

Martin de Vosen
Europaren bahiketa, Bilboko Arte
Ederren Museoaren bilduman



Lieneke Nijkamp

**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

- © Albertina, Vienna: 16. ir.
- © Ashmolean Museum, University of Oxford: 20. ir.
- © Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao: 1., 9.-10. eta 14. ir.
- © bpk | Bayerische Staatsgemäldesammlungen: 18. ir.
- © Erik Cornelius/Nationalmuseum: 12. ir.
- © Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, MA, USA/Bridgeman Images: 8. ir.
- © Jack Kilgore & Co.: 17. ir.
- © Lyon MBA - Photo Alain Basset: 11. ir.
- © Mauritshuis, The Hague: 7. ir.
- © Museo de Bellas Artes de Sevilla: 5. ir.
- © Museum Plantin-Moretus, Antwerp-UNESCO, World Heritage: 2. ir.
- © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 6. ir.
- © Royal Museum of Fine Arts Antwerp. Lukas-Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens: 4. ir.
- © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels / photo : J. Geleyns / Ro scan: 3. ir.
- © The State Hermitage Museum. Photo by Svetlana Suetova: 13. ir.
- © Trustees of the British Museum: 15. ir.
- © 2015. Photo Archive - Fondazione Musei Civici di Venezia: 19. ir.

Argitalpena:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, 9. zenb., 2015, 73.-106. or.

Babeslea:



metro bilbao

Martin de Vos¹ XVI. mendeko artista flandestarrak sekula egindako margolanik dotoreena izan daitekeena Bilboko Arte Ederren Museoaren jabetzakoa da [1. ir.]. Diagonal zabalean, biluzik dagoen emakume eder batek hartzen du konposizioaren erdialdea. *Serpentino* jarreraren egon arren eta modu ezegonkor samarrean dagoela dirudien arren, nolabaiteko lasaitasuna erakusten du; agian, etsipenez, gertu duen patuaren menpe dagoelako. Mantua modu ikusgarrian mugitzen da airean, konposizioaren laurdena hartuz eta dontzeilaren aurpegiera finaren marko gisa jokatuz. Neskak, lasaitasunez, atzerantz jiratzen du aurpegia, eta, sorbaldaren gainetik, ezker aldean eta bigarren mailan dagoen artzain-eszena bati begiratzeko dio, zezenaren adarreki sendo heltzen dien bitartean. Zaila da jakitea ikusten ari garena bahiketa anker bat edo emakume mitiko baten bahiketa jainkotiarra ote den. Baina zezen zuri sutsuaren begi sarkorra gure begiradarekin gurutzatzen da, eta horrek sendotu egiten du eszenaren lekuko gisa dugun rola².

«Anberes ospetsu bihurtu zutenen artean...»³

Maisulan hau egin zuen artista Martin de Vos izan zen [2. ir.], XVI. mende amaierako Anberes hiriko margolaririk nabarmenenetakoa, oso emankorra izan zena olioak, marrazkiak eta grabatuak egiteko orduan⁴. Gutxi dakigu haren bizitzako lehenengo garaiaz. 1532an jaio zen, eta Martin de Vos Zaharraren eta Anna de Heerren lau seme-alabetatik gazteena izan zen. Ziurrenik, margolari gisa, aitaren tailerrean jaso zituen aurreneko ikasketak. 1552an, De Vosek Anberes utzi zuen, Italian barrena «derrigorrezko» bidaia egitera, preskakuntza artistikoa osatzeko asmoz. Uste da margolari gazteak Pieter Brueghel Zaharrarekin batera bidaiatu

1 Maiz aipatu ohi da artista hau jatorrizkoagoak diren beste izen batzuekin; esate baterako, Maarten, Marten edo Maerten izenekin. Forma klasikoari eutsiko diogu (Martin); izan ere, gaur egun hain ohikoa ez den azentudun bertsioarekin batera, horixe da gehien erabiltzen dena espainierazko historiografian.

2 Eskerrak ematen dizkiot Abigail Newmani, artikulua modu kritikoa irakurtzeagatik eta egin dizkidan iradokizun baliagarriengatik.

3 Karel van Mander. *Het schilder-boeck, vol. 1, part. 3 : Het leven der doerluchtighe Nederlandtsche, en Hooghduytsche Schilders*. Haerlem : Passchier van Westbusch, 1604, 264. fol.

4 Martin de Vosen bizitza eta ibilbideari buruz, ikus Zweite 1980 eta Schellenberg 2012.



© Babestutako materialia

1. Martin de Vos (1532-1603)
Europaren bahiketa, 1570eko hamarkadaren hasiera
Olioa oholean. 133,7 x 174,5 cm
Bilboko Arte Ederren Museoa
Inb. zenb.: 69/241

zuela,⁵ baina, azken horrek ez bezala, De Vosek ez zigun inolako marrazki topografikorik utzi, Italian egon zela erakutsi ahal izateko. Bigarren mailako iturri batzuetan baino ezin gara oinarritu; esate baterako, Karel van Manderrengan, hark idatzi baitzuen artistak Erroma, Venezia eta «beste toki batzuk» bisitatu zituela⁶. Carlo Ridolfik margolari veneziarren biografiei buruzko 1648ko bere bilduman sartu zuen Martin de Vos, eta, hain zuzen ere, De Vos da bertan agertzen diren atzerritar urrietako bat. Ridolfiren arabera, artistak Tintorettoen tailerrean ere egin zuen lan paisaiagile gisa, nahiz eta, gaur egun arte, ez den identifikatu berak kolaboratu ahal izan zuen obretako bat ere⁷.

Zenbait urte geroago, Martin de Vos Anberesera itzuli zen. 1558an, maisu gisa hasi zen hiriko San Lukas kofradian⁸, eta, bi urte geroago, Joanna Le Boucqekin ezkondu zen. Maisu margolari gisa, tailerra irekitzeko eskubidea zuen, eta, 1564an, bere lehenengo aprendiz hartu zuen kofradian, Balten Vlierden izenekoa⁹. Denborarekin, De Vosek Anberesko tailerrik handienetakoa izango zuen, baina, sasoi hartan, ezezagun samarra zen. Hala ere, bere ospea haziz joan zen 1560ko hamarkadaren amaieran, bi enkargu handi jaso zituen. 1568an, San Pablo apostoluaren bizitzari buruzko eszenak zituzten bost obrako seriea egin zuen [3. ir.], Gillis Hoofman izeneko Anberesko merkataria aberatsarentzat. Garai berean, Guillermo Gazteak, Brunswick-Lüneburgeko dukeak, Celleko bere jauregiko kapera apaintzeko enkargua egin zion. De Vosek arrakastaz burutu zituen bi proiektu handi horiek, eta, horrela, artistaren sona areagotuz joan zen. Alabaina, 1570eko hamarkadan, egoera politiko eta ekonomikoa ez zen batere egonkorra, Espainiaren eta hegoaldeko Herbehereen arteko gatazka luzearen ondorioz; hori dela eta, zaila zen margolariaren jaioterrian bizitzea.

Anberes Europako merkataritzaren eta artearen gunerik garrantzitsuenetakoa zen, eta hainbat hamarkada zeramatzan merkataria, artistak eta intelektualak erakartzen. Habsburgotarrek hegoaldeko Herbehereak kontrolatzen zituzten XV. mendearen amaieratik, eta, beren erresuma katolikoa zen arren, beste erlijio batzuk ere onartu zituzten. Hala ere, Felipe II.a (1527-1598) fede katolikoa defendatzeko prest zegoen, erreformista protestantei aurre eginez eta bere menpeko atzerriko lurraldeetan bizi ziren kalbinistak jazarriz. Kanpaina hura 1566ko protesta ikonoklastekin eta 1568ko errebolta holandarrarekin amaitu zen, eta horrek Laurogei Urteko gerraren hasiera ekarri zuen. Ordutik aurrera, espainiarrek eta matxinatutako protestanteek txandaka gobernatu zuten Anberes. 1581ean, Udalbatza kalbinista aukeratu zen, eta irudien desagerpenak aurrera jarraitu zuen «ikonoklasia isila» izenarekin ezagutzen den garaian. Azkenik, espainiar armadak setiatutako hirian sartzea lortu zuen, eta, 1585ean, Espainia katolikoari itzuli zion hiriaren gobernua; ondorioz, bizilagun protestante guztiak erlijioz aldatzera edo hiria uztera derrigortu zituzten.

