatzarekiko bertikalean dago, eta hatz erakuslea angelu apur bat zeharrean, gainerako hatzen jarrera lehenengo bien konposizioarekin bat datorrela²⁶. Konposizio eredu hori, San Fernandoko Akademiako irudi dramatikoetik eratorria, Ama Birjinaren eta Kristoren bustoen ideari jarraitzen dion beste bertsiorekin fin eta adierazkor batean ikus daiteke [19. ir.]. Interesgarria da lan hori Bilboko oholarekin alderatzea; izan ere, hura baino lehenagokoa da, Moralesen pietateen tes-tuinguruan tipologia berdina dagokiolako —jarraian ikusiko dugunez— eta interes nabariagoa ikusten delako materiaren adierazpenari buruz, batik bat Gurutzeko oholean eta Ama Birjinaren eskuan eta malkoe-tan, baita haren soinekoaren mahukan ere (osagai horrek, gainera, ukitu gorri bizi batez hornitzen du esze-na). Aurrerago, materiak ukitu abstraktuagoa eta espiritualagoa hartzen du, eta kolorea ilundu egiten da, unearen tristurari dagokion legez. Bertsiorekin, interes berezia du Ama Birjinaren aurpegiaren inguruko belo zuriak, zeinaren inguruan estututa baitu mantu urdina: beloaren tolesek aurpegiaren zurbiltasun arrosa indartzen dute, Kristoren gorputzetik bereizten dute eta Ama Birjinaren mugimendua nabarmentzen dute,

25 Bilboko Arte Eder Museoko artxiboak *Pietatearen* lehen bertsiorekin kalitate handiagoko edo txikiagoko hainbat aldaera eta erreplika bildu ditu, baina ez da beharrezkotzat jo horiek hemen biltzea. Informazio hori eskuragarri dago Bilboko museon, baita Moralesi buruzko bibliografia berrian ere.

26 Hala gertatzen da Rodríguez Acosta Bilduma zaharreko errepliketan, Madrilgo Gotzain Jauregikoan, Málaga Katedralekoan, Pradoko Museokoan, Sevillako Teresatarren komentukoan eta Pintoko komentukoan (Madril), azken hori oso kalitate finekoa. Guztiak ere Díaz Padrónek ilustratuak (1968, 19.-20. or., 2.-7. ir.).



19. Luis de Morales (c. 1520-1586)
Pietatea, c. 1562-1565
 Olioa intxaurren-oholean. 43,5 x 31 cm
 Villar-Mir kultur funtsa, Madril



20. Luis de Morales (c. 1520-1586)
Pietatea, c. 1568
 Olioa oholean. 45 x 62,5 cm
 Laia-Bosch bilduma

Kristoren gorpuari musu ematera doala²⁷. Gainera, orain arte argitara irten gabeko beste bertsio bat dagoela jakin da. Bertsio hori bilduma partikular batean dago [20. ir.]. Lan horrek uztartu egiten ditu Bilboko Arte Eder Museoaren laneko Ama Birjinaren jarrera eta Pradoko Museoeko triptikoari dagokion erdiko oholekoa [21. ir.], baina ideia berri bat aurkezten du Ama Birjinaren eskuetarako, ordura arte Moralesek ikonografia mota honetan erabili gabe zeukana. Hemen, Ama Birjinaren eskuin eskuak Kristo hila seinatzen du, adierazkortasun teatraz; gainera, ikuslearen arreta, kasu honetan fededunaren arreta, modu aktiboan bideratzen du koadrorantz, semearen heriotza bidegaberantz.

