

Vicenç Furió

ESCULTURES VIVENTS: ESTAMPES I PINTURES MÉS ENLLÀ DE PIGMALIÓ*

Aquest assaig, basat fonamentalment en la meua observació visual directa de les obres i en un exercici de comparació, pretén cridar l'atenció sobre un tipus de representació poc habitual que crec que ha passat força inadvertida: en algunes pintures i estampes dels segles XVI, XVII i XVIII en les quals es representen escultures, aquestes semblen vives.

Assenyalo de seguida que n'excluc la iconografia del mite de Pigmalíó, la representació del qual, per exigències de la narració, ha de mostrar una escultura vivent o a punt de cobrar vida. Després de localitzar unes quantes desenes d'exemples, la meua intenció és comentar aquestes obres en què la narració no exigeix presentar l'estàtua com si fos animada.

Tot i que no tractaré del mite de Pigmalíó en un sentit literal, la seva ombra és allargada i és una idea sempre subjacent quan l'art sembla que cobri vida. Victor Stoichita ha escrit un llibre molt documentat sobre aquest mite i els seus efectes, un estudi farcit d'exemples on recull i comenta desenes de representacions sobre el tema, moltes de les quals són petites estampes del segle XVIII poc conegudes. Algunes són tan originals com l'aiguafort de Noël le Mire a partir de Jean-Michel Moreau (fig. 1), en què Gala-tea ja no té res d'estàtua i, després de baixar del pedes-



Fig. 1. Noël le Mire, a partir de Jean-Michel Moreau, *Pigmalíó*, 1778. Aiguafort, 17,7 × 13 cm.

MATÈRIA, núm. 16-17, 2020,
ISSN 1579-2641, p. 149-170

Recepció: 8-1-2020

Acceptació: 18-3-2020

*Joaquim Garriga era un expert en temes de perspectiva i de representació visual. També era un agut observador quan mirava obres d'art. Encara que aquest assaig no es relacioni directament amb les seves brillants investigacions sobre perspectiva o art català de l'època moderna, sí que es relaciona amb el seu interès general pels mecanismes de la representació. Havíem compartit moltes hores mirant obres d'art i parlant en converses de sobretaula. Ens imagino comentant algunes de les estampes i pintures d'aquest article i escoltant-lo argumentar si el que veig aquí és possible o no. Sigui com sigui, estic segur que ens ho hauríem passat bé. Trobaré molt a faltar aquests moments i la seva opinió.

¹ L'estampa està reproduïda i comentada a V. I. STOICHITA, *Simulacros...*, p. 174-176.

² Per a una descripció i explicació de les estampes que constitueixen l'anomenada Galeria Girardon, vegeu la meua fitxa del catàleg *Escultures famoses. La difusió del gust per l'antiguitat i el colleccionisme* (catàleg d'exposició, Museu Frederic Marès, 2005), Barcelona, Museu Frederic Marès, 2005, p. 205-209. També, amb millors fotografies, Vicenç FURIÓ, *La imagen del artista. Grabados antiguos sobre el mundo del arte*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2017, p. 62-66.

tal, es dirigeix caminant cap a una altra estàtua d'un nu masculí que té al costat i que encara sembla de pedra, o almenys encara és sobre el sòcol.¹

Quan un pintor o gravador inclou una o diverses escultures en la seva obra, les mostra normalment com allò que en principi han de ser, és a dir, objectes inanimats. Així, en la pintura de Chardin *Els atributs de les arts*, el Mercuri de Pigalle és només una reproducció en guix de l'escultura (fig. 2). Les obres que veiem en el gravat de Nicolas Chevallier que recrea la col·lecció d'escultures de François Girardon (fig. 3) són simplement escultures, la majoria de bronze, cera i terracota.² El gravat del Laocóont realitzat per Bervic és un extraordinari *tour de force* gràfic que gairebé competeix amb la fotografia (fig. 4). Tota la perícia tècnica de Bervic amb el burí està subordinada a aconseguir reproduir una escultura real de marbre, amb les vetes de la base incloses, no una escultura que sembli més viva que l'escultura real.

Un mateix artista pot representar estàtues inanimades i d'altres en què se suggereixi l'alè vital. El descobriment del Laocóont el 1504 va causar un gran impacte. Diversos gravats del segle XVI representen el grup escultòric. Marco Dente el va reproduir un mínim de dues ocasions, en dos gravats al burí (figs. 5 i 6). En el primer veiem el grup d'una manera que



Fig. 2. J.B.S. Chardin, *Els atributs de les arts*, 1766. Oli sobre tela, 112 x 141 cm. Hermitage, St. Petersburg.



Fig. 3. Nicolas Chevallier a partir de René Charpentier, *La Galerie Girardon*, 1709. Aiguafort (detall).

podria ser bastant propera a l'obra tal com fou descoberta. El segon burí, en canvi, és molt diferent: Dente ens presenta un Laocoont de carn i ossos. El gravador no ha volgut representar el grup escultòric real, sinó l'episodi que es descriu a l'*Eneida* de Virgili, probablement copiant la imatge d'una miniatura que il·lustrava un manuscrit antic del text, potser l'anomenat



Fig. 4. Charles Clément Balvay, conegut com a Bervic, *Laocoön*, 1809. Burí, 42,4 × 34,8 cm.



Fig. 5. Marco Dente, *Laocoön*, v. 1515-1527. Burí, 44,3 × 32,9 cm.

³ Vaig analitzar el gravat de Marco Dente comparant-lo amb el de Bervic al catàleg *Escultures famoses...*, p. 145-149.



Fig. 6. Marco Dente, *Laocöon*, v. 1515-1527. Burí, 28,2 × 39,7 cm.

Vergilius Vaticanus, del segle xv.³ En el gravat, la referència al text de Virgili és explícita en la inscripció que hi ha al pedestal del monument. Contemplant el conjunt de la imatge, veiem els vaixells de la flota grega; el temple i l'altar de l'esquerra són els llocs on oficiava el sacerdot troià, i les serps, amb aspecte de còmic modern, hi apareixen en dos moments successius. Surten del mar i maten Laocöon i els seus fills, tal com explica Virgili. Tot i que aquí la representació de l'escultura es barreja amb la representació d'un episodi literari, l'exemple serveix per subratllar que l'artista pot intentar donar vida o no a un mateix model.