Jakin badakigu Martin de Vos luteranoa zela, baina Anberesen geratzeko erabakia hartu zuenez, ziurrenik, erlijioz aldatu behar izan zuen. Beste artista askok hiritik alde egin zuten, beste tokiren batean bizitza berri bati ekiteko. Garai hartan, De Vosek familia ugaria zeukan –bere zortzi seme-alabetatik gazteena 1576an jaio zen¹⁰–, eta, beraz, ez zuen emigratzeko aukerarekin pentsatuko, ziurrenik¹¹. Gainera, 1571n, San Lukas

5 Informazio horren oinarrian, kontuan izan behar da, 1561ean eta 1565ean, Scipio Fabiusek bi gutun bidali zituela Boloniatik Abraham Ortelius Anberesko kartografoari; gutun horietan, Fabiusek Orteliusi eskatzen dio aipatutako bi artisten berri eman diezaion, eta erregutzen dio bere parte agurtzeko biak. Zweite 1980, 21. or., 14. oharra; 22. or., 23. oharra; Popham 1931, 188. or.

6 Karel van Mander, *op. cit.*, 264.-265. fol.; beharbada, De Vos Boloniatik pasatu zen, eta, Florentzian geratu zela egiaztatzen duen frogarik ez dagoen arren, pentsatzekoa da, eta oso litekeena ere bada, hala izatea. Zweite 1974, 27. or.

7 Ridolfi 1914-1924, 2. libk., 81., 83.-84. or.

8 Rombouts/Van Lerijs 1961, 209. or.

9 *Ibid.*, 232. or.

10 Van den Branden 1883, 1. libk., 255.-256. or.

11 Hegoaldeko Herbehereetako artisten XVI. mende amaierako emigrazioari dagokionez, D. van der Lindenek «Cultural Transmission and Artistic Exchanges in the Low Countries, 1572-1672» proiekturako egindako ikerketa aipatu nahi dut.



2. Aegidius Sadeler (1570-1629), Joseph Heintz zaharraren (1564-1609) arabera
Martin de Vosen erretratu, 60 urte zituela, c.1593
 Grabatua kobrea. 28,8 x 23 cm
 Museum Plantin-Moretus, Amberes
 Inb. zenb.: PK.OP.16457

kofradiako subdiakono (*onderdeken*) izendatu zuten, eta, hurrengo urtean, artxidiakono (*opperdeken*), eta bere ibilbidea goraka zihoan, zenbait enkargu garrantzitsu jaso ostean¹². Anberestik alde egin beharrean, De Vosek beste estrategia bat aukeratu zuen bizirauteko, eta, beste artista askok bezala, bere jarduera profesionala dibertsifikatu zuen; horrela, hainbat marrazki egin zituen, liburu ilustratuetan estanpatzeko¹³. Gertakari ironiko gisa, esan beharra dago, luteranoa zen arren eta bere ibilbidea babesle protestanteei esker abiatu zen arren, zeukan pragmatismoaren ondorioz, etekina atera ziola katolizismoaren gorakadari; izan ere, ospe handia lortu zuen Anberesko gildetan galdutako eta suntsitutako erretaula ugarien ordezkio obrak sortzerakoan. 1574tik hasi eta 1603an hil zen arte, Martin de Vosek erretaula horietako asko egin zituen, eta, ibilbide horri amaiera emateko, bere kofradiaren enkargu handia jaso zuen: *San Lukas, Ama Birjinaren erretratu pintatzen*, 1602koa [4. ir.].

De Vosek oso garai zurrunbilotsuan osatu zuen bere ibilbidea, eta horrek eragina izan zuen egin zizkieten enkarguen izaeran, eta artistaren estiloa ere markatu zuen, aurrerago azalduko dudan moduan. Artistak gai mitologikoko obra gutxi egin zituen arren, 1585etik aurrera, enkargu erlijiosoak erabat nagusi izan ziren bere ekoizpenean¹⁴. Bilboko koadroa De Vosen sorkuntza osoaren testuinguruan aztertzen dugunean, inte-

12 Rombouts/Van Lerius 1961, 243., 245. or.

13 Vermeylen 2012, 100. or.

14 Zweite 1980, 199. or.



3. Martin de Vos (1532-1603)
San Pablo Efeson, 1568
 Olioa oholean. 125 x 198 cm
 Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brusela
 Inb. zenb.: 4310

resgarria da kontuan hartzea bere obra mitologiko gehienak 1570eko hamarkadan kokatu daitezkeela, eta, edonola ere, 1585. urtea baino lehen¹⁵. Salbuespen bakarra *Apolo eta musak* da; izan ere, Armin Zweiteren arabera, obra hori 1590eko hamarkadako da. Hala ere, koadro hori bakearen alegoria gisa ere interpretatu daiteke¹⁶.

Trentoko Kontzilioaren (1545-1563) ostean, artistek zenbait arau bete behar zituzten. Hegoaldeko Herbehereetako irudiei buruzko iritzirik erradikalena Johannes Molanus (1533-1585) teologoarena zen; hain zuzen ere, Molanusek artistei zuzendutako jarraibide bihurtu zituen Trentoko dekretuak¹⁷. Irudi sakratuei buruz idatzi zuen tratatua 1570ean argitaratu zen lehen aldiz, eta eragin handia izan zuen arteetan. Eliza katolikoa, batez ere, testuinguru eklesiastikoan arduratu zen ikonografiaz, baina mitologia klasikoari eta, oro har, biluziei buruzko formatu handiko obren aurkako erreakzioa ere egon zen. Gauzak horrela, adibidez, Molanus beste idazle katoliko batzuk baino zorrotzagoa izan zen, irudi profanoetako lizunkeriari ere egin baitzion eraso. Eta zerbait lizuntzat hartzen bazen, biluziak ziren. Karolien de Clippelek adierazi duenez, Martin de Vosen margolanen artean, biluzi femeninoak ahalbidetzen dituzten gaiak dituztenak (esate baterako, Susana eta Evari buruzkoak, edo mito klasikoei buruzkoak) 1585. urtea baino lehenagokoak dira¹⁸. Aurrerantzean, emakumezkoen biluziak maiz irudikatu zituen grabaturako marrazki askotan (esate baterako, Lau Urtaroak eta Zazpi Planetak serieetan)¹⁹, baina, dirudienez, uko egin zion formatu handiko biluziak pintatzeari, Mola-

15 Ikus, era berean, De Clippel 2012, 64. or.

16 Zweite 1980, 301.-302. or., 81. zenb.

17 Johannes Molanus. *De Picturis et Imaginibus Sacris, pro vero earum usu contra abusum*. Lovaina, 1570. Ikus Freedberg 1971; Jonckheere 2012, 35.-36. or.

18 Bilboko koadroaz gain, De Clippelek beste hiru aipatzen ditu: *Herkulesen aukera* (Zweitek 1570eko hamarkadaren lehen erdian kokatzen du), *Venus eta Adonis* (Zweitek 1570eko hamarkadaren erdialdean kokatzen du) eta *Ceres eta lau elementuak* (1584an datatua). De Clippel 2012, 64. or., 39. oharra.

19 Martin de Vosek grabatueterako egindako marrazkiei dagokienez, ikus Hollstein 1995-1996.



4. Martin de Vos (1532-1603)
San Lukas, Ama Birjinaren erretratu pintatzen, 1602
 Olio oholean. 270 x 217 cm
 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anberes, Belgika
 Inb. zenb.: 88

nusen tratatua argitaratu zenean²⁰. Gainera, teologoa esparru pribatuko biluzien aurka aritu zenez, ez zen alternatibarik geratzen, eta, ondorioz, emakumezkoen gorputz sentsuala erakusten zuten obren eskaintza murriztu egin zen²¹.

De Vosen lehenengo garaiko eta ondorengoko obren artean, egia da enkargu-motak eta gaien aukeraketak desberdinak direla, baina esan liteke egilearen estiloa ere aldatu egin zela. Hans Vlieghek ondo laburbildu du aldaketa hori: haren obra goiztiarrek estilo manierista argia dute –bigarren plano sakonak eta pose distorsionatuko figura luzangak–, eredu veneziarrei eta toskanar-erromatarrei jarraituz, bai eta Frans Floris garaikide ospetsuaren eraginarekin ere. Dena dela, haren ondorengoko obrak manierismo moderatuagoa erakusten du, eta, horrekin batera, Herbehereetako tradizioetik hurbilago dagoen estilo deskriptiboa. Estilo

²⁰ De Clippel 2012, 67.-69. or.

²¹ Freedberg 2012, 39. or.



5. Martin de Vos (1532-1603)
Azken Judizioa, 1570
 Olioa oholean. 263 x 262 cm
 Sevillako Arte Ederren Museoa
 Inb. zenb.: CE0053P

berri hori hobeto egokitzen zen Trentoren osteko ideia zorrotzetara, gai baten irudikapenari zegokionez; ondorioz, egokiagoa zen erretaulak pintatzeko²².