Bilboko Pietateak badu xehetasun aipagarri bat, Badajozko eta San Fernandoko bi bertsioen aldean, biak ere hura baino lehenagokoak: Ama Birjinaren eskuan egindako aldaketa, orain infragorritz egindako azterketek agerian utzitakoa. Egilea Morales izan zela berresten du, kalitate tekniko bikaina duelako ez ezik, «damutze» edo zuzenketa jakintsu horrekin hasierako konposizioaren ideia oholaren gainean zuzenean aldatu zuela erakusten duelako ere. Konturatu egin zen, zalantzarik gabe, eskuaren posizioa aldatu beharra zeukala, eta baztertu egin zuen aurreko bertsioetan bezala hatz lodia gorputzarekiko bertikal zorrotzean ezartzeko ideia. Hala agertzen zen azpiko marrazkian, baina eszena bera eta haren zentzu erlijiosoa aldatu zituelarik, Kristok jada ez zuen Ama Birjinaren eskuaren presio estu haren beharrik. Jatorritzko posizioan bai, besoetatik irris-tatzen ari zitzaion seme hilaren pisuari eusteko egindako indarra erakusteko; askotan, hatz lodia haragi hilean arrasto sakon batez markatuta ageri da halakoetan, hala nola, San Fernandoko Akademiako bertsioan.

27 Dirudienez, William Stirling eskoziarraren bilduma zaharrekoa da eta enkantean eskuratu zen Britainia Handian (Sotheby's, Londres, 2000ko urtarrilaren 14a, 63. erloa), hau da, Moralesen lan gehienak saldu diren tokian, Laia-Bosch Bildumako *Pietatea* [20. ir.] lanarekin gertatuz zenez; horrek agerian uzten du gaur egun nazioartean artista honi dioten estimua. Stirlingena izan zen Pietatea lanaren kopia bat duela gutxi agertu zen Madrilgo merkatuan (Fernando Durán, 2009ko maiatzaren 27a, 270. erloa, olio oholean. 56,5 x 41 cm).



21. Luis de Morales (c. 1520-1586)
Pietate, San Joan eta Magdalena, c. 1563
 Teknika mistoa intxaurren-oholean. 80 x 55 cm (erdiko taula); 84 x 28 cm (alboko taulak)
 Museo Nacional del Prado, Madril
 Inb. zenb. P7714

Hemen, aldiz, Badajozko katedraleko lehen bertsioaren norabide berean irudikatu zuen Kristo, Ama Birjinaren eskuinean eserita, burua eta gorputza hiru laurden eskuinera begira; aurrerago egindako San Fernandoko Akademiako aldaeratik eta haren errepliketatik urrun, beraz, gorputz biluzia ezkerrean eserita ageri baita haieran.

Hatz lodia bertikalean zuen Ama Birjinaren eskuaren irudia Hispanic Societyko Familia Sakratua lanekoaren antzekoa zen, gainera; hartan, Haurraren gorputzari eusteko ezarri zuen eskua posizio horretan. Bilboko bertsioan –perfekzio zoragarria eta adierazkortasun eutsia kontuan hartuta, gai berari buruzko irudietan beranduenekoa bide den honetan–, jada ez zen beharrezkoa eskuak gaur egungo irudiaren azpiko prestaketa marrazkian zuen jarrera izatea, Kristoren gorputzean aurreko bertsioetako indar bera eginez. Horregatik aldatu zuen artistak hatzen posizioa. Hatz lodia makurtuago dago orain, hatz erakuslearekin angelu zorrotzagoa eratuz; eta Kristoren lepoaren oinarriaren erdi-erdira bideratuta, gihar esternokleidomastoideoaren bi adarrek bat egiten duten gunera. Ama Birjinaren besoak konposizioa egituratzen duen hirukiaren oinarri modura dihardu oraingoan. Eskuin esku argituak orain duen posizio eder eta trebeak lepora darama ikuslearen begirada, hatz lodi okertuak egindako bide argitsuan barrena; eta lepotik buru zauritura, argiaren bidez nabarmendutako giharretan barrena. Ama Birjinaren ezker eskuak leuntasun ikusgarriz eusten du Semearen burua, hatzak hark kopetan eta ileetan iltzatu dituen arantza zorrotzak saihesteko moduan kokatuta. Artistak egindako pietate guztien artean, hauxe da koroaren estiraren laztasuna adierazten duen bakarra; erregetzaz gain, aldi berean, berrespenaren ordaina azpimarratzen du, eta apaltasunera deitzen du. Koroa dagoeneko kenduta dauka, baina arantzek eragindako zauri lehorrak baino zerbait gehiago gelditzen zaio: arantza zorrotzak ditu oraindik kopetan iltzatuta, eta odola dario zaurietatik. Gai honi buruzko lanen artean Kristo posizio horretan agertzen duen lehenengo bertsio honetan, Ama Birjinaren burua Kristoren buruaren

