

**IKUSPEGI  
FEMINISTAK EKOIZPEN  
ARTISTIKOETAN ETA  
ARTEAREN TEORIETAN**

**II. EDIZIOA**

2013

Egilea

**JULIA VARELA**

Titulua

**DEIKUNDEAREN IRUDIKAPEN PIKTORIKOA  
ETA SEXUEN ARTEKO BOTERE  
HARREMAN ALDAKORRA (\*)**



**AZKUNA ZENTROA  
ALHÓNDIGA BILBAO**

## Sarrera

*Nacimiento de la mujer burguesa* lanean azaldu nuenez, Erdi Aroaren amaieraz geroztik, zenbait prozesu batera gertatu ziren, eta elkar indartu zuten, eta horiek, *feminizazioaren gailu* izenez izendatu ditudanen bitartez antolatuta, emakumeen *izaeraren* definizio negatiboa ekarri zuten (Varela, 1997). Horrela, astiro, *emakume burguesaren* ideala zehaztu zen, eta, Vivesek esplizituki esan bezala, emakume haientzat «etxea izango da errepublika guztiaren esparru». Emakumeak etxean egotera behartzen zituen korrantea XIX. mendean orokortu zen; hau da, burgesia klase menderatzaile bilakatu zenean eta gizonezkoen nagusitza ekarri zuenean.

Behe Erdi Aroan, eliteetako emakumeek —batez ere nobleek, baina baita maila apalagokoen ere—, medikuntzan, itzulpengintzan eta beste lanbide batzuetan ziharduten emakume profesionalekin batera, ez zituzten betetzen Elizak eta udal-gobernuek inposatu nahi zituzten kode berriak, eta, hala, nolabaiteko botere-oreka zuten gizonezkoekiko. Batez ere Erreformatik eta Kontrarreformatik aurrera, Estatu administratibo modernoak agertzearekin batera, hasi ziren gizarte-klase berrietako emakumeak «*uren borondatez etxekotzerak*» behartzen zituzten aginduei men egiten, eta etxeko espazioan eta denboran gordetzen.

Mendebaldean sexuen arteko boterearen desoreka nola sortu eta instituzionalizatu zen ikasten ari nintzenean piztu zitzaidan Deikundeen gaineko interesa, margolan horietan irudi femenino bat (Maria) eta irudi maskulino bat (Gabriel goiaingerua) agertzen direlako beti. Interes hori areagotu egin zitzaidan Londresko Wallace Collection museoan Philippe de Champaigne margolariaren Deikunde harrigarri bat ikusi nuenean; izan ere, obra hartan, ez zen agertzen aurreko garaietako Deikundeetan ohikoa zen konposizioaren marko arkitektonikoa, eta, gainera, Gabriel goiaingerua Mariaren eskuinaldean zegoen, gogoratzen nituen Deikunde gehienetan ez bezala. Zergatik kokatu ote zuen Philippe de Champaignek Gabriel ordura arte ia beti Mariarentzat gordetzen zen pribilegiozko leku hartan? Deikundeak pinturan izandako irudikapenei buruzko ikerketa espezifiko bati eman nion hasiera, *Nacimiento de la mujer burguesa* liburuan azaldu nituen tesiak egiaztatzeko.

## Genealogia, soziologia hurbiletik ezagutzeko bide

Ikerketa hau egiteko, soziologo klasikoek eta, oraintsuago, Robert Castel, Michel Foucault eta Norbert Eliasek landutako metodo genealogikoa baliatu dut. Hurbilketa mota horretan, arazo sozial bat hartu, eta bere genesis berreraikitzen da, izan dituen eraldaketak aztertzen dira, eta bete dituen funtzio sozialak zehazten dira; alegia, daukan zentzua argitzeko ahalegina egiten da (Castel, 2001: Azterketa hau egiteko, genero-azterlanetan oinarritu naiz, baina baita ezagutzaren soziologian, gizarte-topaketan soziologian eta artearen historian ere).

Artearen soziologoen esaten dutenaren arabera, adierazpen artistikoak —kasu honetan, pikturikoak— ez dira pintorearen «bikaintasunaren» fruitu, baizik eta, batez ere, gizarte-harremanen ispilu. Michael Baxandallek dio koadro oro «harreman sozial baten gordailu» dela; izan ere, pintorearen trebakuntzaren eta historiako une bakoitzean pintore izateak duen esanahiaren emaitza izateaz gainera, koadroa pintorearen, mezenasen, aholkulari teologikoen, koadroari behatzen diotenen, bezeroen eta abarren arteko trantsakzioen emaitza ere bada. Erwin Panofskyk, bestalde, *Gothic Architecture and Scholasticism* lanean, adierazi zuen irudikapenek kultura konplexu eta aldakor batera bideratzen gaituztela, eta mezenasen, artisten, poeten eta *litterati*en arteko lankidetzaren emaitza direla.

Niretzat funtsezko erreferentzia izan dira Émile Durkheim, Michel Foucault eta Norbert Eliasek ezagutza-kategoriari buruz egindako lanak; espazioaren, denboraren, kausalitatearen, hierarkiaren eta identitatearen ikuskera historian zehar nola aldatu diren azaltzen dutenak. Hiru zientzialari sozial horiek kategoria haien izaera soziala nabarmendu zuten. Michel Foucaultek, gainera, *Les mots et les choses* lanean, Errenazimendutik aurrera mundua sailkatzeko, adierazteko, interpretatzeko eta ulertzeko egon diren sistemak edo epistemeak aztertzen zituen. Orientabide izan nituen Erving Goffmanen lan batzuk ere; batez ere, topaketan soziologiari buruzkoak. Alde horretatik, balio handia du 1976an *Studies in the Anthropology of Visual Communication* aldizkarian argitaratutako «Gender Advertisements» artikulua



(feminitatearen erritualizazioa). Goffmanek elkarrekintzako erritualen *logika* aztertu zuen, baina, analisisa historiatik bereiz egin zuenez, arauak ukaezin gisa agertzen dira. Historia alde batera uzteko joera hori ez zuen Goffmanek bakarrik izan, zeren eta, Peter Burkek adierazi zuen bezala, 1920. urte inguruan antropologo eta soziologoek eten egin zuten lehenaldia-erikiko lotura eta orduko orainaldian murgildu ziren. Burkeren *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia* liburuaren bidez, balio handiko informazio ugari eskuratu dut (Burke, 1987). Zenbait soziologo eta artearen historialari ospetsu ere ibili dira artea testuingurutik kanpo aztertzen; besteak beste, Michael Baxandall eta Erwin Panofsky.

## Deikundearen irudiak izandako instituzionalizazioa eta kodetzea

Nola igaro zen *Maestàren* adierazpenetik (alegia, Ama Birjina Jaungoikoaren ama edo *Theotokos* gisa tronuratzetik, bizantziar tradizioetik eratorria) Erdi Aroaren amaierako Deikundearen irudira? Zergatik hasi zen zabaltzen —batez ere, XIV. mendetik aurrera— hirietako kapera, eliza eta katedraletan Deikundearen irudia izateko ohitura? Hipotesi bat izan liteke *popolo grassok* —XIII. mendearen amaieratik aurrera Italiako hiriak gobernatzen zituen— *Maestàren* irudikapenaren —irudi politikoa, hirien babeslea, aitasantutzarekin eta inperioarekin zuzenean lotuta— aurrez aurre jarri zuela Deikundearen irudia.