Ez dirudi Bilboko koadroa datatuta dagoenik, baina 1916an egindako enkante bateko katalogoak dio De Vosek Europaren tunikaren urre koloreko ertzean sinatu eta datatu zuela lan hau («1572. Fecit Merten de Vos»)²³. Zoritxarrez, inskripzio hori ezin da gaur egun ikusi. B.H.M. Mutsaersek eta Ana Sánchez-Lassak, gutxi gorabehera, 1590ean datatu dute koadroa, xehetasun estilistikoetan oinarrituta; alabaina, ez dute zehazten zergatik kokatu beharko litzatekeen artistaren azken garaian²⁴. Zweitek dio –eta ni ere iritzi berekoa

22 Vlieghe 1998, 13. or.

23 Hôtel des commissaires-priseurs, Marseille, 1916ko azaroaren 7a, 22. or., 70. sorta: «La signature: 1572. Fecit Merten de Vos, est formée par les broderies d'or du tapis recouvrant le taureau».

24 Mutsaers 1963, 63. or.; Ana Sánchez-Lassa, museoko artxiiboetan gordetako 1998ko ohar batean.



6. Martin de Vos (1532-1603)
Ceres eta lau elementuak, 1584
 Olioa mihisean. 165 x 237 cm
 San Fernandoko Arte Ederren Erret Akademia, Madril
 Inb. zenb.: 556

naiz— koadroa 1570eko hamarkadan datatu beharko litzatekeela, ez soilik gaia eta estiloa kontuan izanik, ezpada garai hartako testuinguru politikoa ere.

Bilboko koadroko biluziaren profil markatua eta akabera leuna De Vosen geroagoko beste obra batzuetan ere agertzen dira, baina 1570eko hamarkadako zenbait konposiziotan ere antzematen dira; bereziki, Santo Tomasen 1574ko triptikoko erdiko taulan²⁵. Soin femeninorik erabatekoenak ere Sevillako 1570eko *Azken Judizioa* irudikatzen du [5. ir.]. Ondorengo biluzi femenino batzuek, adibidez 1584ko *Ceres* delakoak [6. ir.], eta De Vosek 1590eko hamarkadan egin zituen estanpetarako marrazkien pertsonifikazio femeninoek gorputz-mota desberdina erakusten dute. Europaren buruaren profil estilizaturia eta haren orrazkera ere ohikoak izaten ziren artistaren obra goiztiaragoetan, eta pintura veneziarra gogorarazten dute. Emakumezkoen buru-mota bera agertzen da, adibidez, 1562an pintatutako Abraham eta Rebecaren seriean, bai eta 1575eko *Moises, israeldarrei Legearen taulak erakusten* lanean ere [7. ir.]. De Vosen obra goiztiarrean badaude, era berean, Europaren mantua bezala modu ikusgarrian mugitzen ari diren oihalen beste adibide batzuk²⁶.

Datari eragiten dioten estilo-kontuak albo batera utzita, Bilboko koadroak ezin hobeto erakusten du De Vosek nolako konpromisoa zeukan bere inguruko korrante artistiko ugariekin. Adibidez, Tintoretto, Veronesek

²⁵ Olioa mihisean. 206,8 x 185,7 cm. Musée Royal des Beaux-Arts, Anberes, inb. zenb. 77; Zweite 1980, 56. kat.

²⁶ Eskerrik asko Stephanie Porrasi, Bilboko koadroko estilarari eta datari buruz dituen ideiak nirekin partekatzeagatik. Gaur egun, Martin de Vosi buruzko liburu bat idazten ari da, bidaia- eta identitatearen ikuspuntutik.



7. Martin de Vos (1532-1603)
Moises, israeldarrei Legearen taulak erakusten, 1575
 Olioa oholean. 152 x 238 cm
 Mauritshuis, Haga. Museum Catharijneconvent-i epe luzerako egindako mailegua
 Inb. zenb.: 249

eta Tizianok haren ibilbidean izan zuten eragina argi ikus daiteke kolorearen erabilera veneziarrean, figuren kokapen horizontalean, eta atzealde sakonetan. Tizianok Felipe II.arentzat pintatutako *Europaren bahiket*a [8. ir.] maiz aipatu izan da, Bilbokoarekin konparatzeko²⁷. Bi konposizioen eskema antzekoa den arren—aurrealdean, Europa, zezenaren gainean; atzerago, ezkerrean, neska gazte batzuk eta zenbait aingeru—, Tizianoren bertsioak askoz ere karga emozional handiagoa dauka. Maisu veneziarrak ez du inolako zalantzarik uzten bahiketak pizten duen izuaz. Tizianoren koadroko protagonisten irudi aztoragarriak—mihisetik irteteko puntuan daudela dirudi—kontraste handia egiten du Bilboko koadroko Europa estilizatu, dotore eta ia ikaragaitzarekin. Zalantzarik gabe, bi artista horiek ideia desberdinak zituzten koadroen aurrean egongo ziren pertsonengan eragin nahi zituzten emozioei buruz. Tizianok, ziurrenik, emozio bortitza sorrarazi nahi zuen; aldiz, dirudenez, De Vosek begirunezko sentsualtasuna piztu nahi zuen. Emakumezkoaren gorputz leun eta idealizatuaren erdigunean dagoenez kokatuta eta Europaren aurpegiak baretasuna islatzen duenez, koadroaren izaera kontenplatibo eta dekoratiboa areagotzen da.

Interesgarria da ikustea, Europaren haragiaren modelatu leunaz eta aurpegiera finaz gain, Martin de Vosek energia argi irudikatu zuela emakumezkoaren gorputza inguratzen duen guztia. Zezena, adibidez, bizitasunez eginda dago, eta nolabaiteko *impasto*a ere badu garondoan. Esan liteke artistak nahita bereizten dituela

²⁷ Hala ere, ezinezkoa da Martin de Vosek koadro hura ikusi izana, kontuan hartu behar baita Tiziano 1559an hasi zela obra horretan lanean, eta, 1562an, itsasontziz bidali zela Espainiara. Ikus, era berean, Zweite 1980, 169. or., 90. oharra.



8. Tiziano (c. 11485/1490-1576)
Europaren bahiketa, c. 1560-1562
 Olioa mihisean. 178 x 205 cm
 Isabella Stewart Gardner Museum, Boston
 Inb. zenb.: P26e1

neskato xaloa eta animalia basatia, marrazki eta pintzelkada desberdinak erabiliz. Paisaiaren ingurua ere pintzelkada solte samarrekin eginda dago, arte veneziarraren antzera. Olatuak ukitu indibidual baina seguru bitartez irudikatzen dira, eta, zenbait tokitan, De Vosek nahita erakusten du prestakuntzaren geruza sepia; adibidez, itsasertzean. De Vosek obra hau pintatzeko orduan izan zuen segurtasuna are nabarmenagoa da, koadroari egindako erradiografia eta erreflektografia infragorria aztertzen direnean [9. eta 10. ir.]. *Pentimenti* garrantzitsurik ez dagoenez eta emakumezkoaren biluziaren azpiko marrazkiko lerroak sendoak direnez, artista gazte baina trebatuei dagozkien erabakimena eta irmotasuna nabarmentzen dira.

Bilboko obraren xehetasun ugari eta delikatuek Herbehereetako pintura primitiboa gogorarazten dute. Ildo horretan, agerikoena zezenaren bizkarrean gurutzatzen den lore-girlanda da, bai eta eskuinaldeko atzeko aldean agertzen den ontzi hauskorra ere. Neurri handiko figura biluziak Tintoretoren zenbait obra gogorarazten badizkigu ere –adibidez, *Leda eta belxarga* eta *Dánae* [11. ir.]–, antza denez, konposizioa eredu holandarretan dago inspiratuta; esate baterako, Jan Massysen *Venus Cítorea* obran [12. ir.]. Konposizio-eskema dekoratibo hau (aurrean, neurri handiko figura bat edo zenbait figura, eta, atzealdean, zehaztasun handiko paisaia) De Vosen beste obra mitologiko edo alegoriko batzuetan ere agertzen da; esate baterako, *Venus eta Adonis*, *Pax et Iustitia* [13. ir.], *Herkules bidegurutzean* eta lehen aipatutako *Ceres* obretan, bai



© Babestutako materialia

9. Martin de Vos (1532-1603)
Europaren bahiketa, 1570eko hamarkadaren hasiera
Bilboko Arte Ederren Museoa
Erradiografia



© Babestutako materialia

10. Martin de Vos (1532-1603)
Europaren bahiketa, 1570eko hamarkadaren hasiera
Bilboko Arte Ederren Museoa
Erreflektografia infragorria



