

# Urrezko Aroa

Städel Museum-en Holandako  
eta Flandeseko pintura

GUGGENHEIM BILBAO

|                                                       |    |
|-------------------------------------------------------|----|
| FRANKFURTEKO STÄDEL MUSEUM-EKO URREZKO AROKO HOLANDAR |    |
| ETA FLANDRIAR PINTURA.....                            | 3  |
| HISTORIA ETA ALEGORIA .....                           | 11 |
| ERRETRATUA.....                                       | 15 |
| GENEROA ETA BARRUALDEA.....                           | 20 |
| PAISAIA ETA TOPOGRAFIA.....                           | 25 |
| NATURA HILA.....                                      | 30 |

# FRANKFURTEKO STÄDEL MUSEUM-EKO URREZKO AROKO HOLANDAR ETA FLANDRIAR PINTURA

JOCHEN SANDER

Johann Friedrich Städel, Frankfurteko merkataria eta bankaria, 1816ko abenduaren 2an bere jaioterrian adin handian hil zenean, Europako arte-museorik handienetarikoa bat jaio zen. Städel, zeinak izugarritzko dirutza baitzeukan, ezkongabe egon zen bizitza osoan eta ez zuen ondorengorik, horregatik adierazi zuen bere testamentuan bere herentzia osoa arte-institutu batera bidera zedila; institutu hura bera hilko zenean sortuko zen eta bere izena izango zuen, era horretara behin betiko gordetzeko: Städel'sche Kunstinstitut. Arte-akademia batean bezala, institutu horretan artista gazteak prestatuko ziren, eta, beraz, arte-bilduma bat ere sortu beharra zegoen, hasieran Städelen beraren funtsetan oinarritu zitekeena. Artista hasiberrientzat ikasketa-material gisa eta herritarrentzat, berriz, heziketa estetikorako balio behar zuen museo-bilduma horrek. Städelek artistak prestatzeko imajinatutako instituzioak bizirik dirau gaur egun Städel-Schule izenaren pean eta ospe bikaina du Alemaniako arte-akademien artean. Hala ere, instituzio hezigarri horri atxikitako bildumak eboluzionatu egingo zuen Städel'sche Kunstinstitut sortu eta handik urte gutxira, harik eta museo garrantzitsu eta hedadura nazional eta internazionalakoa bilakatu arte: Städel Museum.

Johann Friedrich Städel 1728an jaio zen Frankfurten, Alsaziako espezia-merkatari baten semea zen, eta zeharo bereganatuta zeuzkan Ilustrazioaren idealak. Arrazoi horregatik bere bilduma eta baita ere bere ondasun handiak “hiri honen eta hango herritarren onerako” erabili nahi izan zituen. Haren lehen testamentua, asmo hori adierazten zuena, 1793koa da, Parisen Louvre museo gisa inauguratu zen urte berekoa, alegia. Nolanahi ere, Städelek bi aldiz aldatu behar izan zuen bere testamentua bere garaiko egoera politiko aldakorretara moldatzeko. Bere lehen testamentua Erromatar eta Germaniar Inperio Sakratuaren garaietan idatzi bazuen ere, 1811n, berriz, Alemania modu napoleonikoan berrantolatuta zenean, Städelek egoera juridiko berrietara egokitu behar izan zituen bere erabakiak. Napoleonek Europan zuen nagusitasuna amaitu zenean, juridikoki eguneratu behar izan zen berriz ere testamentua, 1815ean.

XVIII. mendeko Frankfurteko goi mailako gizarteko beste kide askok bezala, Städel ere pinturak eta marrazkiak bilduz joan zen 1770. urteaz geroztik gutxi gorabehera; hasiera batean bere gurasoen egoitzako —Kornmarkten ondoan— gelak eta areto garrantzitsuak dekoratzeko erabili ziren, eta, 1777. urteaz geroztik, bere egoitzakoak apaintzeko —Rossmarkten ondoan—. Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Frankfurten jaioetako literatoak 1815eko udan Städel adindua bere jaioterrian hil baino lehentxeago bisitatu zuenean, “hemen bizi diren benetako artezale guztien dekanotzat” kalifikatu zuen Städel. Johann Caspar Goethe (1710–1782) bere aitaren bildumaz oroitu zuen, jurista eta Frankfurteko aholkulari inperial haren bilduma sakabanatu egin baitzen bera hil zenean, Frankfurteko beste bilduma pribatu askorekin gertatu zen bezala. Goethe zaharra bezala, Städel ere bere garaiko

arte alemanaz interesatu zen, baina, horrez gainera, XVII. mendeko holandar eta flandriar pinturak, estanpak eta marrazkiak balioesten eta bildumatzen zituen. Espiritu burges protestantea sakon bereganatua zuen, Frankfurteko metropoli komertzialeko eta *Freie Reichstadteko* —hiri librea— biztanlea zenez, eta hala tamaina txikiko eta ertaineko pinturak markatzen zuten haren bilduma. Johann Friedrich Städel 1816an hil zenean, bildumaren inbentarioak 500 koadro biltzen zituen, eta haien artean erretratuak, paisaiak eta generoko pinturak ziren nagusi. Ia ez zegoen historia sakratuaren gaiari buruzko obrarik batere eta hizkuntza erromantzeko herrialdeetako eskoletako edo XVII. mendea baino lehenagoko oso ale gutxi zeuden. Bizitza osoko grina bildumazalearen fruitua museo bati uzten dion artezale batentzat ez ohiko moduan, Städelek baimena eman zien bere testamentuan Städelische Kunstinstituteko fiduziarioei obra onen kopuru txiki bat saltzeko kalitate hobeagoko beste obra batzuk erostearren. XIX. mendearen hasierarako baimen hori maiz erabili zen, halako moduan non gaur egun Städelenak izan ziren 70 pintura besterik ez baitira geratzen; haien artean, badaude, hala ere, pieza nagusi batzuk, hala nola Frans Hals-en patrizio bikote baten bi erretratu [*Gizon baten erretratua* eta *Emakume baten erretratua*, biak 1938koak], *dama baten erretratua*, Nicolaes Maes-ena, *merkatari baten erretratua*, Jan Weenix-ena edo duela gutxi Pieter Soutman-i egotzi zaion *ume-erretratu zoragarria*. Hala eta guztiz ere, Städelen bildumakoak dira orobat segidan datozen bezain obra nabarmenak: *artzaian adorazioa*, Jacob Jordaens-ena, *artzain-idilioa*, Adriaen van de Velde-rena, *erretzaile gaztea*, Jan Miense Molenaer-ena, Amsterdamgo *sinagogen ikuspegia*, Gerrit Adriaensz Berckheyde-rena eta *fruten natura hila*, Abraham Mignon-ena.

Johann Friedrich Städelek berak izendatutako Städelische Kunstinstituteko fiduziarioak Frankfurteko goi mailako klase aberatsaren ordezkariak ziren, haien ondorengoak bezala, Städelek garai bereko pintura holandarrararako eta alemanerako zuen zaletasun bizia partekatzen zuten, eta haietarikoa batzuek ere era horretako obrak ere bildumatzen zituzten. Horregatik ez da harritzekoa hastapeneko urteetan Städel Museumek Frankfurteko bilduma osoak erosi izana piezarik onenak gordetzeko, nahiz gainerakoak ere azkar saldu. Hala, Frankfurteko Sophia Franziska de Neufville-Gontard (1767–1833) patrizio andreairene bilduma Städelische Kunstinstitut sortu zen urtean iritsi izanarekin batera ekarri zuten museora, adibidez, Rembrandt-en *Dabid Saulen aurrean harpa jotzen* koadroa. Bilduma beretik dator Testamentu Zaharreko gertaera baten koadroa, *Booz-ek Elimelek-en herentzia jasotzen du*, Jan Victors, Rembrandten dizipuluarena; Jacob van Ruisdael-en *neguko paisaia*; Aert van der Neer-en *gaueko ur-paisaia*; Amsterdamgo *Burtsaren ikuspegia*, Job Berckheyde-rena; Simon de Vlieger-en *itsas ikuspegi ederrak*; *tabernako burlazko joan-etorria*, Jan Steen-ena; edo Rachel Ruysch-en lore *natura hil dotorea*.

Frankfurteko jurista eta Städelen fiduziario zen Johann Georg Grambs-en (1756–1817) bilduma Städelena bezain baliotsua zen. Goethek ere goraipatu egin zuen, eta 1817an Städel Museum egin zen haren jabe. Grambsen bildumako funtsezko piezen artean zeuden, ez bakarrik *San Lorentzoren martiritza*, Bartholomeus Breenbergh-ena, baita ere italiar kutsuko kabinete-pieza pareak: *Kalistoren haurdunaldiaren aurkikuntzarekiko paisaia*, Cornelis van Poelenburgh-ena, eta *Italiar hilerria*, Adam Pynacker-ena; Jan van Os-en *itsas ikuspegia*; Cornelis Bega-ren *tabernako* eta *prostituzio-etxe*ko *eszenak* edo Jacob van Walscapelle-ren *lore natura hila*.

Nolanahi ere, Städelen fiduziarioak eta haiek izendatutako zuzendariak ere —Städelische Kunstinstituteko lehenengo hamarkadetan denak pintoreak eta Städelische Kunstakademien irakasle gisa lan egin zutenak ziren eta XIX. mendearen amaieratik bakarrik izan ziren prestakuntza

unibertsitarioko arte-historialariak— hasieratik kezkatu ziren arte-merkatuan balio handi-handia zuten banakako obrak modu programatuan erostean. Johann Friedrich Städelekin berarekin gertatu zen bezala, horretarako esploratu zen, ez bakarrik bertako eta eskualdez gainerako merkata, baita nazioarteko merkata ere, Erdi Aroaren bukaeratik gaur egun arte bitarteko europar eskola handi guztiak ezaugarritzen zituzten obra nagusiak bere baitan bildu behar zituen bilduma bat eratzeke asmoz. Gaur egundaino eta ia bi mendez geroztik bete-betean dirau indarrean bildumatzeko politika horrek eta hor du oinarria Städel Museum Europako museo handien artean duen mailak.

Museoko bildumaren historiaren hasieratik jadanik zeregin funtsezkoa izan zuen norabide horren trazadura gogoangarrian Johann David Passavant-ek (1787–1861). Hasieran artista gisako prestakuntza izan ondoren eta artista alemanen “Nazaretarren” taldearen zirkuluan Erroman ekinean aritu ondoren, berehala eman zitzaion arteari eta artearen historiari, une horietan ari baitzen finkatzen diziplina akademiko gisa. Städel Museumentzat hasieran aholkulari eta agente artistiko izan ondoren, 1840an zuzendari izendatu zuten, eta 1861 hil zen arte ariko zen zeregin horretan. Passavantez kalitateari jarri zion arretari eta artearen historiari zuen jakintza handiari esker (ez bakarrik idatzi zuen irizpide zientifikoekin egindako Rafaelen lehenengo monografia, orobat bilakatu zen artikulua bakartu sorta batekin XV. mendeko holandar pinturaren historiaren sortzaile), hamarkada gutxi barru Europako artearen erabateko altxorren ganbera bihurtu zuen Städel Museum. Horri dagokionez, aski litzateke esatea ezen Passavantez bildu zuela museoarentzat, ez bakarrik holandar pintura goiztiarren bilduma paregabea, Jan van Eyck-en, “Flémalleko maisuaren”, Rogier van der Weyden-en, Petrus Christus-en, Hugo van der Goes-en, Hans Memling-en eta Quentin Massys-en obra nagusiak zeuzkana, orobat eraman zituen Frankfurtera italiar Errenazimentuko funtsezko pinturak eta marrazkiak.

Städel Museumentzat Passavanten aroan erosi ahal izan ziren holandar eta flandriar pinturen artean daude, besteak beste, Johannes Verspronck-en [emakume patrizio zirraragarria](#), Amsterdamgo [Isaac Commelin historialariaren erretratua](#), Gerbrand van den Eeckhout-ena, Barent Fabritius-en [autoerretratua](#), Cornelis de Vos-ek bere alabatxo Susanna-ri egin zion [erretratu xarmagarria](#), Pieter Six-en Caspar Netsche-ren erretratua, [Maertgen van Bilderbeecq-en erretratu gailena](#), Rembrandtena. Urte horietan erosi ziren, baita ere, Frankfurtentzat [Hastear dagoen ekaitza aurretikako basoarekiko paisaia](#), Jacob van Ruisdael-ena; [Basoko sarrera](#), Meindert Hobbema-rena; eta [natura hil luxuzkoa](#) eta [sotto bosco](#), Cornelis de Heem-ena; eta Jan Weenixen [ehizako natura hila](#).

1867ko maiatzean Schloss Weissensteineko von Schönborn kondearen pintura bilduma garrantzitsua, Pommersfeldenen zegoena, enkantean atera zenean, Städel Museum aukeraz baliatu zen flandriar eta holandar pintura garrantzitsuen sail bat erosteko [agure baten buruaren estudioa, Peter Paul Rubens-ena, zeinaren dizipulu Jan Boeckhorst-ek, maisua hil ondoren, eranskin asko eginez erabateko historiako koadro bihurtu baitzuen, [Dabid erregea harpa jotzen](#) ari zela ageri zuena; [Erretzailea tabernan](#), David Teniers-ena; [Oineko ebakuntza](#), Adriaen Brouwer-ena; eta [luxuzko natura hil txikia](#), fruituak, enpanada eta kopak dituen, Jan Davidsz de Heem-ek pintatua]. Obra horiek museora ekarri izanak holandar eta flandriar artean ere antzinako maisuak erosteko fase berri bat hasi zuen berriz, XX. mendearen hasieraraino luzatu zena. Hala ere, erosketak horiek ere ez zituzten Johann Friedrich Städelen eta haren garaikideen bildumak baldintzatu zituzten lehenespen estetikoak funtsean aldatu: formatu txikiko edo, onenean, ertaineko pinturak nagusi ziren orduan ere, eta pieza bikain adierazgarriak falta ziren. Gai erlijioso edo mitologikoak, historiako koadroak, oro har, bakanak ziren

generoko eszenen, erretratuen, paisaien edo natura hilen aurrean. Nolanahi ere, urte hartako erosketen kalitatea bikaina zen: Latonaren isekako baso-paisaia aparta, Jan Brueghel Zaharrarena; eta, Jan Steenena, Moisesek harkaitzetik ura isurarazten dueneko Testamentu Zaharreko gaia, oso ez ohikoa berarengan; Paradisuko paisaia Eva sortzerakoan, Jan Brueghel Gaztearena; Dama kopa ardoarekin, Gerard ter Borch-ena; Tragoxka mikatza, Adriaen Brouwerena; afaria jasotzen ari den emakumea, Gerrit Dou-rena; pintore batekiko, irakurtzen ari den dama batekiko eta garbitzen ari den neskame batekiko barrualdea, Pieter Janssens Elinga-rena; txerri hil bat daukan lastategia, Adriaen van Ostade-rena; Haarlemgo itsasoa, Jan van Goyen-ena; Arrantzako txalupatxoekiko ubide baten gau-paisaia, Aert van der Neerena; eta Artaldea larrean, Aelbert Cuyp-ena. Maisulan horien artean nabarmena da, berez eta oso modu berezian, Geografoa, mundu osoan ospetsua, Jan Vermeer-ena.

1892an eta 1895ean berriz iritsi ziren batera Städel Museumera bi bilduma pribatu garrantzitsu, berriro ere Frankfurteko elite protestantearen gustu zehatza gorpuztu eta Urrezko Aroko pinturaren presentzia eta bereizgarritasuna indartzen zutenak. Moritz Gontard-ek (1826–1886), urte askoan Städel Museumen fiduziario izandakoak, etxeari utzi zizkion hilondoan, 1892an, besteak beste, Lore sorta beirazko loreontzi batean, Jan Brueghel Zaharraren lantegikoa; Basoko paisaia figurekin, maisuarena berarena; Zuhaitz arteko zelaia, Lucas van Valckenborch-ena; Maitasuntxoak alkimia-laborategi batean, David Teniersena; Birreta jantzitako dama gazte baten erretratua, Frans van Mieris-ena; Herri bateko kalea, Jan van Goyenena; eta ubide bateko paisaia, Aelbert Cuypena. Bestalde, 1895ean iritsi ziren Städel Museumera, Anton Theodor Brentano-Tozza (1809–1895) urte hartan bertan hildakoaren legatutik, Duna arteko bidea aparta, Jan van Goyenena, eta Pieter de Ring-en eta Harmen Loeding-en bi natura hil.