Irudiek balio handiagoa hartu zuten eta demokratizatu egin ziren sekularizazio-prozesua gertatu zenean, eta talde sozial berriek hirietan boterea eskuratzeko eta aristokrazia feudalarik lekua kentzeko borroka egin zutenean, *coniurationes* haien bidez. Erromako Elizak onartu egin zuen eskeko, frantziskotar eta domingotar ordenek sustatu zuten aldaketa. Eliza zentralizatzen eta hierarkizatzen joan ahala, Mariaren irudi hurbilagoa bilatu nahi izan zuten, eta irudi horrek eragina izan zuen garai hartan batez ere elizgizonek sustatzen zuten izaera femeninoaren birdefinizioan.

Deikundea gurtzeko ohitura azkar zabaldu zen Mendebaldean, Italian batez ere, XIII. eta XIV. mendeetan. Artearen historialari batzuen arabera, frantziskotarrek Venezian eta domingotarrek Sienan izan zuten zerikusirik praktika elizkoi horien sustapenarekin (Maginnis, 2001). Gogoan izan hain zuzen ere bi ordena horiek izan zirela emakumei kristau-eskolastika unibertsitateetara sarbidea ukatu zietenak, eta domingotarrek zeregin garrantzitsua bete zutela inkisizioaren epaimahaien bidez ortodoxia kontrolatzen (Varela, 1997). Paola Tinagliren iritzian, praktika horien bidez, Mariaren irudi berriaren bidez, kastitatea, umiltasuna, apaltasuna eta langiletasuna sustatzen ziren emakumeengan; familiarenganako ardura berrira zeramatzen bertuteak, alegia, «gero eta indar handiagoa hartzen ari zen burgesiaren» balioen sistema berrira eragortzen zutenak (Tinagli, 1997).

Arte-adituek erakutsi dute Deikundea irudikatze orduan zama handia zutela bai garai bakoitzean nagusi ziren kanon estetikoek, bai Eliza-aholkulariek; azken horiek iturri idatzietan oinarritzen ziren, hala nola Liburu Santuan. Eta aldaketa horiek gortesau-literaturarekin, gizalegezko maitasunarekin eta Damaren irudiaren sorrerarekin lotzen dituzte. Berrikuntza garrantzitsu bat ere azpimarratzen dute: Mariaren bizitzari eskainitako eskultura-ziklo berri bat agertu izana. Horrela, Mariak utzi egin zion Kristoren mendeko irudi izateari utzi —Kristo zen arte erromanikoaren irudi nagusia—, eta garrantzi berezia hartu zuen (Schine, 1985). Zehazki, XIII. mendetik aurrera ezarri zen Ama Birjinaren bizitzaren zikloa, eta orduan hasi zen Deikundea kodexetan, mosaikoetan, beirateetan, eskulturetan eta freskoetan irudikatzen (Van Dijk, 1999). Deikundearen tradizio ikonografikoei buruzko azterlanek frogatzen dutenez, XIV. mendetik aurrera independizatu zen irudikapen hori (Robb, 1936). Lucien Rudraufen esanetan, perspektiba erabiltzen hastearekin bat apurtu zen bizantziar tradizioa. Perspektibari eta argi-ilunen baliabideei esker, hiru dimentsioko espazioa antolatzeari ekin zioten (Rudrauf, 1943). John R. Spencerren ustez, Fra Angelicoren artista garaikideak izan ziren —Masaccio, Donatello eta Brunelleschi, besteak beste— tradizioa eten zutenak eta norabide berritzaileak hartu zituztenak, figuren espazioaren eta plastikotasunaren antolaketan enfasi berezia jarri zutenean (Spencer, 1955). Erwin Panofskyk dio perspektibak Jaungoikoa absente zegoen munduaren irudikapen simbolikoa ekarri zuela (Panofsky, 1999). Daniel Arassek «hautazko afinitatea» ezarri zuen Deikundearen eta irudikatze modu berriak bilatzearen artean (Arasse, 1999): Michael Baxandallek, bestalde, pintoreen eta predikarien arteko harreman estua nabarmendu zuen; izan ere, «pintorea historia sakratuak



bistaratzen zituen profesionala» zen. Baina, gainera, hiru fase bereizi zituen Deikundean: aingeruaren etorrera, aingeruaren agurra, eta aingeruaren eta Mariaren arteko elkarriketa. Eta Mariak fase bakoitzean duen jarrera zehaztu zuen: *conturbatio* (nahasmendua), *cogitatio* (hausnarketa), *interrogatio* (zalantza) eta *humiliatio* (sumisioa) (Baxandall, 2000: 77-78).

Koadro baten irakurketa soziologikoa egiteko, beraz, kategoria soziologikoak aplikatu behar dira, prozesu historikoak eta sozialak objektibatzeko ahaleginean erregulartasunak eta berrikuntzak ikusi ahal izateko; alegia, harreman sozialak irudikapen-sistemetan jasota dauden espazio gisa ikusi ahal izateko koadroa.

## Lau ideal mota

Deikundearen ehun irudikapen baino gehiagoren analisi ikonologikoa oinarri hartuta, XIV., XV., XVI. eta XVII. mendeetan nagusi izan ziren lau ideal mota bereizi ditut: Deikunde «gortesaua», Deikunde eklesiastikoa —eta horren barruan, bi aldagai: italiarra eta flandestarra—, Humanisten Deikundea eta Deikunde kontrarreformista. Azpimarratu nahi dut ideal motak ez direla ikertzaileak funtzio heuristikoarekin eginiko eraikuntza hutsak, baizik eta, Max Weberrek esan zuen bezala, errealitate historikoan oinarritu behar direla.

### 1) Deikunde «gortesaua»

Ideal mota hau irudikatzeko, Simone Martinik 1333an Sienako Duomoko aldareetako baterako pintatu zuen Deikundeetako bat aukeratu dut. Simone Martini pintore garrantzitsua izan zen. Europako hainbat gorterekin izan zen harremanetan; besteak beste, Anjouko Robertorenarekin eta Benedikto XII.a zein Klemente VI.a aita santuen gorteeekin; enkargu ugari jaso zituen haiengandik. Petrarkaren laguna izan zen, bai eta humanismo zibikoaren beste ordezkari batzuen ere. 1335ean Aita Santutzak Avignonen zuen egoitzara lekualdatu zen arte, Martini Siena hiriko pintore ofiziala izan zela esan daiteke.