11. Tintoretto (Jacopo Robusti) (1518-1594)
Dánae, XVI. mendearen bigarren erdia
 Olioa mihisean. 142 x 182,5 cm
 Musée des beaux-arts, Lyon, Frantzia
 Inb. zenb.: A91



12. Jan Massys (1509-1575)
Venus Citerea, 1561
 Olioa oholean. 130 x 156 cm
 Nationalmuseum, Stockholm
 Inb. zenb.: NM 507



13. Martin de Vos (1532-1603)
Pax et Iustitia, c. 1575
 Olioa oholean. 118 x 174,5 cm
 Hermitage Museoa, San Petersburgo
 Inb. zenb.: 7724



14. Martin de Vos (1532-1603)
Europaren bahiketa, 1570eko hamarkadaren hasiera
Bilboko Arte Ederren Museoa
Xehetasuna



15. Dadoaren maisua (jardunean c. 1525-1560), Michiel Coxciere (1499-1592) arabera
Kupidoren eta Psikeren kondaira: 29. lam.: Kupidok Jupiterri erregutzen dio Psikez
errukitu dadin, Merkurio ezkerretan dagoela, 1530eko hamarkada
Grabatua. 19,5 x 23 cm
British Museum, Londres
Inb. zenb.: M,44.60

eta 1572an Johann Albrecht von Mecklenburg dukearentzat egin zuen animalien seriean ere (gaur egun, serie hori Schwerinen dago). Iparraldeko eraginei dagokionez, tentagarria da Bilboko koadroa (eta De Vosen beste zenbait obra) Haarlemgo Maarten van Heemskerck artistaren sormen-lanekin erlazionatzea. Alabaina, bi maisu nederlandarren arteko konparazioa –halaxe proposatu zuen Karel van Manderrek, De Vosi buruzko bere biografian– egitearen atzean dagoen arrazoia da biek Italiako eredu bisual berberak erabiltzen zituztela, eta ez zuzeneko eragina zutela²⁸.

Estiloaren eta konposizioaren eragin veneziar eta nederlandarraz gain, Bilboko obra margolari toskanar-erromatar batzuen ekoizpenarekin ere badago zorretan: Vasari eta Rafaelen Eskola dira margolari horietako batzuk²⁹. Ezkerraldeko goiko angeluan dagoen Merkurioaren figura txikiak [14. ir.] antz handia dauka Agostino Venezianok eta Dadoaren Maisuak 1530eko hamarkadan egindako grabatu-sortako irudikapen batekin [15. ir.]³⁰. Zerbaitutako hogeita hamabi grabatuko serie horrek Kupidoren eta Psikeren istorioa kontatzen du. 29. zerbakiak erakusten du Kupidok Jupiterri erregutzen diola Psikez errukitu dadin, eta Merkurio, arrapaladan, dei egiten diela jainkoei³¹. De Vosek kaduzeoaren kokapena aldatzen duen arren (jada ez da Merkurio altxatuta duen besoan agertzen), eta mantua ere birmoldatzen duen arren, antzekotasuna harrigarria da. Beharbada, grabatuak Michiel Coxciere marrazki-sorta batetik abiatuta egin ziren, eta erlazionatuta egon daitezke Rafaelen Erromako Villa Farnesinako Psikeraren Loggiarako egindako dekorazioekin³². Ziurrenik, De Vos eredu rafaeldar horretan inspiratu zen³³, bai grabatu-serieen bitartez, eta bai, agian, marrazkiekin erlazionatutako iturri komun

28 Silver 1984, 276.-277. or.

29 Zweite 1980, 168. or.; Freedberg 2012, 44. or.

30 Honi dagokionez, eskerrak eman nahi dizkiot Koenraad Jonckheereri, konparazio horren berri emateagatik.

31 Serieak zerbakitu gabeko hogeita hamahiru lamina ditu, baina erabat berrantolatutako sorta batek hogeita hamabi grabatu ditu, denak zerbakitutakoak. Van Grieken 2013, 159. or. 29. laminari buruz, ikus Boorsch 1982, 223. or., 67. zerb.

32 Marrazkien egilezari eta historia konplexuari buruzko eztabaidari dagokionez, ikus Van Grieken 2013, 159.-162. or.

33 Dacos 1995, 27. or.



16. Martin de Vos (1532-1603)
Hirutasun Santua, 1573
 Arkatza eta tinta grisa, eta klarion-ukituko urkolorea,
 paper marroian. 42,7 x 33 cm
 Albertina, Viena
 Inb. zenb.: 7924

batetik abiatuta; izan ere, figura alderantzikatuta dago³⁴. Bilboko koadroaren ezker aldean, atzean, Neptunoren irudi modelatu ederra ikusten da, eta horrek ere eredu ezagunak gogorarazten dizkigu; ziurrenik, Nilo ibaiaren iturria, Erromako Campidoglio³⁵. Koenraad Jonckheerek era sinesgarrian argudiatu duen moduan, XVI. mendeko artista flandestarrek maiz uztartzen zituzten Alpeetatik iparralderanzko zein hegoalderanzko iturri piktoreko herrikiok³⁶. Aipu horiek berriro kokatzen eta egokitzen ziren (*aemulatio*), baina, ustez, identifikatu egin behar ziren. Europaren jarrera, itxurakeria handikoa eta espiral markatukoa, ez dago zuzenean erlazionatuta Europaren mitoa jorratzen duen lehenagoko beste inongo eredurekin³⁷. Alabaina, *figura serpentinata* gisa, Michelangeloren eskulturen berri ematen digu, Italiako beste zenbait ereduren artean³⁸. Zweiten arabera,

34 Grabatu-serieak oso ezagun egin ziren, baita dekorazio-arteetarako marrazki-eredu gisa ere. Ana de Montmorency kondestableak enkargatutako berrogeita lau beirateak, 1542. eta 1544. urteen artean egindakoak eta gaur egun Musée Condé de Chantilly delakoan daudenak, horren adibide bikainak dira. Ikus Garnier 2003, 54.-59. or.

35 Dacos 1995, 27. or.

36 Ikus, adibidez, Jonckheere 2013, eta egile berarena, «Repetition and the genesis of meaning : an introductory note», in Jonckheere 2012, 7.-19. or.

37 Europaren bahiketak mendeetan zehar izandako adibide bisualak jasotzeko, ikus Warburg Instituteren datu-base ikonografikoa, hemen: <http://warburg.sas.ac.uk>.

38 Gai honi dagokionez, ikus Mauer 2001.



© Babestutako materiala

17. Gillis Coignet (1542-1599)
Europaren bahiketa, 1598
 Olioa oholean. 76,4 x 96,5 cm
 Bilduma partikularra

hori erlazionatuta dago De Vosen 1573ko *Hirutasun Santua* marrazkiaren eskuinaldeko beheko angeluko figura maskulinoarekin; hain justu, marrazki gutxi daude datatuta aipagai dugun obra hau baino lehen, eta *Hirutasun Santua* da horietako bat [16. ir.]³⁹.

Martin de Vosek inspirazioa bilatu zuen lehenagoko adibideetan eta eredu garaikideetan, bai italiarretan zein Herbehereetakoetan. Hori dela eta, zaila da zehaztea Bilboko koadroak gehiago zor ote dion arte toskanarrari, erromatarrari, veneziarrari edo flandestarrari, eta, edonola ere, gai horrek ez du garrantzirik. Aitzitik, obra honek guztiz agerian uzten duena da De Vosen garaiko nazioarteko truke artistiko askoren emaitza dela⁴⁰. Bere talentu sintetikoari esker, zalantzarik gabe, De Vos eragin handieneko iturri piktoriko flandestarra izatera heldu zen, Rubens baino lehenagoko margolari espainiarrentzat eta Amerika espainiarreko margolarientzat⁴¹. Bilboko olioaren kutsua dago, bereziki, Gillis Coignet *Europaren bahiketa* obran. Coignet margolaria De Vosen garaikidea izan zen, eta Alemanian igaro zuen bere ibilbidearen zati handi bat [17. ir.].

39 Zweite 1980, 282. or.; D'Hulst 1968, 505.-518. or.

40 Freedberg 2012, 44. or.

41 Soria 1948, 258. or., 4. zenb.; Estella 1972, 66.-71. or.

Handitasuna eta maitasuna ez dira ondo uztartzen

Koadro honetan hain modu dotorean kontatutako istorioa Europa printzesa feniziarrarena da; hain zuzen ere, Jupiter (Zeus) –jainko gorena–, zezenez mozorrotuta, Europaz jabetu zen. Mito horri buruz idatzitako erreferentziarik antzinakoena Homeroren *Iliada* obran agertutako bat da (XIV. liburua, 321.-322. lerroak). Hala ere, gehien aipatzen den iturria eta garai hartako artisten jabetzen artean gehienetan egoten zena Ovidioren *Metamorfosiak* zen⁴².