XX. mendearen hasieran flandriar eta holandar antzinako maisuen pinturen erosketak biziki gutxitu ziren, nahiz harrezkero museoa bereziki saiatu zen Frankfurteko elite gehienbat protestantearen eta burgesaren eta Städel Museumera iritsi ziren haien bildumen gustuaren orientazio bitxiak bilduman eragin zituen hutsuneak betetzen. Rembrandten Sansonen itsumena bikainarekin sartu zen 1905ean, lehendabizikoz Frankfurteko museoan, historiako holandar koadro bat, formato handiko eta narrazio dramatiko errepresentazio bikainaren eskakizun guztietara egokitua. Johannes Lingelbach-ek margotutako Erromako Piazza Navonaren ikuspegiarekin —tamaina handikoa hura ere— iritsi zen aldi berean lehenengo aldiz bildumara italiar kutsuko holandar ospetsuenetako baten obra nagusi bat. Judith-ek Holofernes-en burua erakusten du Abraham Bloemaert-en margolanak eta bai Troiako sutea eta bai Uholdearen aurretik, Karel van Mander-enak, izan ziren Städel Museumeko pinturen galeria aberastu zuten holandar manierismoaren lehen obra bereizgarriak. Abeslari gaztea, Dirck van Baburen-en obra nagusia erostearekin batera lortu zen duela gutxi Utrechtoko caravaggistak esaten zaien obra nagusi bat Frankfurteko museora eramatea.

Lupa baten azpian bezala, oraintsuko erosketa horrekin berriz ere ikusten dira batik bat XIX. mendean bildutako Frankfurteko Urrezko Aroko holandar pinturaren bildumaren ezaugarriak. Ez Johann Friedrich Städelek, ez XVIII. eta XIX. mendearen hasierako Frankfurteko haren kide bildumagileek, ez Johann David Passavantek eta ez Städelen zuzendaritzan haren ondorengo izan zirenek ez zuketen Abeslari gaztea erosiko. Nahiz eta nekez eman dakioken neurritz gainera balioa Utrechtoko Caravaggioren ondorengoek italiar artista barroko handiak bultzatutako berrikuntza artistikoak iparraldera transmititzen izan zuten zereginari, eta nahiz eta ezin den aintzakotzat hartu gabe utzi

Caravaggiok eta Utrechteko caravaggistek izan zuten eragina, adibidez, Rembrandten narrazio teatral dramatikoan historiako koadroan argi-iluna lantzerakoan, XX. mendean oso sartu arte esaten zen Caravaggio eta haren holandar jarraitzaileak hertsatuegi zeuzkala modelo naturalak eta zuzenegiak eta, baita ere, arruntak zirela.

Städelen eta Frankfurteko haren garaikideen lehenespen estetiko hain garbi definituak bildumagile horren atzealde sozial bitxiaren ondorioa ziren, neurri handi batean: esan den bezala, arrakasta ekonomiko handiko merkatari protestanteak ziren gehienbat, Frankfurteko *Freie Reichstadteko* gizarte zeharo burgesetik zetozenak. Urrezko Aroko holandar artean ikusten zituzten bereziki islatuta haien ideal eta balioak, eta arte hura aldi berean zegoen merkatari burgesen elite protestante batek markatuta. Hala, Städel Museumeko holandar bildumaren egituran orobat islatzen da XVIII. eta XIX. mendeetako Frankfurteko bildumagileen jarrera mental bat, zeinak, kontzienteki edo inkontzienteki, beren errealitate propioaren erreproduzio idealizatu baten gisara interpreta baitzezaketzen XVII. mendeko holandar pintura.

Erdi Aroaren amaierarako, Herbehereak —gaur egungo Belgika eta Holanda estatuen eskualdea, gehienbat, eta baita ere Frantziako ipar-ekialdeko zona jakin batzuk— Europako zentro ekonomiko eta artistiko erabakigarrietako bat izan ziren; han estamentu burges sendo bat finkatu zen, gero eta eragin sozial eta politiko handiagoa hartuz joan zena. Valoiseko frantses dinastiako borgoniar lau duke handien mendean bateratu ziren politikoki lehendabizikoz lurraldeok, eta XV. mendearen bukaeran Habsburgotarren mendera igaro ziren, zatirik handiengan, Austriako Maximiliano artxidukea Karlos Ausarta azken borgoniar dukearen alaba oinordeko Maria Borgoniakoarekin ezkondu zenean. Bikote horren biloba Espainia bateratuko Karlos I.a errege bihurtuko zen 1516an, eta, gainera, 1519an, Karlos V.a errege eta enperadore erromatar-germaniar bilakatu zen, zeinaren inperioan, ezaguna den bezala, “eguzkia ez zen sekula sartzen”. 1556an Karlos V.ak uko egin zionean bai Espainiako tronuari bere seme Felipe II.aren mesedetan eta bai enperadorearen dignitateari bere anaia Fernando I.aren mesedetan, “borgoniar herentziakoak” ziren iparraldeko eta hegoaldeko Herbehereak Felipe II.aren mendean geratu ziren.

Hala ere, Karlos V.aren erreinaldi luzean zehar Erreformaren aldekoak Herberehetan ere hedatu ziren, gobernadore katolikoek hori saihesteko egin zituzten ahalegin guztiak gorabehera. Karlos V.aren mendean hasi zen jadanik haien errepresioa, kalbinistena, batik bat, baina Felipe II.aren mendean areagotu egin ziren ahaleginak. Nolanahi ere, tirabira erlijiosoak ez ziren errege berriaren eta bere mendekoen arteko harremana eragozten zuen gauza bakarrak, arazo politiko eta sozialak ere erantsi behar baitzitzaizkion. Hegoaldeko Herbeheretako ehungintza, mende askoan eskualdeko aberastasunaren oinarria izan zena, krisialdi latz batean zegoen, eta lanik eza masiboa eta gosetea izan ziren haren ondorioak. Zergen zama itogarria zen aspaldidanik, Karlos V.ak Frantziaren eta Otomandar Inperioaren kontra egiten zituen gerra ugariengatik eta espainiar tropak iraunkorki kokatuta zeudelako han. Holandar noblezia ere “espainiarren nagusitasuna”ren aurka zegoen, Karlos V.ak hasieran eta Felipe II.ak gero inposatutako gobernadoreek ez baitzituzten administrazioan behar bezala ordezkatzeko. 1556 urtearen ondoren, Felipe II.ak burujabetza absolutista goiztiar bat ezartzeko eta “heretikoaren jazarpena” areagotzeko ahaleginaren ondoren, nahaspila hura nahastura lehergarri bihurtu zen.

1566ko udaberrian batez ere behe nobleziako kideak bildu egin ziren eta erlijiozko jazarpenak amaitzea eskatu zioten Parmako Margarita Gobernadore Nagusiari. *Gueux* izendapena (flandrieraz *geuzen*, “eskaleak”), eskari hori sinatu zuten nobleei mespretxuz gorteak orduan egokitu ziena, ohorezko titulu bihurtu zen laster oposiziokoentzat. Gobernadore Nagusi gisa, Parmako Margaritak ezin zien amore eman, baina neurritasuna hitzeman zien kalbinisten jazarpenean. Promesa horren ondorioz, ez bakarrik Erreformaren aldeko asko erbestetik Herberehetara itzuli zen, baita ere, 1566ko udan, noble talde batek eskatu zuen, gainera, erabateko askatasun erlijiosoa eta gobernua bertako nobleei eskualdatzea.

Aldi berean, 1566ko udan, Holandako bazter askotan errebolta erlijioso bortitzak izan ziren, non batez ere behe eta erdi klaseko kideak nabarmendu baitziren ikonoklasta gisa, eta horrek eliza askotako irudiak suntsitzea ekarri zuen. Egia da “eskaleen” aliantza aristokratikoak “erreprimitu” egin zituela gehiegikeria antikatoliko horiek, baina gobernadoreak jainkozko ofizio protestanteak toleratuko zituelako promesaren aurrean aliantzak bere burua desegiteak ere ez zuen ezertarako balio izan. 1567ren hasieran Espainiako Koroari leialtasuna berriz ere zin egitea eskatu zionean Parmako Margaritak goi mailako nobleziari, noble batzuek uko egin zioten, haien artean Gillen Orangekoak, eta, beraz, traizio gorenaz akusatu zituzten eta erbestera ihes egin behar izan zuten. Kalbinistei eta noblezia errebeldeari zigor ereduazko eta erabakigarri bat emateko, Felipe II.ak Herberehereak “baketzea” enkargatu zion Albako dukeari, eta hark gogorkeria basatiz ekin zion baketzeari, baina eskualde osoaren matxinada eragin zuen azkenean.

Hamarkadatan zehar luzatu eta Herberehereak erraustu zituen gerra-ekintzetan, espainiarrek eta beren aliatuek, hasierako beren nagusitasun militar erabatekoa gorabehera, ezin izan zuten eragotzi errebeldeak Holandako eta Zelandako iparraldeko probintzietan luzarorako nagusitzea. Hortik, lortu zuten ez bakarrik espainiar tropak, hasieran garaileak, Herberehetako iparraldeko eskualdeetatik ezarian-ezarian erretiratzea, lortu zuten baita ere bai han kokatutako portuetatik kostara aurreko itsas burujabetza pixkanaka-pixkanaka konkistatzea eta bai hegoaldeko Herberehereak poliki-poliki itsasotik isolatzea. 1581n probintzia errebeldeek urrats erabakigarri eta zinez iraultzailea egin zuten, eta Felipe II.aren nagusitasunetik libre aitortu zituzten beren buruak. Zazpi Probintzia Elkartuen Errepublikak bere burua defendatu zuen aurrerantzean ere Espainiako Habsburgotarrek egoera aldatzeko egindako ahalegin guztietatik; 1588an Ingalaterraren aurka bidalitako lehenengo itsas armada hondoratzeak hainbeste ahuldu zituen espainiarrak, non zeharka holandarren garaipena ekarri baitzuen.

Herberehere Elkartuetako eskualde burujabeen eta Herberehere espainiarren arteko muga gaur Holandako Erresumaren eta Belgikako Erresumaren artean dagoen muga dagoen lekuan geratu zen, gutxi gorabehera. Iparraldea hamabi urteko armistizioaz baliatu zen, 1609 eta 1621 bitartean, bere gailentasuna ezartzeko eta finkatzeko, munduko itsasoetan, batik bat. Holandarrek espainiarren aurrean lortu zuten gehiagotasunaren seinale ikusgarri bat 1628an Kuba aurrean zilarraren itsas armada osoa preso hartzea izan zen, eta, baita ere, 1639an bigarren itsas armada espainiar bat Ingalaterrako hegoaldeko kostaren aurrean suntsitu izana. Horrekin erabat ziurtatua geratu zen Holandak munduko merkataritza-potentzia gisa XVII. mendean izan zuen goraldia. 1602rako hainbat holandar merkatarik konpainia txiki elkartu egin ziren Vereenigde Oostindische Compagnie-n (VOC) elkarren arteko lehia deuseztatzeko. Gerora estatuak sustatutako monopolio gisa, bere garaiko merkataritza-erakunderik handienetako eta arrakastatsuenetako bat bilakatu zen denbora gutxian, eta Erdialdeko Ekialdetik eta Ekialde Urrunetik zetozen ondasun komertzial eta luxuzko hornitu zuen Europa osoa. 1621ean



Mendebaleko Indietako Holandar Konpainia sortu zen (Geoctroyeerde West-Indische Compagnie), Afrikako Mendebaldearekiko eta Amerikarekiko merkataritza irabazi handikoaren monopolioa holandar gobernuari eman ziona. Arrakasta ekonomiko horiek gorabehera, Espainiaren eta Herberehen arteko 80 Urteko Gerra ez zen, berez, 1648 arte amaitu, Münstereko bakearekin, alegia, orduan Espainiako Koroak behin betiko onartu behar izan baitzuen Probintzia Elkartuen independentzia, era loteslean, nazioarteko zuzenbidearen arabera.

1566ko ikonoklasia, espainiar tropek Herberehetako bazter zabalak suntsitu izana, hala nola Zazpi Probintzia Elkartuak, eta, azkenik, hamarkada askoan iparraldearen eta hegoaldearen artean izan zen gerra-egoera, faktore erabakigarriak izan ziren benetako arte “holandar” baten garapenerako. XVI. mendea ondo aurreratua egon arte, Herberehereek batasun politiko bat eratu zuten, eta, horrez gainera, hango arteak oso desberdintasun gutxi zuen eskualdeen artean. Desberdintasun “nazionalak” baino erabakigarriagoa izan zen, une hartan existitu ere ez baitziren egiten oraindik, eskualde guztietan aberastasuna banatzerakoan egon zen berdintasunik eza, ondorioak izan baitzituen leku bakoitzeko produkzio artistikoan. Hala eta guztiz ere, Ganteko pintura-lantegi bateko obrek ez zuten funtsean desberdintasun handirik Amsterdamgo lantegi batekoenarekin. Hori zeharo aldatuko zen XVIII. mendean zehar.

Gehienez ere, 1600 inguruan oreka ezegonkor samar bat lortu zen Zazpi Probintzia Elkartuen eta espainiar Herberehereen artean, eta bateko zein besteko eskualdeak elkarrengandik gero eta gehiago bereizi ziren, ez bakarrik alor politikoan, baita alor ekonomikoan, erlijiosoan eta kulturean ere. Hegoaldean, Habsburgotarren nagusitasuna sendotu egin zen, eta nobleziak modu tradizionalen menderatu zuen gizartea. Eliza katolikoak nagusitasunezko posizio bat izan zuen berriz eta herrialdea indarrez berkatolikotu zuen, eta, beraz, talentu handiko eskulangile eta artista askok emigratu egin behar izan zuen. Haietariko asko Herberehetako hegoaldeetik iparraldera aldatu ziren eta bultzada erabakigarriak eman zizkieten, hala, garatzen ari zen holandar pinturari. Hegoaldean, berriz, aldareko eta gurtzazko koadroz hornitu ziren berriz sineste katolikora berriz itzuli eta eraso ikonoklastengatik porrokatuta geratu ziren elizak, eta horrek enkargu asko eman zizkien lantegi artistikoei. Iparraldeak ezin zuen aintzat hartu gailur monarkikorik gabeko estaturik eta horregatik Gobernadore Nagusi bat izendatu zuen, baina leku askotan benetako boterea elite komertzial txit aberats baten esku zegoen; balio burgesez zeharo blaitutako elite hori ez zen XVII. mendearen erdi aldera arte berrorientatzen hasi biziera eta errepresentazio era aristokratikoetara. Herrialdea kalbinista zen eta ikonoklastek “garbitutako” elizek koadroz biluzik jarraitu zuten. Hala eta guztiz ere, XVII. mendea holandar pinturaren Urrezko Aro bilakatuko zen, holandar burgesen irudikatze-premiak koadroak eskatzen baitzituen, eta koadroak erostea gero eta talde jendetsuagoen esku zegoen, gizarteko sektore zabalek parte hartu baitzuten goraldi ekonomiko izugarrian. Holandar artistek genero tradizionalen, hala nola historia edo erretratua, erabilera berezi batekin erantzun zioten eboluzio horri, baina, baita ere, batik bat pintura erlijiosoaren testuingurutik askatu berriak ziren genero berriak berreskuratuz eta landuz: generoko eszenak, paisaia eta natura hila.