Deikunde hau pintura gotikoaren maisulantzat hartu zen. Itxura guztien arabera, *urrezko legendan* (*Legenda aurea*) dago oinarrituta. Koadro distiratsua da, osorik urrezko xaffen bidez egina. Oinarri materialak dibinitatera garamatza sinbolikoki. Esan ohi da Martinik Lippo Memmi koinatuaren laguntza izan zuela koadroa egiteko, bai eta bere anaia batena ere. Margolariak ziren biak, eta ondo ezagutzen zuten urregintzaren teknika zehatza. Maria, erregina bat izango balitz bezala, tronuan eserita dago; tunika gorri bat darara soinean, pasiora garamatzana, eta mundu zerutarraren koloreko mantu urdin bat du gainetik jarrita. Ezkerreko eskua Liburu Santuaren gainean dauka, eta koadroaren erdialde-eskuinaldea betetzen du, Mendebaldeko kulturaren espazio pribilegiatua dena. Gabriel bere aurrean belauniko dago, eskuin eskuan olibondo-adar bat duela, bakearen sinbolo. Urre-koloreko arropak ditu soinean, Jainkoaren mezulari baita, eta Mariari Jaungoikoaren ama izango dela jakinarazten ari zaio. «*Ave Maria, gratia plena. Dominus tecum*» ahoskatzen ari da. Bien tartean, lirioak dituen loreontzi bat dago, Mariaren purutasuna sinbolizatzen duena. Irudikapenak ez du bizantziar irudien hieratikotasunik, baina nahiko laua izaten jarraitzen du, nahiz eta loreontziak eta Mariaren tronuak nolabaiteko sakontasuna adierazi. Nolanahi ere, perspektibaren arauak ez zeuden pinturan ezarrita, eta Deikundeak ez zuen erabateko autonomia.

Simone Martiniren Deikundea bi arrazoiengatik izan zen garrantzitsua: batetik, gerora eragina izan zuelako «nazioarteko gotikoan», eta, bestetik, bertan gurutzaketa erakusten delako, gortesau fintasunaren —Erdi Aro amaierako noblezian ohikoa— eta orduan Siena hiria gobernatzen zuen «burgesia aberatsaren» sentsibilitate berriaren artekoa. Martinik, gainera, sekulako erronka izan zuen aurrean: katedral bateko erretaula nagusirako Deikundea egitea. Horregatik ditu hain dimentsio handiak: 2,65 x 3,05 metro.

Arte-historialari batzuek oso bestelako interpretazioak egiten dituzte Deikunde honen inguruan, ez dutelako koadro orduko testuinguruan behar bezala kokatzen. Martindalaren ustez, Martinik trebezia teknikoan, ikusizko distiraren kontrolean eta giza emoziorako hurbilketa duinean lortzen duen maisutasuna hartu behar da kontuan (Martindale, 1988). Meissen iritzian, ez da ahaztu behar XIII. mende amaieratik merkataritzako eta finantzako oligarkiek gobernuan zeukaten garrantzia, bai Sienan, bai Florentzian. Burgesia kosmopolita horrek, merkataritzaren esparruan, feudalismoan nagusitu zen ordena sozial ez hain zorrotz eta hierarkikorako bidea hartu zuen. Elite berriek



gizarte-erantzukizunak, familia-instituzioa, moderazioa eta, batez ere, ardura eta errukia azpimarratzen zituen balio-sistema sortu zuten (Meiss, 1988: 80. or. eta hurrengoak). Rosembergek Martiniren Deikundearekin lotzen du Aristotelesen filosofiak munduaren esplorazioan eta pentsamendu empirikoan eta induktiboan izan zuen garrantzia; horri, gainera, ambizio handiko proiektu publikoak, Europako gorteen kultura fina, eta politika zein artea nazioarera zabaldu izana erantsi behar zaizkio (Rosemberg, 1990). Aldaketa horiek guztiek izan zuten eraginik emoziozko eszenak pintatzen hasteko joeran. Martiniren Deikundearen ezaugarririk berritzaileenetako bat emozioen adierazpena da, hain zuzen ere. Beste horrenbeste esan daiteke Ducciok eta Giottok *maniera graeca* erara pintatutako kasuan. Aurretik, sekula ez zen halakorik egin.

Robert Hodgek eta Gunther Kressek diote pintura-espazioa deskodetzeko, kontuan hartu behar direla figuren arteko hurbiltasun- eta urruntasun-dimentsioak, solidaritate- eta botere-kategoriekin lotuta; kategoria horiek aldatu egiten dira aldi historikoen eta kulturen arabera, bai eta elkarrekintzan dauden pertsonen mailaren arabera ere. Haien iritzian, Deikunde honetan elkarrekintza anibalentea ikusten da figuren artean; izan ere, Ama Birjina, bere keinuen bidez, komunikaziorako mugak jartzen ari dela dirudi (Hodge; Kress, 1988: 52-63).

Deikunde honetan, nolabaiteko botere-oreka antzematen da bi figuren artean. Maria, eskuinaldean kokatua, ez dago jarrera otzanean; tronuan eserita dago, erregina bat bezala, eta mezulari baten ezusteko bisita jaso du. Harremanean inolako botere-desorekarik egotekotan, Mariaren aldekoa dela esan beharko genuke. Benetan du jarrera arduragabea, ala nolabaiteko gogo txarrez hartu du Gabrielen bat-bateko etorrera? *Nacimiento de la mujer burguesa* lanean defendatu dudana legez, XII. eta XIII. mendeetan, nahiko berdintasunekoa zen estamentu sozial jakin batzuetako emakumeen eta gizonen arteko harremana —batez ere, noblezian—, eta Martiniren koadroak hala baieztatzen duela dirudi.

## 2) Deikunde eklesiastikoa

### a) Bertsio latindarra: Fra Angelico (1440).

La mende bat geroago, Deikundeak berebiziko garrantzia hartu zuen; Florentzian, batez ere. Eta, bereziki, Fra Angelicoren eta Fra Filippo Lippiren eskutik; domingotarra eta karmeldarra, hurrenez hurren. Erlijio-gai horren kodetzeak berezko autonomia eskuratu zuen, bai eta ezaugarri estetiko berriak ere. Fra Angelicok komentuan jaso zuen pinturako prestakuntza, Giovanni Dominici domingotarraren eskutik. Haren lana predikarien ordenaren komentuetan zabaldua dago, bai eta beste ordena erlijioso batzuen monasterioetan ere; dena den, haren pinturen museo nagusia Florentziako San Marko komentua da. 1446tik aurrera, denboraldi batzuk Erroman igaro zituen, Eugenio IV.a aita santuarentzat margotzen.

Eredu mota hau hoberen irudikatzen duen Deikunde Fra Angelicok 1440. urte inguruan Fiesoleko domingotarren komenturako pintatu zuen koadro bat da. Duela urte batzuetatik hona, Pradoko Museoan dago ikusgai margolana. Fra Angelico perspektibaren arauak aplikatu zituen lehenengo pintoretako bat izan zen, 1440. urte inguruan ezagunak izaten hasiak baitziren Leon Battista Albertiren arauak. Ihespuntuaz gainera, aintzat hartzen du irudiaren enkoardaketa ere, eta balio berezia ematen dio horri. Azaleraren diseinua laukizuzena da, baina topaketa atari karratu ireki batean gertatzen da, urdin argi koloreko gangekin, urre koloreko izarrez beteta, aurrean hiru habeak eta ezkerrean beste hiruz mugatuta, hirutasunaren misteriora garamatzala. Maria tronuan eserita dago, atariaren eskuinaldean, eskuak bularraldean gurutzatuta dituela, eta altzoan liburu bat irekita duela. Gabriel, ataria zeharkatuta, ezkerreko lehenengo arkupean dago, makurtuta, eskuak bularraldean gurutzatuta dituela, baina belarriko egon gabe. Atzealdean, bien artean, ate bat dago irekita, eta monasterio-gelaxka antzeko bat ikusten da bertatik (Mariaren logela). Laukizuzenean ezkerrean dagoen aldean, lorez beteriko lorategi bat dago —Deikundearen ospakizuna adierazten du—, eta, bertan, Adam eta Eva paradisuatik kanporatu zirenekoa dago irudikatuta. Koadroko ezkerreko goialdetik urre koloreko argi-izpi bat irtetzen da, eta Aitarene eskutik Mariarengana heltzen da; Espiritu Santua ikusten da hor, uso-itxurarekin. Espazioa ez ezik, denbora ere modu sinbolikoan dago antolatuta; izan ere, paradisuako eszenak bekatura garamatza, eta Mariaren bizitza-zikloa koadroaren oinarri den predelan dago irudikatuta, eta gizakundera garamatza. Erospearen misterioa laburbiltzen da, beraz.