Quan Hendrick Goltzius va tornar del viatge a Itàlia que va fer entre 1591 i 1592, va realitzar alguns gravats inspirats en les obres que havia vist, entre les quals hi havia famoses escultures clàssiques, com ara l'*Apol·lo Belvedere* i l'*Hèrcules Farnese*. Es va limitar a representar les escultures que va veure sense més ni més, ja que la inclusió de personatges mirant des de sota i la tria d'un punt de vista només posterior en el cas de l'*Hèrcules Farnese* (fig. 7) impliquen que l'artista no es plantejava una simple reproducció de les estàtues, sinó una imatge que transmetés altres habilitats seves com a artista. Però tant l'*Apol·lo* com l'*Hèrcules* són només escultures. Ben diferent és el que veiem en el seu *Pigmalió i Galatea* (fig. 8). Encara que la sintaxi gràfica de Goltzius sigui la mateixa —traços nets al burí que sovint s'entrecreuen i formen l'esquema anomenat punt i rombe—,

si ens fixem en Galatea, observarem que ja no és un simple tros de marbre. Les exigències de la narració obliguen a insuflar-li vida. El seu cos sembla de carn —com el de Pigmalión— més que de pedra, i en els ulls hi veiem un lleuger ombrejat que suggereix que la blancor del marbre està cobrant vida davant el desconcert de l'artista.⁴

Però allunyem-nos del mite de Pigmalión i centrem-nos en els tipus de representacions que aquí ens interessin. El *putto* que veiem en un prestatge de la paret del fons de la pintura de Rosso Fiorentino coneguda com a *Retrat d'un home amb una carta a les mans* (figs. 9 i 10), no és veritat que sembla una escultura que ens mira com si fos un nen viu?⁵ I no és cert que es repeteix un efecte semblant en la pintura de Francesco Fedeli, anomenat *Il Maggiotto, Autoretrat amb dos deixebles*, en la qual el personatge de la dreta sosté a les mans una escultura d'un cap de dona que mira el seu creador amb una curiosa barreja de tendresa i enamorament, efecte produït, novament, pel detall d'unes pupil·les molt poc escultòriques (figs. 11 i 12)?⁶

És clar que en la imatge caricaturesca tot és possible. En el gravat de Thomas Rowlandson *Lady H***** Attitudes* (fig. 13), els dos busts d'home i de dona que hi ha a terra, a l'esquerra de



Fig. 7. H. Goltzius, *Hèrcules Farnese*, v. 1592 (però datat el 1617). Burí, 41,5 × 30 cm.

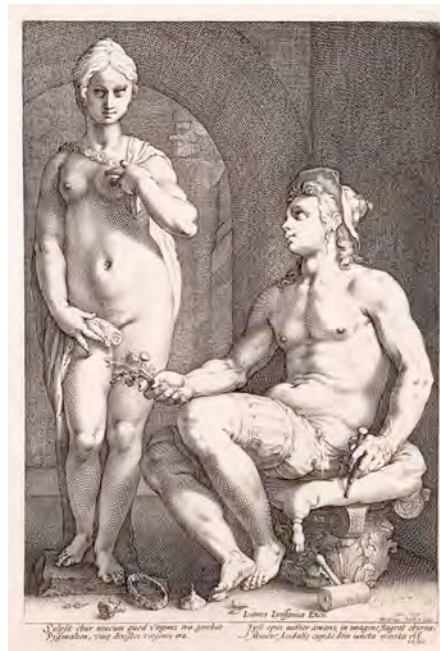


Fig. 8. H. Goltzius, *Pigmalión i Galatea*, 1593. Burí, 31,5 × 21,5 cm.

⁴ Per a un comentari i una bona fotografia, vegeu V. FURRIÓ, *La imagen del artista...*, p. 163-165.

⁵ Per a una bona fotografia i un comentari d'aquesta pintura que pertany a una col·lecció particular i sense bibliografia fins al 2014, vegeu l'entrada escrita per Carlo Falciani en el catàleg *Pontormo and Rosso Fiorentino. Diverging Paths of Mannerism* (catàleg d'exposició, Palazzo Strozzi, 2014), Florència, Fondazione Palazzo Strozzi / Mandragora, 2014, núm. IV.2.3, p. 146.

⁶ Que aquesta escultura de dona és una «escultura vivent» queda reforçat pel fet que en una altra pintura semblant de Domenico Maggiotto coneguda com a *Lezione di disegno* (Treviso, Museo Civico) es veu un jove dibuixant un cap escultòric que sens dubte és una escultura inanimada. Vegeu la reproducció de la pintura a Federico ZERI (ed.), *Pittura in Italia*, Milà, Electa, 1989, p. 206, fig. 287.



Fig. 9: Rosso Fiorentino, *Retrat d'un home amb una carta a les mans*, v. 1514. Oli sobre tela, 80,6 × 57,5 cm. Col·lecció particular. Fig. 10: Detall fig. 9.



Fig. 11: Francesco Fedeli, dit Il Maggiotto, *Autoretrat amb dos deixebles*, 1792. Oli sobre tela, 102 × 127,5 cm. Galleria dell'Accademia, Venècia. Fig. 12: Detall fig. 11.

l'estampa, estan en una actitud eròtica. Aquesta actitud no només es manifesta en els busts, sinó també en la parella del fons a la dreta, que pretén ser un grup escultòric però que sens dubte veiem com una parella real abraçant-se. La que és una dona de carn i ossos és la model que posa per al jove artista, i es tracta de Lady Hamilton, famosa a l'època, entre altres coses,



Fig. 13. Thomas Rowlandson, *Lady Hamilton's Attitudes*, 1800. Aiguafort, 23,7 × 17 cm.



Fig. 14. Honoré Daumier, *Triste contenance de la Sculpture placée au milieu de la Peinture*, 1857. Litografia a *Le Charivari*, 24,6 × 21,1 cm.