Orduan hasi zen koadro-produkzio zabalak kontzientzia berri bat eta sentimendu nazional bat islatzen zuten, Habsburgotarren nagusitzeko pretentsioei egin zitzaien erresistentzia garailearekin sortua, adierazpen autonomo era batera eraman zuena, hala estiloan nola edukian, eta argi eta garbi bereizi zena espainiar Herbereheetatik. Historiako pinturaren genero arrakastatsuan ere, Testamentu

Zaharreko hainbat eszena aukeratzea, lehen koadro batera gutxitan eramanak, manifestu gisara uler zitekeen eta holandar elitearen misio-kontzientziaren adierazle, gustatu egiten baitzitzaion faraoi berriaren –Espainiako erregearen—zapalkuntzatik bere burua arrakastaz defendatzen zuen herri aukeratu berri gisa estilizatu ikustea bere burua. Erretratuan, berriz, kontzientzia berria besteak beste balio burgesak nabarmenduz erakusten zen, eta hori koadroaren tamainan, posean eta janzkeran adieraz zitekeen. Holandar merkatarikalkulatuak hotzaren bertutetatik xalotasuna eta austeritatea aldarrikatzeak kontrastea sortzen zuen Habsburgotarren noblezia etsaiaren fintasunarekin eta diruxahutze harroarekin. Horren oso antzera, generoko eszenak eta barrualdeak holandar gizartearen berezko kultura burgesaren ospakizuntzat uler zitezkeen. Paisaia-pinturak holandar lautadaren ezaugarri erakargarriak aintzat hartu eta paisaia idealen, sarritan italiar kutsukoen, ordeztatu zituen, ordu arte nagusi zirenen kontrara. Bertako harrotasun aberkoiari esker ere, hiriko eraikin garrantzitsu jakin batzuk pintatutako izateko duin suertatu ziren edo beste ikuspegi batzuetan hodeiartean txiki-txiki baina ezagutuak izateko moduan agertzeko duin. Natura hilen pintura, azkenik, holandar merkataritzako konpainiek munduko bazter gero eta urrunagoetatik ekarritako luxuzko ondasunen ia katalogo bihurtu zen, eta, era hartara, Zazpi Probintzia Elkartuen merkataritza-sena eta arrakasta goraiatzeko ere balio izan zuen.

Hala, ispilu urrun baten tankeran, Städel Museumeko Urrezko Aroko holandar pinturak obra horiek ekoitzi zituen gizartearen bizimodua eta balioak azal diezazkigukete. Hala ere, beren askatasunagatik eta beren freskuragatik ere liluratzen jarraitzen dute gaur, lehenik eta behin zer diren transmititzen baitute, atzealde historikoaren berri ere izan gabe: artelan bikainak eskubide osoz.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

# HISTORIA ETA ALEGORIA

ALMUT POLLMER-SCHMIDT

Kliori, Historiaren musari, eskaini zion Samuel van Hoogstraten-ek (1627–1678) 1678an argitaratutako *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst* [Goi Mailako Arte Eskolarako Sarrera] bere tratatuko hirugarren atala. Dordrechtoko pintoreak eta Rembrandt-en adiskideak hiru maila zituen hierarkia bat landu zuen obra horretan (Hoogstraten 1678, 75–87. or.). Natura hilen pintoreak “soldadu xumeak ziren artearen kanpamentuan”, paisaien eta generoen pintoreak “komandante eta kapitain” gradua zuten, eta batzuk “koronel” izatera ere iristen ziren. Hala ere, pinturaren armadako goren mailan historiako pintoreak zeuden, Bibliako eta antzinako poesiako gaiak lantzen baitzituzten, baina baita beren garaiko obra literarioetakoak ere: “Goren maila horretan dago Klio, ahizpetan lehena, milaka liburu zabalik dauzkana: gai nahikoak emango dizkizu eta, ondo irudikatuta baldin badaude, aintzaz eta ohorez beteko zaitu. Zeren eta maila horretara, goren mailara, behar bezala igotzen dena ez bakarrik artearen buruzagi nagusia baita, printze autoritario ere bilakatzen baita” (Hoogstraten 1678, 85. or.).

Hoogstratenentzat, koadroek beste balio bat zuten, beren motiboengatik neurtzen zena. Haren hierarkia Aristotelesen (384–322 K.a.) arimen teorian oinarrituta zegoen, zeinaren arabera objektu bizigabeak eta landareak kategoriarik beherenean baitaude, eta izaki sentiberak, berriz, hala nola lurreko animaliak, hegaztiak, arrainak eta pertsonak, tarteko kategorian. Naturako goren mailako maila, aldiz, “arrazional” entzat bakarrik gordea zegoen, alegia, gizaki pentsalarientzat.

Italian bi mende lehenago jadanik garatu ziren ideiak islatzen zituen Hoogstratenen genero-hierarkiak: benetako artista historiaren pintorea zen, gizon ikasia, ideala lortzeko latina eta greziera ere irakurri behar zituen. Horrela bakarrik uler zezakeen sakon eszena bat eta eredu literarioa piktorikoki eraldatu. Hala, pintura jarduera intelektual bihurtzen zen. Horazioren (65–8 K.a.) *Ut pictura poesis* (“poesia pintura bezalakoa da”) ideiaen arabera, historiako pintoreek “poeta mututzat” zeukaten bere burua, eta erretorikaren printzipioei jarraitzen zieten.

Koadroaren ikusleak ere irudikatutako ekintza uler ahal izan zezan, ezinbestekoa zen pertsonaiak eta haien ekintzak behar bezala erreproduzitzea. Gertaeren gertalekuak testuari jarraituz behar bezala ezaugarrituta egon behar zuen denboraren eta espazioaren aldetik. Horretarako, eta elementu dekoratiboak errepresentatzeko, artistak natura hilen eta paisaien pintore baten trebetasuna izan behar zuen. Hala frogatzen dute, adibidez, [Jan Linsen](#)-ek (1602/03–1635) eta [Cornelis van Poelenburgh](#)-ek (1594/95–1677), paisaia osagai bat baita haien historietan. Era horretara, historiako koadro perfektu batek biltzen du, horrela esatearren, pinturaren osotasuna, zeren eta ordena piktoriko komun batean elkartzen baitu dena, eta, beraz, beste genero guztiak gainditzen ditu.

Historiako pintura nederlandar pinturaren zati garrantzitsu bat bazen ere, askoz ere paisaia, natura hil eta generoko koadro gehiago sortzen ziren. Genero horiek “holandar peto-petotzat” jo izan ziren

denbora askoan eta oraindik ere mugatu egiten dute gaur egun “Urrezko Aroa”ren kontzeptua. Arrazoi horregatik, Abraham Bloemaert (1566–1651) bezalako pintore bat ia ez da ezaguna, nahiz eta XVII. mendearen lehenengo erdian Utrechtoko giro artistikoan gailendu eta pintore askoren prestatzailea eta eragilea izan, haien artean Utretcheko caravaggistena. Haren Troiako sutea koadroari —1593 inguruan sortua— pintura historikoaren printzipio sortzaile garrantzitsu bat dario: afektuen transmisioa. Lehen planoko gizonaren bizkar gihartsuak begirada erakartzen digun artean eta harekin batera gaueko ilunpean sutan dagoen hiriari begiratzen diogun artean, hainbat pertsonak oinazeak desitxuratutako aurpegiak erakusten dituzte: minberatuta, eskuak zerura jasotzen dituen emakume biluziaren irudiak dramatismo hori transmititzen dio ikusleari eta haren etsipena ulertzen uzten dio. Pertsonaienganako errukia historiako pinturaren helburu garrantzitsu bat zen, ikuslea barrutik iraulkatu eta, hala, bereganatu egin behar baitzuen. Van Hoogstratenek artista bikainak bakarrik onartzen zituen historiako pinturen artean, “izaki arrazionalen emoziorik eta desirarik nobleenak erakusten baitizkiete pertsoneri” (Hoogstraten 1678, 87). Historiako pinturak teoria dramatiko klasikoaren eskakizunak betetzen zituen, aristotelikoarena, batik bat, zeinaren arabera ikusleari errukia, izua edo beldurra transmitzea katartikoa suertatzen baita. Grinei eutsi egin behar zaie, eta bere inperfekzioetatik askatu behar dute haiek ikuslea. Hala, behatzaileak ikasten du “munduaren hondamenak laztasun gutxiagorekin eta pazientzia handiagorekin” jasaten, Joost van den Vondel (1587–1679) holandar poetak idatzi zuen bezala tragedia baten hitzaurrean, non adierazgarria suertatzen baitzen, baita ere, historiako pinturarekin ezartzen zuen paralelismoa (Vondel 1659, 777, vs. 103–105).

*Copia et varietas* printzipioaren bitartez ikuslearen arreta bereganatzen du margolanak, irudikatzeke era aberatsa eta anitza baita, eta oso ondo suma daiteke Bloemaertek margotutako gorputz-jarrera desberdinetan. Are nabarmenagoa da Karel van Mander-en (1548–1606) Uholdearen aurretik koadro geroxeago sortuan, non, pertsonaien jarrera ugarietz gainera, tapiz, ontzi eta tresneria koloretsuek azpimarratu egiten baitute oparotasuna. Atzealdean ageri den ontzigintzari esker, ikusleak ikuspegi berri batetik uler ditzake gertaera haragikioak eta Uholde aurretiko bekatuzko jardueratzat interpreta dezake eszena, ontzia eraiki izanari esker Noe bakarrik salbatuko baita uholdearen zigorretik. Osotasun bat bezala transmititzen du orobat Bloemaertek narrazio piktorikoaren ideia, atzealdean eta lehen planoan irudikatutakoaren konbinazioari esker. Nolanahi ere, Bibliaren historia jakitea baino zerbait gehiago eskatzen du haren koadroak. Sutan dagoen hiriak Sodoma edo Gomorra irudika lezake, antzinako Troiaz gainera, baina, Jainkoaren judizioa, Genesiaren liburuaren arabera, eguzkia atera ondoren izan zen bitartean, Virgiliok (70–19 K.a.) Troia erori aurretikako gaueko guduen dramatismoa nabarmendu zuen *Eneidaren* bigarren liburuan. Bere jakitate literarioak ematen zion ikusle ikasiari gaueko eszena zuzenean Troian kokatzeko gaitasuna eta sugarren artean ageri den silueta, berriz, Eneas dela jakitekoa; Eneas, bere aita Ankisesi hainbeste sufriarazi ziona. Gertaera konplexuak eta deskribapen epiko luzeak, *Eneidakoak* bezalakoak, bere funtsera murriztea zen historiako pintorearen artea, alegia, koadroarekin auziaren muinera iristea. Narrazioaren itzulpen piktorikoa egiteko erronka egiten zitzaion ikusleari. Horretarako, uztartu egin behar zituen bere prestakutza literarioa eta koherentzia piktorikoaren ulermena, behaketa erne bati esker bereganatua.

Haien figura estilizatu eta modu konplexuan tortsionatuetan, hala Abraham Bloemaertek nola Karel van Manderek Bartholomäus Spranger-en (1546–1611) ereduari jarraitu zioten, zeinak 1600 inguruan Pragako Rodolfo II.a enperadorearen gorteko pintore gisa modu erabakigarrian markatu baitzuen Erdialdeko Europako artea. Haarlemen, non nazioarteko eraginak lur emankorrean erortzen baitziren,

Karel van Manderek akademia bat sortu zuen Hendrick Goltzius-ekin (1558–1617) eta Cornelis Cornelisz van Haarlem-ekin (1562–1638) batera. Ez zen hainbeste ikastegi bat, nola literarioki nahiz artistikoki goren mailara iritsi nahi zuten pintoreentzako topalekua. Testuinguru horretan, Karel van Manderek *Schilder-Boeck*, 1604 [Artistaren liburua] izeneko bere pintore-liburua idatzi zuen, Giorgio Vasari-ren (1511–1574) ereduari jarraiki, artisten biografiak biltzen zituen —bere herrikideena, batez ere— eta pinturaren oinarritzko arauak Herberehetan lehendabizikoz kodetzen zituen. XVII. mende osoan zehar, *Schilder-Boeck* holandar pintoreen eskulibururik garrantzitsuena izan zen; antzinako mitologiako gaien iturri nagusiak ere azaltzen zituen, hala nola Ovidioren (43 K.a.–ca. 17 K.o.) *Metamorfosiak* [*Latonaren iseka*, *Orfeo piztien artean*, *Procrisen heriotza* eta *Kalistoren haurdunaldiaren aurkikuntzarekiko paisaia*].

Anbizio handiagoko neerlandar maisuek, Peter Paul Rubens (1577–1640) flandiarrek eta Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669) holandarrek, historiako pintura landu zuten. Rubensek lantegi bat zuzentzen zuen Anberesen, non, *Jan Boeckhorst* (ca. 1604–1668) bezalako lankideekin batera, formatu handiko aldare-koadroak sortzen baitzituen, horien eskari handia baitzegoen Herbeheretan. Lehenik eta behin, 1566ko ikonoklastiak erraustutako elizak eraberritu beharra zegoen, eta, gainera, Habsburgotarrek katolikotasunerantz hartu zuten norabide berriak elizak eraikitze eta aldareak egiteko proiektu berriak sustatu zituen. *Jacob Jordaens*-ek (1593–1678) Rubensen lantegian ere lan egin zuen, eta haren aldare-pintura baten zirriborroa adibide ona da, erakusten baitu nola historiako pinturaren oinarriek ere balio zuten funtzio zeharo erlijiosoak zuten koadroetarako. Artzain bat txanoa kentzen, harrituta besoak jasotzen dituen emakume bat eta Jesus haurrari Ama Birjinaren altzoan hunkituta begiratzen dion beste emakume bat ikustean, garbi geratzen da aldare-koadro barrokoek ez bakarrik zirrara egiten dutela, imitazioarako akuilu ere baziren: pertsonaien aldarteak keinu eta imintzio bidez hain indar handiz sartzen ziren koadroan, non ikusleak, aldarearen aurrean, bere jaieraren suspengarritzat hauteman behar zituen.

Jordaensek *Artzainen gurtzarekin* batera aldare katoliko bat eraberritzeko zirriborroa entregatu zuenean jadanik protestantismora konbertitua egoteak frogatzen du ezen, oro har, pintore baten sinesmena gaiaren hautaketaren independentea zela. Pintorea, areago, egokitu egiten zen inguruko baldintza politiko eta erlijiosoetara, eta, gauza jakina denez, iparraldekoak hegoaldekoaren oso bestelakoak ziren. Neerlandar errepublikan, Erreformaren aldekoak ziren pribilegiatuak bere elizkizunetarako erabiltzen zituzten eliza handiak, eta elizkizunok hitzaren zabalkundera bideratuta zeudenez, austeroak ziren, zentzu konbentzionalean behinik behin, Jainkoaren etxeak (*van Vliet*). Nahiz eta kalbinismoa izan sinesmen ofizialki abantailatua eta politikoki erabakigarria, beste sinesmen batzuk ere onartzen ziren, ordena publikoa arriskuan jartzen ez zuten artean. Holandako probintzian biztanleriaren heren bat katolikoa zenez, formatu txikiko aldare-pinturak behar izan ziren nobleen etxe xumeetako kapera ugarietarako, kapera haietan ematen baitzituzten mezak.

Errepublikako hiri oparoetan, eta haien unibertsitate inauguratu berrietan, giro estimulatzaile bat zegoen, non historiako pintoreek ikusleria adimentsu, eta horrez gainera dirudun, bat aurkitzen baitzuten. Amsterdamen, Pieter Lastman (1583–1633) eta Jan (1583/84–1631) eta Jacob Pynas (ca. 1590–ca. 1648) anaiak bezalako artistek, zeinen zirkuluan ikasi baitzuten *Bartholomeus Breenbergh*-ek (1598–1657), eszena profano eta biblikoen miniaturazko koadroak sortzen zituzten. Rembrandtek, Lastmanen ikasle izana, historiako pinturaren tradizioarekin jarraitu zuen, baina areagotu egin zuen haren adierazpena. Van Hoogstratenek Rubensen “konposizio aberatsak” eta, aldi berean,

Rembrandten “aldarte desberdinak” (Hoogstraten 1678, 75. or.) nabarmendu izana ulertzekoa da Dabid Saulen aurrean harpa jotzen koadroari begiratzerakoan. Une jakin batera mugatu zuen Rembrandtek Saul erregearen eta Dabid artzainaren arteko harremana: Saulek, gerra heroi gazteaz jeloskor, erabakitzen du bere aurkaria lantzaz hiltzea, hura harpa jotzen ari denean (Samuelen Lehenengo liburua, 18: 10. or. eta hur.). Gertaeraren beraren aurreko barne bulkada irudikatzean, Rembrandtek izugarrizko tentsioa sortzen du. Ikusleak, historia ondo ezagutzen zuenez, bai baitzekien itxuraz bakezkoa zen eszena indarkeria betean lehertuko zela, ulertzen zuen koadroan kontzentratutako Saulen barne-tragedia. Goren puntua gertaerari eta agnosiari dagokio, horiek baitira tragediaren une erabakigarriak, Joost van den Vondelek honela itzuli zituenak: *staetveranderinge* (“egoera aldatzea”) eta *herkennis* (“ezagutza”) (Vondel 1659, 775, ikus. 50). Rembrandtek bere ikasleei transmititu zien, haien artean Barent Fabritius (1624–1673) eta Jan Victors (1619–1676), ezen historiako pintura une kontzentratuena eta tirabiratsuena bilatzean zetzala beti.