Merkuriok, Atlanteren ilobak, Aglauro zigortu zuen haren hitzengatik eta arima sakrilegoagatik; ondoren, Atenasetik alde egin zuen (hain zuzen ere, lurralde horrek Palas jainkosaren izenetik hartzen du izena), eta, hegoak astinduz, zeruan sartu zen. Jupiter aitak deitu egin zion, eta, bere maitasun-asmoak aitortu gabe, esan zion: «Nire aginduen betearazle fidela zaren hori, seme: ez gehiago itxaron eta jaitsi zaitez azkar betiko bidetik, eta zoaz Mayak, zure amak, ezkerretik ikusten duen lurraldera (bertakoek Sidonia deitzen duten lurralde horretara). Gero, eraman hondartzarantz mendiko belarrean bazkatzen ari dela ikusten duzun zezen-talde hura, erregearena». Horrela hitz egin zuen Jupiterrek, eta zezenak, menditik kanporatuak izan ostean, bazihoazen, agindu bezala, hondartzarantz, non Europa, errege handi baten alaba, Tiro hiriko beste neska gazte batzuekin batera dibertitzen baitzen. Handitasuna eta maitasuna ez dira ondo uztartzen etxe berean. Aginte-makilak ematen duen seriotasuna albo batera utziz, Jupiterrek, jainkoen subirano eta aita itzaltsuak, zeinaren eskuineko eskua hiru puntako suz armatuta baitago, zeinak, burukada bakarrarekin, mundua astintzen baitu, zezen baten itxura hartzen du, eta, zekorrek nahasita, marru egin eta belar leunean zehar ibiltzen hasten da, eder. Elurraren kolorea du; zehazki, oin gogor baten zolak zapaldu ez duen eta hego euritsuak urtu ez duen elurraren kolorea. Bere lepoa giharrez puztuta dago, kokospea eskuetatik zintzilik dauka; adarrak, egiaz, laburrak dira, baina hain ederrak, ezen esan baitezakezu artisautzako lanak direla, eta perla distiratsuak baino argitsuagoak dira. Haren garondoan ez dago inolako mehatxurik, eta haren begiradak ere ez du beldurrik ematen. Bere aurpegiak bakea islatzen du.

Europa, Agenorren alaba, miretsita zegoen zezena hain ederra izateaz, erasoen mehatxurik ez egiteaz; baina, oso oztana zen arren, hasieran hura ukitzeko beldur zen. Gero, hurbildu, eta loreak jarri zituen haren mutur zuriaren aurrean. Maitemindua poztu egin zen, eta esperotako plazera heltzen zen bitartean, musuak eman zizkion eskuetan, eta ia ez zen gai izan gainerako guztia atzeratzeko. Zezena jolasean eta jauzika ibili zen belar berdean, bere elurrezko saiheitsaldea etzan zuen harea gorrixkaren gainean, eta, apurka-apurka Europak zion beldurra uxatu nahian, hari bularra eskaini zion, hark bere dontzeila-eskuarekin zaplatatxoak eman ziezazkion, edota adarrak eskaintzen zizkion, ghirlanda freskoz apaindu zitzaizkion.

Era berean, printzesa, noren gainean ari zen jakin gabe, zezenaren bizkarrean igotzera ausartu zen; orduan, Jupiter, lurretik eta harea lehorretik apurka-apurka urrunduz, uraustian jarri zituen bere hanken zola faltsuak, eta, gero, itsasoan are gehiago sartu, eta itsaso irekiko uretan barrena eraman zuen bere harrapakina. Europa ikaratu egin zen, eta, bahituta zegoela ikusita, atzean uzten ari zen kostalderantz jiratu zuen begirada; eskuineko eskuarekin adar bati oratu zion, eta ezkerrekoa zezenaren bizkarrean jarri zuen; haren arropak dantzan zebiltzan haizearekin⁴³.

Berak baino lehenago beste hainbat artistak egin zuten moduan, De Vosek imajinatu zuen nolakoa izan ote zen Jupiter eta Europa hondartzatik urrun zeudeneko ueña. Koadroan testuak deskribatzen duena baino askoz ere gehiago ikus daitekeen arren –zezenaren azal zuria; lore-girlandak; Europaren begirada, urruntzen ari den hondartzarantz jiratuta–, De Vos ez da Ovidioren testua ilustratzera mugatzen. Lehen aipatutako eredu bisualeraino, Mutsaersek esan du, ziurrenik, zenbait iturri literario erabili zituela, eta interpretazio

42 McGrath 2009, 306. or.

43 Ovidio. *Metamorfosiak*, II. liburua, 833.-875. or.

pertsonala eman ziela iturri horiei guztiei⁴⁴. Gommersek mito horren jatorri ugariak aztertu ditu, *Europe. What's in a name* izeneko liburu didaktikoan. Bertan, zehaztasun osoz deskribatzen ditu mitoaren aurrekari bisual eta idatzizkoak⁴⁵. Egileak ondorioztatzen du, ziurrenik, Europa beneratutako lurraldeko jainkosa izango zela tribu grekoak heldu baino lehen; eta, ondoren, erlijio horrekin egingo zuela bat. Geroago, poeta greko eta erromatarrek Europaren mitoa erabili zuten, baina, poema horietako batzuei dagokienez, pasarte batzuk baino ez dira kontserbatzen. Datozen lerroaldeetan, azalduko dut margolan honen zenbait xehetasun nola dauden erlazionatuta iturri klasikoekin. Mutsaersek lehenago material honi eman dion tratamendua gorabehera –oso erabilgarria izan zait–, koadro honetan iturri literarioak ere erabiltzen dira, eta, ondorioz, merezi du lanaren analisisian eta argumentazioan sakontzea.

Konposizioan, Europa eta zezena dira nagusi, baina xehetasun txikiak ere ugari dira. Lehen begiratuan atzealde bukolikoa dirudiena istorioaren beste eszena bat da, bahiketa baino lehenagokoa. Bertan, printzesaren bainua ikus daiteke, dontzeilekin jolasten ari den bitartean, Jupiter agertu baino lehen. Europaren laguntzaileetako bi loreak dotore-dotore jartzen ari dira saskitxo batean, eta, bitartean, Europa, arropa gutxirekin eta ezkerreko oina uretan sartuta, eta beste bi neskato, keinuka ari zaizkie Merkuriorei, zeina nesken buruen gainean baitago irudikatuta. Neskatoek Merkurio ikusi dute, baina oraindik ez dira konturatu zer esan nahi duen hura beraiengana etortzeak. Konposizio nagusian, Europak, begirada atzerantz jiratuta badu ere, ez du bizkarrean duen paisaia ikusten, eta bere begirada bilduak egoera hori sendotzen du. Berriz ere, mito honi buruzko zenbait eszena aurkitzen ditugu *Europaren eta Zeusen bi eszena dituen paisaia* izenburuko (izenburu egokia, bide batez esanda) konposizioan, Jan Tilensek eta Frans Francken Gazteak batera pintatutakoa [18. ir.], bai eta Veronesen *Europaren bahiketa* lanean ere [19. ir.]⁴⁶. Maisu veneziarrak Ovidioren hiru eszena ere ilustratu zituen obra bakarrean. Bilboko koadroko konposizio bikoitza ez da beti aintzat hartu literatura kritikoan. Hori horrela, esate baterako, Zweitek pentsatu zuen bigarren planoko eszena bahiketaz konturatu ez diren Europaren dontzeilei buruzkoa dela soilik. Beraz, egile horrek ez zuen kontuan hartu eszena bakoitza istorioaren zati jakin bati buruzkoa dela, eta Europa bera bi aldiz agertzen dela koadroan⁴⁷.

Mito hau ilustratzean, artista askok bi aukera hartu izan zituzten: edo printzesa irudikatzen zuten, hark zezena modu xaloan apaintzen zuen bitartean; edo bahiketa bera irudikatzen zuten, Europa animaliarenean bizkarrean eserita zegoela. Martin de Vosek Jupiter agertu aurreko unea islatzen du. Bi eszena horien arteko funtsezko katebegia Merkurio da. Jainkoen mezulariak printzesa dagoen tokira eramanean du zezenmultzoa –Ovidiok kontatzen duen moduan–, baina haren begirada itsasoko uretan gertatzen ari den bahiketara iltzatuta dago. Atlantiades gisa, dituen ohiko ezaugarriengatik ezagutzen dugu: sandalia hegodunak, kaskoa, eta kaduzeoa eskuan. Hain zuzen ere, Europaren mitoari dagokionez, Ovidio da Merkurio aipatzen duen egile klasiko bakarra⁴⁸. *Metamorfosiak* obran, Merkurio Aglauroren eta Europaren kondairen arteko lotura da, eta, beraz, bateratzaile eta trantsizio rola jokatzen du koadroan. Une desberdinetan gertatzen diren bi eszenaren gainean hegan, figurak kokapen espazial arraroa dauka, eta *fremdkörpera* (gorputz bitxia) dirudi konposizioaren multzoan. Disonantzia txiki horren arrazoietakoa bat izan daiteke artistak bere garaiko marrazki batetik kopiatu izana Merkurioren figura, lehen ere aipatu dugun moduan. Beste bat izan daiteke De Vosek jarraipena duen paisaia bakarrean uztartzea bi une zehatz horiek.