kontrako aldera makurtuta dago. Keinu berria da hori, Moralesek irudiaren barne mina areagotzeko hautatua. Min hori adierazteko, arkitektura magistralez kontra jarri zituen bi buruak, zehazki paraleloan ez bada ere –Pradoko Museoko bertsio eskematiko eta sinpleagoan hala daude [21. ir.]²⁸–, lerro hautsi eta kontra jarri batean, koadroari behatzen dion ikusleak han kontatzen den gertaerari buruz gogoeta egitean zirrara sakon bat sentitzeko moduan. Ama Birjinaren eskuen keinu delikatuak haren aurpegiko keinuan dute oihartzuna, eta bakardadean transmititzen da, orain, haren samin sakona, etsipen sakon batez jantzia; hori da, hemen, fededunari ematen dion ikasbidea, bekain goratuen eta negarra iragartzen duen aho erdi irekiaren irudi zehatzen bidez, barne tristura ozta-ozta iradokiaren lanketa perfektuaren bidez. Ama Birjina Gurutzearekin bat eginda ageri da, eta haren besoek, garai batean Haur lokartuaren babesle izandako beso horiek, Gurutzearen besoen tokia hartu dute orain, heriotza hurbilaren iragarle, Jesu Kristoren haurtzaroa haren nekaldiarekin lotzeko Cinquecentoko ideari jarraituz²⁹. Horregatik ezarri du Moralesek bere irudia tente eta Gurutzean bermatua, hura benetako tronua bailitzan; egurraren zainak argituta eta ertza nabarmenduta, trebetasun ikusgarriz aurkeztuta dago Gurutzea, Ama Birjinaren buruarekin gatazkan sartu gabe, Pradoko bertsioan ez bezala, eta handik mende batera Velázquezek *Meninak* lanean margoturiko mihiseko bastidore argituaren intentsitate beraz markatua. Moralesek aurrez ere planteatu zuen Ama Birjina Gurutzearekiko antzeko jarrera batean ezartzea, beste pietate zoragarri batean, Bilbokoaren garaikidea baina hura baino lehenagokoa bide den Toledoko Polán herriko San Pedro eta San Pablo parrokian gordetakoan [22. ir.]³⁰. Pietate hartan, Ama Birjinak ezkeraldera okertua du burua, hemen aztergai dugun bertsioan bezala, baina margolariak belo zuri bat erabili zuen haren aurpegiko obaloaren fintasuna definitzeko eta nabarmentzeko. Gaiaren lehenengo bertsioetako jarrera berean dauka eskua, hatz lodia bertikalean duela; hemen, Kristoren eta Ama Birjinaren burura darama ikuslearen begirada, Kristoren sorbaldatik darion odol izpiaren bidez, eta Ama Birjinaren buruak ixten du konposizioaren hirukia. Semearen gorputza aurrera begira dago, eskortzo ausarditsu batean, eta, eskortzo horrekin batera, haren heriotzaren biolentzia errealismo betez adierazten dute irudiaren begiek eta aho erdi ireki, odolustu eta zurbilak; Kristoren gizatasuna nabarmentzeko, hortzak eta mihia ikusten dira, pintura modernoko ereduaren antzera. Aurpegi horrek –aurrez aurre, begiak eta ahoa erdi zabalik, ezpainak more eta arantzetatik behera odola dariola– Van der Weydenen Eraistea ohol zoragarriko Kristo hilaren irudia gogorarazten du [23. ir.]; irudi hura El Pradoko kaperan zegoen 1564rako –orduak aipatu zuten errege inbentarioetan–, eta El Escorialearen ezarri zuten aurrerago, 1574tik aurrera. Ez da gauza ziurra, baina litekeena da Moralesek lan hura ikusi izana 1570ean, Felipe II.ak gortera deitu zionean. Hala izan bazen, konposizio hauek data hartatik apur bat aurreragokoak izango ziren; eta litekeena da, kontuan hartuta haien kronologia guztiz zehaztu gabe dagoela oraindik. Azpimarratzekoa da, nolana ere, Moralesek marraztutako Kristoren hazpegiak gotikoagoak direla, flandestar margolariaren irudiaren naturalismo indartsu eta aurreratuarenak baino.