Neerlandar errepublikan historiako koadro asko pintatzen ziren, biblikoak eta, batez ere, Testamentu Zaharrari zegozkionak [Dabid Saulen aurrean harpa jotzen, Moises harkaitzetik ura isurarazten du eta Booz-ek Elimelek-en herentzia jasotzen du]. Zilegi da galdetzea ea hori neerlandar erreformatzaileek Israelgo historian zuten interes bereziagatik ote zen, zeren eta haien teologoen artean ohikoa baitzen errepublika komuna “Israel berri”tzat ulertzea, zeren eta, israeldarrak bezala, iparraldeko probintziak Jainkoaren laguntzaz askatuko baitziren zapalkuntzatik. Gilen Orangekoa Moisesen tankeran irudikatua agertzen zen, eta haren ondorengoak, Maurizio eta Federiko Enrike, Josue eta Gedeon buruzagi militar biblikoen gisara. Herri askatuaren artean “hautatuak” zirenez, erreformatzaileei zegokien Ebanjelioa berriz zabaltzeko eta “benetako Eliza”ri forma ageriko bat emateko eginkizuna.

Moisesen irudiak debekatu egin zirenean —haien interpretazioan Aita Jainkoaren irudikapenaren debekua esan nahi zuen horrek—, erreformatzaileentzat pentsaezinak ziren Paradisuko paisaia Evaren sorkuntzarekin, Jan Brueghel Gaztearena (1601–1678) bezalako koadroak. Berariaz uzten zitzairen irudiak oroitzeke, ikasteko eta atseginerako modu profanoan erabiltzen, nahiz eta, ziurtasun osoz, batzuek pentsatzen jarraitu ezen irudi pintatuek idolatriara eta ustelkeria moralera eraman zezaketela. Jan Victors zen irudien debekua oso serio hartzen zuela badakigun pintoreetako bat, eta, beraz, bizitzako irudiak irudikatzerakoan Jesus saihesten zuen eta Testamentu Zaharra lantzen zuen gehienbat. Gai paganoetako historiako koadroak, urrunak suertatzen zirenak, pintorearentzat zein ikusleentzat erronka intelektual bat ziren bezala, Booz-ek Elimelek-en herentzia jasotzen du haren koadroak Bibliaren oinarritzko irakurketak eskatzen ditu. Ruten liburua Jainkoaren Israelekiko eta gizakiarekiko historia sakratuaren mugari garrantzitsu gisa ulertzen zuenari ezaguna zitzaion zapataren transferentzia sinbolikoa eragiketa komertzial baten ikurtzat; ulertzen zuen pertsonaien konstelazioa eta hautematen zuen Ruten ezkontzarako eszena horren beharra. Erreformatzaile artezale ikusle multzo oso zehatz bati zuzenduko zitzaion seguru asko Jan Victors, eta horrek ohiz kanpoko pintore bihurtzen zuen. Hala eta guztiz ere, haren obra, nahiz lehen sekula ez edo oso gutxitan landu izan zituen piktorkoki Testamentu Zaharreko eszenak, adierazgarria da historiako pintura holandarrantzat. Elizaren agindu asko indargabetu izanaren ondoren, pintore anbiziotsuek gai piktorko berriak jorratzeari ekin zioten —Biblian inspiratutakoak maiz— edo, sarritan, beren kide flandriarregandik bereiziko zituzten errepresentazio-modu berriak saiatzeko zituzten; haien historiek guztien interesa pizten zuten, ez bakarrik erreformatzaileena.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

# ERRETRATUA

ALMUT POLLMER-SCHMIDT

Tabernatik itzuli ondoren, Frans Hals-ek atzerritar agurgarri bat zeukan zain bere lantegian. Hark bere erretratua pintatzeko eskatu zionean, Haarlemgo pintoreak edozein oihal erabili eta oso denbora gutxian bukatu zuen. Posatu ondoren, modeloak koadro amaitua goraipatu zuen eta galdera batzuk egin zizkion pinturaren arteaz. Bera saia al zitekeen? Bezeroak posatzeko eskatu zion pintoreari, asto aurrean eseri, eta izugarritzko trebezia erabili zituen paleta eta pintzela. Handik gutxira, Frans Halsek begirada bat bota zion emaitzari eta berehala antzeman zion bezeroaren talentuari: ezezaguna nor izango eta Anton van Dyck zen, Karlos I.a Ingalaterrakoaren gorteko erretratugilea izango zena.

Baliteke van Dyckek (1599–1641) bere flandriar aberkide Frans Halsi (ca. 1581–1666) [*Gizon baten erretratua* eta *Emakume baten erretratua*] egin zion bisita horrela ez gertatu izana, baina Arnold Houbraken-ek eman zuen haren berri bere *Groote Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*en. Houbrakenen arabera, van Dyck Ingalaterrarako bidean zegoen jadanik, eta hortik ondorioztatzen da ezen gertaera hura 1632an gertatu zela, “bere garaiko fenixa”k, egiaztatuta dagoenez, Holandan geldialdi bat egin zuenean. Ordurako Halsek sekulako arrakasta zuen erretratugile gisa, eta, Rubens-en lantegitik bereizi eta Italian egonaldi luze bat egin ondoren, ingeles aristokraziako erretratugile gisa goraldi bat bizitzeko zorian zegoen van Dyck. Hala ere, ez dirudi oso sinesgarria Halsek bere kidearen fisionomia ez ezagutzea, hamaika aldiz irudikatu baitzuen bere burua pinturatan eta marrazkietan. Bi pintoreon birtuosismoa nabarmentzeko erabili zuen Houbrakenek pasadizoa, biek nortasunez oso desberdinak ziren arren: bata, edalea ustez, bestea, berriz, munduko zalduna (Houbraken 1753, 90–92. or.). Modelo ohi batek adierazi zuenez, artistek elkar ezagutzen zuten, ez beren kanpoko itxuragatik, pintzelkada gutxi batzuei esker baizik. Houbrakenen arabera, bere erretratu “lodi” eta “gozo”etan aplikatzen zituen pintzelkadei Frans Halsek bere “marka bereizgarriak” deitzen zien (*het kennelyke van den meester*). “Funtsezko hazpegiak, altuera eta sakonera leundu edo aldatu gabeko pintzelkada batez” erraz eta egoki pintatzeko Halsek zuen gaitasuna zen Anton van Dyckek hainbeste miresten zuena. Hala, pasadizoak bazuen baita ere erretratuaren artearen hautemate berezi bat, hau da, “arteen lasterbide” bat bezalakoa (*sijd-wegh der Consten*), Karel van Mander-ek 1604an deitu zion bezala (van Mander 1604, 281<sup>o</sup>), alegia, bertutezko jarduera bat. Kontua ez zen jadanik naturalak, “bizitzari leialak” (*nae t’leven*) ziruditen imitazio sinesgarriak bakarrik egitea. Erretratuen pintura artistak bere banakotasuna atera ahal izateko bitarteko bat zen, eta, beraz, artean interesa zuten bezeroek garrantzi berezia ematen zioten.

Frans Halsek eta van Dyckek gorpuzten zituzten ez bakarrik bi nortasun artistiko, baita erretratuak egiteko bi estilo ere. Neerlandar errepublikan pintoreek jantzi beltz nobleekin irudikatzen zituzten hiriko biztanleak, atzealde maiz zehaztugabe baten aurrean. Haien eutsitasunak nortasunaren ezaugarrietan kontzentratzea ispatzen zuen, eta, hala, haien erretratuak modurik hobekienean irudikatzen zuten aurrerabide betean zegoen nazio komertzial bateko erdiko klase diruduna. Van Dycken tankerako

jauregi-erretratuen kontraproposamen bat ziren aldi berean, aristokraten posizio soziala zetazko ehunen eta koloretako satinen bitartez adierazten zuena, eta, baita ere, tapiz oparoen, jarrerren eta beste ezaugarri eta elementu arkitektoniko erantsien bitartez. Hala ere, Probintzia Elkartuetako goi mailako gizarteak bizimodu aristokratikoko estiloaren aldeko hautua pixkanaka egiten eta hura emulatzen hasi zen, halako moduan, non, XVII. mendeko azken herenean, zehatz-mehatz flandriarra zen erretratu mota hori modan jarri baitzen haien anbizio aristokratei erantzuten zielako [*Soineko belzdun dama baten erretratua*, *Pieter Six-en erretratua zerbitzari batekin* eta *Merkatari holandar baten erretratua*].

Erretratuen pintura zen, inondik ere, generorik estandarizatuena eta une jakin batean ezarritako konbentzio pikturiko ustez aldaezinak zituena, baina aldi berean negozio segurua zen artistentzat. Pintore askorentzat erretratua ogibidea zen; hartan jarduteak diru-sarrera osagarriak zekartzan, garai txarretarako zer gerta ere, edo okasio berezietarako enkarguak ziren. *Ludolf Backhuysen* (1630–1708) itsas paisaien pintorea ere erretratugilea zen, *Hendrick Cornelisz van Vliet* (1611/12–1675) elizetako barnealdeetan espezializatua, *Pieter Codde* (1599–1678), *Jan Steen* (1626–1679) eta *Gerard ter Borch* (1617–1681) genero-pintoreak bezala, edo *Rembrandt* (1606–1669), bere historiengatik goraipatua, eta haren dizipulu *Jan Victors* (1619–1676 ondoren) bezala.

Erretratugile gehienek hiru laurdeneko profilean irudikatzen zituzten beren modeloak, pose horrek aurreko bistaren eta profilaren abantailak elkartzen baititu, hau da, bi begiak erakusten ditu, baina, aldi berean, ohiko silueta ere bai, eta, beraz, gehien-gehienara indartzen du pertsona ezagutzeko aukera. Hori eta pertsonari bizia ematen ziola irudiko lukeen egikera kalitate-irizpide garrantzitsuak ziren. Gorputzaren mozketa bezeroaren nahien arabera egokitzen zen; hauta zitezkeen, gorputz osoko erretratuaz gainera, belaunerainoko koadroak [*Besaulki batean eseritako emakume baten erretratua* eta *Isaac Commelin-en erretratua*], gorputz erdikoak, eskuak erakusten zituztenak [*Gizon baten erretratua* eta *Emakume baten erretratua*, erretratu bikoitza, eta *Emakume baten erretratua*], eta soinerainoko koadroak [*Maertgen van Bilderbeecq-en erretratua*]. Oro har, denbora askoan pertsonak berezko tamainan irudikatu ziren. Mozketak koadroaren tamainak, ahalegin artistikoa eta, beraz, prezioa erabakitzen zuen, eta prezioa igo egin zitekeen, baldin eta xehetasun bereziak, ohiz kanpoko jarrera bat edo atzealdearen itxura jakin bat eskatzen baziren. Prezio-tarterik txikienerako —36 edo 40 florin soineko erretratueterako—, eskulangile ertain batek bi bat hilabetez lan egin behar zuen, eta irakurle edo irakasle batek hilabetez; erretratuak, beraz, jende askorentzat ziren eskuragarriak, baina, zalantzarik gabe, garai oparoetan bakarrik eta luxu kontziente gisa.

Prezioa erretratututako pertsona kopuruaren arabera zenez, talde-erretratuak, handienak izateaz gainera, garestienak ere baziren. Erregeen edo soldaduen erretratuak, non pertsona agintari gisa erretratatzan baita esparru administratiboan edo errukizkoan, edo herri miliziano gisa —eta, beraz, estamentu militar baino sozialago baten ordezkari gisa—, ia denak Herberehetan gordetzen dira gaur egun. Talde-erretratuak, gorpuekin esperimentatzen zuten kirurgialarien gremioen irudikapenak barne, Urrezko Aroa bitarteko holandar errepublikaren berezitasun bat dira. Irudikatutako gizabanakoaren ikuspegia aurkezten, gorpuzten eta eratzen zuten, herritarren artean zuen haren jardura kolektibo nabarmenean oinarrituta. Rembrandten koadroa *Tulp doktorearen anatomia-eskola* (1632, Haga, Mauritshuis), bai eta *Frans Banning Cocq kapitainaren eta Willem van Ruytenburch tenientearen konpainia* (“Gaueko erronda”), eta *Oihal-saltzaileen sindikoak* (“Staalmeesters”) (1642 edo 1662, biak



Amsterdamgo Rijksmuseumen) generoaren mugarriak dira, zalantzarik gabe. “Gaueko erronda”ko konpainiako kideek ahalegin ekonomiko bateratu bat egin zuten beren enkargua egiteko eta ordaindu zizkieten Rembrandti, erretratuaren tamainaren arabera, garaiko 100 florin, batez beste.

Erretratuak beste genero batzuetako koadroek baino funtzio sozial handiagoa zuten. Harreman pertsonalak ezartzen eta erakusten zituzten, hala alor sozialean, erretratu korporatibo gisa, nola familiaren testuinguruan. Ezkon-hitz bat edo ezkontza bat zela medio erretratu bikoitzak edo erretratuen kopiak enkargatzea ohitura zen XVII. mendean. Baita ere, hainbat urtez ezkontuta egon ondoren, bikoteek erretratuak enkargatzen zituzten beren batasuna era ikusgarrian indartzeko, beharbada beste familia bat sortu zutelako edo beren baliabide ekonomikoen eskuragarritasuna agerian uzteko. Hori izan liteke Frans Halsek 1638an pintatutako eta 44 urterekin irudikatutako senar-emazte ezezagunen kasua [*Gizon baten erretratua* eta *Emakume baten erretratua*]. Xehetasun gisa, emazteak ezkon-eraztuna eraztun-hatzean du, orduan emakumeek bakarrik janzten baitzuten. Gainera, antolamenduak bi irudikapenak erlazionatzen ditu, argi-iturri komun bat izateak ere adierazten duen bezala. Gizona, pintzelkada lodiagoekin irudikatua, leiho imajinario batetik gertuago dago, eta, beraz, aurpegiko ezkerreko aldea itzalean dauka eta haren hazpegi hezurtsuak nabarmentzen ditu. Emakumearen erretratua eskuinekoari dagokio, zeina gizonaren ezkerra (mendekoa) baita. Emaztearen aurpegia, askoz delikatuago egina, ahul argitua dago eta senarrarenak baino kontraste-aberastasun gutxiago du. Aintzat hartzekoa da orobat Rembrandtek *Maertgen van Bilderbeecq*tzat identifikatu izan den emakumearen erretratua; andre hori Leidengo labore-merkatari baten emaztea zen. Identifikazioa zehatza baldin bada, Leidenen bizi zen bikoteak beren zazpigarren urteurrenean enkargatu zuten beren erretratu obala, artean modan baitzegoen. Nicolaes Maes (1634–1693) Rembrandten dizipuluaren *Soineko beltzeko emakumearen erretratua* koadroan ageri den emakumea baliteke jatorrian *pendant* erreplika bat izatea, nahiz jarrera introspektiboa independentea ere izan zitekeen.