44 Mutsaers 1963, 63.-65. or.

45 Gommers 2001.

46 Schaudies 2012, 241. or., 89. kat.; McGrath 2009, 319. or.

47 Zweite 1980, 169. or.

48 Mutsaers 1963, 63. or.



18. Jan Tilens (1589-1630) eta Frans Francken gaztea (1581-1642)
Europaren eta Zeusen bi eszena dituen paisaia
 Olio haritz-oholean. 53 x 74 cm
 Staatsgalerie Aschaffenburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich
 Inb. zenb.: 6330

Zenbait egile klasikok Europaren laguntzaileen presentziari egiten diote erreferentzia. Ovidiok kontatzen digu nola apaintzen dituzten zezenaren adarrak, lore moztu berriekin. Alabaina, De Vosek Jupiter agertu baino lehenagoko une batean pintatu zituen neskak, eta, beraz, beharbada, beste iturri batean inspiratu zen, Tiroko neskatoak bainatzen eta saskietan loreak batzen irudikatzeko orduan. Mutsaersek adierazi duenez, lore-saskitxoaren xehetasuna II. mendeko Moschos idazle bukolikoaren poema epiko batean baino ez dago⁴⁹. Poema horrek, lehenengo eta behin, printzesaren eta haren lagun jardueren berri ematen du, eta, gero, Europaren saskiari erreparatzen dio; izan ere, opari hori oinordetzan jaso zuen, eta Vulkanok urretan forjatu zuen⁵⁰. Bilboko koadroan ikus daitekeen moduan, Europaren saskia (ezkerrean) eta dontzeilek erabiltzen dutena (eskuinean) desberdinak dira. Litekeena da De Vosek poema horren berri izatea, hain xehetasun berezia irudikatu baitzuen.

Era berean, Moschosek erreferentzia egiten dio Europak lagunekin bainatzeko zeukan ohiturari. Ziurrenik, De Vos pozarren egongo zen erreferentzia horrek ematen zion aukerarekin, modu horretan printzesa erdi biluzik erretratatu ahal izango zuelako bi eszenetan; izan ere, margolariak maisutasun handiz irudikatzen zituen emakumezkoen gorputzak. Europa irudikatzerakoan, artista asko ohartu ziren mitoaren elementu erotikoz, baina haren formak gutxitan agertzen dira koadro honetan bezain modu lizunean. Urre koloreko tunika dotorea, azpildura batez hornitua eta perlekin apaindua, modu soilean agertzen da haren aldaken azpitik, eta, modu horretan, gorputz biluziaren zatirik handiena animalia bidez bereizten da. Europaren biluztasuna belo garden lauso baten atzean eta eskuineko besoaren atzean baino ez dagoenez ezkutatuta, artistak ez dio imajinaziorako tarte handirik uzten obra ikusten ari denari. Ovidiok Europaren arropen egiten dien erreferentzia bakarra hauxe da: «haren arropak dantzan ari dira haizearekin».

49 Ibid., 64. or.

50 Ikus Thomas Stanleyren itzulpena, Gommers 2001, 84.-87. or.



19. Pablo Veronés (1528-1588)
Europaren bahiketa, c. 1578
 Olioa mihisean. 240 x 303 cm
 Palazzo Ducale, Venezia.

Itsasoko eszenari dagokionez, Moschosek dio Europak eskuarekin eusten diola tunika purpurari, eta mantua sorbalden gainean duela flotatzen, kandela haizetan bezala. II. mendetik, gutxi gorabehera, Europaren gaiari buruzko koadro baten idatzizko deskribapena dago, Moschosen poemaren zati horrekin bat datorrena. Kontakizun horren arabera, Europak aldakaraino heltzen zaion alkandora zuria darama, bai eta bere gorputzaren beheko aldean estaltzen duen tunika purpura ere. Beloaren puntei eusten die bi eskuekin, eta, hain zuzen ere, beloa neskaren gainetik dago flotatzen⁵¹. Argi dago ez dela inolako kointzidentzia kolore purpura aipatzea, Europaren arropari buruz ari garenean. Greziako mitoei diotenez, Europa printzesa feniziarra zen, Sidongoa edo Tirokoa, iturriaren arabera⁵²; aipatutako bi hiriak Fenizian zeuden, gaur egungo Libanon. Konposizioaren atzealdean ikusten diren bi itsasontzi txikiak eta portuak, zalantzarik gabe, bi hiri horietako bati egiten diote erreferentzia. K.a. 1500. urtearen inguruan, bertako bizilagunak purpura-iturri berria ustiatzen hasi ziren. Iturri hori Tiroko purpura edo purpura inperiala izenarekin ezagutu zen, eta enperadoreen, nobleen eta apaizen kolorea izatera helduko zen⁵³. Europaren bahiketa irudikatzeko orduan, hain zuzen ere, uhinka ari den soinekoa oso elementu bereizgarria da. Horretarako, Martin de Vosek iturri literarioak zein bisualak erabiltzen zituen; iturri bisualak, zehazki, erliebe klasikoak, txanponak eta mosaikoak ziren [20. ir.]. Haizetan flotatzen duten oihalak mugimendua irudikatzeko baliabide piktorikoak izaten diren arren, ez dirudi Bilboko koadroak ezeri egiten dionik erreferentzia zehatzik; aitzitik, konposizioaren izaera apaingarria sendotzen du, arroparen kolore horia eta paisaiaren berdea elkarren parean jartzean, eta Europaren soina modu ikusgarrian enkoadratzean.

Bahiketaren tokia ere (itsasoa, alegia) izugarri bare dago, olatuetako bitsari egiten zaion erreferentzia txikia albo batera utzita. Ematen du egileak mitoaren interpretazio «erromantikoaren» arabera jokatu duela, Mos-

51 Ibid., 83. or.

52 Ibid., 44.-45., 50. or.

53 Cage 1993, 16.-26. or.



20. Anonimo erromatarra
Europaren bahiketa irudikatzen duen
 txanpona, K.a. I. mendea
 Ashmolean Museum, University of Oxford
 Inb. zenb.: AN1971.822

chosesk eta Luziano Samosatakoak (K.a. 125-180) egin zuten moduan. Bi poeta heleniko horiek Europaren garaipenezko bidaia balitz bezala irudikatzen dute bahiketa. *Dialogi Marini* (Itsasoko jainkoen elkarrizketak) obran, Luzianok modu atseginean deskribatzen du istorioa, Zefioren (mendebaldeko haizearen jainkoa) begien bitartez. Zefiok itsasoan gertatutako bahiketa ikusi zuen, eta zehaztasun osoz kontatu zion Notosi, hegoaldeko haizeari. Zefioren arabera, bat-batean, itsasoa bare geratu zen, eta «aingerutxo» batzuk uraren gainetik hegan hasi ziren, zuziak piztuta⁵⁴. Bilboko koadroan ere, aingeruak hegan ikus daitezke; euretako batek, gainera, bi zuzi daramatza Jupiterren tximisten artean. Luzianok Neptunoren presentzia ere aipatzen du. Agian, itsasoaren jainkoa ez da lehen begiratuan ikusten koadroan, baina, urrunean, ezkerrean, ibai baten jainkoa irudikatzen duen iturria ikus daitezke; ziurrenik, Neptunori buruz ari da. Orain arte ez zaie kasu handiegirik egin iturri horrek ematen dituen xehetasun ugari; izan ere, iturriaren oinarria apaintzen duten frisoek koadroaren gai orokorrari egiten diote erreferentzia. Goikoak *Metamorfosiak* obratik ateratako antzeko maitasun-istorio bat irudikatzen du (ziurrenik, Pan eta Siringaren artekoa, edo Apolo eta Dafneren artekoa, zeintzuek kastitatea eta lizunkeria sinbolizatzen baitituzte). Beheko frisoan, zalgurdi bat dago irudikatuta, bahiketaren garaipenezko alderdiari erreferentzia eginez.