⁷ Vegeu Myra NAN ROSENFELD, «La culture de Largillière», *Revue de l'Art*, núm. 98, 1992, p. 44-53.

per les picants escenificacions amb què sovint obsequiava els seus convidats. Rowlandson satiritza Lady Hamilton i els seus costums, i les escultures que observem en el gravat no fan més que subratllar el to còmic i eròtic de l'estampa. Per descomptat, la litografia de Daumier publicada a *Le Charivari* i titulada *Triste contenance de la Sculpture placée au milieu de la Peinture* (fig. 14) no deixa cap dubte sobre el fet que l'escultura ha cobrat vida per queixar-se del poc que la miren els visitants. Ens trobem, però, dins el gènere de la caricatura.

El que ja és més inusual és veure aquests detalls còmics en un gènere com el retrat cortesà, tal com passa, per exemple, en el *Retrat de Charles le Brun*, pintat per Nicolas de Largillière (fig. 15). A l'esquerra del quadre hi ha un tors de l'Hèrcules Farnese inclinat sobre un bust femení. El motiu és molt semblant al que veïem en el gravat de Rowlandson, però el que sorprèn aquí és trobar-lo en un *portrait d'aparant* del dictador de les arts a França durant el regnat de Lluís XIV, una pintura que, a més, fou el *morceau de réception* de Largillière per a l'Acadèmia.⁷ Luxosament vestit, com un aristòcrata, Le Brun apareix com en l'acte de fer una conferència, d'instruir, envoltat d'una pintura en el seu cavallet, llibres, un globus terraqüi, uns gravats i unes còpies d'escultures famoses. No hi ha cap sospita de diàleg vivificador entre les reproduccions del gladiador Borghese i de l'Antínous que hi ha damunt de la taula, però a terra, a l'esquerra del qua-

⁸ Leon Battista ALBERTI, *The Architecture of Leon Battista Alberti in Ten Books. Of Painting in Three Books and of Statuary in One Book*, Londres, 1766.



Fig. 15. Nicolas de Largillière, *Retrat de Charles le Brun*, 1686. Oli sobre tela, 232 × 187 cm. Musée du Louvre.

dre, costa no advertir un calculat detall de comicitat en la inclinació del tors sobre el bust femení.

A principis del segle XVIII Bernard Picart va il·lustrar amb gravats una versió anglesa del llibre d'escultura de Leon Battista Alberti.⁸ Hi va incloure dos aiguaforts amb una curiosa iconografia. Dues pesades escultures, una que representa Apol·lo i l'altra, Venus, pengen de dos arbres, lligades amb unes poderoses cordes (figs. 16 i 17). En primer lloc, caldria pregun-

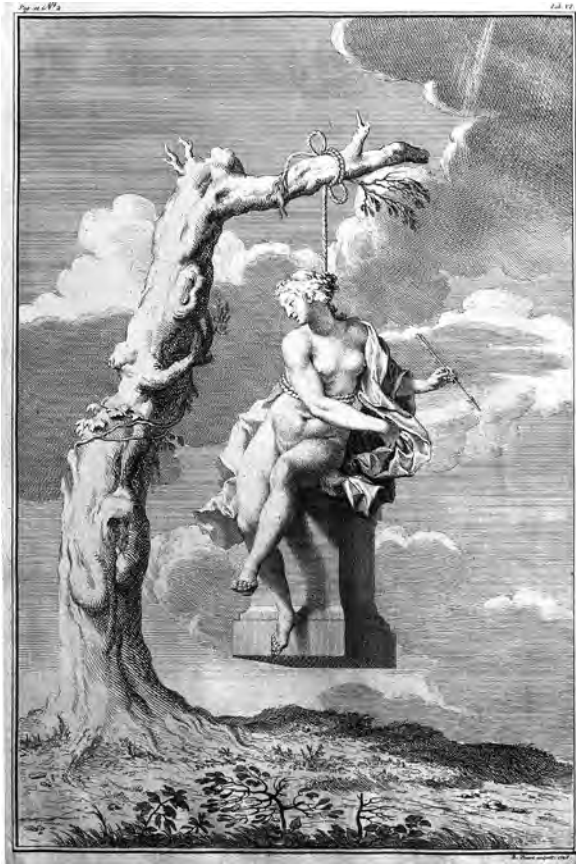


Fig. 16. Bernard Picart, *Sobre escultura (Venus)*, 1726. Aiguafort, 33,2 x 22 cm. Del llibre de Leon Battista Alberti *The Architecture of Leon Battista Alberti in Ten Books. Of Painting in Three Books and of Statuary in One Book*, Londres, 1766.



Fig. 17. Bernard Picart, *Sobre escultura (Apollo)*, 1726. Aiguafort, 33,2 x 22,4 cm. Del llibre de Leon Battista Alberti *The Architecture of Leon Battista Alberti in Ten Books. Of Painting in Three Books and of Statuary in One Book*, Londres, 1766.

tar-se per la funció d'aquestes imatges tan curioses, que no és una altra, que il·lustrar la utilitat de les polítges. No obstant això, potser Bernard Picart hi va afegir alguna cosa més. Ambdues escultures semblen de carn i ossos, o almenys són lluny del que podria ser la representació de dos blocs de marbre inerts. Si observem, per exemple, els cabells d'Apol·lo, ens costa d'imaginar que fos tallat en marbre. Apol·lo observa Venus, potser perquè s'hi sent atret. Aquesta atracció la suggeriria la forma dels arbres. A la part inferior, l'arbre del qual penja Apol·lo té una branca que insinua el membre viril, mentre que l'arbre de Venus mostra una al·lusió al sexe femení.

En pintura, un exemple primerenc i especialment enigmàtic pel que fa a l'ambigüitat d'unes escultures pintades és l'obra de Pontormo *Josep a*

⁹ Sobre aquesta pintura, vegeu Philippe COSTAMAGNA, *Pontormo*, Milà, Electa, 1994, p. 128-130. En un altre lloc, Luciano Berti diu sobre aquestes escultures que «perfino le statue gesticolante, che sia esente da una situazione drammatica» (Luciano BERTI, *Pontormo*, Florència, Il Fiorino, 1964, p. LIV).