Gurasoen erretratuak belaunaldiz belaunaldi transmititzen ziren, halako moduan, non denborarekin “arbasoen galeriak” sortu baitziren, zeinak, nobleziaren antzeko moduan, familiako leinuaren antzinatasuna eta tradizioa erakusten baitzuten, eta, kasu askotan, igoera sozialaren eta ongizate handiagoaren berri ere ematen zuten. Ondorengoak ugaritzen baziren, artistek koadroaren errepikapenak egiten zituzten, eta, beranduago baldin bazen, beste pintore batek kopia bat egin zezakeen ondorengotzarako eskubidea zuen ondorengo-lerro bakoitzari bere leinuaren ziurtasuna emateko. Jarduera horren adibide bat da *Sir John Hebdon-en erretratua (1612–1670)*. Ferdinand Bol-ek margotua (1616–1680), gorputz erdiko gutxienez beste hiru erretraturekin batera, arketipoari jarraitzen diotenak eta mandatari errusiarrak belauneraino erakusten dituztenak, mahai batera eserita.

Baldin eta erretratuak *voorhuisen* ikusgai bazeuden —etxeko areto adierazgarri gisa erabiltzen zen harrera gela moduko bat—, etxeko espazio publikorik handiena bilakatu ere zena, erretratuok irudikatuen kategoria soziala adierazi nahi zuten edo, beharbada, baldin eta teologoak, letra-gizonak, poetak edo Orangeko etxeko kideak baziren, jabearen lotura erlijiosoak, intelektualak edo politikoak agerian uzten zituzten motiboak ere eransten zituzten. Arrazoi horregatik, zaldunen erretratuak irudikatuen posizio publikoari buruzko oharrek ere izaten zituzten sarritan. Objektu erantsiak, hala nola liburu bat edo *atzealdeko paisaia bat*, arrastoak dira jatorriarenak, *fortunaren kausarenak*, *merezimendu berezi batenak*, edo, baita ere, Pieter Six bildumagilearen kasuan bezala, *maitasun jakin batenak*. Gurasoak eta seme-alabak elkarrekin, batzuetan baita ere beste ahaide ezkongabe batzuekin,

erretratatzan zituzten familia-erretratuak ere irudikapenaren zerbitzura zeuden, ongizate ekonomikoa ondorengoan ugaritasunean islatzen baitzen. Irudikapen horiek oso egokiak izaten ziren familia barrualde dotoreetan edo lorategi bikain baten aurrean aurkezteko. Senar-emazteen arteko adostasunaren, leialtasunaren edo emankortasunaren erreferentziak sartzen ziren sarritan, erretratatuak musika taldean jotzen eta familiaren harmonia irudikatzen zuten eszenen bitartez. Umeen erretratuek, aldiz, adin jakin batean betikotzen zituztenak, izaera pribatuago bat zuten, nonbait. Anberesko pintore Cornelis de Vos-ek (1584/85–1651) bizirik iraun zuten bere bost seme-alabetatik batzuk erretratatu zituen, haien artean [Susanna txikia](#) bere jarlekuan. Umeen heriotza-tasa handia zenez, ez zen beti aintzakotzat hartzen ume irudikatuak helduarora iritsiko zirela. Neerlandar pinturaren koadrorik hunkigarrien artean beren hil-ohean dauden haurren koadroak daude, familiak era horretara heltzen baitzion haien lurreko bizitzari.

Susanna de Vos-ek oso ehun fina du jantzita. Kofiako eta lepoko parpailak oso landuta daude, eta oihal zuri lodi baten mahukak ere bai, beso-zuloak forru urdin batekin apainduta dituela. Kate bat du eta koral gorriko eskumuturreko bat. [Maertgen van Bilderbeecqen](#) eta Johannes Verspronck-ek pintatutako [dama anonimoen kasuan](#) ere harrigarria da apaindurazko xehetasunetan jarri den arreta eta ardura. Kasu bakartuetan bakarrik froga daitekeen arren, hortik ondorioztatzen da erretratatuaren janzkera zehatz-mehatz erreproduzitzea garrantzi handikoa zela. Begien bistako kontua da bezeroek jantzirik, eskumuturrik eta leporik baliotsuenak eta bitxirik finenak eta dotoreenak erakutsi nahi zituztela. Margolariak aurpegia, eskuak eta gorputzaren jarrera antzeman ahal izateko bakarrik posatzen zuten, oro har, bezeroek bolada baterako uzten zizkieten beren jantziak eta osagarriak artistari hark bere lantegian modu onean erreproduzi zitzen. Oihal distiratsuagoak eta estanpatuagoak agertu zirenean, zehazki eskumuturretako eta kofietako ehun fin-finak, beren parpailekin, eta golak, guztiz ere erabiliak, batez ere 1620ko eta 1630eko hamarkadetan, zimur ugariekin, pintoreek erronka berezi bat izan zuten, ezbairik gabe askatasun apur bat uzten ziena kalitate artistikoaren mesedetan [[Maertgen van Bilderbeecq-en erretratua](#), [Gizon baten erretratua](#), [Emakume baten erretratua](#), [Besaulki batean eseritako emakume baten erretratua](#) eta [Gazte baten erretratua](#)]. 1650ko hamarkadaz geroztik Anton van Dyckek Ingalaterran sartutako erretratu-mota nagusituz joan zen. Eragina izan zuen ez bakarrik atzealdearen antolamenduan, balaustradak eta paisaia zatiak erantsi baitzitzakeen, baita janzkeran ere. Alde batetik, modak frantses patroiarri jarraitzen zion, eta horrek esan nahi zuen emakumeek [eskote handiak eta mahuka zabal eta forma esferikokoak](#) zituztela; bestetik, errepresentazioak ez zuen hain zehatza izan behar, zeren eta xalek eta tolesek antzinako janzkeraren estiloa ekarri behar baitzuten gogora, alegia, apaingarri handi-handiekin joera denboragabe baten erreferentzia egin behar zuten, hori baitzegoen modan van Dycken jauregiko damen erretratuen garaitik. Lehen aldiz garai hartan harrera-gelako formatuko erretratuak lehenesten ziren tamaina naturaleko erreproduzioak baino. [Caspar Netscher](#) (1639–1684) edo [Jan Weenix](#) (1642–1719) bezalako pintoreak holandar herritar dirudunen gustu hori asetzeari eman zitzaizkion; harrezkero gehienbat aristokratikoa izango zen gustu horrek elkartzen zituen, batetik, pintatzeko era delikatu eta zehatz bat eta, bestetik, jauregiko pose bat eta nork bere burua irudikatzeko balio zuten ezaugarriak. Miniaturazko erretratuak izan ezik, lehenago Thomas de Keyser-ek bakarrik (1596/97–1667) ekoitzi zituen [formatu txikiko erretratuak](#), pertsonak gorputz osoz eta askotan barrualde dotore batean agertzen zituztenak.

Artistek espazio bat eskaintzen zioten beren aurpegi propioari, ez bakarrik beren buruak estilizatzeke, baita esperimenduak eta esajerazioak egiteko ere. [Karel Slabbaert](#)-ek (1618/19–1654) lotsarik gabeko

moda harrokeriari buruzko motiboekin uztartu zuen, iragankorra denak artearen bitartez ustez duen nagusitasunaren aipua nahita egiteko. Barent Fabritius-ek (1624–1673) urrezko bitxiak erakusten eta kapela garai bat jantzita eta argi misteriotsu batean bildua aurkezten zuen bere burua. Aurpegiaren ezkerreko erdiko itzal bortitza erretratuaren ohiko konbentzioetatik urruntzen denez, *tronieren* mugara iristen da ia-ia. Hitz horrekin, garaikideek zentzu askotan “aurpegia” besterik gabe izendatzeko erabiltzen zutena, izendatzen ditugu gaur egun pertsonaia batzuen buruak, zeinetan modeloaren banakotasuna adierazitako emozioaren edo janzkera bereziki exotiko baten mende baitzegoen. Fabritiusen maisu, Rembrandtek bere aurpegian probatzen zituen beti aurpegiera desberdinak. *Tronieren* adibide tipikoa Gizon bizardun baten burua ekialdeko janzkeran koadroa da, Leideneko Arie de Vois-ena (ca. 1632–1680). Adituek autoerretratutzat interpretatu dute Jan Miense Molenaer-en (1610–1668) Erretzailea baso ardo hutsarekin koadroa, gure irudimena taberna batera daramana, beharbada ikuslearekiko harreman bisual nabarmena duelako, eta koadro mota desberdinen arteko mugak zein gorabeheratsuak izan daitezkeen erakusten du.

Erretratuen pintura bizibide ziurra zen neerlandar artista askorentzat. Hala ere, generoaren oinarritzko aginduak, alegia, errepresentazio bizi eta sinesgarri bat eskaintzearenak, erronka jo zien van Dycki, Halsi, Rembrandti eta beste batzuei ere, generoa beren estiloaz eta asmamenez eraldatzeko. Hala, zabaldu egin zituzten generoaren mugak, aldeztatu zituzten pintura narratiboaren edo historiakoaren eta generokoaren estrategia piktorikoak, eta irudi benetan “biziak” sortu zituzten, haien balioak pertsona horien banakako oroitzapena gainditzeko dutenak.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

# GENEROA ETA BARRUALDEA

ALMUT POLLMER-SCHMIDT

XVII. mendeko neerlandar bati galdetuko baliote zer den generoko pintura, erantzunik gabe geratuko litzateke. Jakina, ohituta zeuden era askotako gai pikturikoekin: nekazarien feria, nekazariak biluzik, zaintza-postu bat soldaduekin, taberna, putetxea, gazte bilera bat, laute-jotzailea kantari batekin, etxekoandre bat ume batekin, gazte bat iruteko goruan, edo adin handiko gizona neskame gazte batekin eta adin handiko emakume diruduna mutil gazte bat seduzitzen. Koadroen izenburu horiek 1625 eta 1676 bitartean eginiko obretatik hartutako inbentario gutxi-asko aleatorioak dira; Amsterdamgo arte-bilduma desberdinetakoak dira, eta John Michael Montias-ek aztertu egin ditu eta New Yorkeko Frick bildumako datu-basean daude eskuragai, orain on-line. Gai pikturikoak askotarikoak ziren, bazeuden kontu arruntak, protagonistatzat nekazariak edo jende xumea zituztenak [Nekazari mozkorra, Bi nekazari ikatz-suaren ondoan erretzen, Oineko ebakuntza, Bizkarreko ebakuntza eta Ostatu holandarra zarrabete-jotzailearekin] edo tabernen eta putetxeen irudikapenak [Erretzailea tabernan, Tabernako eszena, Nekazariak eta neskatoa taberna batean, Bi emakume edaten eta erretzen eta Taberna ostalariarekin eta tabernariarekin], baita ere pertsona agurgarrien erretratuak, dantzan eta kantari sarritan [Abeslari gaztea, Taldea musika jotzen eta Taldea musika jotzen], eta etxeko eszenak, familia-girokoak eta patxadatsuak [Andre zaharra eta haurra jateko eskasaren aurrean, Emakume bat josteko mahaian, Emakume bat afaltzeko mahaia prestatzen eta Pintorearekiko, irakurtzen ari den damarekiko eta garbitzen ari den neskamearekiko barrualdea]. Garrantzirik gabeko jendea da pintura horietan agertzen dena: anonimoak dira eta ekinean erretratatuta daude, hala gatazkan nola harmonian, zarataren eta zalapartaren erdian edo lasaitasunean eta bere baitara bilduak.

XVII. mendeko frantses diskurtso akademizistan, “generoa”ren kontzeptuak bere baitan biltzen zuen, printzipioz, historiako pinturaren kanon jasoari ez zegokion guztia. Kategoria espezifiko gisa, *peinture de genre* aipa zitzazkeen, beraz, erretratuak, paisaiak, animalien pinturak, natura hilak eta ohiturazko eszenak. XVIII. mendearen amaieran, Claude-Henri Watelet-ek (1718–1786) hierarkia bat proposatu zuen lehen aldiz, non “familiako generoa” (*le genre familier*) bigarren lekuan zegoen garrantziaren aldetik historiako pinturaren ondoren, zeren eta artistek ez baitzuten beren irudimenera jo behar kontakizun heroiko-klasikoak, biblikoak edo literarioak birsortzeko, beren eguneroko ingurune hurbileko giroak irudikatu baizik ez zuten. Kasu horretan, ezinbestekoa suertatzen zen baita ere pertsonak bere grina guztietan irudikatzea, zeina baitzen berez historiako pinturaren funtzio nagusia. Hala ere, bere garaikide askok bezala, ideal akademizistak markatuta baitzeuden, Wateletek erabateko ulermen eza adierazi zuen holandar pinturako behe mailako pertsonaien eta eszenen, baita “desatseginen”, irudikapenarekiko. Argudiatzen zuen ez zegoela edertasun klasikoaren idealik Rembrandt (1606–1669), David Teniers Gaztea (1610–1690) [Bi nekazari ikatz-suaren ondoan erretzen eta Erretzailea tabernan] edo Cornelis Pietersz Bega (1631/32–1664) [Tabernako eszena, Nekazariak eta neskatoa taberna batean eta Bi emakume edaten eta erretzen] bezalako pintoreengan eta naturaren imitazio zuzenari eta garai hartan nagusi ziren ohitura txarren deskribapenari atxikiak zirela. Horren ordainetan, errealitatetik

gertuko irudikatze modu horri esker, hain zuzen ere, generoko holandar pintura oso aintzat hartua izan zen XIX. eta XX. mendeetan. Hegel (1770–1831) filosofo alemanak haren historiari abiatuta azaldu zuen neerlandar artearen berezitasuna. Holandarrek harreman berezia zuten beren herrialdearekin, lurra itsasoari kendu baitzioten, eta lortu zuten hura naturaren indarretatik defendatzea; gainera, hiritarrak eta nekazariak elkarrekin borrokatu ziren beren askatasun politikoa eta erlijiosoa Habsburgotarren aurrean defendatzeko. Hala, “gizalegea eta gogo beroa”, “ongi izate saiaria, txukuna eta atsegina” eta “egindako lanaren emaitzak sortutako poza eta gogo bete” hango artisten koadroetako gai bilakatu ziren. Hegelen historiaren ikusmoldeak markatuta, zeinaren ideal aurreratua neerlandar errepublikak ordezkatzeko baitzuen, Gerrit Douren (1613–1675, 146. or.), Gerard ter Borch-en (1617–1681) [*Andre zaharra eta haurra jateko eskasaren aurrean* eta *Dama kopa ardoarekin*], Pieter Janssens Elinga-ren (1623–1682) [*Pintorearekiko, irakurtzen ari den damarekiko eta garbitzen ari den neskamearekiko barrualdea*] eta aurrerago Jan Vermeer-en (1632–1675) barrualdeak [*Geografoa*] gizarte librearen, harmoniatsuen eta gizalegezkoaren eredu politiko moderno eta goragoko mailako baten adierazpen perfektutzat jotzen ziren, eta haiek berariaz islatzen zuten, ustez, eredu hori.

Atzean ideia bat zuela ageri zen “generoko pintura”ren kontzeptua XIX. mendeko artearen historiari liburuetan: holandar pintoreek modu zuzen eta artistikotasun gutxiarekin irudikatzen zutela beren ingurunea, eta horri kontrajartzen zitzaion une hartako pintura errealistaren eta inpresionistaren inpaktu sakona. Onerako edo txarrerako, ideia horrek indarrean jarraitzen zuen azken garaietan, generoaz “ohiturazko koadro” gisa hitz egiten zenean. Arrazoi horregatik ikerketa denbora askoan egon da irudikapenaren eta errealtatearen arteko erlazioa definitzeko eraren auziak baldintzatua.

“Holandar errealismoaren” ikuspegi tolesgabeegi bati kontrajarrita, 1960ko hamarkada bukaeratik aurrera Eddy de Jongh-ek eta beste ikertzaile batzuek iturri literarioak kontsultatu zituzten generoko koadroen azpian zegoen esanahia aztertzeko. Zehazki, XVII. mendean izugarri ezaguna izan zen genero bat, enblematika, non irudiaren eta testuaren konbinazioak zentzu zuzena ulertzen laguntzen baitu, baliagarria suertatu zen metodo ikonikoa esaten zaionarentzat. De Jonghek “itxurazko errealismoa”ren kontzeptua garatu zuen irudikapen errealistak, azken batean, mezu sinboliko eta batez ere moralak adierazteko balio zuela azaltzeko. Paradigma berri bat ezarri zen horrela: jokabide desegokiez edo egokiez ohartarazpen gisa beti interpreta zitezkeen neurrian zuten soil-soilik “ohiturazko koadroek” errealtatearekiko erlazioa, asmo didaktikoz blai zeuden, beraz. *Docere et delectare* formula klasikoari jarraituz, zeinaren arabera jarduera erretoriko ororen xedea atsegin ematea eta irakastea baita diskurtsoaren barne-lanketaren gainera, *tot lering en vermaak* (“irakasbiderako eta gozamenerako”) formularen zerbitzura jarri zuen De Jonghek generoko pintura. Amsterdamgo erakusketa homonimoaren katalogoak aditzera ematen zuen enblematika baliagarria zela generoko pinturaren berezko esanahia deszifratzeko erreserba lexiko gisa.