Panofskyk *Los primitivos falmencos* lanean dioenez, 1400. urte inguruan «nazioarteko estiloa» sortu zen, «nazioarteko gotiko» izenez ere ezagutzen dena; joera artistiko batzuen loturaren emaitza izan zen. Fra Angelicoren obra, bai eta Robert Campinena ere, «nazioarteko gotikoa» estiloan kokatu ohi dira. Italiako hiri eta estatuek organizazio burgesa aspaldi lortu zutelako sortu zen estilo sofistikatu eta aberats hura, eta horrek lehia eta norgehiagoka handiak eragin zituen prestigioa eta boterea lortzearen.

*«Aristokraziak, bidegabeki sartzeko etengabeko mehatxuaren aurrean kikilduta, defentsa-mekanismo moduko bat garatu zuen, eta gehiegizko estilizaziora jo zuen. Estilizazio hori, ordea, asko urruntzen zen lehenaldiko feudalismo ukaezinetik eta, era berean, etorkizuneko burgesia segurutik. Baina aberats berriek nobleziaren itxurakeria eta luxu berri horiek imitatzeari ekin zioten.»*

(Panofsky, 1998: 73)

Jean Parisen esanetan: *«"nazioarteko gotikoa" eta "maitasun-gorteak" heldzea ezinbestekoa izan zen sakratua zenak adeitasun pixka bat lor zezan. Maria gazte zintzo, atsegin, xarmagarri bilakatzen da bere oratorian, eta aingeruak, horren aurrean, gortesau-lilura erakusten du.»* (1997: 57-58).

Zein baldintzatan egin zen honako Deikunde hau? Anthony Bluntek dio Florentziako 1420ko belaunaldiak ideal artistiko berri bat ekarri zuela, Florentziako Errepublikan Medicien gobernuaren menpe zegoen une historikoan klase ertainetako kiderik ilustratuenen asmoak adierazten zituena, kontuan hartuta hiria Brunelleschi, Donatello eta beste artista batzuen lanez edertzen ari zela. Pintatzeko estilo berriak —batzuek «naturalista» izendatu dute— artea ulertzeko modu berri bat adierazten du, zati batean humanisten teoria estetikoei lotuta, bai eta horiek giza arazoian zuten konfiantzari ere, eta kanpoko munduaren azterlan «zientifikoari» (Blunt, 1972: 23. or. eta hurrengoak). Baxandallek, bestalde, teoria piktorikoa gidatzen zuten kategoriak eta kontzeptuak aztertu ditu, eta, horretarako, Cristóforo Landinoren testu batean oinarritu da. Landino humanista florentziar bat da, Albertiren laguna eta Plinioren *Naturalis historia* lanaren itultzailea, eta metafozez baliatzen da artisten lanak deskribatzeko. Hiru termino aplikatu dizkio Fra Angelicoren pinturari: *ornato*, *vezzoso* eta *devoto*. Hiru termino horiek adierazten dute haren koadroak liluragarriak direla, ongi bukatuta daudela, eta estilo ulergarri eta egokia darabilte behatzen diotenak moralaren arloan hezteko eta onbideratzeko (Baxandall, 2000: 163-164).

Nola eta zergatik ezarri zen *gortesau Deikundearen* ordez *Deikunde eklesiastikoa*? Aldaketa horretan, zalantzarik gabe, eragile asko izan ziren tarteko: Dantek eta humanistek sustatu zituzten teoria estetiko berri ugari —besteak beste, Albertirenak dira nabarmen—, erlijio-, gizarte- eta merkataritza-praktika berriak, eta une horretan irudiaren pedagogia berria proposatzen zuten eskeko ordenen eragina. Mariak utzi egin zion *Theotokos* izateari, eta *Ancilla Domini* bilakatu zen (Jaunaren mirabe).

Fra Angelicok margotu zituen Deikunde ezagun guztietan, otzan ageri da Maria. Pintore «moderno» izan zela esan liteke; zati batean perspektibaren, konposizioaren eta koloreen inguruko Albertiren teoria bereganatu zuela, baina horretaz baliatu zela XIII. mendeko teologia handiaren mezua leialki eta erraz transmititzeko. Teologia hori, Uta Ranke-Heinemannek dioen bezala, orduan heldu zen urrezko arora; paradoxikoki, aro horretan, emakumeenganako ikuspegi negatiboa gailendu zen Elizan (Ranke-Heinemann, 1994). Fra Angelicoren Deikunde horrek berrinterpretatu egiten du Simone Martinik egindako kodetzea, eta distira baliatzen du, Elizaren loriaren zerbitzura hobeto integratzeko. Horregatik ditu mezuak halako eraginkortasun eta indarra; mezu atsegina da, kolorista, argia, gardena; ongi egituratutako eta amaitutako sermoi bat bezala. Fra Angelicok bere margolanak pintatu zituenerako, Eliza instituzionala hasita zegoen, batetik, sexuen arteko harremana berriro definitzen —«emakumeari» beheragoko mailako izaera eman zion, bai teologiako tratatuetan, bai homilietan—, eta, bestetik, ezkontza monogamiko bereizezina sustatzen —emakumeei, ezkontzan, gizonen mendeko rola esleitzen zitzaie—, Domingotarrek protagonismo handia izan zuten birdefinizio horretan XIII. mendetik aurrera, eta Fra Angelico ez zen salbuespen izan, propagandista garrantzitsuenetako bat baizik. El Pradoko Deikundeak, gainera, Deikundearen ordezkari gailen bihurtu da katolikoentzat.

b) Herbeheretako bertsoia: Robert Campin (1425).

XV. mendearen hasieran, Herbeheretan, bestelako tradizio piktoriko bat garatzen ari zen; bertan, Parisen iritzi, komuna aske eta aberatsak osatzen zituen merkataritzako burgesiaren garaipena nabarmentzen zen.



«Negoziatzaile, bankari, armadore, urbanista, edil eta mezenasen gustuei dagokien arteak, alegia zorrotasun poetiko edo teologikoetan baino beraien ondasunen eta hirien administrazioetan trebatuagoak direnen gustuei dagokien arteak, bertute hauek izango ditu: indarra, zorrotasuna eta naretasuna. Beraz, Gabriel goiaingeruak enbaxadore baten segurtasun zuhurra du, eta Maria Ama Birjinak burgumaisuaren alabaren itxura sendoa.»

(Paris, 1997: 61)

Campinek Merode erreteularako 1425. urtearen inguruan pintatu zuen Deikundea baliatuko dut erreferentzia gisa. Koadroa New Yorkeko Metropolitan Museoa dago. Triptiko bat da: erdian, Deikundea dago; ezkerrean, dohaintza-emaileak; eskuinean, San Jose, zurgintailerrean. Panofskyren esanetan, koadroa objektuz josita dago eta jantziek izur itogarriak dauzkate. Sakontasunaren sentsazioa emateko, perspektiba lineala erabiltzen du, baina estilo berezia inprimatuta (Panofsky, 1998: 67-68).