Egipte (fig. 18). Es desconeix el significat d'aquestes estranyes escultures grisenques que veiem damunt de columnes i pedestals a l'esquerra de la imatge i a la part de dalt del centre, però com a mínim semblen mig humanes, més que no pas representacions d'estàtues inertes. Si hi afegim que sobre la columna de la dreta hi trobem, sens dubte, un nen real, el conjunt encara sembla més desconcertant.⁹

Al segle XVI, a Itàlia, es van realitzar una notable quantitat de retrats que inclouen objectes o altres obres escultòriques. En la major part dels casos representaven un escultor amb les seves obres o un col·leccionista o *connoisseur* envoltat d'escultures, probablement de la seva col·lecció, o almenys al·ludien a un interès humanista per l'escultura clàssica. Aquest tipus de retrats gairebé constitueixen un gènere propi. Un exemple destacat és *El retrat d'Andrea Odoni*, pintat per Lorenzo Lotto (fig. 19). En el quadre veiem Odoni envoltat d'escultures. La majoria apareixen pintades enmig d'unes suggestives ombres difuminades. En primer pla, com sortint de sota la taula, un gran cap identificat com un bust de l'emperador Adrià



Fig. 18. Jacopo Pontormo, *Josep a Egipte*, 1515-1518. Oli sobre fusta, 96 × 109 cm. National Gallery, Londres.



Fig. 19. Lorenzo Lotto, *Andrea Odoni*, 1527. Oli sobre tela, 104,6 × 116,6 cm. The Royal Collection, Queen Elisabeth II.

i una estàtua nua de Venus sense cap es recolzen l'un amb l'altra, i la seva posició és tan inusual que fa sospitar que va ser el col·leccionista qui va demanar que hi figuressin. La grandària del cap permet observar en la representació dels ulls i de la boca una cosa semblant a un lleuger somriure. El rostre de marbre d'Adrià, que és l'única escultura de la pintura que, amb seguretat, era de la col·lecció d'Odoni, no és gaire lluny del rostre del mateix col·leccionista. Diferents autors han intentat identificar les escultures amb més o menys fortuna, però en allò que gairebé tots coincideixen és a afirmar que la representació d'aquestes obres constitueix quelcom semblant a una extensió de la personalitat del retratat. Al seu voltant i per influència seva, els objectes sembla que tinguin vida. A la dreta del quadre, Lotto es va permetre un detall còmic: una estàtua d'Hèrcules orina dins l'atuell en què una Venus es banya els peus.¹⁰

Moltes altres obres italianes del segle XVI representen personatges envoltats d'escultures, entre les quals hi ha diverses obres de Bronzino, com ara *Retrat d'un jove amb un llaüt*, *Retrat d'Ugolino Martelli*, *Retrat*

¹⁰ El recent catàleg de l'exposició sobre Lorenzo Lotto celebrada al Museo del Prado inclou una extensa entrada en què s'intenta identificar totes les escultures del quadre i ponderar les principals interpretacions que s'han donat dels motius que podrien explicar una obra tan particular. Vegeu *Lorenzo Lotto* (catàleg d'exposició, Museo del Prado, 2018), Madrid, Museo del Prado, 2018, n. 25, p. 269-273.

¹¹ Per exemple, Stuart CURRIE, «Discerning the sculptural content of Bronzino's early male portraits. A preliminary investigation», S. CURRIE i P. MOTTURE (eds.), *The Sculpted Object, 1400-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 117-138, que, malgrat centrar-se en obres de Bronzino, també es refereix a obres similars d'altres artistes. La majoria són artistes venecians i retrats de col·leccionistes de la Sereníssima. Vegeu també M. HOCHMANN, R. LAUBER i S. MASON (eds.), *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Venècia, Marsilio, 2009.

d'un jove escultor i *Retrat de l'escultor Pierino da Vinci*; *Retrat d'un col·leccionista*, de Parmigianino i també de Jacopo Palma; *Retrat de l'escultor Alessandro Vittoria*, de Veronese; *Retrat de Giovanni Cornaro*, de Tintoretto, o *Retrat de Jacopo Strada*, de Tiziano. No podem comentar-les totes aquí, però sí algunes d'elles. Avancem que, malgrat que s'han realitzat alguns estudis sobre aquest tipus d'obres del *Cinquecento*, el possible significat de les escultures que acompanyen el retratat —que no sempre és possible identificar amb certesa si és un escultor, un *connoisseur* o un col·leccionista— continua sense resoldre's en la majoria dels casos.¹¹

Dues obres de Bronzino són especialment interessants: *Jove amb llaüt* i *Retrat de l'escultor Pierino da Vinci*. Observem l'objecte que hi ha damunt la taula de *Jove amb llaüt* (figs. 20 i 21). Deu ser un tinter en forma de petita escultura figurativa. El tinter té un pedestal damunt el qual hi ha una escultura d'una dona mig nua, com si sortís del bany. No sembla que sigui un objecte que formi part de la col·lecció del retratat, ni que mereixi la seva atenció, tot i que en el camp del significat de la pintura es complementen. La dona de la petita escultura, probablement una representació de *Susanna en el bany*, està aïllada i mira cap enfora a l'esquerra, fet que contrasta amb la mirada també cap enfora però cap al costat contrari del protagonista. Es crea una certa tensió i, possiblement, el protagonista i la dona del tinter —que, més que feta d'un material escultòric, sembla de carn i ossos— es complementen aquí en el seu significat. La dona, si és



Fig. 20. Bronzino, *Jove amb llaüt*, 1532-1534. Oli sobre taula, 98 x 83 cm. Galleria degli Uffizi, Florència.

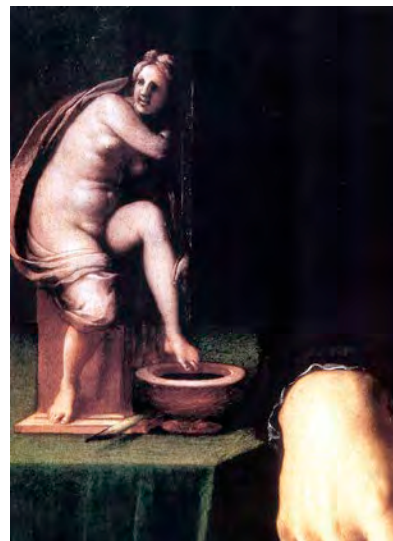


Fig. 21. Detall fig. 20.