Bilboko museoko Pietatea lanetik hiru erreplika besterik ez dira ezagutzen, baina horrek ez du esan nahi hirurak Moralesenak berarenak direnik. Haietako bat, kalitate ertainekoa, Ingalaterran erakusgarri jarri zuten, Leedseko City Art Galleryn, aurreko mendearen erdialdera [24. ir.]³¹. Mihise gainean margotuta dago, eta William Stirling eskoziar bildumagileak XIX. mendean Espainian eskuratutako obretako bat da. Irudi nagusie lagunduz, espazio berean, San Joan eta Magdalena agertzen dira, albo banatan. Esan beharrik ez dago Ama Birjinaren eskuak –bularraren gainean– Bilboko oholeko eskuaren posizio bera duela, behin betikoaren posizio bera, baina egileak kontu handirik gabe irudikatu zuen, eskuinalderago, Moralesek bere

28 1998an erositua. Ikus: Valladolid 1998.

29 Gué Trapier 1956, 26.-27. or.

30 Solís 1999, 254.-255. or.

31 Angulo 1950 lanean argitaratua (254. or.). Gaya Nuñok jasoa 1961 (45. or., 39. zenb.).



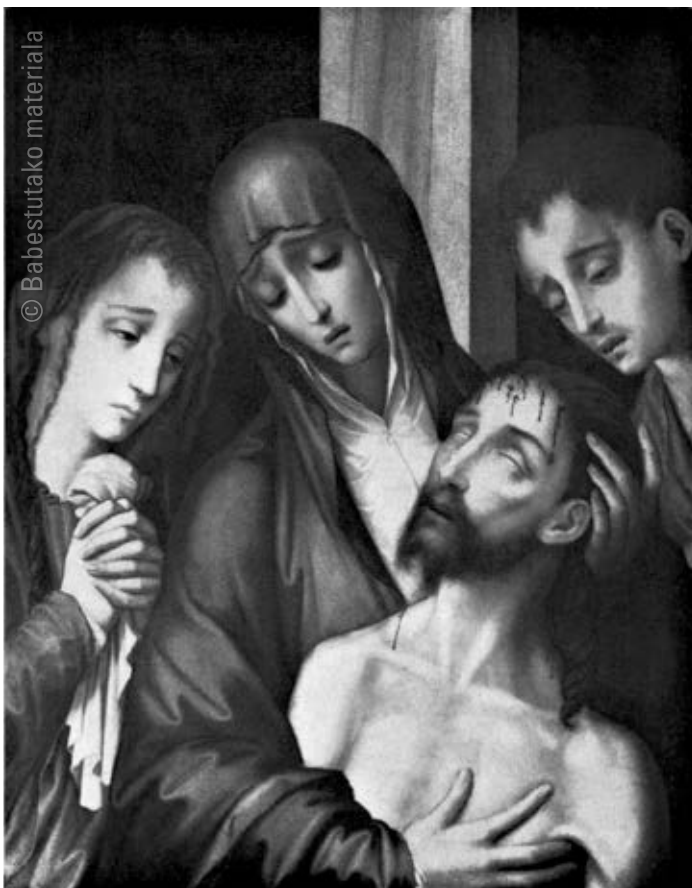
© Babestutako materiala

22. Luis de Morales (c. 1520-1586)
Pietatea, c. 1563
Teknika mistoa oholean. 90 x 66 cm
San Pedro eta San Pablo eliza, Polán, Toledo