De Jonghen ondoren jarrera hori esajeratu egin zen, hainbestearino, non, sarritan, pintura esanahi kodetuen multzo soil baten gisara interpretatzeko hutsegitean erortzen ziren kritikariak, eta, gainera, sexuari zegozkion maiz esanahi horiek. Kritikatu zen, eta arrazoiz, testuinguru piktoriko globala kontuan hartu gabe eta naturaren imitazio berariazko haren jatorria eta esanahia baztertuta ekin izana interpretazioari. Esandakoaren harira, zer esan nahi du orduan *Elingaren barnealdea* (158. or.) bezalako irudi batek, baldin eta froga badaiteke ezen marmolezko zoru txuria eta beltza, bikainki kokatua, ez zela sekula era horretara aurkitzen etxe nobleetan, edo kasu bakan-bakanetan bakarrik? “Egunerokotasuna”

perspektibatzat hartzetik desbideratzen du begirada kontuan eror gaitezen ezen, zalantzarik gabe, fikzio bat dela. Genero pikturiko guztiak bezala, generoko koadroak eszenaratze artistikoaren emaitza ziren guztiaren gainetik. Pintoreak tradizio batekin eta konbentzio pikturiko batzuekin konprometituta zeuden, eta erretorikaren printzipioak zituzten, gainera, gidari, zeinaren arabera artea, era erabakigarrian, Aro Modernorantz bideratuta baitzegoen.

Genero-pinturaren kontzeptuaren pean gaur egun biltzen ditugun koadroek lantzen dituzten gai ugariak gorabehera, hautaketa mugatua zen, azken batean. Atzera begira ikusita, neerlandar gizartearentzat gertagarritzat eta garrantzitsutzat joko genukeen gehiena ez zen irudikatzen. Wayne Franits-ek portuarekin zerikusia zuen koadrorik aurkitu ez zuelako —ekonomikoki hain garrantzitsua izanik portua— berretsiko zuen, beharbada, generoa “eguneroko eszena” soil gisa ikusten zuen definizio sinpleegia gezurtatzeko erabiltzen zuen argudioa. Bestalde, ezaguna zena lantzea eta birformulatzea printzipio gidari bat zen XVI. eta XVII. mendeko artean. Adibidez, arestian aipatutako “gazte-bilerak” “bilera alaiak” (*vrolijke gezelschappen*) [*Talde musika jotzen* eta *Talde musika jotzen*] esaten zaienei dagozkie, eta seme galduaren, bere herentzia tabernan xahutu zuenaren, parabola biblikoaren antzezpenetan dute jatorria. Kontua da zenbateraino transmititzen zuten, sorkuntza pikturikoan, eszenaren jatorrizko balorazio moral zalantzarik gabea Pieter Codde-k (1599–1678) edo Anthonie Palamedeszek (1601–1673) pintatzen zituzten gazte talde azken modara jantzitakoek. Maitasun berdingabearen gaiak ere tradizio pikturiko zabala du, “adin handiko gizona neskame gaztearekin” koadroaren deskribapenean adierazita geratu den bezala, eta zeinaren aipamena Cornelis Begak [*Tabernako eszena*] ere egiten zuen.

Erdi Aroaren bukaeraraino doaz atzera bertuteak eta bizioak edo urtaroak eta bakoitzari zegozkion nekazari-lanak aipatzen zituzten sailak. Era berean, bost zentzumenei —ikusmena, entzumena, usaimena, dastamena eta ukimena— arreta berezia jartzen zitzairen, generoko koadroek aipatu egiten baitzituzten batzuetan. Era horretara, gogoetabide bilakatzen ziren, Adriaen Brouwer-en (ca. 1605/06–1638) *Oineko ebakuntza* eta *Trago mikatza* koadroetan bezala, ukimen desitxuratua (oinazearen bitartez) eta gustu (txarra) erakusten baitzituzten, nahiz bigarren margolana bekatu handietako batekin ere lotzen zen: alferkeria. Zazpi bekatu nagusiek, bost zentzumenek, lau urtaroek, bai eta lau elementuek eta lau aldarteek ere, bigarren mailako zeregina besterik ez bazuten ere XVII. mendeko sorkuntza artistikoan, mundua antolatzeak kategoria garrantzitsuak ziren, hala ere, pintoreentzat eta haien ikusleentzat.

Herria zen bekatzeko jokabideen edo sozialki gaizki ikusien lekua. Nekazarien generoak edariaren, tabakoaren edo era guztietako gehiegikerien aurrez aurre jartzen zuen ikuslea. Hiri-zibilizazioaren eta arruntzat ezaugarritutako herrietako bizimoduaren arteko topaketa gai pikturikoa zen, Adriaen van Stalbemt-en *Kermeza herri batean* koadroan bezala. Hiriko taldeak, dotore jantzita, errentamendua biltzen duen artean, haien seme-alabak korrika doaz interesatuta nekazariengana, hantxe baitaude, otorduak aseta eta, beharbada, hordituta. Atzean hiriko biztanle bat ikusten da, gertatzen ari denari begira. Dantzan eta festan ari diren nekazarien koadroak oso ezagunak egin ziren, batik bat Pieter Brueghel Zaharraren (ca. 1525–1569) obrari esker. Hona zer zioen nekazariez Karel van Mander-ek, Anberesko merkataria batekin batera, festa nagusiak edo nekazarien ezkontzak baserritar-jantzian bisitatzen zituenak: “Hemen Brueghel aise dibertitzen zen nekazarien jateko, edateko, dantzatzeko, saltatzeko, aire zabalean jolasteko eta beste denbora-pasatan aritzeko moduei begira; gero berak bere

kasa imitatzen zituen, oso modu barregarrian eta koloretsuan [...]” (van Mander 1604, fol. 233). Pasadizoak iradoki baino gehiago egiten du ezen hiritar ikasien denbora-pasaren zati bat (pintorearena berarena haien artean) nekazari xaloei begira egotean zetzala, horrela beren nagusitasun soziala eta beren manera finak berresteko. “Nekazarien manera zakarrak naturaltasun handiz erakusteko” gauza izatea zen, van Manderen arabera, Brueghelen ezaugarrietako bat. Bere modeloen bizitzan murgilduz —*nae t’leven* (“bizitzari leialak”) estudio ugarien bitartez, gutxienez— iristen zuen pintoreak irudikapen egia baten ideala. Brueghelen irudikapenak seer *cluchtichtzat* kalifikatzean (“oso barregarria”), landaren gaia Aristotelesen (384–322 K.a.) eta Horazioren (65–8 K.a.) teoria klasikoez blaituta zegoela agerian jartzen zuen arte-kritikariak. Historiako pinturari duintasun handieneko gizakiak aurkeztea baldin bazegokion, tragediaren forma artistiko gorena zenez, landako generoa komediaren alorrekoa zen (*klucht*). Esajerazio groteskoak bereganatzen zituen eta agerian uzten zuen gizakiaren jokabide gaiztoa, hari barre eta iseka eginez. Irudikatze-modu behegarokoa zenez, eszena eta protagonistak desatseginak izan zitezkeen eta halakoak izan behar zuten, eta, beraz, pertsonaiak behegaroko maila sozialeko gizabanakoetan inspiratzen ziren. Tragedian ez bezala, pertsonaiak hasieratik amaieraraino gordetzen zuten beren izaera barne eraldaketarik izan gabe; horregatik irudika zitezkeen izaki anonimoak, komediak ez baitzuen lehenagokoaren eta geroakoaren ikuspeirik behar.

Beraz, generoko neerlandar pinturak ere baditu uneak atzematen dituzten irudiak. David Teniers Gaztearen edo Jan Steen-en (1625/26–1679) koadroek narrazioaren garapenari buruzko galderak eragiten dituzte ikuslearengan: zer esaten ari ote da [erretzaileei hurbildu zaien emakumea](#)? Lortuko al du [neska gazteak](#) berarengana hurbiltzeko gizona egiten ari zaizkion ahalegin itsusietatik libratzea? Hala eta guztiz ere, ez dago sekula pertsonaien jokabide jakin baten azalpenik edo haien aritzeko moduaren zehaztapenik: diren bezalakoak dira eta —adibidez, [alkimista](#) bezala— komediari eta beste testu literario batzuei esker beren garaikideentzat ezagunak izango ziren estereotipo gisa ezaugarrituta daude.

Komediak idazleak bere pertsonaiak ezaugarritzeko hizkera arrunt bat erabili behar zuen bezala, nekazariak erretratatzeko zituen behegaroko generoari mintzaira piktoriko findu gabeko bat komeni zitzaion. Adriaen Brouwerrek, Adriaen van Ostade-k (1610–1685) edo Jan Steenek pintzelkada askean zuten birtuosismo tekniko frogatu zuten, marra ikusgarri eta trinkoz azpimarratzen baitzuen pintzelkada horrek ekintza [[Nekazari mozkorra](#), [Lastategi-barnealdea](#), [Oineko ebakuntza](#), [Bizkarreko ebakuntza](#), [Trago mikatza](#), [Txerria hilik lastategi batean](#), [Taberna ostalariarekin eta tabernariarekin](#) eta [Alkimista](#)]. Beren koadroak pintatzearen emaitza aldi berean zen sosegurik gabea eta “eskandalagarria”, islatutako ohituren tankera berean; ezer ez zen harmoniatsua ezta osatua ere. Kasu honetan ere Pieter Bruegel eta Frans Hals (1582/83–1666) erreferenteak ziren; hala Brouwer nola van Ostade haiekin ikusiak ziren. Haarlem zen pintura “arruntaren” erdigunea; nekazarien alorreko gai groteskoetatik hasi eta [eskulangile apalen](#) irudikapeneraino gai-multzo zabala lantzen zuen pintura-mota horrek.

Gremioko beste kide askok ez bezala, Cornelis Bega Haarlemgo pintoreak erabaki zuen tabernetako eta putetxetako bere eszenak teknika piktoriko askoz ere delikatuago batekin egitea, “estilo landu” batekin, alegia [[Tabernako eszena](#), [Nekazariak eta neskatoa taberna batean](#) eta [Bi emakume edaten eta erretzen](#)]. Gaiaren apaltasuna gorabehera, mendearen bigarren erdialdean gero eta aintzat hartuagoa zen holandar generoko pinturarako joera batean jardun zuen. Leidenen, [Gerrit Douk](#) eta haren dizipulu Frans van Mieris-ek (1635–1681) eszena urbanoko koadroak sortu zituzten, dotoreak ere bazirenak, ezaugarri nagusizat egikera homogeneo bat zutena, gainaldean pintzelada bakar bat ere ikusten ia

uzten ez zuena. Städel Museumgo pinturretan sumatzen den bezala, Gerard ter Borchek, hura ere aldeaz Haarlemen ikasia, irudikatutako egoerari egokitu zion bere teknika piktoria [Andre zaharra eta haurra jateko eskasaren aurrean eta Dama kopa ardoarekin]. Ter Borchek harremanak zituen Delftekin, non Pieter de Hooch-ek, Vermeerrek eta Elingak figuren koadroak landu baitzituzten, espazioa irudikatzeko interesa agertzen dutenak.

Leidenen generoko koadro dotoreek eta, aurrerago ere, Caspar Netscher (1639–1684) bezalako pintoreen oso prezio altuak iritsi zituzten bere garaiko merkatuan, eta beren pintatzeko moduekin, berritzailetzat hartu baitziren, “historia modernoaren” gaia sustatu zuten. “Moderno” kontzeptua inbentarioen sarrerek erabiltzen zuten jadanik XVII. mendearen lehenengo erdialdean “bilera alaiak” erretratatzeko zituzten figuren koadroak aipatzeko [Taldea musika jotzen eta Taldea musika jotzen]. Gérard de Lairese (1641–1711) izan zen lehena, 1700 urtearen inguruan, “moderno, urbano eta delikatu zena” balio osoko genero gisa deskribatzen, modu barregarriaren eta historikoaren (“antzinakoaren”) artean leku bat zeukalakoan. Adibidez, eguneroko gertaera txikiak deskribatzen zituen, eta haien bitartez artistek giza maitasunak isla zitzaketen irudikapen errealistara eta adierazgarria joz. Dou, Ter Borch eta Vermeer bezalako pintoreak aspaldian lantzen ari ziren eta haien ikusleek onartzen zuten zera horrek Lairesearen legitimazio teorikoa izan zuen: koadro haien dotorezia tematikoa eta piktoria “modernotasunaren” autonomia zen, eta herri txikietako gaiak barregarritasunetik urrundu eta historian oinarritzen zen. Nekazari-generoak ikuslearen begietan giza portaeraren karikatura bat jartzen zuen arren, Pieter Elingarenak bezalako barrualdeek ez zuten isla erakusten, orainaldi dirudun, ordenatu eta itxurazko baten irudi ideala baizik.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]



# PAISAIA ETA TOPOGRAFIA

ALMUT POLLMER-SCHMIDT

“Txit gauza erabilia da garai honetan, zeinaren parte batekin asko jende gogoberotu baita, herrialdeak pintatzeko ariketa, zeinetara flandiarrak, bereziki, oso emanak izan baitira, tenperaz eta olioaz erabili dituztelarik haien probintzietako zeruaren, zelaiei, lorategien eta ibaien antolamenduagatik”.

Francisco Pacheco (1549–1644) sevilla pintoreak esan ere zuen neerlandarrak paisaiaren maisuak zirela. 1638ko *Pinturaren artea* haren tratatu konplexuan generoaren balorazioa denbora askoan baldintzatu zuten bi topiko aipatzen zituen. Alde batetik, pinturaren mailarik baxuenetako batean kokatzen zuen berak paisaia, “zeinaren parte batekin asko jende gogoberotu baita” (Pacheco 2001, 512. or.). Izan konposizio bikainagoak aberasteko, beharbada historikoak edo mitologikoak, edo genero pikturiko independente gisa, paisaia lehen planoko figuren bere eszenatoki funtzioaren mende zegoen, edo, irizpide akademizistaren arabera, pixkanaka-pixkanaka urte haietan eratuz joan zena, irudikapen erronkari gutxi batzuk hartzen ziren artistaren jenioaren adierazpentzat. Bestalde, Pacheco espainiar pintoreak argudiatzen zuen ezen neerlandarrek erabilitako motiboek beren bizi-espazioarekin zuzenean lotura zutela: haien probintzietako zerua, zelaiak, lorategiak eta ibaiak irudikatzeko” pintatzen zuten. Baieztapen horrek bere baitan zekarren neerlandarrek beren ingurua sumatzen eta bereziki irudikatzen zutelako sinestea, baina baita ere pintatutakoak objektiboki errealitatearekin bat egingo zuelako itxaropena.