Susanna, fugir de la mirada lasciva dels vells; el protagonista, que mira cap a l'altre costat, podria també fugir o recelar d'un altre tipus de mirades o intencions que desconeixem. Segons Stuart Currie, els recels i el sentit d'alerta podrien tenir a veure amb les arts de l'escriptura (el tinter i la ploma) i la música (el llaüt).¹² També és significatiu que de tots els retrats de Bronzino estudiats per Maurice Brock en els quals apareixen escultures, la majoria identificades, en el cas d'aquesta Venus del *Jove amb llaüt*, Brock cregui que, més que una escultura, és una curiosa decoració domèstica.¹³

Observem ara el *Retrat de Pierino da Vinci* i el grup escultòric que es veu a l'esquerra, parcialment tapat per la cortina vermella (figs. 22 i 23). Segons Brock, les investigacions recents conclouen que el retratat és el jove escultor Pierino da Vinci, nebot de Leonardo.¹⁴ L'autor recorda que Vasari va dedicar a les seves *Vite* un breu capítol a Pierino, on va escriure que el jove escultor va treballar en un grup escultòric de Bacus, coronat amb una garlanda de raïm i jugant amb un sàtir, als seus peus. Vasari també es refereix a l'estreta amistat i «amore» que unia Pierino amb el seu principal protector, Luca Martini. Martini el va ajudar molt, li feia encàrrecs, li proporcionava marbres i sovint el va allotjar a casa seva. L'autor de *Le Vite* va escriure que Martini va intervenir en l'encàrrec a Pierino de Vinci d'un baix relleu d'un tema homoeuòtic (*Pan i Olympus*) i no va

¹² S. CURRIE, «Discerning the sculptural...», p. 123-126.

¹³ Maurice BROCK, *Bronzino*, París, Flammarion, 2002, p. 138.

¹⁴ Per a l'anàlisi de Brock d'aquest retrat, vegeu M. BROCK, *Bronzino*, p. 146-150.



Fig. 22. Bronzino, *Retrat de l'escultor Pierino da Vinci*, dècada de 1550. Oli sobre taula, 75 x 57 cm. National Gallery, Londres.



Fig. 23. Detall fig. 22.

¹⁵ M. Brock, *Bronzino*, p. 150.

¹⁶ Hem pogut consultar l'edició original del 1568, en dos volums, del llibre de Vasari (*Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Florència, Giunti, 1568). Efectivament, tal com assenyala Brock, el tractadista escriu literalment «dall'amore che a Luca portava» (segon volum, p. 419). Cal dir, però, que el mateix Brock reconeix que l'ús de la paraula *amore* pot ser equívoc. És curiós que no esmenti un altre passatge del text de Vasari que és prou interessant en relació amb la seva interpretació. Al final del capítol sobre Pierino, Vasari parla de la mort del jove a vint-i-tres anys, la qual causa molt de dolor a tots els seus amics i «a Luca Martini eccessivamente» (segon volum, p. 421).

¹⁷ Stephen GLEISSNER, «Re-assembling a Royal Art Collection for the Restored King of Great Britain», *Journal of the History of Collections*, vol. 6, núm. 1, 1994, p. 103-115, comenta l'obra i les funcions de Thomas Chiffinch, però no diu res del bust de Venus. Es pot dir el mateix de Jonathan SCOTT, *The Pleasures of Antiquity. British Collectors of Greece and Rome*, New Haven, Yale University Press, 2003, p. 29-30. Tampoc en el catàleg en línia de la National Portrait Gallery no hi llegim res sobre el bust clàssic en el qual tan ostentósament Chiffinch recolza la mà amb què agafa un paper.

deixar de recordar la connexió de Pierino amb el seu famós oncle, Leonardo. En definitiva, Brock conclou que «the relationship between the young sculptor and his protector was definitely homosexual in nature»¹⁵ i que el grup escultòric de Bacus i el nen amb el qual està jugant (potser un sàtir, perquè a la pintura no li veiem les potes) seria una al·lusió a la relació homosexual entre Pierino i el seu protector.¹⁶ Aquí no hi podem afegir res més, però sí que podem observar que el grup escultòric sembla tenir un caràcter amical i juganer, i que el somriure de Bacus i l'animació de l'escultura són força evidents.

Un altre exemple d'escultura pintada animada en l'expressió és el bust femení que tan ostensiblement mostra en primer pla el *Retrat de Thomas Chiffinch*, obra atribuïda a Jacob Huysmans que es conserva a la National Portrait Gallery de Londres (fig. 24). Chiffinch era el conservador de la col·lecció de pintura i joies de Carles II d'Anglaterra. També havia estat l'encarregat de recuperar part de la col·lecció d'antiguitats que havien estat mal venudes a la mort de Carles I. En la pintura se'l representa amb un paper a la mà dreta, que recolza en un bust clàssic. Damunt de la taula hi ha retrats en miniatura, monedes d'or i anells, i a la mà esquerra ense-

nya un camafeu a l'espectador. S'ha assenyalat que en aquest retrat podria estar mostrant, o bé part de les col·leccions recuperades del rei, o bé potser la seva pròpia col·lecció. En qualsevol cas, és difícil passar per alt l'expressió del rostre del bust clàssic del primer pla i la temptació de relacionar-la amb el càrrec del protagonista, tot i que no conec cap autor que hagi dedicat atenció a aquesta qüestió.¹⁷ Al fons a la dreta, l'escultura de Venus és un objecte inanimat, però costa qualificar de la mateixa manera el bust del primer pla. Té



Fig. 24. Jacob Huysmans (atrib.), *Retrat de Thomas Chiffinch*, v. 1660. Oli sobre tela, 113 × 93,3 cm. National Portrait Gallery, Londres.

una expressió curiosa, no sabem si de dolor o d'alleujament, però potser es podria relacionar amb l'esforç realitzat per Chiffinch en la seva tasca de recuperació.