© Babestutako materiala

23. Roger van der Weyden (c. 1399/1400-1464)
Eraistea, c. 1435
Olioia oholean. 220 x 262 cm
Museo Nacional del Prado, Madril
Inb. zenb. P2825
Xehetasuna



24. Ustez, Luis de Moralesena (c. 1520-1586)
Pietatea, 1568. urtearen ondoren
 Olioa oholean. 78 x 62 cm
 Une honetan daukan kokapena ezezaguna da
 (lehen, Leeds City Art Galleryn gordailuan utzia)

aldaketarekin adierazkortasun intentsitatea eta naturalismoa lortu nahi zituela jabetu ez balitz bezala³². Bada Bilboko jatorrizkoaren aldaera bat, Ama Birjinak burua Kristoren gorputzaren alde berera okertua duena, baina harengandik oso urrun. Eskuak –aurretik zapi zuri batez parte batean estalia dago, Madrilgo Artzapezpikuaren Jauregiko aldaera inbertituan bezala³³–, Bilboko oholeko posizio bera du, eta horrek esan nahi du eredu hari jarraitu ziola, Artzapezpikuaren Jauregikoarekin uztartuta³⁴. Bilboko taularen erreplikarik onena, zalantzarik gabe, Pradoko Museokoa da [21. ir.], lehen aipatutakoa. Intxaurren egurrezko ohol baten gainean margotua da, Bilboko baino handixeagoa da, eta triptikoaren forma originalaren arabera antolatuta dago –hortaz, baliteke hemen aztergai dugun lanak ere antolaera hori bera eduki izana–, baina, Leedseko bertsioan ez bezala, San Joanen eta Magdalenaren irudiak debozioko triptikoaren albo hegaletan daude. Pradoko bertsioaren kolorea argiagoa da, eta irudiak apur bat zurrunagoak; Ama Birjinak Bilboko oholeko amaierako bertsioiko posizio berean du eskua; hortik ondoriozta daitekeenez, lan horren egilea –Morales bera edo haren zuzeneko dizipuluren bat³⁵–, obra hartan oinarritu zen, baina Ama Birjinaren burua makurtu egin zuen, semearenaren paralelo jartzeko, lehen esan bezala.

32 Beste kopia bat Anguloren bildumakoa izan zen (Madril). Kalitate apalagoa zuen hark, bi irudi nagusi bakarrik zituen, Gurutzeko enborrak ez zuen halako garrantzirik –Gurutzearen besoetatik zintzilik zegoen hil oihala–, eta horretan ere, eskua Bilboko behin betiko bertsioiko posizioan agertzen zen.

33 Solís 1999, 221.-222. or., 32. zenb.

34 Frantziako bilduma batekoa da, eta New Yorkeko Adam Williams Fine Arts Ltd. galerian dago ikusgai gaur egun. Olio pintura da, ohol gainean egina, eta haren neurriak Bilbokoarenak baino txikiagoak dira (55,4 x 42,5 cm). Bitxia da Ama Birjinaren bularra nola nabarmenduta dagoen, oihalen azpian; ezin hobeto bereizten da haren anatomia, eta ezaugarri harrigarria da hori, Moralesen pinturan irudi mingarri horri zor zaion begirunearen kontrakoa edo. Ikus, halaber, 25. oharra.

35 Solís 1999, 200.-201. or., 22. zenb. Bäcksbacka 1962 (107., 209. or.) lanaren arabera, tailerreko lana zen, margolariaren eskuari egotzia bada ere. Intxaurren oholak da, Bilboko bezala, eta Moralesen hurbileko inguruetik ateratakoa dela iradokitzen du.