Oso litekeena da Pachecok hegoaldeko Herberehetako pinturak ezagutzea gehienbat. XVI. mendearen hasieratik pintoreek, Anberesko metropoli artistiko eta komertzialekoek, batik bat, milaka taula esportatu zituzten, Iberiar Penintsulara iritsi zirenak, eta handik zati bat baita Mundu Berrira ere. Halakoetan, aldareak edo gurtza pribaturako irudiak izaten ziren gehienbat, non Historia Sakratua edo santuen irudiak paisaietan kokatzen baitziren, flandriar tradizio pikturikoaren arabera. Figurak, animaliak, ehunak eta baita paisaiak ere egiten adituak ziren pintoreek parte hartzen zuten taula horiek ekoizten. Joachim Patini-ren (ca. 1475/80–1524) obrarekin, zeina baitzen 1515eko Anberesko San Lukas pintore gremioko kidea, erlazio tradizionala aldatu egin zen: paisaiak figurari atxikia eta haren mendekoa izateari utzi zion, eta gertaeretatik independente zen leku batean kokatu zen harrezkero; hala, paisaia bera irudikapenaren motibo nagusia bihurtzen da. Bere margolanen atzealdeetan haitzak eta lautada zabalak, baso sarriak, herriak eta hiriak, portuak, badiak eta ibai sigi-sagatsuak ipiniz, Patinirek dimentsio unibertsal bat ematen die bere paisaiei, eta argitu egiten du kontatutako gertaeren —biblikoak, gehienbat— esanahia. Zerbaitegatik deskribatzen da gaur Patinirek eta haren jarraitzaileek ezarritako paisaiaren forma *Weltlandschaft* gisa (“munduaren paisaia”). Haiei esker hasi zen naturako fenomeno desberdinen irudikapena, eta horrek ezaugarritzen ditu XVI. mendearen bigarren erdialdeaz geroztikako neerlandar paisaia-pintoreak. Agerbide horren sorreraren atzean merkatu artistiko dinamiko eta libre bat dago, non artistak erosleak lortzeko lehiatzen baitziren eta, beraz, besteengandik bereizi beharra zeukaten, eta, hala, gero eta gehiago espezializatzen ziren.

Alberto Durero-k (1471–1528) definitu zuen Patinir, 1521ean Herberehetan zehar eginiko bidaiako egunkarian, “paisaien pintore on” baten gisara, eta bera izan zen, hain zuzen ere, genero artistiko bat izendatzeko paisaiaren kontzeptua lehen erabili zuena. Ordu arte, bai alemanez eta bai holanderaz, *landschap* hitza zentzu politikoan bakarrik erabiltzen zen, lurralde bat edo agindupeko lur bat izendatzeko, baina paisaia-pinturaren goraldi betean berehala nagusitu zen hitzaren esanahia ikusmenak bere baitan hartzen duen eta haren ezaugarriak perspektiba batetik ikusita antzematen diren eremua aipatzeko. Neerlandar pinturan ere erabilera hori bera eman zitzaion, eta ingelesez ere *landscape* hitza aintzat hartu zuten, Henry Peacham-ek (ca. 1576–ca. 1643) *The Art of Drawing with the Pen* bere eskuliburuan dioen bezala: “*Landtskip* holanderazko hitz bat da, ingelesez *paisajismoa* esango geniokeenaren baliokidea dena, hau da, lurraren adierazpena muinotan, basotan, gaztelutan, itsasotan, haranetan, hondakinetan, haitz eskegitan, hiritan, herritan, etab.etan, ikusmenak gure zerumugaren barruan iristen duena”.

Erdi Aro amaierako holanderaz, *lantscapek* hirugarren esanahi bat zuen, aberriarena (zerukoa). Patinirena bezalako paisaia-koadroak ikustean, haren garaikideek erromesaldiaz gogoeta egin zezaketen, halakotzat hartzen baitzuten garai hartan gizakiaren bizitza: lurlean zeharreko bidaia bat, arriskuz josia, jainkoen salbamenerantz. Bestalde, metafora bera aplika dakioke itsas-paisaiei eta itsasoa gaitzat zeukaten koadroei, non itsas zakarlean dabilen ontzia bizitzaren astinduen eta hondoratzeke mehatxu etengabearen sinboloa izan baitaiteke. Geroago, espainiarren nagusitasunaren aurkako altxamendua bitartean eta hegoaldea birkonkistatzeko gerren garaian arrazoi erlijioso edo ekonomikoengatik biztanle askok flandiar hiriak abandonatu ondoren, paisaien oihalek bereziki gogorarazten zuten aberria. Lucas van Valckenborch-en *Anberesen ikuspegia Escalda ibaia izoztua dagoela* koadroa horren adibide ona da. 1593an sortu zuen Valckenborchek koadroa, Frankfurtur bizilekua hartu zuen urtean, eta egileak erosle bila ibili behar izan zuen Frankfurtuko edo ondoko Hanauko neerlandar etorkinen komunitateetan. Ibaiaren paisaia ikuspegi goratu batetik hartuak neguko jardura lasaia erakusten ditu. Ibaiaren meandroak Anbereseko hirira desbideratzen du arreta. Eskuinean, espainiar handitasunaren zeinu gisa (*Spanjaardenkasteel*), 1567ko lehenengo altxamendu boladaren ondoren eraikitako gotorlekua ageri da. Kalbinistak nagusitu osteko (1579–85) espainiarren setiatze, eroriko eta azkenean harrapatzearekin, Anberes hiriak beste ezeinek bezala gorpuzten zuen Herbeheren historia aztoratua. Anberesek bizi zituen gertaeren eta koadroa sortu zen unearen arteko denborazko hurbiltasunagatik, Valckenborcheko paisaiak oroitzapen hala atseginak nola mingarriak eragin zitzaizkeen Frankfurtuko erbesteratuen arteko ikusleengan.

Neerlandarrak Habsburgoko espainiar gobernadoreen aurka altxatu ziren garaiko gerrako nahasmenduak eta erlijioagatiko pertsekuzioak zirela eta, hegoaldeko erbesteratu asko iparraldeko zazpi probintzietara aldatu ziren; Espainiaren aurkako erresistentziari eutsi ahal izan zioten eta 1579z gero elkartu eta estatu independenteak sortu zituzten. Bereziki, Amsterdamgo eta Haarlemgo holandar hiriek etekin ekonomiko eta kultural izugarria atera zuten emigranteen etorrerari esker. Merkatu libre bati begira eginiko ekoizpen artistikoan zuten esperientzia izugarriagatik eta genero piktoriko berriak, paisaia-pintura bezalakoak, sakon ezagutzen zituztelako, holandar pinturaren Urrezko Aroaren hasieran flandiar asko izan ziren nagusi, haien artean zegoen Jacob Savery (ca. 1565/67–1603), 1585ean bizilekua Haarlemen hartu eta geroago Amsterdamen lan egingo zuena. Haren *Pasaia elizadun herriarekin: “Udazkena”* margolanak Hans Bol (1534–1593) bere maisuak erakutsitako flandiar paisaia-pinturaren tradizioari jarraitzen zion; Bolek ere Holandara emigratu zuen, eta Pieter Brueghel

Zaharraren (ca. 1525–1569) eragina zuen. Animaliekin apaindutako paisaia-pintura, haren anaia Roelant Savery-k (1578–1639) ordezkatua flandriar espezializatetzat jo zen 1600 aurreko eta geroztikako hamarkadetan, herrietako, basoetako, arroka edo mendietako paisaiak bezala. Formatu txikian ere gauzatu zitekeen monumentaltasun ikaragarriari esker, kobrezko hiru grabatuek Gillis van Coninxloo-ren (1544–1607), Jan Brueghel Zaharraren (1568–1625) eta haren seme eta ondorengo Jan Gaztearen (1601–1678) flandriar erbesteratuen zirkuluan islatua geratzen den efektua izan zuten. Lehen planoan xehetasun handiz eginiko zuhaitz handien eta bigarren eta hirugarren planoan irudikatutako motibo askoz txikiagoen arteko kontrasteak perspektiba sakonak edo panoramikoak sortzen ditu; zerua eta lurra lanbro urdin batean itxuragabetzen dira hodeiertzean. Koadro horietan oso ondo ulertzen da flandriar paisaiaren konposizioa, Patiniren garaitik hiruzpalau planotan ezarria. Karel van Mander-ek (1584–1606), etorkin flandiarra hura ere, *Landtschap-gronden* deitu zion, eta bere *Den Grondt der Edel vry Schilderconst* (1604) eskuliburu didaktikoan adierazten du flandriar paisaia-pinturaren helburu nagusia sakontasuna iradokitzea dela. Elementu handiek okupatutako lehen planoak “erabatekoa” izan behar du, “besteak desager dadila ahalbidetzeko” (van Mander 1604, fol. 35v). Hala ere, aldi berean, koadroko planoek elkarri “lotuta” egon behar dute trantsizioa errazteko, “sugeak batetik bestera indartsu lerratzen direnean” bezala (van Mander 1604, fol. 36). Printzipio horiek orobat aurkitzen dira Herman Saftleven-en (1609–1685) eta Jan Griffier-en (ca. 1645–1718) ibai-paisaietan.

Haarlemen, van Manderren adopzio-aharria, Esaias van de Velde (1587–1630), flandriar etorkinen semea, Pieter de Molijn (1595–1661) eta Salomon van Ruysdael (ca. 1600/03–1670) bezalako pintoreek bide berriak urratu zituzten. 1609ko armistizioaren ondoren Anberestik merke eta kopuru handitan inportatzen ziren paisaiei alternatibak eskaini zizkieten bertako ikusleei. Haarlemgo biztanleei ezagunak zitzaizkien inguruko motiboak lantzea zen haien proposamena. Zerumuga jaitsi, eta zeruarentzat gorde zuten oihalaren zati handi bat, eta horren efektua holandar paisaiako lautaden esperientzia erreala zen. Aldi berean gutxitu egin zuten xehetasun piktorikoa. Orain pinturara itzultzen zen lehen grabatuetan bakarrik —horiek ere Anbereskoak— existitzen zena: herriko bide bat, baserri bat, kale bat, ubide bat edo zuhaitz bat bezalako xehetasunak erakargune bilakatu ziren. Literatura garaikideak Haarlem inguruko edertasuna, hango dunena eta ondoko itsasoarena, goraipatzen zuen artean, pinturak ere gauza bera egiten zuen. Hala errealitatean nola koadroetan, hiriko biztanle lanpetuek han aurkitzen zuten atsedena. Hala ere, paisaia pintatuetan figurek zeregin nabarmena zuten, nahiz ez ziren jatorri biblikokoak ezta mitologikokoak ere, baserritar edo ibiltari soilak baizik.

Jan van Goyen-ek (1596–1656), Leidenen eta Hagan lan egindakoak, Esaias van de Velderekin ikasi zuen paisaia-pinturaren artea. Haren obrek beste ezeinek ez bezala islatzen zuten holandar lautadako paisaia. 1628–29 inguruan egindako bere pinturretan lortu zuen, diagonalen edo sakontasuna sortzen zuten bide makotuen bitartez, lehen, bigarren eta hirugarren planoen osotasun organiko bat, eta argi eta garbi urruntzen zen horrela flandriar konposizio-printzipioetatik [*Landa-bidea zubi baten ondoan atsedena hartzen ari diren figurekin*, *Herri bateko kalea*, *Paisaia ostatuarekin bidean* eta *Duna arteko bidea*]. Obra horietan argi agertzen hasten da koloreak tonu marroiko paleta batera murrizteko ahalegina, van Goyenek bere marka pertsonala bihurtu baitzuen. Pintura monokromoak lan azkar eta efikaz bat egiten uzten zion, eta azkenean haren jarraitzaileek ere erabili zuten. Aldez aurretik marraztutako motiboak biltzen zituen van Goyenek bere pinturretan; zirriborroen album osoak gorde dira. *Landa-bidea zubi baten ondoan atsedena hartzen ari diren figurekin* koadroan lehen planoan agertzen den marrazkilariak natura zuzenean behatzearen garrantzia azpimarratzen du. Horregatik

gomendatzen zien Karel van Mandere pintore gazteei bere *Schilder-Boeken* goiz altxatzea hiriko harresitik kanpoko edertasuna sumatzeko: “Paisaiak sortzeko denok erabiltzen ditugun ikuspegi asko ikusten dira hor” (van Mander 1604, fol. 34v). Esaldiaren bigarren parteak sormen artistikoaren ekintza nabarmentzen du eta gogoratzen du ezen, errealtatea zuzenean behatzea gomendatzen zen arren, holandar paisaiak, XIX. mendeko inpresionismoa baino lehenagoko pintura guztiak bezala, estudioan ontzen direla. Ideala, van Mander ezagunak ere zioen bezala, *nae t’levenen* (“bizitzari leialak”) eta *uyt den gheesten* (“espiritutik”) arteko loturan zegoen, naturaren pertzepzioaren eta printzipio artistikoetan oinarritutako konposizio bat asmatzearen artean.

Duna aldagarriak, itsasertza eta itsasontziz zeharkatutako itsasoa [*Fragata kanoi-salbak tiro eginez eta bailandra itsaso barean*, *Itsas handia* eta *Itsaso barea*] ziren holandar paisaia-pintoreak beren kide flandiarrengandik bereizten zituzten motiboak. Iparraldeko Itsasoan kokatuta egoteak zeharo baldintzatzen zuen errepublika gaztea: sardinazarren arrantza zen biztanleen bizibide nagusia, itsas-merkataritzaz gero eta indar handiagoa hartzen ari zen ongizate gero eta handiagoaren berme gisa, eta asmamen teknikoek eta inbertsoreen ahalmen finantzario handiak lur honen historia markatu zuten, leku askotan itsasoari irabazita baitzegoen ingeniartzatza hidraulikoko proiektu handiei esker. Holandako kostetako dunak lur zibilizatuaren eta itsasoaren arteko muga ziren. Itsasoko indar naturalek mehatxu handia ziren batzuetan, eta lurra itsasoaren aurka egiten zuen defentsa existentziala etsaiaren —espainiarren— aurkako defentsarekin lotzen zen. Beraz, ez zen kasualitatea dunak maiz erabilitako gai piktorikoa izatea orduantxe, zeren eta, 1618an Espaniarekiko tregua amaitu ondoren eta gatazka berriz hasi eta errepublika garaile suertatu ondoren, iparraldearen eta hegoaldearen arteko zatiketa ezinbestekoa izan baitzen. Paisaiaren pinturak bere erara lagundu zuen errepublika gaztearen nortasuna formulatzen eta finkatzen.

Norberaren inguruneko “piktorkotasuna”ri (*schilderachtige*) eskainitako arretak ezaugarritu zuen XVII. mendeko holandar paisaia-pintura. Alderdi topografikoek zabaldu egin zuten motibo “propio” eta ezagut daitezkeen eremua mendearen bigarren erdian, eta motibo horiei, inondik ere, harrotasunez begiratzen zitzairen. Egoera urbanistikoen ikuspegi panoramiko bat eskaini zezaketen edo *erakin baten kanpoaldean* edo *barrualdean* fokalizatu [*Amsterdamgo burtsaren ikuspegia* eta *Amsterdamgo sinagogen ikuspegia*] eta arreta erakarri horrela aipatzen zen hiriaren ospeaz —nazioartekoaz—.

1650 inguruan Holandan paisaiak pintura historikoa ordezkatu zuen genero kualitatiboki garrantzitsuen gisa. Motibo ezagunen eszenaritze artistikoari zor zitzaion, alde batetik, arrakasta hori; beste alde batetik, ordea, exotikoa eta ezezaguna zenarekin jokatu zuten paisaia-pintoreei zor zitzaion arrakasta. Jacob van Ruisdael (1628/29–1682) holandar pintorerik eraginkorrenak bi alderdiok menderatzen zituen. Haarlemgo tradizioan ikasia zen, haren osaba Salomon van Ruysdaelekin, besteak beste, eta holandar paisaia-pintura mota guztiak ezin hobeki menderatzen zituen: dunak, muinoak eta mendiak, neguko paisaiak, basoko eta ibaiko paisaiak [*Ur-jauzidun baso-paisaia ekaitza hastear dagoela*, *Urmaela basoan bi beltzargarekin*, *Neguko paisaia Haarlemen kale-argi batekin* eta *Neguko paisaia elurtutako zuhaitz batzuekin*], baina, baita ere, kostaldeak eta itsasontziak itsaso bareetan edo harrotuetan. Bere obretan lehen planoan irudikatzen zituen gari-sailak, ur- edo haize-errotak, eskusak, zubiak edo bideak, hondakinak, gotorlekuak edo hilerriak, bai eta hirien ikuspegiak, ezagunak zitzaizkion edo Alemaniaren mugakide zen eskualdean zehar eginiko bere bidaietan ezagututako motiboak erabiliz. *Allart von*

Everdingen-engadik (1621–1675) ikasi zuen van Ruisdaele ur-jauzi dramatikoekiko, koniferekiko eta zerrategiekiko paisaiak egiten, eskandinaviar iparralde urrunaren laztasuna irudikatzen zutenak.