Mutsaersen arabera, De Vos Publio Nigidio Figulo (K.a. 98-45) senadore erromatarraren testuetan oinarritu zen, eta, horrela, Neptuno eta tenpletea sartu zituen konposizioan⁵⁵. Nigidioaren idazkietatik kontserbatzen diren pasarteen arabera, Neptunok zezen bat oparitu zion Jupiter anaiari. Zentzu horretan, egileak aurreko beste autore batzuei jarraitzen die; horien arabera, Jupiter animalia bihurtu beharrean, zezen hura bidali zuen, Europa Kretara eraman zezan⁵⁶. Agian, koadroan Neptuno irudikatzen duen eskultura egoteak mitoaren

54 Gommers 2001, 82. or.

55 Mutsaers 1963, 64. or.

56 Gommers 2001, 46. or.

interpretazio zehatz hori jasotzen du. Tenpluari dagokionez, Nigidiok dio Europaren laguntzaileak Eskulapio-
ren tenpluan ari direla jolasten. Bilboko koadroko tenplu zirkularren erremate gisa, koadriga bat agertzen
da (garaipenaren ikurra), eta hori ez dator bat Eskulapioren tenpluko forma errektangularrarekin. Agian,
atzealdean asmatutako arkitektura batekin dekoratzea zen artistaren asmo bakarra, giro klasikoa irudikatze-
ko; izan ere, tenplu biribil horiek De Vosen beste obra batzuetan ere ikus daitezke. Adi begiratzen badugu,
konturatuko gara gizon eta emakumeen prozesio txiki bat dagoela, eta behi bat daramatela tenpluko alde
batera. Sakrifikatuko den animaliak aurrealdeko zezen zuriaren ezaugarri berberak ditu, baita loreen apain-
durei dagokionez ere. *De Dea Syria* obraren arabera (tradizionalki, Luzianori egotzitakoa), Sirongo bizilagunek
Europa gurtzeko tenplu bat eraiki zuten, neskatoa bahitua izan ostean⁵⁷. Litekeena da De Vosek bahiketaren
epilogo gisa planteatu izana eszena hori.

Esan genezake koadroak hiru eszena dituela, eta eszena horietako bakoitza hiru sakonera-planotan dagoela.
Perspektibaren hiru tonuko gradazioak lehenagoko artista flandestarren (esate baterako, Joachim Patinirren)
beste obra batzuk gogorarazten dizkigute. Alabaina, De Vosek bigarren eta hirugarren planoetarako auke-
ratzen dituen eszenak ez dira hain tradizionalak, horietako bat ere ez baita ohikoa «Europaren bahiketaren»
gaiaren historia bisualean. Beraz, Bilboko koadroak ez du parekorik mito zehatz honen bisualizazioari dago-
kionez.

Mutsaersek iradoki zuen moduan, Martin de Vosek, ziurrenik, Anberesko Abraham Ortelius kartografoari es-
ker ezagutzen zituen iturri literario ugariak⁵⁸. De Vos eta Ortelius San Lukas kofradiako kideak ziren, eta elkar
ezagutzen zuten, gutxienez, 1561etik. Orteliusen, 1560ko hamarkadan, Gillis Hooftmanen gomendioa egin
zion De Vosi, eta, beharbada, enkargu hau diseinatzeko orduan ere, aholkuak emango zizkion artistari⁵⁹. Are
gehiago: biak lankidetzan aritu ziren, De Vosek zenbait marrazki egin zituenean Kanaango mapa grabatu bat
ilustratzeko. Hain zuzen ere, mapa hori Orteliusen argitaratu zuen 1586an, Abrahamen bizitzako eszenekin⁶⁰.
Hipotesi hori handitu dezakegu, iradokiz, beharbada, Orteliusen bitartekari gisa jokatu zuela enkarguan,
xehetasun hori bat datorrelako obra honen jatorriaren historiarekin.

Jatorria

Koadro honen lehenengo jabe ezaguna Demandolx-Dedons konde frantsesa izan zen. Haren margolanen,
marrazkien, eskulturen, altzarien eta beste objektu artistiko batzuen bilduma Marseillan saldu zen enkan-
tean, 1916an, kondea hil ostean⁶¹. Bildumagile ospetsua zen, asko interesatzen zitzaizkiolako XVIII. eta XIX.
mendeetako arte frantsesa eta XV. mendeko pintura espainiarra⁶². Alabaina, bere enkantearen katalogoak
agerian uzten du zaletasun artistiko zabalagoa ere bazuela; izan ere, besteak beste, Holanda eta Flandesko
artearen lanak ere jarri ziren salgai⁶³. Ondoren, koadroa Horacio Echevarrieta aberatsaren bilduman sartu
zen, eta horrek Bilboko Arte Ederren Museoari eman zion dohaintzan 1919an.

57 Ibid., 51. or.

58 Mutsaers 1963, 65. or.

59 Zweite 1980, 69.-70., 282. or. Orteliusen aholkulari artistiko gisa izan zuen jardunari dagokionez, ikus Meganck 2003, 200.-201. or.

60 Bennett 1990, 4.-13. or.

61 Marseille, 1916ko azaroaren 7a, 70. sorta, ilustratua (Lugt 76109). Bilboko koadroa ezin izan dut konparatu Getty Research Center Index
jatorri-aurkibideko (enkanteen katalogoei eta artxiboko deskribapenei buruzkoa) deskribapen batekin ere; era berean, koadro hau ezin izan dut
identifikatu E. Duvergerreren zerrendan agertzen diren gai bereko koadroen artean (*Antwerpse Kunstinventarissen uit de Zeventiende Eeuw*,
Brusela, 1984-2002).

62 Getty Research Institutetako bildumagileen artxiboak, 2014ko maiatzaren 2an *online* kontsultatutakoak.

63 Bilboko koadroaz gain, Martin de Vosi egotzitako beste obra bat ere bazegoen enkantean: *promenade* bat irudikatzen duen marrazkia, 99.
sortan.

Koadroaren lehenagoko jatorria dokumentatzen duten datu gutxi dauden arren, bere hasierako helburuari buruzko zenbait ohar egin ditzakegu. Eszena mitologikoez eraikin ofizialak, gremioen egoitzak eta elitearen etxe dotoreak apaintzen zituzten. Eta emakumezkoaren biluziak hain toki garrantzitsua hartzen duenez, oso litekeena da koadro hau goi mailako patroiz baten gela pribatuetarako pintatua izatea. Egile klasiko bati baino gehiagori egiten dionez erreferentzia eta zenbait iturri piktoriko ere aipatzen dituzenez, bere gustu fina erakutsi nahi zuen noble edo merkataria aberatsen batentzat oso obra egokia sortu zuen De Vosek. Trentoko Kontzilioak jainko paganoen irudikapena gaitzesten zuen arren, bildumagileek mota honetako konposizioak justifikatu zitzaizkion, lanoi balio moralak emanez. Ovidioren *Metamorfosiak* obraren bertsio moralizatzaileek, adibidez, Karel van Manderren *Uytlegghingh* (1604) delakoak, agerian uzten dute zenbait istorio klasiko-ri onbidezko balio moralak eman dakiekeela. Europaren bahiketa, kasu honetan, modu sinbolikoan ulertu beharko litzateke. Van Manderren arabera, «itsasora eramandako Europak hauze irudikatzen du: Jaungoikoaren arima, bananduta eta mundu honetako oinazeetan murgilduta. Burua jiraturik, nostalgiaz begiratzen du kostalderantz, arimak Sortzaileari begiratzen dion modu berean»⁶⁴. Europak Bilboko koadroan duen kontenplaziozko begirada guztiz bat dator interpretazio horrekin. Jakina: Eliza katolikoa ondoko konturatzen zen azpitemu moralaren ideia istorio lizun eta erotikoa disimulatzeko modu egokia ere bazela. Hain justu, Trentoko Kontzilioak liburu debekatuen aurkibidean sartu zituen Ovidioren bertsio moralizatuak. Pentsatzeko da, koadroaren kalitate eruditu eta kontenplaziozkoaz gain, emakumezkoaren biluzi erakargarria ere jatorrizko jabearen gustukoa izango zela, beste arrazoi batzuegatik.