Kasu honetan, Deikundea —Van Eyck, Bouts edo Van der Weydenek egindakoen antzekoa— etxe baten barrualdean gertatzen da, baina ez gara lehenengo begiratura mugatu behar, koadroa sinbolo erlijiosoz bete baitago. Egileak garrantzi handia eman die xehetasunei, eguneroko bizitzako objektuei; distira egiten dute, jainkozko handitasuna adieraziz, eta, aldi berean, Herbeheretako burgesia aberatsaren *ethosen* pisua adierazten dute (Eisler, 1988).

Flandestarren Deikundeen ezaugarri berezietako bat hauxe da —Goffmanen aurrez aurreko topaketaren definizioa onartzen bada, behintzat—: ez dagoela figuren arteko topaketarik, hitzaren zentzu hertsian, ez baita Aingeruaren eta Mariaren arteko elkarrekintzarik islatzen. Nola azal liteke paradoxa hori? Erantzuna bilatzeko, Herbeheretako gizarte eta kulturara hurbildu behar gara, berriz ere. XIV. mendearen azken herenetik aurrera, *devotio moderna* sortu zen, eta Elizaren erreforma espiritualak helburu zuten Elkarte Bizierako Anai-arreben garapenarekin heldu zen loraldira. Tomas de Kempisek, *Imitatione Christi* lanean, esan zuen gogamen-otoitza zela mugimendu horren bereizgarria. Beraz, irudikapen honetan erreforma hori antzematen dela esan genezake. Ama Birjinaren eta Aingeruaren arteko topaketa barne-topaketa baten irudikapen sinbolikoa izango litzateke, meditazioa garamatzana, irudimenezko espazio batera, eta ez elkarrekintza sozialera. Bestalde, litekeena da oso Elizari lotuta zeuden flandestar pintoreak izatea figura femeninoa eta maskulinoa intimitatean topatzearen inguruan nolabaiteko kezka agertu zuten lehenengoak.

Robert Campinen Deikunde honetan, nahiz eta konposizioak ez duen erakusten figuren arteko botere-desoreka handirik, eszena etxearen barruan gertatzen da, Italiako eta Frantziako Deikunde gehienetan ez bezala, eta, objektuak aberatsak diren arren, Maria dagoen meditazio-gelak monasterio-gela baten tankera du. Herbeheretako pinturan Errenazimenduko Italiakoan baino lehenago hasi al zen islatzen emakumeen etxekotze-prozesua, emakumeak etxetik irten gabe gelditzen zireneko? Deikunde eklesiastikoaren aldagai flandestar honek, behintzat, hori erakusten duela dirudi.

### 3) Humanisten Deikundea

Eredu mota berri hau irudikatzeke, Leonardo da Vinciren Deikundea (1472) aukeratu dut. Margolana Uffizi Museoa dago gaur egun. Bi arrazoigatik hautatu dut Leonardo: batetik, inoiz izan den pintore garrantzitsuenetakotzat hartzen delako; bestetik, Rafael eta Michelangelo bezala, hura ere gizaki errenazentistaren prototipo izan zelako. Esparru ugari ikertu zituen; hala nola zoologia, anatomia, botanika, geologia, optika, hidraulika eta matematikak. Leonardo 1452an jaio zen, Florentziatik hurbil, eta Verrocchioren tailerren trebatu zen. 1472an, Florentziako pintoreen elkartean sartu zen, zeinak tailerra irekitzeko ahalmena ematen baitzuen, eta 1478an maisu independente bilakatu zen. Hizpide dugun Deikundea Verrocchioren tailerrean lanean ari zen garaian pintatu zuen. Verrocchio pintorea Pollaiolo anaiekin lehian ibiltzen zen, teknika berrienak nork erabiliko; adibidez, *oil medium* izenekoa. Leonardok instituzio erlijioso askorentzat egin zuen lan, bai eta mezenas askorentzat ere; besteak beste, Ludovico Sforzarentzat, Milango dukearentzat, edo Alexandro VI.a aita santuaren seme Cesar Borgiarentzat. Frantziako Luis II.ak Gorteko pintore izendatu zuen. Bestalde, Leon X.a aita santuaren begikoa izan zen, eta Vatikanorako lan egin zuen. Hil zenean, Frantzian zebilen, Frantzisko Laren zerbitzura.



Deikunde honen antolaketan, hainbat formatu geometriko ikus daitezke, Cheneyren ustez. Laukizuzen bat da koadroaren atzealdea, eta bertan lurreko eta itsasoko paisaiak ikusten dira. Karel batek bereizten du gugandik hurbilago dagoen beste laukizuzen batetik; bertan, *hortus conclusus* dago, eta hortxe dago Gabriel, bai eta atril arkitektoniko dotore bat ere. Karratu bat da Mariari dagokion espazioa; atondoan dago, eserita, irakurtzen. Atzealdean, jauregi errenazentista bateko kanpo-horma bat ageri da; ate bat dago irekita, eta bertatik ohe bat ikusten da. Laukizuzenen eta atrilaren karratuen dekorazioak indartu egiten du eszena osoaren osaera geometrikoa (Cheney, 2010). Egile honek Deikundearen simbolismo berdina ere adierazten du, eta bi maila bereizten ditu: batetik, naturalizat har dezakeguna, udaberriko paisaiaren bidez adierazten duena, batez ere atmosferaren perspektibatik; eta, bestetik, jainkotiaria, *hortus conclusus* forman adierazten duena, lorez jositako tapizarekin. Irudikapena Deikundearen ospakizunarekin lotuta dago, baina Elizaren errenazimenduari ere egiten dio erreferentzia, Kristoren gizakundearen bidez. Horrela, erreala, sinbolikoa eta irudizkoa lotzen dira. Beste lan batean, Cheneyk koadroa pintatu zeneko testuingurua deskribatu du, Lorenzo Mediciren Florentzia, Marsilio Ficinok eta Pico della Mirandola eskuzkribu grekoak itzultzen zituztenekoa, *Akademia platonikoa* sortzen ari zenekoa; horrek guztiak klima artistiko eta intelektual berria ekarri zuen. *Studia humanitatis*ek, hasiera batean hezkuntza, filosofia eta literaturako mugimendu batzuetara lotuta egon zirenek, Dante, Boccaccio, Petrarca, Valla, Bruni eta beste hainbat lanetan adierazi bezala, XV. mende erdi aldera aintzatespen handia lortu zuten gizartean eta politikan (Cheney, 1985).

Peter Burkeren itzian, Italian beste leku batzuetan baino lehenago garatu ziren *gobernetu onari* lotutako hizkuntza eta pentsamendu politikoa. Erakunde politikoak gizakien asmakizun gisa hartzen hasi ziren eta, beraz, aldagarriak zirela ohartu ziren; hori lagungarria izan zen proposamen sortzaileak bilatzeko, eta ez bakarrik politikan. Errenazimenduari mundua espazioa eta denbora ulertzeko beste modu baterantz ireki zen, pixkanaka; Albertiren garaian zegoenetik beste baterantz. Leonardok koadroa pintatu zuenerako, naturan jainkozko presentzia aurkitzea jada ez zen hain garrantzitsua, ez eta lege finkoak aurkitzea ere, eta horrek erraztu egiten zituen bilaketa berriak egiteko aukerak, eta, aldi berean, lagungarria zen «artistek» autonomia handiagoa izan zezaten.