Bestalde, italiar kutsukoen pinturak zeuden, alegia, Italian eginiko egonaldiaren eragina agerian uzten zuten edo, herrialde hartan egon gabe, hegoaldea gogora zekarten paisaiak pintatzen zituzten artistena, alegia. Antzinako hondakinekin [] eta artzainak eta azienda ugariekin apaintzen zituzten maiz beren irudikapenak, artzain eszena idiliko eta barea gogorarazten zutenak, van Goyenen baserrietatik edo van Ruisdaelen [Paisaia antzinako hondakinekin eta Italiar hilerria] basoko txaboletatik oso urrun ez zeudenak. Johannes Lingelbach-ek (1622–1674) bere garaiko Erroma erretratatu zuen, Frederick de Moucheron-ek (1633–1686), berriz, frantses gaztelu bat paisaia malenkoniatsu batean, baina biek, Jan Both-ek bezala (ca. 1615–1652), jende xumearen egun argiko bizimodua erakusten zuten. Ideal haietatik bereizteko xedez, artistek indar handiagoz nabarmendu behar izan zituzten neerlandar paisaiaren ezaugarri bereizgarriak. Aelbert Cuyp bakarrik (1620–1691), Dordrecht bere jaioterritik ia irten ez zena, bereizi zen besteengandik eta batasun bat sortu zuen italiar kutsuko mintzairaren eta bertakotzat jotzen zenaren artean: Bothen iradokizuna onartu, eta urre koloreko argi batez tindatu zituen holandar lautadetako paisaia ezagunak.

Era horretara, neerlandar pinturak zentzu espezifiko bat eman zion *landschap* hitzari eta paisaiara jo zuen hala nortasun propio bat erakusteko nola urruneko lur bat aipatzeko, izan lur hori, irrikatua edo besterik gabe liluragarria, baina ikustea merezi zuena.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

# NATURA HILA

JOCHEN SANDER

Natura hila, bere aldaera guztietan hain ezaguna eta erabilia dena baita gaur egun ere, 1600 inguruan sortu zen Europako pinturaren genero-aniztasunaren baitan, genero-pintura eta paisaia-pintura sortu ziren bezalaxe. Izan ere, natura hilari dagozkion elementuen presentzia gero eta sarriagoa zen neerlandar pinturan XV. mendearen hasieran, olio-teknikaren berrikuntza iraultzaileei esker, ageriko munduaren irudikatze errealista, zehaztua eta naturalista irudikatzeko gaitasun ordu arte ezezaguna sortu zenetik. Hala ere, natura hilak denbora beharko zuen gai piktoriko independente bihurtzeko.

Erdi Aroko europar pinturan jadanik, Ama Birjinaren Deikundearen irudikapenetan noizbehinka aurki zitekeen, adibidez, Gabriel goiangerua lili zuri sorta bat eramaten zetro tradizionalaren ordeaz. Horrela Sortzez Garbiaren ideia modu sinbolikoan sartzen zen koadroan. Jan van Eyck-ek (ca. 1390–1441), neerlandar pinturaren sortzaileetako batek, irtenbide piktoriko hori aukeratu zuen Ganteko aldarerako egin zuen Deikundearen irudikapenerako. Jan van Eyckek berak lili zurien sorta bat loreontzi gisako ontzi batean ipini zuen bere [Ama Birjinaren Deikundearen](#) ertzean —eta, beraz, itxuraz garrantzirik gabe—, gaur egun Washingtingo National Gallery of Art-en dagoen koadroan, alegia. [Rogier van der Weyden](#)-en (1399/1400–1464), [Hugo van der Goes](#)-en (ca. 1440–1482) edo [Hans Memling](#)-en kasuan (ca. 1430/40–1494), lili zuriak, aurrerago ugaritu egingo zirenak, adibidez, Kristoren Pasioaren aipua dakarten lili edo kuku-belar urdinekin, lore-sorta sinboliko bihurtzen dira. *Avant la lettre*ko natura hil horiek, Historia Sakratuko pintura narratiboak aberasteaz gainera, Jainkoaren Amaren eta Jesus haurraren figura erdiaren irudikapenari ere laguntzen zioten. Hala eta guztiz ere, XVI. mendea oso aurreratua egon arte lore apaingarri horiek ez zuten beren solemnitaterik piktorikoa iristen eta gordetzen harik eta gai erlijioso agurgarriaren barruan ageri ez ziren arte, loreek gertaera sakratuek egiten duten erreferentzia sinbolikoak bakarrik justifikatzen baitzuten haien irudikapena.

Natura hila XVI. mendearen amaieran finkatu zen lehen aldiz genero piktoriko independente gisa, ia aldi berean Herbeheretan eta Italian. Hegoaldean, Caravaggio-k (1571–1610), historiako pintura iraultzeaz gainera [Saskia frutekin](#) bezalako koadroekin —gaur egun Milango Pinacoteca d'Arte Ambrosianan dagoena—, natura hilen pinturaren zimenduak astindu zituen. Herbeheretan Jan Brueghel Zaharra (1568–1625) nabarmentzen zen batez ere genero berriaren sortzailekide gisa, [loreen natura hil](#) itzelekin. XVII. mendean ezarritako generoen hierarkia akademikoen barruan natura hilak —*stilleven*, *nature morte* edo *natura morta*— bigarren mailako lekua zuen. Ikuslearen eguneroko bizitzako “gauza geldien” irudikapena besterik ez zuen lantzen, eta “bizitzari leial” kopiatzen zituen, besterik gabe, Johann Heinrich Zedler-ek 1744an argitaratutako *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* (Zedler, 1744, col. 96) bezala ezaguna den bere zientzien eta arteen hiztegi unibertsaleko 40. liburukian definitu zuen bezala.

Brueghelen lore-sortak beren aniztasun botanikoagatik eta zehaztasunagatik ikaragarriak ziren, eta, aldi berean, garaiko pinturaren eta natur zientzien arteko lotura estuaren lekukotasuna ematen zuten, baina mundu hautemangarriaren irudikapen hutsak baino askoz ere gehiago ziren. Hala frogatzen dute bai koadro horien konfigurazio artistikoak (pintura barruko lore zoragarriak ez dira maiz fisikoki kabitzen irudikatutako loreontzi edo pitxer txikietan) eta, baita ere, erretratutako landareen hautaketa zainduak; kontuan hartu behar da, gainera, margolanetako loreok pintatzeak duen zailtasun erantsi bat, are gehiago berotegiek eta hegazkin bidezko garraioak gaur egun ematen duten aukera gabe, loratze-une oso desberdinekoak direnez ez baitira urtaro berekoak. Hala, Brueghelen konposizioak areago interpretatu behar dira Barroko goiztiarrak munduaz zuen ikuspegiaren iruzkin grafiko kodetu —sinboliko edo alegoriko— gisa, zeinaren arabera artistikoki sortutako lore sorten bikaintasunak erakusten baitzuen hala Jainkoaren sorkuntzaren edertasuna nola haren izate iragankorra, eta, beraz, salbamenaren premia.

Interpretazio-oinarri erlijiosoa edo morala ez zen XVI. mendea ondo sartuta zegoen arte loreen natura hiletarako bakarrik gorde; halaberharrezkoa zen, gainera, natura hilen pinturako gainerako azpigeneroetan. Gaur egungo ikuslearentzat argi eta garbi geratzen da *vanitas* ikustean, margolan horietan leku nabarmena okupatzen zuten burezurrek iragankortasuneko motibo-errepertorio zabal batekin batera egon baitzitezkeen: harea-erloju ahitua, kandela itzali berria baina oraindik ketan, lore zimelduak, kristal hautsia. *Memento mori* gisa, giza izatearen iragankortasunaren eta Kristoren bitarteko haren erredentzio beharrezkoaren oroigarri gisa, barrokoak duen bizitzaren sentimenduaren funtsa eta mamia dira *vanitas*.

Hala ere, lehenengo natura hil independenteak haien egile zen artistaren gaitasun teknikoaren adierazpen berariazkoa ere baziren. Hala frogatzen du Jan Brueghel Zaharrak bere mezenasi, Federigo Borromeo Milango artzapezpikuari, egin zion gogoetak, ohartarazi baitzion berak margotutako loreek urrea eta harribitxiak baino gehiago balio zutela. Izan ere, natura hilak objektu oso preziatuak ziren nazioarteko merkatuan, eta automatikoki beren jabearen mailaren sinbolo bihurtzen ziren.

Nolanahi ere, natura hilek gizarte mailaren eskakizun zehatz batzuk adieraz zitzaizkion, objektuen eta motiboen hautaketaren bitartez. XVII. mendean zehar holandar merkataria beren enpresek munduko merkataritzan nagusitu zirenean eta dirutza izugarriak bildu zituztenean, ordu arteko bizimodu urbano xume samarretik urruntzen hasi ziren pixkanaka-pixkanaka, eta gortesauen eta aristokraten irudikapen-ereduei jarraitzen hasi ziren. Natura hiletan irudikatutako objektuak gero eta luxuzkoagoak, exotikoagoak eta baliotsuagoak ziren, eta antolamendu luxuzkoago bat zuten: azken batean, natura hila arranditsuek jakiak irudikatzen zituzten natura hila xumeak ordezkatu zituzten [*Natura hila fruituekin, pastelarekin eta kopekin, Natura hil santutegia txolarreak kopulatzen ari direla eta Natura hila fruituekin*]. Proiekzio aristokratikoaren nahien eraginez, mendearen lehenengo erditik aurrera holandar merkatarien eliteak jauregiak erosi zituen hirien ateen aurrean, hiriko beren etxebizitza eta saltoki xumeei eranstea. Natura hilen holandar pintoreek *sotto bosco* ekoitziz erantzun zioten eboluzio horri, non luxuzko aberastasuna nabarmen erakusten baitzuten. Lorategietako terrazen ertzeetan, parkeetan edo basoetan objektu baliotsuak —txinatar porzelanako ontziak, adibidez— garrantzirik eman gabe, eta baita erdeinuz ere, kokatzea ez zegokion merkataria aurreztaileek beren buruez zuten irudiari, beren aukera ekonomikoak hoztasunez kalkulatzeko ohituta baitzeuden, aitzitik, areago zegokion aristokratei, beren maila soziala diruarenganako erdeinuzko jarrera batekin frogatzen

baitzuten sarritan. Ehiza zen orobat nobleziak antzinatik zuen pribilegioetako bat. Ez da harritzekoa ezen, holandar erdiko klase aberatsak bizimodu aristokratikorantz pixkanaka egin zuen biraketa horretan, mendearen bigarren erdian pinturak natura hilen motibo zinegetikoak bereganatu izana, ordu arte Flandrian bakarrik landu baitziren, baina oso denbora gutxian ospe handia izango zuten. Ehiza larriko obrak parke edo baso batean aurkezteak, natura hil horiek ohi zutenez, koadroaren jabeak ehizarako eskubidea edukitzeko pretentsioa gauzatzen zuen, bera nobleziaren mailan kokatuko baitzuen horrela.

Era horretara, holandar natura hilak garaiko elitearen irudikapen-eskakizun aldakorren barometrotzat har zitezkeen, eta, gainera, Probintzia Elkartuen rola ere agerian uzten zuten, XVII. mendean zehar aldaketa erradikala izan baitzuten: Habsburgotarrek beren inperioaren barruan zituzten aginpide-eskariengatik bere izatea bera mehatxatua zuen eskualde errebelde bat izatetik merkataritzaren alorrean munduko potentzia bat izatera igaro baitziren. Julie Berger Hochstrasser-ek oraintsu frogatu ahal izan duen bezala, aldaketa erradikal hori adierazi zen ez bakarrik natura hilen irudikapenek hartu zuten forman, baita, harrigarria bada ere, haien edukian ere. Eskualdeko salgai tradizionalak ziren nagusi XVII. mendean hasierako holandar natura hiletarako objektuen hautaketan: gazta, garagardoa eta arraina. Joseph de Bray-k (1628/34–1664) 1656an sortutako *Sardinzar gazituaren goraipemenez* koadroa, gaur egun Dresdeko Staatliche Kunstsammlungenen dagoena, natura hiletan arrainari produktu komertzial gisa adierazten zitzaion gorespenaren adibide berankor bat da —eta horrexegatik zirraragarriagoa—, eskabetearen ondutako sardinzar gustagarri bat harrian zizelkatutako gorespen batekin uztartzen duena. Jacob van Es-ek hogeitau urte lehenago sortu zituen bere arrein natura hil ikaragarriak, non arrantza ugari baten oparotasuna salmentako edo sukaldeko erakustoki gisako bat bilakatzen baitzen, irudikatutako arrainak gehiegi goratu gabe, zentzu humanistikoan edo literarioan. Erabilera prosaikoago batez, haren koadroa, ustez, arrantzaleen gremioaren publizitate-iragarkitzat baliatu zen.

XV. eta XVI. mendean jadanik arrain marinatuak eta ketuak, gaztak eta garagardoa esportatzen zen —Rhin, Maas eta Escalda ibaibideetan zehar— Holandatik eskualde eta herrialde mugakideetara. Probintzia Elkartuek XVI. mendean amaieran hegoaldeko Herbereei eta Espainiari itsas-burujabetza kendu zieten ondoren, holandarren itsas-merkataritzak bat-bateko hedapena izan zuen. 1602. urtean jadanik neerlandar merkataritza-enpresa txiki batzuek bat egin zuten beren arteko konkurrentzia ezabatzeko. Vereenigde Oostindische Compagnie (VOC) izenarekin, Ekialdeko Indietako Holandar Konpainia garai hartako erakunde komertzialik handiena eta oparoena bihurtu zen, eta, Erdialdeko Ekialdearekiko eta Ekialde Urrunarekiko negozio irabazi handi-handikoari eustez gainera, ahalmen burujabez hornitua izan zen, hala nola gerrarako eskubidea, lurra erostekoa eta gotorlekuak eraikitzekoa mundu osoan zituen kolonietan. 1621ean Mendebaldeko Indietako Holandar Konpainia sortu zen (Geocroyeerde West-Indische Compagnie), Afrikako mendebaldearekiko eta Ameriketarekiko merkataritza errentagarriaren monopolioa neerlandar gobernuari erraztu ziona.

XVII. mendean zehar munduko merkataritzan ezarian-ezarian lortutako nagusitasuna zuzenean islatzen da neerlandar natura hiletan irudikatutako objektuetan: hasieran gehien saltzen ziren bertako produktuen ordez —arraina, gazta eta garagardoa—, laster etorri ziren luxuzko produktuak, nola diren Veneziako beira edo Kaukasoko tapizak, Mediterraneo aldetik iparraldera ekarriak [*Vanitas* eta *Natura hila fruituekin*]. Indiarantz eta Indonesiarantz bide komertzialak ireki ondoren, espezia anitzek edo itsas animalien oskol exotikoek, nautilusena bezalakoek, natura hilen erreperitorioa aberastu zuten. Ekialdeko



Indietako Holandar Konpainiaren harreman komertzialak azkenean Ekialde Urrunera ere hedatu zirenean, holandar portuetatik Europara esportazioko txinatar portzelana kopuru ikaragarritan garraiatu zuten, eta, gainera, luxuzko objektu horiek natura hilen margolarien ohiko motibo bihurtu ziren [*Natura hila fruituekin eta berdukin lorategi bateko balastradaren aurrean*, *Natura hila fruituekin eta marrubidun portzelana-goporrarekin* eta *Natura hil santutegia portzelana txinatarreko platerarekin, laranjekin eta kopekin*]. Natura hilaren genero piktorikoak Urrezko Aroan izan zuen arrakasta handiak eragina izan zuen orobat merkatarien eta salerosleen eliteen interesetan, ongizate-maila handia iritsi zutenez beren dirutza biltzeko baliatu zituzten produktuak erakusten zituzten koadroekin apaintzen baitzituzten beren gelak eta aretoak. Garai hartako ikuslearentzat koadro horiek sarritan mezu moral argi bat ere transmititzeak gehitu baizik ez zezakeen egin pinturaren balioa.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]