Bosgarren Estualdiaren gaia, Moralesek hemen alderdi guztietatik maisuki jorratua –konposizioari, adierazpenari nahiz alderdi kanonikoari dagokienez–, XVI. mendeko literatura erlijiosoan ageri da; hain zuzen ere, Juan de Ribeararen hurbileko egileek landu zuten, hala nola, Juan de Ávilak eta Luis de Granadak. San Juan de Ávila jesuitak Loiolako San Inazioaren *Gogo jardunak* laneko ideiak gogora ekarri zizkien fededunei, eta ohartarazi zien «pasioa imitatu beharra dagoela, lehenik, gupidaz eta sentimendu sakonez, negar malkoz». Moralesen babesleak bereziki miretsitako Frai Luis de Leónnek, aldiz, *Libro de la oración y meditación* lanean, Kristoren heriotzaren eta Bosgarren Estualdiaren irudi nagusiaren deskribapenean dramatismo suharrera jo zuen, artistak Bilboko Pietatean batik bat egindako dramatismo eutsiaren aldeko apustutik urrun: «Besarkatzen du Amak Semearen gorputz zatikatua; estutzen du bere bularren kontra, indarrez, hori egiteko beste ezertarako kemenik gabe; sartzen du aurpegia buru sakratuaren arantzen artean; ukitzen du bataren aurpegiak bestearena; eta gorritzen da Amaren aurpegia Semearen odolaz, eta blaitzen Semearen aurpegia Amaren malkoez»³⁶. Bilboko museoko Pietatean, Ama Birjinaren tristura barnekoï isilak eta seme hilaren deskribapenak hurbilago daude gai horri buruz frai Iñigo de Mendoza poeta eta humanistak (c. 1425-c. 1507) XVI. mendean egindako irudikapenetik. Haren *Lamentación a la quinta angustia, quando Nuestra Señora tenía a Nuestro Señor en los brazos*³⁷ obrak samin eutsizko ahapaldi poetiko bikainak ditu, Moralesen Pietatea lanaren tankerakoak; ahapaldi batzuk, zeinetan entzuten baita, halaber, garai hartako musika sakratuaren sakontasunaren oihartzuna:

Aingeru bikainak
erruki bitez nire menturaz,
jar bezate beren edertasuna
tristuran urtutako
nire gaurko malkoetara...
Zuri begira nago, orain,
zure kolore hilari
pena latzez begira,
hila eta hilda nigandik,
kanpoko gaitzak eramanda;
goiaingeruak baninduen
egun batean graziaz bete
grazia haren adinakoa
daukat orain pena,
zure begitartea ikusita,
zure aurpegi guztiz histua.

36 Rodríguez G. de Ceballos 1987, 199. or. Ikus, halaber: Sánchez-Mesa 1991. Du Gué Trapierrek ez du aipatzen frai Luis de Granadaren testuarekiko lotura (Gué Trapier 1956, 29.-30. or.).

37 Mendoza 1968, 215.-222. or.

BIBLIOGRAFÍA

Angulo 1950

Diego Angulo Íñiguez. «Una "Piedad" de Morales en Ledston Hall (Inglaterra)», *Archivo Español de Arte*, Madrid, n.º 91, 1950, p. 254.

Bäcksbäcka 1962

Ingjald Bäcksbäcka. *Luis de Morales*. Helsinki, 1962.

Barrio 2002

José Luis Barrio Moya. «Pinturas de Luis de Morales en colecciones madrileñas del siglo XVII», *XXX Coloquios Históricos de Extremadura : homenaje póstumo a Juan Antonio de la Cruz Moreno, Trujillo, 24-30 de septiembre de 2001*. Trujillo : Centro de Iniciativas Turísticas de Trujillo, 2002, pp. 45-56.

Benito Doménech 1995

Fernando Benito Doménech. «Sebastiano del Piombo y España», *Sebastiano del Piombo y España*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, 1995, pp. 76-78.

Díaz Padrón 1968

Matías Díaz Padrón. «Nuevas tablas del Divino Morales y del Maestro del Portillo», *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*. 7. Madrid : Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, 1968, pp. 17-24.