Un últim exemple pictòric. Desconec si cap autor ha observat que el cap suposadament del déu Baldach que es veu a l'angle inferior esquerre de la pintura de Jusepe de Ribera *Martiri de sant Bartomeu* conservada al MNAC (fig. 25) sembla animat per un somriure molt subtil (fig. 26). Potser Ribera només va voler representar el cap de marbre de l'ídol Baldach —per cert, diria que clarament inspirat en l'*Apol·lo Belvedere*— inanimat i tirat per terra. Però si aquesta expressió en el seu rostre fos deliberada, em pregunto si podria al·ludir a la satisfacció de Baldach pel càstig de martiri que està patint el sant, que havia provocat la destrucció de tants ídols pagans.¹⁸

No vull acabar sense referir-me als àlbums de gravats que des de mitjan segle XVI fins a principis del XIX van recopilar escultures famoses de l'antiguitat. En el més conegut d'aquests àlbums, el de François Perrier, realitzat cap al 1638, moltes de les escultures més famoses de l'antiguitat estan

¹⁸ Aquest cap sembla haver rebut poca atenció. José Mili-cua, a la detallada fitxa que dedica a aquesta obra en el catàleg de l'exposició de Ribera celebrada al Museo del Prado l'any 1992, només es refereix a «una cabeza clásica caída, el dios Baldach que fue destruido milagrosamente por el Santo». A.E. PÉREZ SÁNCHEZ i Nicola SPINOSA (dirs.), *Ribera* (catàleg d'exposició, Museo del Prado, 1992), Madrid, Museo del Prado, 1992, n. 26, p. 216-218. Tampoc no diuen res d'aquest cap Nicola SPINOSA, *Ribera*, Nàpols, Electa, 2003, ni Vivian-

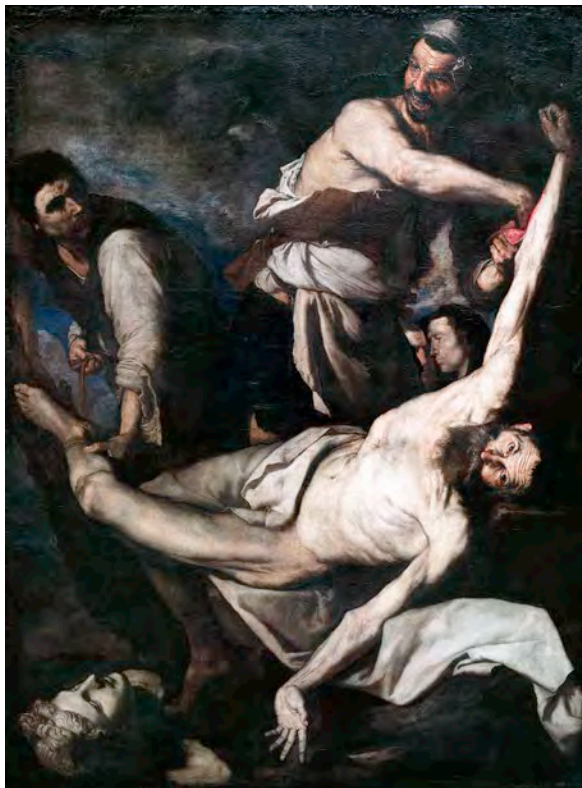


Fig. 25. Jusepe de Ribera, *Martiri de sant Bartomeu*, 1644. Oli sobre tela, 202 x 153 cm. MNAC.

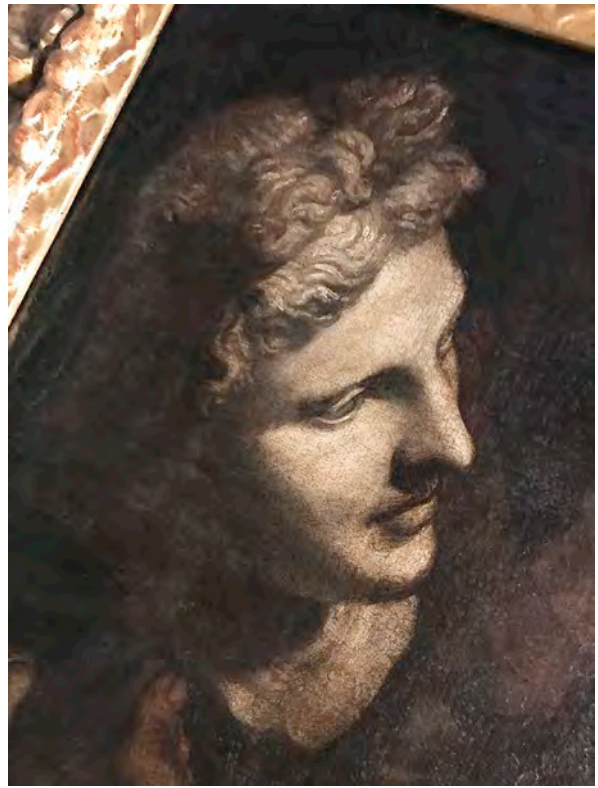


Fig. 26. Detall fig. 25. Imatge girada noranta graus cap a la dreta.

na FARINA, *Al sole e all'ombra di Ribera*, Nàpols, Nicola Longobardi, 2014. Desconec si algú ha posat en dubte que aquest cap, tan semblant al de l'Apol·lo Belvedere, sigui del déu Baldach. Tampoc no sé si, tal com he escrit, algú ha observat que la subtil expressió del seu rostre podria ser deliberada i pel motiu que he exposat. El text de la *Llegenda àuria* on es troba la història només esmenta Baldach una vegada: «En esto alguien se presentó ante el rey y le comunicó que la imagen de Baldach, otro de sus ídolos, acababa de caer rodando por el suelo y de romperse en mil pedazos. El rey, al oír esta noticia, rasgó su manto de púrpura, mandó que apalearan al apóstol y que tras propinarle una enorme paliza lo desollaran vivo» (SANTIAGO DA VORAGINE, *La leyenda dorada*, vol. 2, Madrid, Alianza, 1990, p. 525).

¹⁹ Vegeu la meua interpretació d'aquest aiguafort a *Escultures famoses...*, cat. n. 6, p. 158-161. Per a una bona reproducció, V. FURIÓ, *La imagen del artista...*, p. 177.