Leonardok argiak eta itzalak ikertu zituen, koloreak, eta erabat berritzailea izan zen airearen eta atmosferaren perspektibak lantzen. Idealismo ororen aurka jarri zen eta, hori horrela, urrundu egin zen Albertirengatik; izan ere, ez zuen uste edertasunaren ideala egiteko naturan zeuden gauzarik ederrenak hautatu beharra zegoenik (Blunt, 1972: 21). Gainera, adierazpenaren teoria garatu zuen; haren ustez, pinturak keinuen eta aurpegieraren bidez adierazi behar zituen emozioak eta ideiak, eta keinu horiek egokiak izan behar ziren koadroan agertzen ziren pertsonaien adinerako, posizio sozialerako eta sexurako. Ezaugarri horiek, keinu fisikoen bidez ez ezik, janzkeraren eta hizkeraren bidez ere adierazten ziren.

Brownen ustez, Deikunde honetan, Albertiren irakaskuntzen arabera, agertokia sinplea da, eta figurengana mailakatuta dago. Haren ustez, Gabriel da koadroan benetako protagonista. Mariaren bizilekuak erakusten du ondo ezagutzen zituela garaiko hiribilduetako lorategiak, bai eta airea, atmosfera, natura eta horien irudikapena ulertzeko modu berezia zuela ere; horiek guztiak olioaren teknikaren bidez eginak daude, 1470 baino lehen ezezagun samarra. Leonardok, horrela, beste pintore batzuek baino askoz ere tonu-sorta zabalagoa lortu zuen, eta koadroa ulertzeko beste modu bat ireki zuen, alderdi estetikoak eta formala gainditzen zituena. Pintura erromantiko eta iradokitzailea egin zuen, eta nabarmentzekoa da, halaber, ikerketa «zientifikoagatik» grina (Brown, 1998). Brownen iritzia gorabehera, Deikunde honen konposizioa oso simetriko eta orekatua dela ikusten da. Margolanean inor nagusitzekotan, Maria gailentzen dela esango nuke: eskuinean dago, eserita, Gabriel baino goraxeago. Gabrielelek, ezkerrean eta belarriko, ohore egiten dio Mariari. Mariaren jarrera, Deikunde eklesiastikoan ez bezala, ez da otzana; nolabaiteko autoritatea erakusten duela esan genezake. Figuren arteko oreka handiago horrek ba ote du inolako loturarik humanistek sexuen arteko harremanari buruz zeuzkaten teoriekin? Humanistek *studia humanitatis*etan landutako programak ez zetozen bat domingotarren eta frantziskotarren sexismoarekin. Lehenengo eta behin, izaera feminoaz zuten ikuspegia ez zen hain negatiboa, eta, gainera, ezaguna da emakumeek azterlan horietako batzuetan izandako presentzia. Leonardoren antolamendu piktorkoan, emakumeen munduaren nolabaiteko balioespina egiten dela ematen du; Michelangeloren eta Rafaelen margolanetan ere gertatzen da hori. Gauza jakina da pintore horiek guztiak humanistengandik oso hurbil zeuden zirkuluetan mugitzen zirela.

Kelly-Gadolek dio gorte-maitasunaren berrinterpretazioaren bidez sexuen arteko harremana «harreman moderno» bilakatu zela Errenazimenduan. Dantek, Petrarkak eta Boccacciok izan zuten eraginik birformulazio horretan, bai eta Castiglioneek ere. «Emakumeak,





*beraz, utzi egin zion maitasun errealearen xede izateari, eta maitasun idealizatuaren xede bihurtu zen.*» (Kelly-Gadol, 1977: 152). Berrinterpretazio horrek ba al du loturarik batzuek Leonardoren koadroan ikusten duten atmosfera iradokitzaile eta erromantikoarekin?

#### 4) Deikunde kontrarreformista

Orain, egin dezagun jauzi XVII. mendeko berrogeiko hamarkadako Frantziara; Erreformaren eta Kontrarreformaren zorrozkeriak joera errenazentistak desagerrarazi zituen garaira. Kasu honetan aukeratu dudana Deikunde Londonen Wallace Collection Museoa dago. 1645ean margotu zuen, Philippe de Champaigne pintoreak. André Félibienek, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* lanean, pintore handi horren bizitzari eta lanari buruzko informazioa eman zigun. Philippe de Champaigne Bruselan trebatu zen, Jean Bouillonen tailerrean. Hemeretzi urterekin, Italiara joan zen, eta, Frantziara itzuli zenean, Poussinekin harremanetan jarri zen, eta lankidetzan aritu ziren zenbait lanetan. 1628an, Henrike IV.aren emazte Maria Mediciren gorteko pintore izendatu zuten. Aristokraten zirkuluetan mugitu zen; zehatzago esateko, Richelieu kardinalaren politikari aurre egiten zion *partido devoto* izeneko zirkuluan. Hala ere, 1631n Richelieu bere pintore pertsonaltzat hartu zuen, eta Champaignek kardinalaren erretratu ugari egin zituen. Pintura jansenistaren ordezkari nagusitzat hartzen da. Garai hartan, gizon jakintsu eta jainkotiarizat hartzen zuten, eta enkargu ugari jaso zituen, lan erlijiosoak egiteko (Pericolo, 2002: 109).

Elementu narratiborik ezak eta eszenaren soiltasunak indarra hartzen dute jatorri ezezaguneko Deikunde handi honetan (3,34 x 2,14 metro). Espezialista gehien iritzian, 1644 eta 1648 bitartean egina da. Kronologikoki, eta Marinen ustez, Deikundearen pintura bat dator pintore belgikararen eta zirkulu jansenisten arteko loturarekin (Marin, 1995). Arte-kritikariak txundituta geratzen dira Deikunde honen aurrean, daukan indarragatik, soiltasunagatik eta modernitateagatik. Tamaina handiko koadro honen eskuin aldean datorren argiak nolabaiteko hiperrealitatea ematen dio Gabrieli, bere itzala lurrean luzatuz. Maria ere zutik dago, oraingoan koadroaren ezker aldean; tunika gorria eta mantu urdina daramatza soinean, kasu gehienetan bezala. Jada ez dauka Bibliarik bere eskuan edo altzoan; hala ere, zenbait liburu ikusten dira apalategian. Koadroaren behealdean, ezker aldean, oihal zati bat dago lurrean: etxeko zereginak adierazten ditu; izan ere, eklesiastikoen sustatutako doktrina berriaren arabera, emakumeenak ziren egiteko horiek. Koadroaren goiko aldean, zerua zabaltzen da, eta Espiritu Santuaren agerraldi argitsua agertzen da, uso itxurarekin, aingeruz inguratuta.