Esteban 1995

Juan Francisco Esteban Lorente. «La naturaleza humana de Jesucristo, por Luis de Morales», *Homenaje a Don Antonio Durán Gudiol*. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995, pp. 253-266.

Galilea 1994

Ana Galilea Antón. «La colección de pintura española anterior a 1700 en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Urtekarria 1994 : asterlanak, albistak = Anuario 1994 : estudios, crónicas*. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1994, pp. 7-42.

Gaya Nuño 1961

Juan Antonio Gaya Nuño. *Luis de Morales*. Madrid : Instituto Diego Velázquez, 1961.

Gué Trapier 1956

Elizabeth du Gué Trapier. *Luis de Morales y las influencias leonardescas en España*. [Separata Offprint]. Badajoz : Diputación Provincial de Badajoz, 1956 (ed. original, Elizabeth du Gué Trapier. «Luis de Morales y las influencias leonardescas en España», *Revista de Estudios Extremeños*, Badajoz, t. IX, n.º 1-4, enero-diciembre 1953, pp. 653-684.).

Maestros antiguos y modernos... 2001

Maestros antiguos y modernos en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001 (ed. en euskera, *Antzinako maisuak eta maisu modernoak Bilboko Arte Eder Museoaren bildumetan*; ed. en inglés, *Ancient and Modern Masters in the Collection of the Bilbao Fine Arts Museum*).

Marías 1992

Fernando Marías. «Luis de Morales "El Divino"», *Cuadernos de Arte Español*, n.º 16. Madrid : Historia 16, 1992.

Mena 2003

Manuela Mena Marqués. «El Greco : la "Fábula" o "Alegoría moral"», *El Greco*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores ; Madrid : Fundación Amigos del Museo del Prado, 2003, pp. 335-361.

Mendoza 1968

Fray Íñigo de Mendoza. *Cancionero*. Julio Rodríguez-Puértolas (ed.). Madrid : Espasa-Calpe, 1968 (1ª ed., Zamora : Antón de Centenera, c. 1483).

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 1999

Museo de Bellas Artes de Bilbao : maestros antiguos y modernos. Bilbao : Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa = Bilbao Bizkaia Kutxa Fundazioa, 1999.

Museo de Bellas Artes de Bilbao... 2006

Museo de Bellas Artes de Bilbao : guía. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006 (ed. en inglés, *Bilbao Fine Arts Museum : Guide*).

Palomino 1988

Antonio Palomino de Castro y Velasco. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid : Aguilar, 1988 (1ª ed., Madrid : Suc. Ant. de Bedmar, 1715 (vol. I)-1724 (vol. II)).

Pérez Sánchez 1974

Alfonso E. Pérez Sánchez (ed.). *El retablo de Morales en Arroyo de la Luz*. [Cat. exp., Madrid, Salas de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes]. Madrid : Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de Exposiciones, 1974.

Rodríguez G. de Ceballos 1987

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. «El mundo espiritual del pintor Luis de Morales : en el IV centenario de su muerte», *Goya. Revista de Arte*, Madrid, n.º196, enero-febrero, 1987, pp. 194-203.

Sánchez-Mesa 1991

Domingo Sánchez-Mesa Martín. «Los temas de la Pasión en la iconografía de la Virgen : el valor de la imagen como elemento de persuasión», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, t. 4, n.º 7, 1991, pp. 167-185. (Actas de los II Coloquios de Iconografía, Madrid, mayo 1990).

Solís 1999

Carmelo Solís Rodríguez. *Luis de Morales*. Badajoz : Fundación Caja de Badajoz, 1999.

Torres 1975

José María Torres Pérez. *Las complejas fuentes de inspiración en la pintura de Luis de Morales*. Badajoz : Diputación Provincial de Badajoz, Institución de Servicios Culturales, 1975.

Valladolid 1998

Felipe II : un monarca y su época : las tierras y los hombres del rey. [Cat. exp., Valladolid, Museo Nacional de Escultura, Palacio de Villena]. Madrid : Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.