Fig. 27. François Perrier, *Els lluitadors*, 1638. Aiguafort, 19 × 17,8 cm.

emmarcades en alguns detalls del paisatge. *Els lluitadors*, per exemple (fig. 27), són sobre l'herba contra un fons en què veiem el Coliseu. Els seus cossos no semblen de marbre, sinó de carn i ossos. El gravat vivifica la representació potser per indicar que el grup es va esculpir a partir d'un model real, tal com els gladiadors lluitaven a Roma, tot i que, naturalment, la contextualització paisatgística també obeeiria a una estratègia comercial per fer els àlbums més atractius.

En un gravat de finals del segle XVII realitzat per Johann J. von Sandrart que fa al·lusió a la recuperació del món antic (fig. 28), hi trobem ambdues possibilitats: l'escultura com a matèria inerta i l'escultura dotada de vida. A l'esquerra de l'estampa, el déu Temps i la Mort llencen a l'abisme els déus de l'antiguitat i les seves representacions escultòriques. A la part inferior, diversos homes treuen del forat una escultura sense braços, i a terra a la dreta, hi ha tirat un cap sense cos. No obstant això, el bust escultòric que hi ha al centre superior de la imatge, que podria ser del poeta Homer, té una expressió que, malgrat la seva ceguesa, sembla suggerir que és conscient de tot el que passa al seu voltant.¹⁹

Aquesta escultura de bust ens porta a un altre grup d'obres en què la representació del retratat, duta a terme amb una intenció realista, es combina amb la tipologia de bust escultòric, cosa que de vegades mostra, en termes visuals, un resultat una mica desconcertant. Giambattista Piranesi, en el seu retrat gravat per Francesco Polanzani com a frontispici d'*Antichità Romane* (fig. 29), és representat amb el cap i part del cos com un retrat de l'artista de carn i ossos. Els cabells i l'expressió de la mirada no deixen cap dubte que no es tracta d'un rostre de pedra. En canvi, en observar el braç dret trencat, tal com passa amb tantes escultures clàssiques, ens adonem que es tracta d'una al·lusió a una tipologia clàssica de bust escultòric. Tots dos gèneres es barregen i, en advertir-ho, el resultat és una mica xocant, però és fruit d'aquesta ambivalència característica del mateix Piranesi. Tal com diu Barbara Jatta, es tracta d'un «extraordinario retra-



Fig. 28. J.J. von Sandrart, *La recuperació del món antic*, 1680. Aiguafort, 31,5 × 21,2 cm. Frontispici d'*Iconologia Deorum*, Nuremberg, 1680.



Fig. 29. Francesco Polanzani, *Retrat de Giovanni Battista Piranesi*, 1750. Aiguafort, 38,6 × 29,3 cm. Frontispici d'*Antichità Romane*, tom I.

to de Piranesi nacido quizá de un autorretrato dibujado por el propio artista, y que revela el ambiguo dualismo del gran grabador: hombre moderno y, al mismo tiempo, nostálgico de la Antigüedad». ²⁰ L'excel·lència d'aquesta imatge de Piranesi queda reforçada pel fet que, després de la seva mort, el seu fill Francesco «actualitzà» el retrat del seu pare per a la segona edició de les *Antichità*, que va aparèixer el 1784. En el nou gravat, Piranesi ja no és un home jove i viu, sinó que apareix de perfil dins d'un medalló circular, convertit, ara sí, només en pedra (fig. 30). ²¹

El nostre darrer exemple és un retrat del papa Pius VII realitzat pel gravador Giuseppe d'Este (fig. 31). Un rostre viu, amb els cabells negres arrissats i la part superior del bust vestit amb robes que clarament pretenen imitar les textures reals de les teles, està col·locat damunt d'un pedestal cilíndric, tal com es disposaven molts bustos escultòrics antics. El contrast entre realitat i ficció, o entre representació realista i convenció, no

²⁰ Barbara JATTA, «Los retratos de Giovanni Battista Piranesi», *Giovanni Battista Piranesi* (catàleg d'exposició 2019, comissariada per Delfín Rodríguez i Helena Pérez), Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2019, p. 51-59, esp. p. 51.

²¹ Vegeu una reproducció d'aquest segon retrat pòstum fet pel seu fill a B. JATTA, «Los retratos...», p. 55, fig. 8.



Fig. 30. Francesco Piranesi, *Retrat de Giovanni Battista Piranesi*, 1779-1784. Aiguafort, 40,2 × 29,5 cm. Frontispici d'*Antichità Romane*, tom 1.

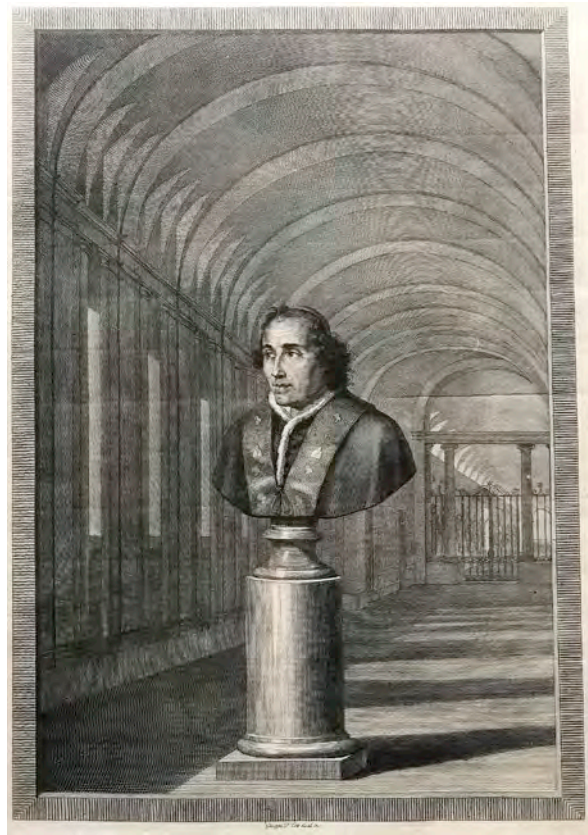


Fig. 31. Giuseppe d'Este, *Pius VII*, v. 1800. Aiguafort i burí, 49,1 × 32 cm. Frontispici del volum VII d'*Il Museo Pio Clementino*, Roma, Ludovico Mirri, 1782-1807.

pot ser més gran. Un cap viu es presenta sota la forma de bust escultòric sobre un pedestal de pedra. La representació de la realitat conviu amb la ficció escultòrica: Pius VII s'ha convertit en bust escultòric, o bé un bust escultòric ha pres l'aspecte real de Pius VII.