Eстетika jansenistako koadroa dela esaterik ba al dago? *Eстетika jansenista* kontzeptua André Fontainek sortu zuen, 1908an idatzi zuen artikulu bati emandako izenburuaren bidez. Louis Marinek, Philippe de Champaigne aztertu duen aditu nagusietako batek, Port-Royaleko kideek Bibliari ematen dioten espezifikotasunera garamatza, bertan baitago Jainkoak gizakiei zuzendutako egia. Esan dezakegu Champaigneren pinturak inolako anibalentziarik gabe transkribatu nahi duela Jainkozko egia; horregatik du halako estetika aszetikoa, apaindurarik eta erretorikarik gabea. Kontrarreformak markatutako ildotik. Asko urruntzen da Jesulagunen barrokismotik eta, beraz, asko hurbiltzen zaio Erreforma protestanteari. Pintoreak badaki irudikapen bat dela koadroa, eta horrexek ematen dio margolanari indarra: gizadiaren bidez adierazi nahi du Jainkozko egia. Koadroa espirituala da funtsean; izan ere, pinturaren teknika—kasu honetan, mugaraino eramana— proiektu erlijiosoaren zerbitzura dago. Hori horrela, Champaigneren gogoetazetasuna Velázquez, Rembrandt eta Zurbaránen gogoetazetasunetik hurbil legoke.

Pintura honen testuingurua kontuan hartzen badugu, adierazi beharko dugu Frantzian, Champaigne gaztea zenean, protestanteen eta katolikoaren arteko borrokek sarraski larriak eragin zituztela. Erreakzio katolikoa berehalakoa izan zen: konponketa-ekintzak, prozesioak, espazio-zeremoniak eta beste hainbat erritu kolektibo izan ziren, higanoten sarraskiekin batera. Mariaren irudiak eta bere kultuak errotik bereizten zituen katolikoak eta protestanteak (Marin, 1995: 248). Deikunde bat pintatzea, beraz, fede katolikoa aitortzea zen XVII. mendeko Frantzian. Philippe de Champaignerentzat, hori baino gehiago zen, Port-Royaleko espiritualtasunarekin eta estetikarekin zuen loturagatik. Bernard Dorivalek, Port-Royaleko artearen espezialistetakoa batek, dio jansenismoak ez zuela bakarrik pintura profanoa gaitzesten, baizik eta zentzumenen plazertzat jotzen zen arte ororen kontra ere egiten zuela (Dorival, 1976). Philippe de Champaignek pintura desikonizatzeko bidea hartu zuen, eta, apaindurak baztertzeko joera horretan, Deikunde, azkenean, Elizaren doktrinaren bidez gobernatutako eta Jaungoikoaren nonahiko begiradaren mende dauden gizon baten eta emakume baten topaketa bilakatzen da (Gandelman, 1977).



Champaignek San Jose ere pintatu zuen Deikunde batean. Oraingoan, Eliza katolikoak sustatutako *feminizazio-mekanismoa* nabarmentzen da, guraso-ahalari hertsiki lotuta, ez baitzen posible senarrak aurretik misterioaren berri ez izatea. Modernitatearen hasieran izan zen sexuen arteko birdefinizio sozialak arrazionaltasun mota berri batera garamatza: arrazionaltasun kartesiarrera; bertan, maskulinitasunak botere gehiago eskuratu zituen mundu femeninoaren aurrean, eta emozioek eta sentimenduek indar handiagoa hartu zuten. Une historiko horretako pintore gehienek margolanetan, Maria, lehenengoz, koadroaren ezkeraldera desplazatua agertzen da, eta Gabrielekek hartzen du espazio noblea, eskuinean, irudi nagusi bilakatuta. Hori ez da gertakari isolatu bat; izan ere, Tizianok, Caravaggiok, Grecok, Murillok, Zurbaránek, Barocck, Rubensek, Poussinek, Stomerrek, Strozzi eta beste batzuek pintatutako Deikundeetan ere ikus daiteke. Salbuespen da, esaterako, Artemisia Gentilleschi pintorearen Deikundea, Capodimonteko Museoa dagoena.

## 5) Deikunde «desbideratuak»

Deikundearen pintura-irudikapen gehienak proposatutako tipologietan sar daitezke, baina badira une historiko bakoitzean nagusitutako irudikapen-kanonak apurtu zituzten batzuk ere. Nik bati bakarrik egingo diot aipamen: Lorenzo Lottok 1534an pintatu zuen Deikundeari. Recanatiko Museo Zibikoan dago. Margolan horrek zalaparta handia eragin zuen bere garaian. Leonardo da Vincik berak hauxe esan zuen haren inguruan:

*«(...) Duela egun batzuk, koadro bat ikusi nuen. Bertan agertzen den aingerua, Deikundea iragartzean, Maria gelatik kanporatzen arituko balitz bezala agertzen da, etsaiaren aurkako erasoa gogorarazten duten mugimenduekin, eta Mariak, etsita, bere burua leihotik behera botatzeko asmoa duela ematen du.»*

(Baxandall, 2000: 78)

Leonardok, jarraian, hain eredu desegokiari ez jarraitzeko eskatu zien pintoreei.

Lottoren Deikundean argi eta garbi antzematen da sorpresa-sentsazioa, arrotz bat ezustean sartu delako. Gainera, Aingeruaren eta Mariaren artean agertzen den katu batek ere —gauekotasan sinboloa eta, beraz, diabolikoa— indartu egiten du, azal lastuarekin eta bizkaralde okertuarekin, hurbil den arriskuaren aurrean ihes egiteko eta defendatzeko sentsazioa. Deikunde horrek garbi erakusten du irudikapen batzuek ez zirela men egiten Elizak ezarritako arauari. Kasu honetan, Lotto pintoreak askatasunez jardun zuen Deikunde hau irudikatze orduan. Lotto hiriz hiri ibiltzen zen, bere lanagatik behar besteko aintzatespen jaso gabe.

## Azken gogoetak

Deikundearen irudiak, XIV. mendetik XVII. mendearen erdialdera izan dituen ikuskera guztietan, mundua ulertzeko modu edo kosmoikuskera bat adierazten du eta, gainera, Elizaren politika islatzen du. Politika horrek oso eragin handia izan zuen gizartean sexuak birdefinitzeko orduan. Deikundearen irudikapen estatikoetatik abiatuta, irudi horiek denbora historikoaren joanean kokatuko bagenu, eta animaziozko film bat egingo bagenu, ikusiko genuke Mariak, hasieran, tronuan egiten ziola harrera Gabrieli, erregina bat bezala eserita, koadroaren eskuinaldean, eta, azkeneko, Deikunde eklesiastikoan, ia belauniko ageri zela, Jainkoaren borondateari men egiten. Humanisten irudikapenetan, nolabaiteko botere-oreka berrezarri zen bi figuren artean. Kontrarreforma, berriz, aingeruaren hegaldia nabarmentzen da pinturan, naturaz gaindikoak naturaren gainean duen nagusitasuna nabarmenduz. Mariak gutxiagotasun- eta mendekotasun-jarrera hartzen du berriz ere, eta, lehenengoz eta modu sistematikoan, koadroaren ezkeraldea kokatzen da; sarritan, belauniko eta otzantasunez. XVII. mendetik aurrera, Deikundearen irudikapenaren ordean, frantziskotarrek eta jesulagunek sustatutako Sortzez Garbiaren irudia agertzen hasi zen. Biologiak eta medikuntzak, apurka, irudikapen horietatik kanpo utzi zuten teologia, eta ugalketak, gizakundeak, pixkanaka utzi egin zion enigma izateari. Zientzialari modernoek, mikroskopioen bidez obuluak eta espermatozoideak aurkitutakoan, argitu egin zuten amatasunaren misterioa, eta aurkikuntza horren ondorioz kode erlijiosoak bazterrean geratzen hasi ziren (Darmon, 1981).