Orain Bilboko Arte Ederren Museoaren jabetzakoa den koadroari begira gaudenean, Europaren edertasuna deigarria egiten zaigu berehala. Gero, begiradak mihisea zeharkatzen duenean, neska gaztearen ibilbidea ilustratzen duten xehetasun zehatzak ikus ditzakegu. Obra honen bitartez, Martin de Vosek bere bertuosismoa erakutsi zuen, eta narratiba islatzeko orduan zeukan erudizioa ere jokoan jarri zuen, iturri testual ho-beetan eta ez hain ezagunetan eroso inspiratuta. Era berean, pintzelkada-mota desberdinak aplikatu zituen koadroaren gune bakoitzean; eta, horrela, Alpeetatik iparralderantzko zein hegoalderantzko eredu bisualen mailara iritsi zen. Azkenik, gaiaren tratamenduaren inguruan egin zituen berrikuntzekin fusionatu zuen hori guztiori. Emaiz gisa, ondo orekatutako konposizioa dugu, modu ederrean landutako koadro dotorea. Lan hau ez da soilik erakargarria begiradarako, baizik eta arte eta literatura klasikoaren oraingo eta iraganeko adituentzat ere.

64 Karel Van Mander. *Uytlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ouidij Nasonis*, 1604, 21a fol. Hemendik ateratako itzulpena: D'Hulst 1974, 5. libk., 391. or.

BIBLIOGRAFIA

Bennett 1990

Shirley K. Bennett. «Drawings by Maerten de Vos : designs to ornament an Ortelius Map», *The Hoogsteder Mercury*, The Hague, 11. libk., 1990, 4-13. or.

Boorsch 1982

Suzanne Boorsch (arg.). *The Illustrated Bartsch, vol. 29 (formerly vol. 15, part 2) : Italian masters of the sixteenth century*. New York : Abaris Books, 1982.

Cage 1993

John Cage. *Colour and culture : practice and meaning from antiquity to abstraction*. London : Thames and Hudson, 1993.

Dacos 1995

Nicole Dacos. «Om te zien en te leren», *Fiamminghi a Roma 1508-1608 : Kunstenaars uit de Nederlanden en het prinsbisdom Luik te Rome tijdens de Renaissance*. [Erak. kat., Bruselas, Museum voor Schone Kunsten ; Roma, Palazzo delle Esposizioni]. Bruxelles : Société des expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles ; Gand : Snoeck-Ducaju & Zoon, 1995, 14-31. or. (argitalpenak frantsesez eta itazieraz).

De Clippel 2012

Karolien de Clippel. «Smashing images : the Antwerp nude between 1563 and 1585», Koenraad Jonckheere ; Ruben Suykerbuyk (arg.). *Art after iconoclasm : painting in the Netherlands between 1566 and 1585*. Turnhout (Belgium) : Brepols, 2012, 51-73. or.

D'Hulst 1968

Roger Adolf d'Hulst. «Over enkele tekeningen van Maarten de Vos», *Miscellanea Jozef Duverger : Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*. Gent, 1968, 505-518. or.

D'Hulst 1974

—. *Jordaens drawings*. London ; New York : Phaidon, 1974.

Estella 1972

Margarita Estella Marcos. «Notas sobre algunas obras de Martín de Vos en España», *Archivo Español de Arte*, Madrid, 45. t., 177. zenb., 1972, 66-70. or.

Freedberg 1971

David Freedberg. «Johannes Molanus on provocative paintings : "De historia sanctarum imaginum et picturarum", book II, chapter 42», *Journal of the Warburg Institute*, London, 34. zenb., 1971, 229-245. or.

Freedberg 2012

—. «Art after Iconoclasm : painting in the Netherlands between 1566 and 1585», Koenraad Jonckheere ; Ruben Suykerbuyk (arg.). *Art after iconoclasm : painting in the Netherlands between 1566 and 1585*. Turnhout (Belgium) : Brepols, 2012, 21-50. or.

Garnier 2003

Nicole Garnier. «A fragile love : the stained glass windows in the Galerie de Psyché at Chantilly», *FMR*, Milán, 122. zenb., 2003ko ekaina-uztaila, 54-78. or.

Gommers 2001

Peter H. Gommers. *Europe : what's in a name*. Leuven : Leuven University Press, 2001.

Hollstein 1995-1996

Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700, XLIVXLVI : Maarten de Vos. 3 libk. Christiaan Schuckman (konp.) ; D. De Hoop Scheffer (arg.). Rotterdam : Sound and vision interactive ; Amsterdam : Rijksprentenkabinet, 1995-1996.

Jonckheere 2012

Koenraad Jonckheere. *Antwerp art after iconoclasm : experiments in decorum, 1566-1585*. Brussels : Mercatorfonds, 2012.

Jonckheere 2013

— (arg.). *Michiel Coxie (1499-1592) and the giants of his age*. London : Harvey Miller, 2013.

Mauer 2001

Emil Mauer. *Manierismus : figura serpentinata und andere Figurenideale : studien, essays, berichte*. München : Fink ; Zürich : Neue Zürcher Zeitung, 2001.

McGrath 2009

Elizabeth McGrath. «Artists, their books and subjects from mythology», Carl Van de Velde (arg.). *Classical mythology in the Netherlands in the age of Renaissance and Baroque : proceedings of the international conference, Antwerp, 19-21 May 2005* = *La mythologie classique aux temps de la Renaissance et du Baroque dans les Pays-Bas : actes du colloque international, Anvers, 19-21 mai 2005*. Leuven ; Walpole, MA : Peeters, 2009, 301-332. or.

Meganck 2003

Tine Luk Meganck. *Erudite eyes : artists and antiquarians in the circle of Abraham Ortelius (1527-1598)*. Ann Arbor, Michigan : UMI Dissertation Services, 2003. (Doktore-tesia, Princeton University, N. J., 2003).

Mutsaers 1963

B.H.M. Mutsaers. «Literaire Bronnen voor Maarten de Vos' ontvoering van Europa», *Album discipulorum aangeboden aan Professor Dr. J.G. van Gelder ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag 27 februari 1963*. Utrecht : Haentjens Dekker & Gumbert, 1963, 63-65. or.

Popham 1931

Arthur Ewart Popham. «Pieter Bruegel and Abraham Ortelius», *The Burlington Magazine*, London, 59. zenb., 1931, 184-188. or.

Ridolfi 1914-1924

Carlo Ridolfi. *Le maraviglie dell'arte : ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. Detlev Freiherren von Hadeln (arg.). Berlin : G. Grote, 1914-1924 (1. ed., Venetia : Gio. Battista Sgaua, 1648).

Rombouts/Van Lerijs 1961

Philippe Félix Rombouts ; Théodore François Xavier van Lerijs. *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde* = *Les liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint Luc*. Amsterdam : N. Israel, 1961 (1. ed., Antwerpen : 's Gravenhage, 1864-1876).

Schaudies 2012

Irène Schaudies. «Jacques Jordaens, *The Rape of Europa*», *Jordaens and the antique*. [Erak. kat., Bruselas, Royal Museums of Fine Arts of Belgium ; Kassel, Museum Fridericianum, Museumslandschaft Hessen Kassel]. Joost Vander Auwera ; Irene Schaudies (arg.). Brussels : Mercatorfonds ; New Haven, CT ; London : Yale University Press, 2012, 240-241. or.

Schellenberg 2012

Kathrin Schellenberg. «Kleinod in Celle : Kunsthistorische Einblicke in die Schlosskapelle», *Die Celler Schlosskapelle : Kunstwelten, Politikwelten, Glaubenswelten*. München : Hirmer, 2012, 83-121. or.

Silver 1984

Larry Silver. «Rainald Grosshans : "Maerten van Heemskerck. Die Gemälde" ; Armin Zweite : "Marten de Vos als Maler"» (iruzkina), *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Berlin, 47. libk., 2. t., 1984, 269-280. or.

Soria 1948

Martin S. Soria. «Some Flemish sources of baroque painting in Spain», *The Art Bulletin*, London, 30. libk., 4. zenb., 1948ko abendua, 249-259. or.

Van den Branden 1883

Frans Jozef Peter van den Branden. *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*. 3 libk. Antwerpen, 1883.

Van Grieken 2013

Joris Van Grieken. «Publish or perish : Michiel Coxcie in print», Koenraad Jonckheere (arg.). *Michiel Coxcie (1499-1592) and the giants of his age*. London : Harvey Miller, 2013, 159-162. or.

Vermeulen 2012

Filip Vermeulen. «Between hope and despair : the state of the Antwerp art market, 1566-85», Koenraad Jonckheere ; Ruben Suykerbuyk (arg.). *Art after iconoclasm : painting in the Netherlands between 1566 and 1585*. Turnhout : Brepols, 2012, 95-108. or.

Vlieghe 1998

Hans Vlieghe. *Flemish art and architecture, 1585-1700*. New Haven : Yale University Press, 1998.

Zweite 1974

Armin Zweite. *Studien zu Marten de Vos : ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Göttingen : Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 1974. (Dokortese, Georg-August-Universität Göttingen, 1970).

Zweite 1980

—. *Marten de Vos als Maler : ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. Berlin : Mann, 1980.