Aquest tipus de representacions no són habituals, però tenen precedents. Es vinculen a una tradició anterior de retrats de personatges il·lustres també mostrats com un bust escultòric que té un rostre real. Van Dyck va crear un model molt notable i difós en la seva *Iconografia*. En el frontispici de l'obra (fig. 32), l'artista presenta el seu compendi amb un autorretrat gravat a l'aiguafort amb gran realisme, fins i tot amb el moviment suggerit del cap girat cap a nosaltres. Malgrat tot, la tipologia és d'un bust escultòric sobre un pedestal. El protagonista ha de semblar viu i ha de ser reconeixible, però alhora la imatge és un frontispici que ha de tenir un



Fig. 32. Anton van Dyck i Jacob Neefs, *Retrat de van Dyck*. Frontispici d'*Icones Principum*, compendi de gravats conegut com a *Iconografia*, v. 1640. Aiguafort i burí, 24,2 × 15,7 cm.

²² Giambattista Antonio Visconti, *Il Museo Pio Clementino*, 7 vols., Roma, Ludovico Mirri, 1782-1807.

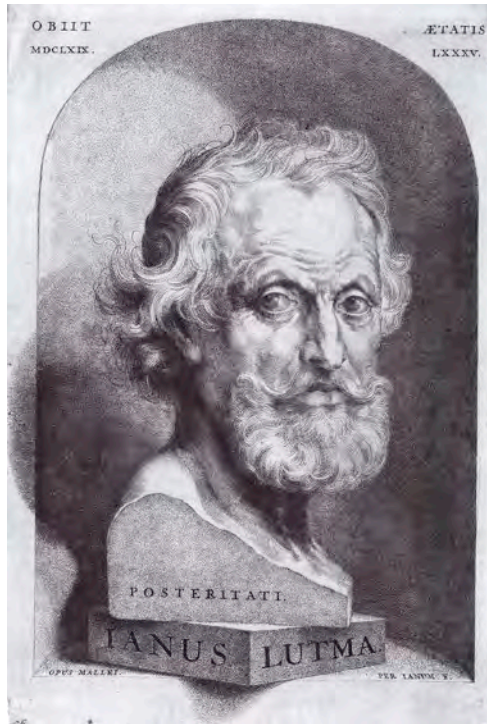


Fig. 33. Jan Lutma II, *Jan Lutma I*, v. 1660. Gravats calcogràfic, 30,6 × 21,1 cm.

caràcter ideal i atemporal com l'art clàssic. Els trets del rostre són fonamentals si es tracta d'algú que s'ha conegut i es vol recordar. Jan Lutma II ho devia tenir molt en compte quan va gravar per a la posteritat el bust del seu pare, l'artista i orfebre holandès Jan Lutma I (fig. 33).

Tornant al retrat de Pius VII, és interessant situar-lo en el context de la seva publicació, la qual cosa subratlla de nou la seva particularitat. El gravat era un frontispici de la col·lecció titulada *Il Museo Pio Clementino descritto da Giambattista Visconti prefetto delle antichità di Roma*.²² L'obra, composta inicialment per sis volums, era dedicada a Pius VI i es va començar a publicar el 1782.

Els llibres, de gran format, mostren les principals obres que en aquell moment es conservaven al Museo Pio Clementino. Qualsevol d'elles seria un bon exemple de representacions que no pretenen estar dotades de cap alè vital, sinó que simplement són gravats que pretenen reproduir les estàtues tal com són. L'*Apol·lo Belvedere* de la col·lecció, per exemple, no suggereix més vida que la que veuríem davant de l'estàtua. Però observem el retrat de l'antecessor de Pius VII, Pius VI, que de fet és el frontispici dels primers volums d'*Il Museo Pio Clementino* (fig. 34). El retrat obeeix a la fórmula convencional de l'efígie del pontífex, segurament basada en una pintura, dintre d'un marc circular que alhora està emmarcat amb la típica tauleta decorativa. En el setè volum publicat més tard, en canvi, Pius VII no està representat com el seu antecessor: és mig escultura, però, paradoxalment, sembla molt més viu que Pius VI. A Pius VII li podríem pentinar els cabells (fig. 35).

No se m'escapa una de les objeccions que es poden fer a aquestes observacions. Tal com Gombrich va demostrar, la representació del rostre humà té un considerable poder perquè hi projectem la sensació de vida.



Fig. 34: *Pius VI*, v. 1780. Aiguafort i burí. Frontispici del volum 1 d'*Il Museo Pio Clementino*, Roma, Ludovico Mirri, 1782-1807. Fig. 35: Detall fig. 31.

²³ Vegeu E.H. GOMBRICH, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

Efectivament, tendim a veure un somriure o una mirada real en un somriure o una mirada pintada.²³ Malgrat això, suggereixo que a vegades no es tracta només d'una projecció perceptiva general, sinó que podria ser una representació deliberada.

VICENÇ FURIÓ GALÍ
 Universitat de Barcelona
 furio@ub.edu

ESCULTURES VIVENTS: ESTAMPES I PINTURES MÉS ENLLÀ DE PYGMALIÓ

Aquest assaig pretén cridar l'atenció sobre un tipus de representació poc habitual que ha passat bastant inadvertida. En algunes pintures i estampes dels segles XVI, XVII i XVIII en les quals es representen escultures, aquestes semblen vives. Se n'exclou el mite de Pígmalió, perquè l'article se centra només en imatges en què la narració no exigeix representar l'estàtua com si estigués animada.

Paraules clau: escultures vivents, pintura, gravat, representació pictòrica, representació escultòrica, Pígmalió

LIVING SCULPTURES: PRINTS AND PAINTINGS BEYOND PYGMALION

This essay seeks to draw attention to a type of unusual representation that has gone quite unnoticed. In some paintings and prints from the sixteenth to the eighteenth centuries depicting sculptures, they seem alive. The myth of Pygmalion is excluded here, because the article focuses only on images in which the narrative does not require the depiction of the statue as if it were animated.

Keywords: living sculptures, painting, prints, pictorial representation, sculptural representation, Pygmalion

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