1676an, Klemente X.a aita santuak arrosarioaren ospakizuna ezarri zuen, eta Ama Birjina purutasunaren eta feminitatearen arketipo bilakatu zen. San Joserenganako kultura ere garatu zen.

*«San Joserenganako eraspina ia ezezaguna zen Erdi Aroan, baina Gersonen eta, gero, Santa Teresa Jesusenak eta San Frantzisko Saleskoak, Juan Jacobo Olierrek eta De Bérulio kardinalak bultzatuta, sakonki sartu zen kristau herrian. Horren ondorioz, Egoitza Santuak martxoaren 19a izendatu zuen San Joseren ospakizun-egun.»*

(Llorca eta beste batzuk, 1967: 1081-1082)

Fededunentzat, Mariak imitatu beharreko emakume-eredu izaten jarraitu zuen, eta, ordutik, emakume askok, erlijiosoak zein sekularrak izan, euren haragitan jasan zuten aldi berean birjina eta ama izateko ezintasuna; ezarpen horrek, paradoxikoki, kristau erlijiotasuna areagotzen lagundu zuen, mendekotasun-posizioa.

XVII. mendean, burgesia indartsuaren ordezkariak beste buelta bat eman zioten feminizazioaren mekanismoari: emakumeentzat etxea eta amatasuna; gizonentzat, arrazionaltasun kartesiar berriaren, hitzaren, espazio publikoaren, negozioen, lanbideen eta balio sinbolikoen kudeaketaren monopolioa, sakratuenak eta gizonezko eklesiastikoen gehien sakralizatutakoak barne.

XVII. mendetik aurrera, galtzen hasi zen Deikundea irudikatze joera. Geroztik, prerrafaelitek baino ez zituzten margotu Deikundeak, XIX. mendearen erdialdera, Ingalaterran; hain zuzen, prerrafaelita haiek neogotikoan finkatuta zeudelako —eta, halaber, Erdi Aroko eta Errenazimentuko munduko errebalorizazioan—, baina baita sexuen arteko berdintasuna defendatzen zuen erromantizismo sozialean ere. Garai berria zetorren mundu industrialean; emakumeen ahotsa isiltasun sekularra apurtzen hasia zen, eta berezko mintzoa hartzen.



(\*) Lan honen beste bertsio bat Julia VARELAren eta Fernando ÁLVAREZ-URÍArekin *Materiales de sociología del arte* liburuan argitaratu da (Siglo XXI, Madril, 2008), izenburu honekin: «El poder de las imágenes. Las representaciones pictóricas de la Anunciación y el dispositivo de feminización».



## Bibliografia

- ARASSE, Daniel (1999): *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan.
- BAXANDALL, Michael (2000): *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, 4. arg., Bartzelona: Gustavo Gili.
- BLUNT, Anthony (1972): *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Londres, Oxford University Press.
- BROWN, David A. (1998): *Leonardo da Vinci: Origins of a Genius*, IV. atala. New Haven, Yale University Press.
- BURKE, Peter (1986): *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madril, Alianza.
- BURKE, Peter (1987): *Sociología e Historia*, Madril, Alianza.
- CASTEL, Robert (2001): «Presente y genealogía del presente. Pensar el cambio de una forma no evolucionista», *Archipiélago*, 47, 67-75.
- CHENEY, Liana (1985): *Quattrocento Neoplatonism and Medici Humanism in Botticelli's Mythological Paintings*, Lanham, Md., University Press of America.
- CHENEY, Liana de Girolami (2010): «Leonardo da Vinci's theory of vision and creativity: the Uffizi Annunciation», Edited by John Shannon Hendrix and Charles H. Carman, *Renaissance Theories of Vision*, 103-115. Londres, Ashgate.
- DARMON, Pierre (1981): *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*, Paris, Seuil.
- DORIVAL, Bernard (1976): *Philippe de Champaigne 1602-1674*, Paris, Leonce Laget.
- EISLER, Colin (1988): «What takes place in the Getty Annunciation?», *Gazette des Beaux-Arts*, 111, 193-202.
- GANDELMAN, Claude (1977): «La dé-icônisation janséniste de l'art: Pascal, Philippe de Champaigne», *Hebrew University Studies in Literature*, 5, 213-247.
- GOFFMAN, Erving (1991): «La ritualización de la feminidad», in Yves WINKIN (Ed), *Los momentos y sus hombres*, 135-168. Bartzelona, Paidós.
- HODGE, Robert; KRESS, Gunther (1988): *Social Semiotics*, 52-63. Londres, Polity Press.
- KELLY-GADOL, Joan (1997): «Did Women Have a Renaissance?», in Renate BRIDENTHAL; Claudia KOONZ (Eds.), *Becoming visible. Women in European History*, 137-164. Boston, Houghton Mifflin Co.
- LORCA, B.; GARCÍA VILLOSLADA, R.; MONTALBÁN, F.J. (1967): *Historia de la Iglesia Católica. Edad Nueva*, III. lib. Madril, BAC.
- MAGINNIS, Hayden B.J. (2001): *The World of the Early Sienese Painter*, Filadelfia, Pennsylvania State University Press.
- MARIN, Louis (1995): *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*, Paris, Hazan.
- MARTINDALE, Andrew (1988): *Simone Martini*, Oxford, Phaidon.
- MEISS, Millard (1988): *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra: arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*, Madril, Alianza.
- PANOFSKY, Erwin (1998): *Los primitivos flamencos*, Madril, Cátedra.



- PANOFSKY, Erwin (1999): *La perspectiva como forma simbólica*, Bartzelona, Tusquets.
- PARIS, Jean (1997): *L'Annonciation*, Paris, Éditions du Regard.
- PERICOLÒ, Lorenzo (2002): *Philippe de Champaigne. Philippe, homme sage et vertueux: Essai sur l'art et l'oeuvre de Philippe de Champaigne (1602-1674)*, Brusela, Renaissance du livre.
- RANKE-HEINEMANN, Uta (1994): *Eunucos por el reino de los cielos. La iglesia católica y la sexualidad*, Madril, Trotta.
- ROBB, David M. (1936): «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries», *Art Bulletin*, XVIII, 1936, 480-526.
- ROSENBERG, Charles M. (Ed) (1990): *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy, 1250-1500*, Londres, University of Notre Dame Press.
- RUDRAUF, Lucien (1943): *L'Annonciation. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, Paris, Grou-Radenez.
- GOLD, Penny Schine (1985): *The Lady and the Virgin: Image, Attitude, and Experience in twelfth-century France*, Chicago, Chicago University Press.
- SPENCER, John R. (1955): «Spatial Imagery of the Annunciation in Fifteenth-Century Florence», *Art Bulletin*, XXXVII, 273-280.
- TINAGLI, Paola (1997): *Women in Italian Renaissance Art. Gender, Representation, Identity*, Manchester, Manchester University Press.
- VAN DIJK, Ann (1999): «The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery», *Art Bulletin*, LXXXI, 3, 420-432.
- VARELA, Julia (1997): *Nacimiento de la mujer burguesa*, Madril, La Piqueta.

